

Jens Tang Kristensen

## OM KUNSTEN AT TÆMME DYR

*I artiklen viser jeg, hvordan dyr i den visuelle kunst og kultur dels har været brugt til at konstruere fjendebilleder med. Dels har indtaget rollen som magtfulde og tryghedsforankrende skabninger, hvormed de også har bidraget til mobiliseringen af en kollektiv samhørighedsfølelse.*

*Derudover vil jeg med billedkunstnerne Salvador Dali og Pablo Picasso som eksempler, illustrere at dyr har ageret vigtige imageskabende ledsagerarter for visse kunstnere; dette i en sådan grad at deres image som udvalgte maskuline kunstnergenier med tiden er blevet vanskeligere at adskille fra deres kunst. Undervejs tegner jeg således et billede af, hvordan dyr på komplekse og ofte inkommensurable måder æstetisk, politisk og identitets-historisk har fungeret som stærke magtmarkører, hvorfor de til forskellige tider har skiftet betydning, alt afhængigt af den samfundskontekst hvori de diskursivt er blevet installeret.*

### **Blake in Black 666**

I kapitel 13 i Johannes Åbenbaring findes beskrivelsen af, hvordan to dyr viste sig. Hvor det ene kom op af havet, steg det andet op af jorden som et hornet væsen. Sidstnævnte tjente udelukkende det formål at forføre og derved fordærve mennesket. Hermed blev dette dyr inkarnationen af al ondskab, og det fik tallet 666. I *Det Nye Testamente* blev situationen beskrevet af Guds udsendte discipel Johannes på følgende måde:

Jeg [Johannes] så et andet dyr komme op af jorden; det havde to horn som et lam, men talte som en drage. Det udøver hele det første dyrs magt for dets øjne; og det får jorden og dem, der bor på den, til at tilbede det første

dyr, det hvis banesår blev lægt. Det gør store tegn, så det endog får ild til at falde fra himlen ned på jorden for øjnene af menneskene. Det forfører dem, der bor på jorden, med de tegn, som det har fået givet at gøre for dyrets øjne, og siger til dem, der bor på jorden, at de skal lave et billede af dyret, der fik sværdhugget og kom til live.<sup>1</sup>

Jeg har tidligere i anden sammenhæng henvist til denne bibelsekvens, som indgår i den sidste af de fire bøger, som samlet set udgør *Det Nye Testamente*, og som menes nedfældet omkring år 95.<sup>2</sup> Når jeg vender tilbage til passagen, er det fordi, den har dannet fundamentet for den engelske forfatter og billedkunstner William Blakes berømte skildring af det øjeblik, hvor det andet dyr – i form af Satan – rejser sig fra jordens grund. I *Det Nye Testamente* blev Satan således tildelt magten over Jorderiget, hvorfor jorden også blev et syndigt sted kontrasteret af den hinsides paradisiske have. Hermed kom mennesket i dets time-lige liv på jorden på afstand af det åndelige himmelsfæriske gudsrige, hvorfra englen Satan egentlig oprindeligt var faldet. I det uortodokse Bartholomæus-evangelium findes der en dialog, som udspiller sig mellem Satan (som her hedder Beliar) og en apostel. Af Beliards tale til apostlen fremgår det tydeligt at:

Om du vil vide mit navn: Jeg blev først kaldt Satanel, som betyder Guds Engel, men efter at jeg har forkastet Guds billede, blev jeg kaldt Satan, som betyder Helvedes Engel. Jeg blev skabt som den første af alle englene.<sup>3</sup>

Blakes førømtalte billede har fået titlen *The Number of the Beast is 666*<sup>4</sup> og indgår i en serie af billeder, som normalt betegnes som *The Great Red Dragon Paintings*. Blakes serie blev skabt i et femårigt tidsrum fra 1805 til 1810 i forbindelse med, at han fik til opgave at tilvejebringe 100 illustrationer til en ny bibeludgave. Alle disse billeder kredser om tematiseringen af kampen mellem det gode og onde. Senere dannede et andet af Blakes billeder fra serien, *The Great Red Dragon and the Woman Clothed with the Sun*, udgangspunkt for Thomas Harris' gyserroman *The Red Dragon* fra 1981, hvor læseren bliver introduceret for hovedpersonen Dr. Hannibal Lecter, som i øvrigt



*William Blake: The Number of the Beast is 666, 1805.*

senere lagde grund til flere berømte gyserfilm med Anthony Hopkins i hovedrollen. Blandt disse blev den nok mest kendte præsenteret for et dansk publikum under titlen *Ondskabens Øjne*.

Efter ondskabens tal 666 for første gang blev præsenteret i Johannes Åbenbaring, blev det meget hurtigt knyttet til det politiske liv. Eftersom omtalen i testamentet handler om, hvordan det onde vil komme til at true den kristne menighed, blev den kryptiske talmystik udlagt som personificeringen af kejser Nero, idet han havde indledt en omfattende kristenforfølgelse efter udbruddet af den store brand i Rom i år 64.

Fortolkningen af 666 som analog med Nero skyldes, at de hebraiske bogstaver for Caesar Neron (NRWN QSR) svarer til de tre sekstaller. Denne observation bestyrker hermed tesen om, at dyret forstået som 'Den Anden', dvs. alt det som ikke er mig, ofte associeres med begreber som ondskab, frygt, fjendskab og krig. Dyret som symbol på ondskab er derfor i dobbeltforstand vokset ud af det polariserede og dualistiske verdensbillede, som kristendommen også blev funderet på.

Statsretsfilosoffen Thomas Hobbes påpegede i sit hovedværk fra 1651, *Leviathan* – opkaldt efter det havuhyre som Gud besejrede, at der ikke findes et samfundsfællesskab i naturen, hvilket for Hobbes gælder helt ned til familien. Når Hobbes peger på, at fællesskab ikke er naturgivent, påpeger han samtidig, at mennesket kun adskiller sig fra dyrene ved det, at vi er i stand til at konstruere en stærk magt til forvaltning af loven – dette i form af Gud eller endnu bedre én suveræn. For at et samfund kan etableres fornuftigt kræves der således en samfundskontrakt, siger Hobbes, og en suveræn statsmagt som kan opretholde den nødvendige magtbalance. Men for at dette kan lykkes i praksis kræves det ydermere, at magthaveren uindskrænket og uden hindringer kan forvalte og dermed opretholde loven, for kun derved kan suverænen standse alle menneskers kamp mod alle – og det er kun denne standsning, der som sagt adskiller os fra dyrene. Denne hegemoniske orden har altså paradoksalt nok til formål at sikre, at alle frie individer kan overleve, hvorfor frihedsindskrænkningen samtidig tjener til alles bedste. Med andre ord, hvis ikke magten forbliver suveræn, vil det indebære, at hvert enkelt individ igen vil følge sit medfødte dyriske instinkt og begær efter magt. Tesen er, at der i denne situation



Frontispice fra Thomas Hobbes førsteudgave af Leviathan, 1651,

kontinuerligt vil opstå kollisioner og fejder. Derfor kan Hobbes samfundsanalyse udkrystalliseres som grundlæggende frygtbaseret.<sup>5</sup>

Blakes fremstilling af dyret 666 er primært interessant af to grunde: For det første var det kontroversielt at skildre dyret Satan på en så dramatisk, malerisk og levende måde, som han gjorde. For Blakes kunst er, og ikke mindst i dette tilfælde, kendetegnet ved at være skabt i en efter hans tid utilpasset stil. Blake foregreb på sin vis både romantikken, men også de senere 1800-tals prærafaelitter, Arts and Crafts-kunstnerne med deres veneration for middelalderisme og de symbolistiske forfattere og billedkunstners anakronistiske tilbagevenden til kunsten som et åndeliggjort rum for kontemplation. For det andet viste Blake, i overensstemmelse med Hobbes, at Gud skal betragtes som et fysisk jordisk fænomen, placeret blandt menneskene, hvorfor suverænen også gradvist erstatter gudsopfattelsen som et metafysisk og abstrakt begreb. På en subtil og spidsfindig vis formåede Blake desuden at skildre, hvordan det ondes tilsynekomst oprindeligt hang sammen med billedets fødsel. For med skildringen af 'Den Anden' som dyregjort ondskab fulgte sidenhen et billedforbud. For menneskene er ifølge kristendommen alle skabt i guds billede, og derfor må mennesket heller ikke, som det fremgår af De Ti Bud i 2. Mosebog, 20: "lave dig noget gudebillede i form af noget som helst oppe i himlen eller nede på jorden eller i vandet eller under jorden. Du må ikke tilbede dem og dyrke dem, for jeg, Herren din Gud, er en lidenskabelig Gud."

