

Akademisk kvarter
Tidsskrift for humanistisk forskning

Academic Quarter
Journal for humanistic research

Redaktører / Issue editors
Jørgen Riber Christensen & Kim Toft Hansen

Ansvarshavende redaktører / Editors in chief
Jørgen Riber Christensen & Kim Toft Hansen

© Aalborg University / Academic Quarter 2010

Tidsskriftdesign og layout / Journal design and layout:
Kirsten Bach Larsen

ISSN 1904-0008

Yderligere information / Further information:
<http://akademiskkvarter.hum.aau.dk/>

For enkelte illustrationers vedkommende kan det have været umuligt at finde eller komme i kontakt med den retmæssige indehaver af ophavsrettighederne. Såfremt tidsskriftet på denne måde måtte have krænket ophavsretten, er det sket ufrivilligt og utilsigtet. Retmæssige krav i denne forbindelse vil selvfølgelig blive honoreret efter gældende tarif, som havde forlaget indhentet tilladelse i forvejen.

Dette nummers bedømmelsespanel / Issue peer review panel:
Steen Christiansen, Aalborg Universitet
Pablo Christoffanini, Aalborg Universitet
Camelia Elias, Roskilde Universitet
Anne Katrine Gjerløff, Københavns Universitet
Tenna Jensen, Københavns Universitet
Thessa Jensen, Aalborg Universitet
Gray Kochrar-Lindgren, University of Washington
Claus Krogholm, PhD
Ulrik Lehrman, Syddansk Universitet
Kyle Nicolas, Old Dominion University Norfolk
Jan Schlosser, Aalborg Universitet
Michael Schmidt, Tromsø Universitet
Bent Sørensen, Aalborg Universitet

Indhold

sfortegnelse

Kødet som forståelses- og kommunikations- middel • <i>Jørgen Ribder Christensen og Kim Toft Hansen</i>	4
Kødets performativitet i kunst og teori • <i>Falk Heinrich</i>	13
Meet your inside • <i>Jan Eric Olsen</i>	22
Kødets fristelser • <i>Steen Christiansen</i>	32
Oplevelsesøkonomi uden kød på? • <i>Thessa Jensen</i>	41
Svin – kvalitet og kontrol • <i>A. K. Gjerløff og T. V. Jensen</i>	52
Cruising for Burgers • <i>Martin Knakkegaard</i>	61
Kødet som objekt hos Jane Austen • <i>Jørgen Riber Christensen</i>	72
Criminal man, eller Lombroso <i>revisited</i> • <i>Kim Toft Hansen</i>	78
Meat, Buddhism and Salvation • <i>Bent Sørensen</i>	87
Jüngers kødgryder • <i>Jan T. Schlosser</i>	94
Skærmfødsler • <i>Tobias Raun</i>	102
Carnografi • <i>Claus Krogholm</i>	113
Den udkrængede krop • <i>Torben Rølmer Bille</i>	122
From figure to figural • <i>F. Benavente og G. Salvado</i>	130
Kød, krop og identitet • <i>Johanne Stubbe Teglbjærg</i>	139
At frådse i kropslighed • <i>Torben K. Nielsen</i>	151
Det intelligente kød • <i>Anne Elisabeth Sejten</i>	161
Cultural Flesh – Social Metabolism • <i>James F. McDonald</i>	171

Kødet som forståelses- og kommunikationsmiddel

“And your very flesh shall be a great poem,”
Walt Whitman, *Leaves of Grass*, 1855.

af *Jørgen Riber Christensen* og *Kim Toft Hansen*

“And your very flesh shall be a great poem,” skrev digteren Walt Whitman i indledningen til *Leaves of Grass* fra 1855. Fra før Whitman, over Kafkas straffekoloni, kødet som ernæringsmiddel og David Cronenbergs *new flesh*, til moderne udsmykning af kroppen og æstetisk kirurgi har kødet været et forståelses- og kommunikationsmiddel. Menneskets rationalistiske potens er begrænset af kroppens udfoldelsesmuligheder, men det er kun en begrænsning, hvis det bliver opfattet sådan. Krop og kød har været læst som et hylster, der distancerer vores tænkning fra virkeligheden, som således formes af kødets indskrænkende

effekt – håbet og længslen har derfor ofte været et ønske om at undslippe og overskride kødets betingelser. Sjælens renhed forstyrres af kødets grimede maske. Kød og sjæl har – inden for sådanne dualistiske rammer – oparbejdet disparate, adskilte metafysikker, som det igen har været besværligt at (gen)forene. Tanke og omverden har været som to ens poler, der gennem menneskets historie har skubbet sig længere og længere fra hinanden uden blik for, at kroppen ikke kun er en begrænser, men faktisk også kan fungere som en mediator for forholdet mellem omverden og sind. Som poesien kan være en fornemmelse for en ellers svært kommuniker-

bar tilstand, er kød og krop også måder, igennem hvilke vi intuitivt sanser og opfatter verden.

Den moderne filosofiske fænomenologi og den neurologiske kognitionsforskning har senest sat en tyk streg under det, som kunsten og de kulturelle formationer har vidst hele tiden: Vi bruger også kroppen, når vi tænker. Rationalismen er blevet afløst af en mere dialektisk model, der fortæller noget om, hvordan vores hverdagsempiri, vores menneskelige intuition, også medvirker til en tænkning, der ikke alene kan være en forklaringsmodel for eksistens – tænkningen alene er ikke nok for vores væren. Men det er omvendt ikke nok med at vi også tænker med kroppen, for kroppen er også en plastisk enhed, der (næsten) kan modelleres efter personlige ønsker, mens kødet på andre fronter står for forfald. Ældningsprocessen er i sig selv et angstfyldt område for mennesket, men det er også tvivlsomt, hvor dominerende kødet bliver ved med at være. I takt med moderne computerteknologi og medicinske muligheder for regeneration tilpasses den menneskelige krop, stiger mulighederne for teknologisk og klinisk forlængelse af livet. Kønnen er derfor i lyset af fx hormonbehandlinger også blevet mere flydende, hvilket stiller spørgsmålstegn ved vores opfattelse af identitetsstrukturer. På den ene side er det et udtryk for menneskelige ønsker om frihed til selv at vælge, herunder også køn, mens det på den anden side også er læst som et patologisk billede af et dekadent samfund i forfald – spørgsmålet er, hvad det er for et samfund, vi danner, når alt perpetuelt står til diskussion, alle indbyggede elementer er flydende, og ingen faste strukturer kan binde mennesker sammen – er menne-

sket hermed et frit væsen eller en slave af muligheder?

Kødet, kønnen og kroppens udfoldelsesmuligheder er derfor også et omdrejningspunkt for mange mediegener. Internettets socialt interaktive former tilbyder nogle rammer for de flydende samfundsstrukturer – eller det, Zygmunt Bauman kaldte for *flydende modernitet* – som derfor også medfører muligheder for nye kødelige udfoldelsesmuligheder, i positiv og negativ forstand. Denne menneskelige frihed leder til et svært kontrollerbart potentiale for mere tabubelagte medierede kødelige udfoldelser. Det er dog kun den ene side af mediasagen, idet krop og kød heller ikke har været undgået i populære mediegener. Hvor Laura Mulvey kaldte pornografi, melodrama og gyseren for kropsgener med sigte til den kropslige effekt, så gælder det også for mange andre gener, at kødet er i centrum. Hvor horrorgenren ofte handler om kødets opstandelse trods forgængelighed, så har krimien ofte sit initieringspunkt i penetration af kødet. Forbrydelsen, mordet, er også en kødets afbrydelse. Med andre ord er kødet også i fokus såvel tematisk som receptivt i forbindelse med flere almindelige fiktionsgener.