I en ortodoks kristen forstand er menneskene født lige, og derfor er vi alle ansvarlige for hinanden. Men mennesket er også, som den teologiske filosof Thomas Aquinas understregede i *Summa Theologia* (et enormt værk som han udarbejdede over en lang periode mellem 1265 og 1274) – placeret over alt andet på det jordiske plan. Hos Aquinas var alt rangordnet efter graden af fornuft, så den livløse materie befinder sig på det nederste plan. Først herefter kommer planter og dyr.<sup>6</sup> Alene af denne grund skal mennesket, som den højeste art, udnytte, udbytte og fortære dyrene, som det står skrevet i 1. Mosebog 9.6.1:

Bliv frugtbare og talrige, og opfyld jorden. Hos alle de vilde dyr, hos alle himlens fugle, hos alle krybdyr på jorden og hos alle havets fisk skal der være frygt og rædsel for jer; de er givet i jeres magt. Alt, hvad der rører sig og lever, skal I have til føde.

Men ud fra Aquinas' teologiske forskrift gælder de samme love også på det overjordiske plan, hvor de rene, men ufuldkomne fornuftsvæsener, som han definerer som engle og ærkeengle, alle er underlagt Gud. Som samfundsforskeren og filosofen Hans Fink har påpeget, var det akkurat dette kosmiske hierarki, som vi finder det hos Aquinas, som blev direkte overført på det feudale samfundsmæssige plan, hvor kongen var hævet over bisper, adelen, lensmænd og bønder osv.<sup>7</sup> Et system der som allerede vist i en vis udstrækning også blev det strukturerede princip for Hobbes suveræne statssystem.

Blake skabte adskillige grafiske billeder af Satan, heriblandt de berømte illustrationer til John Miltons *Paradise Lost*, oprindeligt udgivet i 1667. Disse talrige illustrationer er alle udaterede, men sandsynligvis skabt i tiden omkring 1807, og dvs. cirka samtidig med *The Number of the Beast is 666*. Her er tale om en slags 'gnostisk' kunst, idet Blake viser os, hvordan alt er frembragt af demiurgen, dvs. en modgud. I gnosticismen handler det på samme måde som i Blakes skildring, om at vise at alting er skabt af noget negativt. Eller sagt på en anden måde var det tesen, at eftersom verden er skabt af en dystopisk kraft, er den også funderet på ondskab, pessimisme, melankoli, frygt og angst, hvorfor lidelsens vej også bliver analog med sandhedens vej. Sagt på en anden måde mente gnostikerne, "at en ond gud havde skabt denne kødelige verden med alle dens lyster. Gnostikerne, før de prægede urkirken, kaldte Bibelens skabergud Iadalbaoth, den onde skaber af en ond verden."<sup>8</sup>

Blakes talrige massefremstillinger af Satan er som nævnt interessante, fordi de sidenhen også kunne hyldes af kristne modstandere i form af inkarnerede satanister, okkultister og mystikere samt store antireligiøse sekulariserede tænkere som filosofen Friedrich Nietzsche, psykoanalytikeren Sigmund Freud og den socialistiske økonom, jurist og filosof Karl Marx.<sup>9</sup>

Hos den moderne satanist og grundlægger af Satanskirkens (Church of Satan), Anton Szandor LaVey, etableres en tilsvarende opfattelse som hos Blake, af at det er negationen til den kristne Gud, som i virkeligheden udgør det sted, hvorfra skabelsen af alting indfandt sig. Visse satanister har da også beskrevet Satan som den egentlige skaberkraft, idet den er uden ansigt og subjekt. Den sataniske skaberkraft bliver desuden opfattet som både en formålsløs, en magtfuld og retningsløs energi; en energi som gennemstrømmer alt. Andre satanister opererer endda med Satan/Prometheus som arketypen af dén viljestyrke, som gør at vi adskiller os fra dyrene, som også i denne sekteriske tro befinder sig på et lavere stade.<sup>10</sup>

Blake var også en vedholdende modstander af den rationalistiske tænkning og derfor også af den tidlige industrialisering, som ekspanderede i hans samtid i anden halvdel af 1700-tallet. Som en af de tidligste forsvarere for det nye fremvoksende proletariat valgte Blake provokativt at omtale fabriksindustrien som en satanisk negativ kraft, hvilket fremgår af hans digt "Jerusalem" fra 1810, hvori han skriver:

And did the Countenance Divine,  
Shine forth upon our clouded hills,  
And was Jerusalem builded here,  
Among these dark satanic Mills.<sup>11</sup>

Ud fra denne bemærkning at dømme vil det således være problematisk at opfatte Blake som aspirerende satanist eller lignende. Men som social engageret kunstner var Blake, i øvrigt ligesom sin øvrige familie, ubestrideligt en antiautoritativ dissident, og dermed var han også yderst kritisk over for kristendommen som officiel statsreligion. Den bestialske muterede dyrefremstilling, som Blake med *The Number of the Beast is 666* præsenterer den kristne ideallæser af testamentet for, står i opposition til alt, hvad mennesket historisk har defineret sig selv som. I den forstand opretholder Blake den vante bipolare forestilling om, at mennesket adskiller sig fra dyrene grundet vores åndelige evner og anlæg, såsom logisk tænkning, bevidsthed, altruisme, humanisme samt næstekærlighed, dvs. såvel en reflektiv fornuft og selvindsigt,

som et sjæleligt og åndeligt følelsesregister. Men denne polariserede adskillelse mellem dyr og mennesker viste sig omvendt først ved det ondes tilsynkomst, symboliseret ved dyret 666. Med andre ord skildrede Blake det prægnante øjeblik, hvor adskillelsen mellem livsformerne indfandt sig og dermed også det gode versus det onde.

### Dyret er alt dét som ikke er mig

Siden matematikeren og den moderne filosofis grundlægger René Descartes i sit berømte skrift *Afhandling om Metoden* (oprindeligt udgivet 1637) opstillede en naturvidenskabelig præmis for den eksakte sondring mellem menneske og dyr, har denne artsadskillelse ubestrideligt påvirket vores selvudnævnte overlegenhed som art. Uanset at Descartes' tanker sidenhen både er blevet anfægtet og sat til debat – eller ligefrem forkastet totalt, af så forskellige filosoffer som Jeremy Bentham, Martin Heidegger, Maurice Merleau-Ponty og Gilles Deleuze – så har Descartes skepticisme og dualistiske tænkning sat sig varige spor. De fleste vil sandsynligvis stadig den dag i dag opfatte mennesket som adskilt fra dyrene qua vores bevidsthed, viden og sprog.