Men kødet er ikke kun menneske, selvom det er menneskets kontakt til de dyriske kræfter. Kødet er også menneskets overlevelse, på trods af vi ikke behøver kød. Derfor er kødet også et udtryk for menneskelig nydelse, erotisk såvel som gastronomisk. Religiøst er kroppen og kødet også blevet tænkt ind som et grundlag for troen eller sågar som en fornægtelse af kødet. Derfor er det i særdeleshed spændende, hvad der sker, når vi sætter kødet som omdrejningspunkt for kulturelle studier og akademi-

ske undersøgelser – det er således emnet for dette første nummer af tidsskriftet *Akademisk kvarter*. De næste to numre af *Akademisk kvarter* har som deres temaer *Globale fortællinger* og *Transgressioner*. De udkommer i henholdsvis foråret og efteråret 2011.

Dette nummers redaktører takker de internationale og danske fagfællebedømmere for deres engagement og faglige omhyggelighed: Steen Christiansen, Aalborg Universitet, Pablo Christoffanini, Aalborg Universitet, Camelia Elias, Roskilde Universitet, Anne Katrine Gjøløff, Københavns Universitet, Tenna Jensen, Københavns Universitet, Thessa Jensen, Aalborg Universitet, Gray Kochrar-Lindgren, University of Washington, Claus Krogholm, Ulrik Lehrman, Syddansk Universitet, Kyle Nicolas, Old Dominion University Norfolk, Jan Schlosser, Aalborg Universitet, Michael Schmidt, Tromsø Universitet, og Bent Sørensen, Aalborg Universitet.

Sigtet med at bruge kødet som et omdrejningspunkt har været at trække nogle tværgående forklaringer, der ikke kun siger noget om enkelte traditioner inden for humanistiske studier. Intentionen er at undersøge, hvad der sker, når sådanne grænser brydes ned af en tematik, der går på tværs af almindelige faglige hegnspele. Derfor er det heller ikke problemfrit at aftvinge tidsskriftets bidrag en specifik teoretisk eller analytisk ramme, som det enkelte bidrag kan falde i. Her mødes forskellige måder at studere humanistiske emner i stedet på alternative måder. Vi ser på eksempelvis performativitet og kød, på kødet som element i forholdet mellem litteratur og filosofi, om troens rammer for en forståelse af kødet, herunder også elementer af litteraturstudier, forskellige helt bogstavelige studier af mødet mellem

medier, teknik og kød, og mange andre perspektiver. Med disse perspektiver håber vi på, at vi ikke kun åbner for alternative vinkler på det humanistiske blik på kødet, men også skaber grobund for videre beskæftigelse med emner, der – af forskellige årsager – ikke er blevet afdækket af dette nummer af *Akademisk kvarter*.

Perspektiver på (og i) kødet

Kødet har på mange måder relevans for os som et udtryksmiddel eller en måde at forme en forståelse på – kødet er eller kan være en performance, der udtrykker et budskab gennem kunst eller i sig selv formidler identitets-koder. Det levende kød som en kulturel tekst eller som et redskab eller en maskine i den performative æstetik er således emnet for Falk Heinrichs "**Kødets performativitet i kunst og teori**". I artiklen og dens argumentation forenes sanseligt detaljerede beskrivelser af performancekunstneren Marina Abramovics opførelse af *7 Easy Pieces* med teoridannelser om performers og publikums positioner af perceptionen og receptionen af en performance. Hvor scenekantens adskillelse på den ene side er performanceopførelsens fjende og hvad, der demarkerer en uønsket adskillelse til publikum, er fraværet af den også hvad, der gør performance forskellig fra teateret. Falk Heinrich anfører imidlertid konkluderende, at en receptiv adskillelse og en empatisk identifikation er paradoksalt samtidigt nødvendige både for performer og publikum, som når Marina Abramovic skærer i sit kød med barberblade. Her er Gadammers brug af det antikke theoria-begreb en passende beskrivelse med dets dobbelte bevægelse, der har en afstandsskabende og afstandsminimerende funktion.