Descartes skrift er derfor stadig betydningsfuldt og interessant. Efter min mening skyldes det ikke kun den måde, hvorpå han viser den eksakte adskillelse mellem menneskene og dyrene, men snarere den måde hvorpå han sammenligner maskinerne med sidstnævnte. Med denne sammenføjning af dyr og maskine separerer han yderligere mennesket fra de to fænomener, som han opfatter som programmerede. I sit arbejde vægter Descartes derfor menneskets evne til gennem viljens kraft at sætte os *mål*, hvorfor vi i modsætning til dyr og maskiner er visionære og fremtidsorienterede. Med andre ord er vi mennesker bevidste om vores egen eksistens, timelighed og død, i modsætning til dyrenes instinktstyrede, ubevidste og driftsbaserede liv. Dyrets ubevidsthed om egen eksistens gør det til en historieløs skabning uden fortid og fremtid. Det er derfor en naturlov, at det er os mennesker, der hersker over dyrene og fremstiller og betjener maskinerne.

Uanset de fejlslutninger som kan registreres i Descartes argumen-

tation, cementerer han at mennesket er karakteriseret ved at være et analytisk, abstrakt og selvreflekteret tænkende væsen; karakteriseret ved vores kommunikative færdigheder qua et fuldtudviklet sprog:

For det er rigtignok bemærkelsesværdigt, at der ikke er nogen åndssløve og tåbelige mennesker, endda uden at undtage selv de vanvittige, at de ikke er i stand til at sammensætte nogle ytringer og deraf forme nogle udtalelser, hvorigennem de tilkendegiver deres tanker, og at der derimod ikke er noget andet dyr, hvor fuldendt og heldigt skabt det end måtte være, som kan gøre det samme.<sup>12</sup>

Det er ydermere væsentligt at bemærke, at Descartes hermed tog alle menneskers forer og ret over dyrenes, noget der som bekendt senere blev forkastet under det 20. århundredes totalitaristiske regimer, såsom nazismen, fascismen og stalinismen.

Ikke mindst nazisterne opererede med en eugenisk socialdarwinistisk tankegang, hvor udviklings-, arts- og arvelighedslæren fra dyreriget blev overført på menneskehedens historie. Det medførte som bekendt, at nazisterne formåede at sætte dyrenes velbefindende over jødernes, de homoseksuelles og sindssyges. Mennesker blev fejlagtigt klassificeret som racer, og på en pseudovidenskabelig vis kunne der som noget nyt sondres mellem hel-, halv- og kvartjøder mm.

Dyr blev således både konkret, politisk og symbolsk anvendt som en slags styrkemarkør til yderligere at *øge afstanden til den 'Absolut Anden'*, simpelthen ved at underkaste visse menneskers ret dyrenes. Med nazisternes indførelse af den *første dyreværnslov* i 1933 formåede de således at tingsliggøre de minoritetsgrupper, som ud fra et forsimplet selektionsprogram blev placeret på et lavere udviklingsstadium end dyr. I en Cartesiansk forstand havde jøderne hermed mistet deres stemme i dobbeltforstand – de var blevet reduceret til maskiner uden bevidsthed og sprog. Foruroligende nok svarer det til, at jøderne i Aquinas teologiske system skulle indplaceres på et stadium som snarere svarer til stoffets eller planternes end dyrenes.

Men det betød også, at nazismen blev forsøgt omstyrtet af de nye avantgardeformationer som opstod i tiden, ikke mindst surrealistene,

som med deres omvendt proportionale idealisering af dyret vægtede dets farlige, driftsstyrede irrationelle, vilde og utilregnelige egenskaber. Surrealisterne ophøjede alle afarter af en instinktbaseret irrationel og karnevalesk kultur. De hyldede kitschkunst, stammesamfundenes autentiske liv, psykisk syges frembringelser, børnenes frie leg og den totale fremmelse af enhver promiskuøs fri seksualitet – alt sammen som led i en anarkistisk stemt samfundsrevolution. Med andre ord: De radikale avantgardistiske surrealister priste alt det, som nazisterne foragtede, hvorfor de forblev den kompromisløse negation af totalitarismen. Surrealisterne havde desuden fra begyndelsen været motiverede for oprør, ligesom de var radikalt antinationalistiske.<sup>13</sup> Som den martinikanske surrealistiske forfatter Suzanne Césaire påpegede: ”Vores surrealisme vil gøre det muligt for os langt om længe at transcendere nutidens elendige antonomier: hvide versus sorte, europæere versus afrikanere, civiliserede versus vilde og endelig genopdage mahouliernes magiske kræfter.”<sup>14</sup>

Det som er afgørende at forstå her er, at Hitler opfattede sig selv som overmennesket i betydningen den moderne Messias. Den 9. november 1935 kaldte Hitler således de faldne ved Feldherrenhalle for sine apostle, og ved mindehøjtideligheden i forbindelse med de 16 ”apostles” bisættelse (hvilket i øvrigt gav Hitler fire apostle mere end Jesus) fastslog føreren, at ”I er opstået i Det Tredje Rige”.<sup>15</sup> Hitler udnævnte således sig selv til Gud, den gode skaber af et nyt tusindårs- eller endnu bedre, evighedsrige; et rige rensset for alt det som han egenrådigt havde udråbt og opfattet som degenereret, besmittet og ondt. Derfor forsøgte han også ihærdigt og systematisk at fjerne alle de farlige og urene elementer, som kunne fordærve hans skaberværk for bestandigt. Kommuniste, avantgardekunstnere, udviklingshæmmede, homoseksuelle, romaer og jøder kunne ikke tildeles en plads i det nye samfundssystem, som hermed snarere kunne opfattes som et nyt naturfænomen, som lektor i filosofi Søren Gosvig Olesen meget præcist har betegnet den nye tilstand:

Hitlers ’nådegave’ sætter ham i stand til at byde over masserne, nærmest som var de et naturfænomen. Uden ham er de kun virvar, tumult. Hitler

giver dem en retning, én retning. På den måde bliver han Føreren. Han står ansigt til ansigt med masserne som med det kaos, der ligger før ordenen og som skal føje sig ind i en orden. Sådan har han som ung været konfronteret med kaos, i krigen, under giftgassen, og på samfundets bund har han selv måttet skabe sig en orientering. Kan Hitler stå over for et tysk folk i kaos, fordi han allerede har overlevet konfrontationen med kaos? Som Moses ved havet? Eller som Jesus i ørkenen?<sup>16</sup>

At *jøder*, som allerede påpeget, slet ikke blev indtænkt i det nye voldsregime, idet de ikke en gang blev tænkt som afarter af mennesker eller dyr, fremgår tydeligt af den jødiske sprogforsker Viktor Klemperers samtidsundersøgelse af nazismens sprog, hvori han beretter om hvordan dyrebeskyttelsen enerådigt sorterede under partiet:

Jeg måtte ikke længere betale et bidrag til Kattens værn, fordi *Das Deutsche Katzenwesen* – ja sådan hed foreningens medlemsblad, som nu var blevet partiorgan – ikke længere gav plads til artsforglemmende [*artvergessene*] skabninger, der opholdt sig hos jøder. Senere hen fjernede man vores husdyr, katte, hunde ja selv kanariefugle, og dræbte dem, ikke i enkelte tilfælde eller på grund af individuel ondskab, men officielt og systematisk, og det er en af de grusomheder, som ingen Nürnbergproces har berettet om, og for hvis skyld jeg ville rejse en tårnhøj galge, hvis det lå i min hånd, selv om det skulle koste mig min saglighed.<sup>17</sup>

Jeg finder det først og fremmest interessant, at Klemperer efter eget udsagn ville slå ihjel efter denne nazistiske ugering. Den gammeltestamentlige hævnlyst, som Klemperer agiterer for her, er netop menneskelig og skyldes vel, at det anses for en menneskeret at holde kæledyr, idet alle mennesker har behov for at udvise omsorg for de 'skrøbelige' liv, som via domesticeringen er blevet underkastet og dermed samtidig gjort afhængige af netop denne omsorg. Dernæst noterer jeg, at retten til at holde kæledyr – ikke kun, men måske nok også – blev frataget jøderne, fordi det handlede om at jøder ikke var i stand til at udvise den nødvendige omsorg for dyrene, eftersom det jo var tesen, at jøderne befandt sig på et lavere udviklingstrin end disse. Men dette forklarer



Filmplakat til Fritz Hipplers *Der Ewige Jude*, 1940.

imidlertid ikke, hvorfor alle jødernes kæledyr skulle henrettes. Forklaringen herpå skal igen søges i, at nazisterne ville fratage jøderne deres menneskelige karaktertræk, idet menneskeheden deler et universelt behov for *følelsesmæssigt at knytte* stærke bånd til dyr.

Hvis jøder blev betragtet som dyr af nazisterne, var det kun som skadedyr. Karakteristikken af jøder som skadedyr kom særligt til udtryk i Fritz Hipplers nazistiske propagandafilm *Der Ewige Jude* (som havde premiere den 28. november 1940) hvor jøderne blev fremstillet som rotter. Den sekvens i filmen hvor jøderne sidestilles med rotter stammede symptomatisk nok fra en rottebekæmpelsesfilm *Kampf*

*den Ratten*, som var blevet produceret to år før Hipplers film. I den nazistiske montagefilm indgik rottesekvensen sammen med filmklip fra andre historiske film, herunder en prozionistisk film fra Palæstina som nazisterne nu brugte på en måde, som i sig selv problematisk nok stred imod dens oprindelige formål.

Når jøder blev henrettet med den samme cyanbrinte-gas (Zyklon B eller blåsyre), som den der blev brugt til skadedyrsbekæmpelse, så handlede det om at fremskynde det, som nazisterne definerede som en 'uundgåelig' proces. I Hitlers rædselsregime handlede det om at rense samfundet for alle urene skabninger, om hvem det konstant blev postuleret, at de jo alligevel ikke ville kunne overleve som art. For som Gosvig Olesen har skrevet blev det opfattet som en "hån mod naturen, når det menneskelige samfund beskytter dem [jøderne]. Nej, de må udryddes 'med den mest hensynsløse brutalitet' som Hitler igen og igen siger."<sup>18</sup>

Hvor forskellen mellem dyret og mennesket traditionelt har været lagt på sproget, også hos Descartes, dér peger den italienske filosof Giorgio Agamben på, at sprog "ikke [er] en naturlig størrelse, givet med menneskets psykofysiske indretning, det er derimod en historisk frembringelse, der som sådan egentlig hverken kan tilskrives dyret eller mennesket."<sup>19</sup> For Agamben handler det således om at komme hinsides enhver forsimplet kategorisering, forsimpning i den forstand at han peger på, at enhver kategorisering har til hensigt at opretholde en bipolar afstand og opdeling mellem livsformer- og arter. Agambens mission er at udstille den centrale tomhed: "suspensionen af suspensionen, *shabbat* for dyr så vel som for menneske."<sup>20</sup> Først når alle vi levende organismer kan betegnes som nøgne liv, forenet i en evig åben sameksistens, kan håbet om ophævelsen af enhver polariseret tænkning indfries. Først i denne tilstand af en åben heterogen tænkning vil opkomsten af nye rædselsregimer, som dem vi igen ser konturerne af i Gaza og Rusland kunne afværges.

## At dømmes som menneske og drømme som dyr

I 1924 udgav medicineren og forfatteren André Breton det første af sine to surrealistiske manifeste. Hermed var en ny anarkistisk stemt avantgardeformation født, om end mere eller mindre som en direkte udløber af dadaismen, hvis storhedstid kan fastsættes til perioden fra 1915 til 1923. Det skal således understreges, at både Breton og mange andre surrealistiske malere og forfattere såsom Max Ernst, Jean Arp, Louis Aragon og Philippe Soupault m.fl. oprindeligt havde taget del i dadaismen, hvorfor skellet mellem disse også til tider kan være vanskeligt at trække.<sup>21</sup> Som antiautoritære, institutionskritiske avantgardister delte dadaisterne og surrealisterne da også et ønske om at lade kunst og hverdagsliv sammensmelte totalt. Tesen var den, at de ved at lade kunsten ophæve i livspraksis kunne bidrage til udviklingen af et helt nyt antihierarkisk samfund. Dadaisterne og surrealisterne udviklede nye genrer og kunstformater, i særdeleshed montager og collager, i troen på at disse kunne bidrage aktivt til fremmelsen af en ny politisk og social virkelighed, hvor drømme, irrationelle drifter og leg skulle danne fundamentet for opbygningen af det nye samfund.<sup>22</sup>

Når jeg ikke diskuterer avantgardebegrebet og dets afgrænsning eller de indbyrdes forskelle, som kan registreres blandt de grupper og ismer, som rimeligvis kan samles under dette paraplybegreb, skyldes det, at det primært var dadaisterne og surrealisterne, som både teoretisk og kunstnerisk beskæftigede sig med dyrets relation til mennesket. Alligevel bør det understreges, at dadaisterne og surrealisterne tilsyneladende repræsenterer to distinkte opfattelser af denne relation.

For hvor vigtige repræsentanter for dadaismen, såsom den tyske montagekunstner John Heartfield (født Helmut Herzfeld), forfattere og billedkunstnere som Francis Picabia, Hannah Höch og Georg Grosz uproblematisk anvender dyresymboler strategisk som led i deres udskamning af fjenden, dér idealiserede surrealisterne dyrene, som de opfattede som både driftsstyrede og irrationelle væsener uden rationel bevidsthed. Denne kaotiske urtilstand af drøm og ren drift, herunder udfoldelsen af vold og en fri seksualitet, blev idealiseret og favoriseret af surrealisterne. I Bretons *Surrealistiske Manifest* fra 1924 fremhævede han for eksempel at:



*Anton Szandor LaVey, 1964. Ukendt fotograf.*

Takket være surrealismen synes det, som om disse muligheder vender tilbage. Det er som om man genoplever i mørket en kostelig rædsel, Gud være lovet er det endnu kun skærsilden. Man gennemrejser skælvende det okkultisterne kalder *farlige landskaber*. Undervejs fremkalder jeg lurende uhyrer; de er endnu ikke særlig ildesindede over for mig, og jeg er ikke fortabt, fordi jeg frygter dem. Der er 'elefanter' som Soupault og jeg for ikke så længe siden skælvende af frygt for at møde. Her er den 'opløselige' fisk, som endnu skræmmer mig lidt. OPLØSELIG FISK – er det ikke mig, der er den opløselige fisk? Jeg er født i fiskens tegn, og mennesket er opløseligt i sin tanke! Faunaen og floraen i surrealismen er ikke noget man selv kan vedkende sig.<sup>23</sup>

Derfor var surrealistene heller ikke kunstnere i traditionel forstand. De ønskede ikke at skabe smukke værker eller skrive poetiske tekster. De ville derimod frigøre så meget skaberkraft som muligt: en skaberkraft som ikke skulle begrænses af eller til kunsten, men derimod gennemstrømme og udfylde al eksistens i livspraksis.<sup>24</sup>