På en overraskende måde betyder det performative også noget for opfattelsen af kroppen, der forstås som både et medicinsk korpus og en kilde til udtryksformidling. Disse aspekter kobles i Jan Eric Olséns artikel "**Meet your inside – endoscopic visualizations in contemporary culture**", der handler om, hvorledes den nyeste medicinske forskning og behandling visualiserer det indre af vores krop vha. indføringer af et miniatyrekamera som det trådløse pillekamera, der blot sluges, og om hvad dette betyder i forhold til vores egen opfattelse af kroppen. Jan Eric Olsén argumenterer i artiklen for, at denne visualiserende, medierende og invasive medicinske praksis har en fremmedgørende effekt. Artiklen anvender eksempler fra klinisk medicin og fra performance-kunst, og der gives en oversigt over denne teknologiske udvikling, og over hvorledes den medicinske, kulturelle og sociale konfiguration af kroppen har ændret sig med det nye medicinske blik, sådan at artiklen forener det kulturelle og det medicinske fagfelt.

Den sociale konfiguration – eller måske nærmere refiguration – er også temaet for næste bidrag. Med udgangspunkt i tatoveringer, piercinger og andre kropsmodifikationer tager Steen Christiansens artikel "**Kødets fristelser**" også fat på emner, der knytter an til lignende spørgsmål om konfiguration af kroppens overfladeudtryk. I sin analyse af softcore og pinup-websitet *suicidegirls.com* diskuterer Steen Christiansen med fokus på kødet som objekt i en kontekst af kønsforskning, hvorledes køn (gender) konstrueres socialt. Modellerne på *suicidegirls.com* forhandler med en tidligere kvindeforståelse gennem to processer: skabelsen og brugen af pinup-fotos og kropsmodifikationer, så der opstår et nyt skønhedsbe-

greb, monster/beauty eller monstrøs skønhed. Spørgsmålet om køn vender vi desuden tilbage til senere.

Kød er imidlertid ikke kun en del af vores kroppe og kulturelle identitet i en fænomenologisk optik. Kød er også et vigtigt næringsmiddel, der dog ikke kun fungerer alene som sådan. I to artikler behandles kød og fødevarer med særligt fokus på de ernærende og – i en vis forstand i forbindelse med den første af de to – performative elementer. Kødet og andre fødevarer bliver også udsat for oplevelsesøkonomiske virkemidler, der kontekstualiserer kødets som mere end blot et næringsmiddel. I Thessa Jensens "**Oplevelsesøkonomi uden kød på?**" underkastes det danske landbrugs fødevarerproduktion således et kritisk gennemsyn. Artiklens hovedpointe er, at landbruget er i klemme mellem to systemer: det disciplinerende og overvågende system, hvor statslig og EU-støtte og sanktioner bestemmer produktionen, og projektsystemet, hvor især mellemstore bedrifter skal agere indenfor et oplevelsesøkonomisk system med innovativ storytelling, og hvor deltagelse i projekter med konsulentbistand kan vise at være en faldgrube for de involverede "ildsjæle". Dette viser artiklens cases bl.a. "Sønderhavens Gårdmejeri", men også positivt med den selvstændigt opbyggede "Den grønne vogn" i Lønstrup.

Kødets rolle som fødevarer er også under lup i artiklen "**Svin – kvalitet og kontrol**". Her kontekstualiserer Anne Katrine Gjerløff og Tenna Jensen den skiftende idealopfattelse af svinets krop historisk i skiftende markedsf forhold. Da eksporten af fedesvin til Tyskland blev erstattet af eksporten af baconsvin til England, blev idealsvinet ændret gennem reguleringer og vejledninger i retning af magerhed.

Sideløbende hermed opstod der kontrol af kødets sundhed. Dette magerhedsideal kan gendes i BMI, også kendt fra nutidig regulering af menneskekroppen. Artiklen beskriver trine i denne udvikling, og hvordan Det Gode Køds karakter blev skabt i krydsfeltet mellem kulturelle, økonomiske og videnskabelige krav. En slående og tankevækkende pointe er det i artiklen, at der forekommer en parallelitet mellem svinekropidealet og menneskekropidealet.