Blandt visse satanistiske grupper, navnlig omkring den førnævnte LaVey, genfindes den samme idealisering af dyr og børn, som den der kan registreres blandt surrealisterne. Men ideen om at børn, dyr og primitive stammekulturer repræsenterer de mest autentiske driftstyrede skabninger, frakoblet enhver rationel og civilisationsforankret dominans, cementerer blot opretholdelsen af den problematiske dualistiske tænkning, som både de historiske surrealister og de senere satanister med tilknytning til LaVey ellers hævdede, de ville hinsides. Som kunsthistorikeren Camilla Skovbjerg Paldam ligeledes har fastslået, blev den 'primitive' tanke ellers betragtet som "en løsningsmodel, en mulighed for en slags tilbagevenden til noget autentisk, rent og oprindeligt – en form for barnlig uskyld."<sup>25</sup>

Gymnasieunderviseren den tidligere satanist Amina Olander Lap bekræfter med referencer til LaVeys *The Satanic Bible* fra 1969 satanisternes tilsvarende eskapistiske drøm om dyret og barnet som inkarnationen af det mest sande, frie, ædle, vilde og dermed anti-domesticerede liv, som når hun skriver at:

In addition to serving as a foundation for an understanding of human nature, children and animals represent an ideal that LaVey refers to as 'the purest form of carnal existence' (1969:89). Such creatures are sacred to Satanists. Children and animals are describes 'as natural magicians' that Satanist may learn from, because children and animals do not deny their natural desires and drives and are thus better suited for the pursuit of their goals.<sup>26</sup>

Set i det lys er det ikke underligt, at LaVey længe før han grundlagde sin sataniske kirke og kult i 1966, havde valgt at rejse med et cirkus, hvori han på den ene side agerede løvetæmmer og på den anden side levede, spiste og sov sammen med disse store rovdyr. Det var også i det omrejsende cirkus, at han som stor dreng indså, at mennesket grundlæggende kan betragtes som et dyr.<sup>27</sup>

Når den spanske surrealist Salvador Dali ofte medbragte sin vildkat, i form af ozelotten, *Barbou*, såsom under kunstnerens mange semi-permanente ophold på St. Regis Hotel i New York i 1960'erne, eller

når han frekventerede butikker og restauranter på Manhattan, vidner det om den samme fascination for rovdyret, som den LaVey udviste. For ligesom den excentriske Dali var LaVey kendt for at omgås vilde dyr i hverdagen, heriblandt løver, kvælerslanger og vildkatte, som han derfor også boede sammen med i sit hjem i The Black House på 6114 California Street i San Francisco.

Fælles for rovdyr og reptiler er, at de reelt ikke lader sig domesticere, hvorfor de repræsenterer en mere 'autentisk' forbliven dyr end de dyr, der som for eksempel hunde og huskatte helt uproblematisk lader sig underkaste og derved forvandles til ledsagerarter. Når LaVey og Dali som maskuline kultsymboler fremviste sig selv med rovdyr i 1960'erne, og som de hermed formåede at udnævne til deres foretrukne ledsagerart, fik de etableret en forestilling om dem selv, som de særligt udvalgte 'overmennesker' der er i stand til at tæmme det utæmmede. At Breton ekskluderede Dali fra den surrealistiske bevægelse, hang ikke mindst sammen med, at den spanske kunstner, helt i modstrid med de enten langt mere anarkistiske eller prokommunistiske surrealister, valgte at støtte op om fascistten Francesco Franco. Denne detalje bekræfter min her fremlagte tese om, at Dali rent faktisk opfattede sig selv som et guddommeliggjort og overmenneskeligt kunstnerisk geni. Hermed bekræftede Dali og LaVey helt uintenderet eksistens af den senmoderne alternative version af den darwinistiske evolutionsteori, som den feministiske tænker Donna Haraway præsenterer sine læsere for på følgende måde:

Humanistiske teknofile afbilder domesticeringen som en paradigmehandling udført af maskuline, enlige forældre, der føder sig selv, og hvor manden til stadighed skaber sig selv, mens han opfinder sit værktøj. Det domesticerede dyr er det epokeforandrende værktøj, som i sit kød virkeliggør den menneskelige intention, i en hundekroppet version af onani. Manden tog (den frie) ulv og skabte (den tjenende) hund og muliggjorde derved civilisationen. Hegel og Freud som bastarder i kennelen.<sup>28</sup>

Forestillingen om at det var manden, der i virkeligheden skabte alt det, som vi definerer som fremskridt og civilisation, handler således ifølge

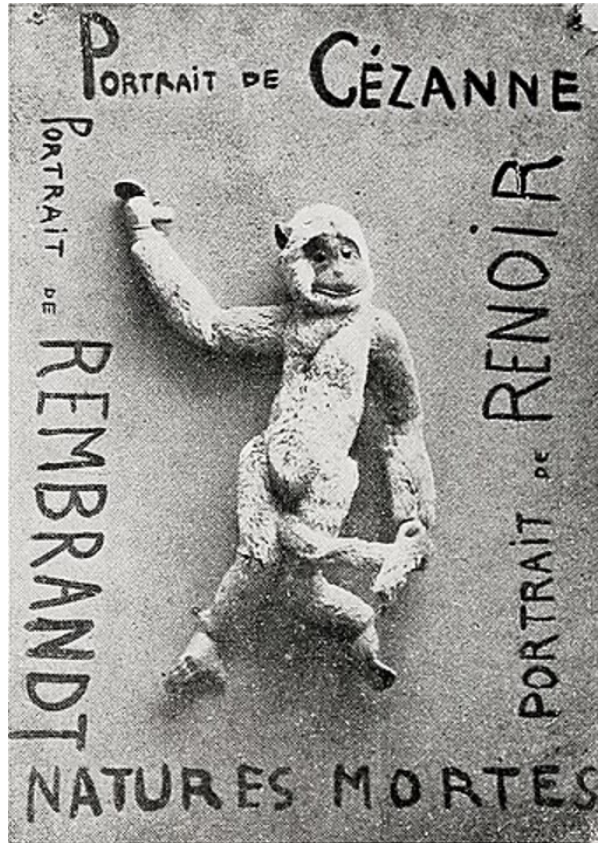
Haraway, også om en symbolsk domesticering af rovdyret; og det er akkurat denne underkastelsesmanøvre, som LaVey og Dali opretholdt og cementerede, når de i utallige sammenhænge poserede med disse.

### **Dadaisternes dyr – til kamp for en ny humanisme**

I modsætning til surrealisterne, som tog afstand fra forestillingen om 'Den Anden' – i hvert fald som noget negativt – der benyttede de avantgardistiske dadaister sig af dét, som jeg her i afsnittet vil beskrive som en hegemonisk dyregørelsesstrategi. Dadaismen føres traditionelt tilbage til Zürich, med bohème-kunstnerne Hugo Balls og Emmy Ball-Hennings stiftelse af Cabaret Voltaire i 1916.

Dadaisternes ønske var at skabe en ultimativ anti-kunst med det formål at fremkalde de samme kaotiske tilstande og chokeffekter, som dem de med udbruddet af 1. verdenskrig selv oplevede. Kunsten skulle i et væld af anarkistisk og tumultarisk støj både mime samfundstilstanden, men også bruges som en eskapistisk flugtvej fra denne. Udspændt i denne dobbeltposition blev dadaismen en fuldkommen reaktion på og imod sin egen samtid. Med deres anti-kunst programmer og manifeste lod dadaisterne civilisationens finkultur splintre i et omfang, som først efterfølgende blev forsøgt effektueret med surrealisternes genfortryllelse af samme mission og projekt.

Ligesom surrealisterne arbejdede dadaisterne, også længe efter bevægelsens egentlige storhedstid ufortrødent, med at agere politisk aktive. En dadaist som Heartfield tog via sin kunst kampen op mod nazismen i 1930'erne, ikke mindst ved brug af den nye montageteknik. Dadaisternes udstilling af 'Den Anden' som dyr blev efterhånden udbredt blandt visse dadaister, og efterhånden blev strategien også mere raffineret. Dadaisternes dyregørelsestrategi kunne dels komme til udtryk ved at de lod navngivne personer fremstille som dyr, som det særligt ses i Heartfields talrige fotomontager af Weimar Republikkens statsledere som Paul von Hindenburg, Friedrich Ebert, eller de højst højtrangerede nazister som Adolf Hitler og Hermann Göring. Dels på en mere latent og subtil facon, som når for eksempel Francis Picabia i



*Francis Picabia: Nature Morte. Portrait de Cézanne, Portrait de Renoir, Portrait de Rembrandt, 1920.*

1920 fik sammenkædet kunsthistoriens store mestre Auguste Renoir, Rembrandt og Paul Cézanne med en stofabe.

Til den første internationale dada-udstilling i Berlin, som blev afholdt mellem den 30. juni og 25. august 1920 i Otto Burchardts galleri på Lützow-Uffer 13, havde Heartfield fået monteret en uniformeret gris i et af udstillingsrummenes loft. På udstillingen kunne publikum erhverve det, som dadaisterne selv definerede som antikunstværker af i dag paradoksalt nok verdenskendte kunstnerkoryfæer som foruden Heartfield talte Roul Hausmann, Grosz, Höch og Picabia.

I det ovenfor nævnte værk af Picabia, *Nature Morte, Portrait de Cézanne, Portrait de Renoir, Portrait de Rembrandt*, fremkom kunstneren med sit bud på, hvordan enhver traditionsforvaltende kunstner, på tværs af tid, sted ismer og stil, kunne reduceres til et og samme legetøjsdyr i form af en vatteret chimpanse. Derudover formåede han med sit værk at reducere den historiske kunst til en reaktionær 'inferiør'

billedproduktion, som til enhver tid kan frembringes eller erstattes af et højerestående pattedyrs ditto. Med værket, som består af en legetøjsabe i stof monteret på en træplade og påført den groftmalede titelskrift, trak Picabia som repræsentant for den dadaistiske avantgarderetning en både visuel og indholdsmæssig skarpoptrukket linje mellem den gamle traditionelle kunst og den nye avantgardistiske.

Omvendt er det nærliggende at antage, at Picabias påmonterede stofabe også knytter dyret og barndommen sammen på en måde, som kan minde om surrealisten Hans Bellmers intensive arbejde med at udføre og affotografere de dukker, som han tilvejebragte i perioden 1933-1938.<sup>29</sup> Bellmers tidligste dukker beskrev han ofte som mindreårige, og de spillede også gennem diverse opsætninger og affotograferinger på flertydige betydninger såsom ”sadisme/masochisme, det androgyne, kønsroller, voyeurisme og meget mere [...]”.<sup>30</sup>

Når Bellmer forbandt sine dukker med det, som han kaldte for barndommens fortryllede land, handlede det sandsynligvis, som det i øvrigt gjorde for surrealisterne generelt, om at udbasunere en u-filtreret hyldest til barnets frihed og uspolerede hæmningsløse leg.<sup>31</sup> Det er indlysende, at eftersom Bellmer personificerede sine dukker, samtidig med at de faktisk fremstod som udsatte for seksuelle overgreb, lemlæstelser og vold, blev det tilsvarende vanskeligere at associere barndommen med et fredfyldt og sorgløst rum. I det lys er det oplagt at Picabias stoflegetøjsabe, ligesom Bellmers dukker, bør opfattes som en symbolsk og radikal kritik af alt det, som civilisationen har gennemreguleret og tæmmet. Idealiseringen af børn og dyr handler derfor om at rejse en sofistikeret kritik af alt det, som samfundet underkuer og tæmmer. Bellmers dukker bliver også først og fremmest menneskeliggjorte via det sprog, som han knyttede til dem, snarere end via deres ydre fremtoning som objekter, idet de ofte virker muterede, fordrejede og perforerede. Dukkerne er således at betragte som mutationsformer – en blanding af dyr og menneske.

I det perspektiv er det oplagt, at forestillingen om det dyriske og driftsstyrede skulle absorberes i disse kunstneriske protesebevægelser som led i en større samfundsomvæltning. Men det indebærer naturligvis

også at dadaisterne og surrealisterne, med deres passionerede idealisering af det utæmmede, i en vis udstrækning korrelerer. For som min analyse viser, bør børn og dyr for begge bevægelsers vedkommende opfattes som en grundlæggende subversiv og anticivilisatorisk destruktiv kraft. Dyret er alt det, som ikke kan formålsrationaliseres, og surrealisterne og dadaisterne kunne således affirmativt vise, at kunsten var død i alle dens gamle formater.

Idet dadaisten Heartfield var en velorienteret samfundspolitisk observatør, forblev han også en billedpolitisk sabotør. Med den strøm af billedmontager, som Heartfield primært skabte i 1930'erne, udviklede han en avanceret billedstrategisk teori, som faktisk fungerede som en stærk modmagtskompression til nazismen.

Hovedparten af de politiske montager, som Heartfield skabte, blev produceret for det tyske venstre-libertære magasin AIZ (*Arbeiter Illustrierte Zeitung*), over en længere periode fra 1930-1938. Karakteristisk for disse montager er, at Heartfield, ofte i en humoristisk sammenstilling af billeder, fremviste nazisterne som både slagtere og dyr. I nogle af disse montager var der, såsom på side 783 i AIZ nr. 40 fra 1930, tale om en symbolsk afbildning af, hvordan en stor fisk iført en høj hat med et svastika samt et stort dollartegn mellem finnerne, fortærer en rovfisk i form af en haj. I samtiden var pointen med denne afbildning indlysende, eftersom bladet blev udgivet kort efter afviklingen af det parlamentsvalg, som den 14. september 1930 havde udløst, at nazisternes antal pladser i parlamentet var forøget markant, fra sølle 12 til 107. Ledsaget af billedteksten: "6 Millionen Naziwähler: Futter für ein großes Mau! Und den Fisch hab' ich gewählt!" kunne modtageren ikke misforstå budskabet.<sup>32</sup>

I adskillige af disse montager af Heartfield optræder der dyregørelsesbilleder. Her er alt fra syngende og læsende nazi-stofæsler til døde fisk i juletræer, ansigter maskeret som tigerhoveder, spiddede fredsduer, ækle slanger med hagekors i øjnene, dyr der konverserer om jødernes kommende placering i Berlin Zoo etc. Men i andre af Heartfields montager bliver fremtrædende nazister som sagt direkte fremstillet som dyr, såsom i montagen *Deutsche Naturgeschichte-Metamorphose*

bragt i AIZ den 16. august 1934, hvor den tidligere socialdemokratiske præsident Friedrich Ebert er afbildet som en larve, og dvs. på et lavt udviklingstrin, præsident Paul von Hindenburg befinder sig derimod kronologisk og arvelighedsmæssigt på et højere stade, eftersom han er skildret som en puppe. Alt sammen kulminerende med Adolf Hitler som er afbildet som et fuldfærdigudviklet flyvende insekt.<sup>33</sup> I Heartfields montage er nazismens evolutionsbårne naturhistorie på raffineret vis blevet vendt mod den selv.