I mere metaforisk forstand spiller kødets både performative og bogstaveligt spiselige format også en rolle i næste artikelbidrag, hvilket i sig selv er antydet i artiklens titel. Som dette nummers eneste musikalske bidrag tager Martin Knakkegaard i sin artikel "**Cruising for Burgers – om kød og kødelighed i Frank Zappas *Uncle Meat***" fat på nævnte Zappa-album. Gennem deskriptive analyser gennemgår Knakkegaard her de første otte skæringer på en plade, der peger i mange retninger – herunder også på sig selv. *Uncle Meat* er, skriver Knakkegaard, en tætført pastiche sat kalejdoskopisk sammen af unikke brokker af forskellige genrer og stilarter. Den interessante slutpointe, som står i skærende kontrast til albumets titel, er det nærmest komplette fravær af kød i teksternes absurde univers. Samlet peger analysen på Zappas album som en musikalsk-ideologisk stillingtagen, som kan udtrykke – med en frase fra Theodor W. Adorno – en kritisk sandhed om samfundet.

Med Knakkegaards artikel har vi – i den forstand, at musikken og musikalbummet forstås som medier – også bevæget os ind på det mere medie- og fiktionsvidenskabelige område, der omfatter udtryk af forskellig art: i vores tilfælde litteratur, film og internet. Som det første af fire litterærvidenskabelige bidrag beskriver

Jørgen Riber Christensens "**Kødet som objekt hos Jane Austen: *Pride and Prejudice and Zombies***" en overraskende romanbestseller, hvori Jane Austens klassiske og populære roman er omskrevet ved tilføjelse af en zombieinvasion. Gennem en analyse af genreforhold, kødets rolle som objekt og af kvindepositionerne i både Austens original og i Seth Grahame-Smiths genskrivning konkluderer artiklen, at der er ræson i genskrivningen og i dens bestsellerstatus, for i zombie-versionen af *Pride and Prejudice* er driftsøkonomi forbundet med fortælleøkonomi, så Austens tematik ikke er svækket, men er opdateret, hvor kødets rolle er blevet et centralt instrument.

I det andet bidrag om litteratur – "**Criminal man, eller Lombroso revisited**" med undertitlen "Wittgensteins og Philip Kerrs filosofiske undersøgelser" – peger Kim Toft Hansen på, at kødet som fysiognomiske særkende for den kriminelle ikke bare er en del af en nu miskendt degenerationsteori, men at teorien er genoplivet i genetikken, i det mindste i Philip Kerrs science fiction-prægede kriminalroman, der foregår i den nære fremtid. I analysen af romanen *A Philosophical Investigation* fra 1992 påvises det, at biologisk determinisme kritiseres, samtidig med at Wittgensteins tidlige og sene filosofi kobles i en fælles dialektik.

Det tredje litteraturvidenskabelige bidrag handler om beat-digteren og romanforfatteren Jack Kerouac, der i en periode af sit forfatterskab og liv søgte at forene buddhistisk ophør gennem nirvana af den kødelige eksistens med en katolsk-inspireret længsel efter ophør af skyld og synd. Bent Sørensen skriver i "**Meat, Buddhism and Salvation**" om, hvorledes også Kerouacs liv præget af alkoholisme påvirkede hans digterkunst sammen med hans særlige

hybride form for buddhisme, og artiklen inddrager eksempler fra Kerouacs digte. Afsluttende og prægnant beskriver Bent Sørensen, hvorledes også Kerouacs sidste ord på dødslejet kan forstås ud fra dette labile livssyn.