Med udførelsen af fotomontagen *Und sie bewegt sich doch!* fra 1943, hvorfor denne montage ikke er udgivet for AIZ, havde Heartfield skabt den *måske* nok mest radikale billedkarikatur af Hitler. Billedet viser føreren for Det Tredje Rige som en abe med hagekorsarmbind, et sværd og iført en hornet hjelm.<sup>34</sup> Med navnlig den hornede hjelm giver værket igen associationer til det hornede dyr som Blake afbillede det i *The Number of the Beast is 666*. Siddende på jordkloden med et tomt blik rettet mod himlen og knapt nok i bevægelse, som titlen understreger, kigger Hitler, som en personificeret *førsteengel* af Satan, længselsfuldt efter en bedre tilværelse i det hinsides.<sup>35</sup>

En konkluderende bemærkning om de forkætrede, forkælede og forevigede kæledyr i Heartfields fremstilling af dyret som værende analog med ondskab, det bestialske, den sataniske andethed, adskiller sig markant fra den sentimentale, bløde og skjulte version af sadomasochismen, som litteraturprofessoren Sianne Ngai mener knytter sig til dét at holde kæledyr, eller for den sags skyld som barn knytte sig til de tøjdyr som i øvrigt også ofte navngives. I kapitlet ”Avantgardens nuttethed” som indgår i *Vores æstetiske kategorier – Det gakkede, det nuttede og det interessante*, påpeger Ngai med stor overbevisning, at den nuttethed som mennesker tillægger kæledyr, uanset om disse er levende eller foret med vat, beror på det som hun betegner som deres evne til at udløse en fordoblet varefetichisme:

Man kunne betragte nuttetheden som en intensivering af varefetichismens kitschede fantastiske logik, men også som en måde at revidere denne fetichisme gennem tilføjelsen af et ekstra lag af fantasier. For som en æstetik, hvor genstanden ikke alene forestilles som et besjælet væsen, men

som et væsen, der indbyder det æstetiske subjekt til rent fysisk at gribe fat i det, vidner nuttetheden om begæret efter at få det, Marx kalder for 'varelegmenernes grove, håndgribelige realitet' tilbage, som ellers umiddelbart udviskes i udvekslingen.<sup>36</sup>

Det er oplagt, at den fantasmagoriske nuttethed som fremkaldes i udvekslingsspillet mellem mennesket og dyret som dets ledsagerart, i særdeleshed som kæledyr, adskiller sig markant fra de tidligere eksempler på dyret, forstået som "Den Anden". Heartfields dyregørelse af nazister, Bellmers dukker eller Blakes skildring af Satan øger ikke lysten til at pleje omgang med dyr. Men omvendt repræsenterer ethvert kæledyr også en afstand, som forsøges nedbrudt eller udlignet, som Gertrude Steins sætning på en bænk foran indgangen til Central Park Zoo i New York vidner om: "Jeg er mig, fordi min lille hund kender mig."<sup>37</sup> Mennesket er derfor som jeg har vist også afhængigt af dyrenes eksistens i verden. Uden økosystemet og arternes sammensathed ville vi ikke blot være skrøbelige i økosystemet, vi ville også miste den vigtige erkendelse, at menneskets historie vanskeligt kan skrives uden dyrets tilstedeværelse som brugsdyr og ledsagerart. Vognens opfindelse skyldtes hestens funktion som trækdyr, og i dag taler man stadig om en bils hestekræfter. Det anslås, at 9 millioner pattedyr indgik i 1.verdenskrig, herunder primært heste og hunde som udfyldte flere funktioner. Hunde kunne således tjene som spejderhunde, patruljehunde, redningshunde, meldehunde mm. Men også i vores samtid spiller diverse typer fører-, patrulje- og sporhunde fortsat en stor rolle. Med denne artikel har omdrejningspunktet derimod været at pege på hvordan dyr er tæt knyttet til abstrakte begreber som politik, religion og identitet; uanset om de agerer ledsagerart eller symbolsk anvendes til udskamning af 'Den Anden'. Som jeg har vist er dyr på tværs af tid og geografi, således blevet anvendt som et dehumaniseringsgreb. Dyret og mennesket er blevet misbrugt som karikatur, hvorved den polariserede position automatisk konsoliderede sig for at nå sit foreløbige kulminationspunkt under Det Tredje Rige – dette vel at mærke på begge sider af det politiske skel.

At dyre-menneske separationen udgør et skizofrent element, fandt

vi belæg for hos surrealisterne og satanisterne, for hvem det kraftfulde, vilde og utæmmede blev favoriseret og vægtet højere end civilisationens underkuelse af individet. Denne skizofreniske position, hvor dyret opfattes som frit, selvom det er slavegjort af mennesket, ses også ved, at en kunstner som Pablo Picasso på den ene side gjorde duen til et vigtigt fredssymbol, samtidig med at han, ligesom Henri Matisse, holdt duer i fangenskab. På samme måde skildrede surrealistten Dali ofte myrer i sin kunst, om end han samtidig poserede med en levende myresluger i Paris' gader i 1969.<sup>38</sup> Her gik han tur med det dyr, som kunne sluge den sidste surrealistiske rest ud af fascisten Dalis kunst.

Den almene dyrkelse af dyret som fetich, og som Ngai peger på med det, som hun definerede som det nuttede, får dyret til at befinde sig på afstand af den anarkisme, som de mest radikale avantgardister, såsom surrealistterne, oprindeligt ønskede effektueret. Det er indlysende, at kæledyr også har betydet meget for mange kunstnere, selvom de via deres kunst ofte samtidig tillægger dyrene forskellige betydninger og karaktertræk. Til eksempel er Picassos gravhund *Lumpo* og siameserkatten *Minou* blevet afbildet i flere af kunstnerens værker, såsom i den berømte stregtegning af førstnævnte. Men det betyder ikke, at Picassos fredsommelige kæledyr er blevet tillagt den samme symbolske betydning, som dem han for eksempel har inkorporeret i motiverne med oksekranier, de døende heste i *Guernica* eller de mange ugle, som han i begyndelsen af 1950'erne frembragte i keramik, maleri og træ. Alle disse motiver har det tilfælles, at de i Picassos tilfælde symboliserer døden.

Når Picasso lod sig fotografere med den levende ugleunge, som han havde i fangenskab, og som han havde navngivet *Ubu*, har det i eftertiden betydet, at hans kunst fra samme periode, samt alle andre motiver med ugle, omvendt er blevet knyttet til den konkrete fugl.<sup>39</sup> Den kunsthistorisk farefulde situation opstår ved, at Picassos kunst fra denne periode med tiden ikke længere kan adskilles fra hverken Picassos eller fugleungen *Ubus* på mærkværdig vis sammenflettede liv. De fotografiske dokumentarlignende fotos, hvor Picasso optræder sammen med *Ubu* giver associationer til døden, dette i en nærmest

kondenseret form af den poststrukturalistiske litteraturteoretiker Roland Barthes fototeori. I sin analyse påpeger Barthes netop, at døden er tæt forbundet med fotografiet, idet ethvert foto afbilder og fastlåser den svundne tid. I den forstand er Picassos fotos med *Ubu* knyttet til døden på en avanceret facon, idet både kunstneren og fuglen er døde, selvom vi i eftertiden ser på dem, som var de levende. Men herved er melankolien og fraværet blevet præsent – de er forvandlet til 'Den absolutte Anden' i den metaforiske betydning: døden, det hinsides og dyret uden bevidsthed.

På samme måde har den forladte fårehund *Gyp*, som den amerikanske abstrakt-ekspressionistiske efterkrigstidsbilledkunstner Jackson Pollock tog til sig, fulgt ham til atelieret dagligt, hvorfor også han valgte at forevige sin hund i flere værker. Men det betyder ikke, at Pollock tillagde det nogen særlig betydning, eftersom han slet ikke var en kunstner, der skildrede mange dyr. I modsætning til Picasso spillede *Gyp* heller ikke den samme rolle som uglen *Ubu* gjorde for Picasso. I hvert fald forsøgte Pollock ikke at profitere kunstnerisk på dens eksistens, hvorfor Pollock heller ikke lod hunden tjene som sin tjener.

At den danske kunstner Karl Bovins kat hed *Mao Røv*, kan forekomme misvisende, eftersom Bovin var en af de mest revolutionsstemte kommunistiske kunstnere i Danmark, hvorfor han også til tider deltog i Den Kinesiske Ambassades fester i København. Navnet på katten afspejler derfor langt fra Bovins politiske tilhørsforhold osv. Med andre ord: Der findes mange eksempler på, at kunstneres dyr ikke har øvet nogen større indflydelse på deres eftermægle – dette i modsætning til for eksempel Picasso og Dali.

Andre, såsom den danske arkitekt og billedkunstner Nicolai Abildgaard, knyttede sig ligeledes til sin hund, hvorfor han efter udnævnelsen til professor på og direktør for Det Kongelige Danske Kunstakademi i 1778 fik indgraveret følgende tekst i gravstenen for hunden *Jordano*, som den dag i dag ligger begravet i Billedhuggerhaven på Charlottenborg:

Her glemmes levningen af iordano, et mynster på troskab. Han blev født i Rom i PII Sexti regierings andet aar. Han døde i Kjøbenhavn i det mærkelige aar, da et pund sukker kostede XLIII skilling.<sup>40</sup>

Om denne hund og kunstners forhold til dyr ved vi ikke meget, men til gengæld blev kolonitidens sukkerpris dokumenteret for eftertiden.

## Noter

- 1 Johannes Åbenbaring, kap. 13: 1993 (1992): *Det Nye Testamente*, Det Danske Bibelselskab, s. 653.
- 2 Jens Tang Kristensen 2017: "Route or Deroute 666 – Frygten for dyret i kunst og kultur" i: Bodil Foldager Jung m.fl. (red): *Kulturo no. 43*, temanummer: Frygt, Tidsskrift for kunst, litteratur og politik, Frederiksberg, s. 78ff.)
- 3 Lars Munk Sørensen 2006: *Satanisme*, Gyldendal, København, s. 13.
- 4 *The Number of the Beast is 666*, 1805. Akavarel, 41.2 x 33.5 cm. Wikimedia Commons
- 5 Thomas Hobbes 2008: *Leviathan – eller Materie, form og magt i et almenvel civilt og kirkeligt*, Informations Forlag, København, s. 209.
- 6 St. Thomas Aquinas (1988): *St. Thomas Aquinas on Politics and Ethics*, translated and edited by Paul E. Sigmund, Norton, New York, s. 10f.
- 7 Hans Fink 2003: *Samfundsfilosofi*, Aarhus Universitetsforlag, Århus, s. 29.
- 8 Munk Sørensen 2006, s.15.
- 9 I Satan Kirke-regi hyldes Blake fortsat for sin "esoteriske" stil. Et eksempel herpå kan tilgås via *A Satanist's Introduction to William Blake – Church of Satan*, <https://churchofsatan.com/introduction-to-william-blake/> (tilgået 11.09.2024).
- 10 Randall H. Alfred 2019: "The Church of Satan", i: James R. Lewis & Jesper Aagaard Petersen (red.): *The Encyclopedic Sourcebook of Satanism*, Prometheus Books, New York, s. 550.
- 11 <https://www.poetryfoundation.org/poems/54684/jerusalem-and-did-those-feet-in-ancient-time> (tilgået 11.09.2024).
- 12 René Descartes 2009 (1637): *Afhandling om metoden*, Det Lille Forlag, Frederiksberg, s. 63.
- 13 Mikkel Bolt 2023: *Dialog med de døde*, Antipryne, Århus, s. 68.
- 14 Suzanne Césaire efter Bolt 2023, s. 74.
- 15 Viktor Klemperer 2011 (1996): *LTI Lingua Tertii imperii – Det Tredje Riges Sprog – En filologisk notesbog*, Tekst og Tale, Ringkøbing, s. 34.
- 16 Søren Gosvig Olesen 2010: *Hitler – en introduktion*, Gyldendal, København, s.116.

- 17 Klemperer 2011, s. 124.
- 18 Gosvig Olesen 2008, s. 55.
- 19 Giorgio Agamben 2018 (2002): *Det åbne – Mennesket og dyret*, Forlaget Wunderbuch, Skive, s. 56f.
- 20 Agamben 2018, s.116.
- 21 For mere information herom se evt. Malcolm Haslam (1978): *The Real World of the Surrealists*, Widenfeld and Nicolson, London, s. 39ff.
- 22 Jørgen Sonne 1993 (1992): *De franske surrealist*, Tiderne Skifter, København, s. 22.
- 23 André Breton 1972 (1924): *De Surrealistiske manifest*, Gyldendal, København, s. 5.1
- 24 Bolt 2023, s. 57.
- 25 Camilla Skovbjerg Paldam 2011: *Surrealistiske collager – Underfulde billeder i kunst og litteratur*, Aarhus Universitetsforlag, Århus, s. 146.
- 26 Amina Olander Lap 2013: "Categorizing Modern Satanism: An Analysis of LaVey's Early Writings", s. 83-103 i: Per Faxneld & Jesper Aa. Petersen: *The Devil's Partry – Satanism in Modernity*, Oxford University Press, New York, s. 95.
- 27 Sørensen 2006, s. 53f.
- 28 Donna Haraway 2021: *Forbundne arters manifest – Hunde, folk og significant andethed*, Forlaget Mindspace, København, s. 51.
- 29 Se billede på fx <https://www.icp.org/browse/archive/constituents/hans-bellmer>
- 30 Paldam 2011, s. 216.
- 31 Paldam 2011, s. 217.
- 32 David Evans 1992: *John Heartfield AIZ/VI 1930-38*, Kent, New York, s. 56. Se også billedet fx på <https://heartfield.adk.de/node/6494>
- 33 Ibid., s. 242. Se billedet fx på <https://heartfield.adk.de/node/3661>
- 34 Se billedet fx på <https://heartfield.adk.de/en/node/4028>
- 35 Peter Pachnicke & Klaus Honnef (red.) 1991: *John Heartfield*, Dumont, Berlin, s. 124.
- 36 Sianne Ngai 2021 (2012): *Vores æstetiske kategorier – Det gakkede, det nuttede og det interessante*, Informations Forlag, København, s. 103.
- 37 Dorthe Juul Ruggaard 2020: "Kære dyr, vilde dyr, menneskedyr – Livet mellem arter i samtidskunsten" i: Gether, Christian m.fl. (red.): *Dyr i Kunsten*, Arken Museum, Ishøj, s. 18.
- 38 Se billedet fx på <https://gotoartfulminds.wordpress.com/2014/03/22/dali-birds/#jp-carousel-204>
- 39 Se billede fx på <https://austinkleon.com/2021/03/10/picassos-owl/>
- 40 Inskription på gravsten i Billedhuggerhaven på Charlottenborg, København.