I den fjerde og sidste artikel om litteratur analyserer Jan T. Schlosser i **"Jungers kødgryder"** Ernst Jüngers brug af kødets forrådnelse og mishandling som en civilisationskritik. Med særligt fokus på *Der Kampf als inneres Erlebnis* (1922) og *Das Abenteuerliche Herz* (1929) fremhæver Schlosser, hvordan Jünger gennemgående – gennem brugen af kødets forfald – fremhæver modernitetens bagside på en måde, som kan sammenlignes med lignende tendenser hos fx Edgar Allan Poe og Marquis de Sade. Dette leder Jünger væk fra oplysningstraditionen og i retningen af en mere intuitiv tilgang til civilisation.

I det næste bidrag vender vi tilbage til kødets forhold til kønsdiskussion, mens vi hermed også bevæger os ind på det mere specifikt medievidenskabelige områder – i dette tilfælde formidlingskanaler på Internettet. Kødet i den transformative forståelse bliver således af Tobias Raun i **"Skærmfødsler – en undersøgelse af det transformative potentiale i unge transkønnedes video blogs på YouTube"** analyseret fra en kønskulturel vinkel. Raun sætter her fokus på vloggeres egen dokumentation af deres transkønnede transformationsproces, der oftest antager en bekendelseslignende og ikke mindst narrativ form. Det interessante aspekt ved denne udvikling, forklarer Raun, er, at vloggen – med særligt fokus på YouTube – bringer en mulighed for at kommunikere sin identitet i et selvspejlende og dagbogslignende medium, der antager form som en global form for aktivisme. Vloggen er her et middel til at

blive set frem for hemmeligholdelse, hvilket derfor udfordrer patologiseringen af transkønhed. Kødet er i denne optik i særdeleshed blevet flydende.

I næste bidrag vender vi tilbage til kødet som et regulært udtryksmiddel, hvilket på den måde også ligger i forlængelse af det flydende kød og dets udtryksmuligheder. I **"Carnografi – David Cronenberg og skriften på kødet"** – der er dette nummers første filmvidenskabelige bidrag – stiller Claus Krogholm skarpt på instruktøren David Cronenbergs fokus på kødet. Efter en sporing af begrebet *carnografi* og den meget bogstavelig brug af fænomenet hos Franz Kafka karakteriserer Krogholm – med et rids gennem en række af Cronenbergs centrale værker – instruktørens interesse i *new flesh*, der handler om fusionen af menneske og teknologi, organisk og uorganisk, kød og metal. Dette leder til en dybere analyse af Cronenbergs foreløbigt seneste værk *Eastern Promises* og denne films særlige brug af skriften på kødet – tatoveringen. Krogholms analyser peger på, at Cronenberg generelt – og derfor også i *Eastern Promises* – er interesseret i identitetsproblematikken, som får sit eget udtryk gennem tatoveringen, der – som Krogholm påpeger – kun er 'skin deep'.

Torben Rølmer Bille bliver inden for det filmvidenskabelige område i det næste bidrag. Kød og krop er i Billes artikel **"Den udkrængede krop – brutale excesser i et filmhistorisk perspektiv"**, frem for kødets og kroppens foranderlighed, snarere diskuteret i form af dets forgængelighed og destruerbarhed. Artiklen giver – med særlig fokus på kød og krop – en grundig og perspektivrig indføring i udviklingen af horrorgenren i den specifikke retning, der senest er blevet døbt *torture porn* – en type

film med særligt fokus på menneskekødets ødelæggelse. Med nedslag i filmhistorien fra særligt 1960'erne og frem, og med relevante tilbageblik gennem hele filmens historie, giver Bille – frem for en specifik genrebegrundelse – her et kondenseret rids over og beskrivelse af, hvorfor genren ser ud som den gør i dag, og hvor den synes at have antaget nye, populære former.

Stadig med udgangspunkt i film breder Fran Benavente og Gloria Salvadó blikket ud til et fokus, der også inddrager kunsthistorien. I **“From figure to figural: body and incarnation in contemporary film”** diskuterer forfatterne det, der ligger mellem det synlige og det visuelle i nutidige film med inddragelse af instruktører som fx Philippe Grandrieux, Claire Denis, Bruno Dumont, Bertrand Bonello, Catherine Breillat, David Lynch, Harmony Korine og David Cronenberg. Fran Benavente og Gloria Salvadó påviser også med eksempler fra kunsthistorien det, som Daniel N. Stern kalder for amodale perceptioner. Inkarnationen og dens mysterium er blot et af de kunsthistoriske motiver, der anvendes. Et ældre eksempel er Plinius beskrivelse af fremstillingen af en dødsmaske i det antikke Rom, hvor der blev taget et voksaftryk af den afdødes ansigt, hvilket slående understreger den kødelige synliggørelses umulighed.

Hos Johanne Stubbe Teglbjærg er inkarnationen – som også spiller en rolle hos Benavente og Salvadó – i sig selv omdrejningspunktet for artiklen. Med dette bliver fokus lagt på mere teologiske og filosofiske diskussioner af kødets rolle i forskellige sammenhænge. Kødet har siden antikken spillet en central rolle inden for særligt kristendommens tolkning af figuren Jesus. I **“Kød, krop og identitet – om betydnin-**

gen af begrebet ‘kød’ i nyere protestantisk teologi” beskriver Johanne Stubbe Teglbjærg – ud fra en protestantisk vinkel – kødets relevans for forståelsen af identitetsspørgsmålet. Kødet fungerer i denne tradition som en særlig mellemposition mellem det indre og det ydre, der er blevet fortolket på flere forskellige måder gennem teologiens historie. Teglbjærg fremhæver her fire udbredte tolkninger, og tager herfra afsæt til inddragelsen af tre aktuelle og nyklassiske trinitetsteologiske positioner fra Paul Tillich, Jürgen Moltmann og Wolfhart Pannenberg. Teglbjærqs beskrivelse er i forlængelse heraf og generelt placeret inden for en kropsfænomenologisk metodologi, der også giver hende mulighed for at give sit eget bud på, hvordan forholdet mellem kød og kristendom kan tolkes.

Forholdet mellem krop og religion er også temaet for Torben Kjersgaard Nielsen, der i sin artikel – **“At frådse i kropslighed – om krop og religion i middelalderen”** – ser nærmere på, hvordan religiøst vakte mennesker i europæisk middelalder tænkte og talte om deres kroppe. En central pointe blandt flere er, at det, vi traditionelt opfatter som middelalderens dualistiske opsplnitning af krop og sjæl, ikke nødvendigvis var så entydig. Mange middelalder-tænkere skelnede i stedet mellem tre sfærer – krop (corpus), ånd (spiritus) og sjæl (anima). For Kjersgaard Nielsen er det almindelige billede af middelalderdualisme derfor også en kende karikeret, af hvilken grund vi kan have svært ved at forstå og tolke tekster fra middelalderen, der beskæftiger sig med disse temaer. Kjersgaard Nielsen giver eksempler på, hvordan middelalderens forståelse af kødet og kroppen er blevet (for)trængt i nyere oversættelser. Endvidere bruger han disse perspektiver som

afsæt til også at diskutere, hvordan kroppen ikke kun blev fornægtet, men også var et medium for religiøsitet – hans begreb for dette er *religiøse atleter*, som udviste en professionel og reflekteret omgang med deres kroppe i forhold til kultivering af den og adgangen til Gud gennem kroppen.

Den kropsfænomenologiske forståelse af kødet – som også ligger implicit i det, Kjersgaard Nielsen beskæftiger sig med – ligger også til grund for Anne Elisabeth Sejtens artikel "**Det intelligente kød – træk af en begrebshistorie fra Descartes til Merleau-Ponty**". Som titlen antyder, er det en begrebshistorisk afsøgning af kødets og kroppens betydning for menneskets erkendelse af det, der er uden for kroppen. Sejtens fokus er hovedsageligt på en fransk filosofisk tradition, der udspringer af – og i opposition til – René Descartes, over oplysningsfilosofien hos Denis Diderot, for til sidst at ende i kropsfænomenologien, der oftest – og derfor også her – forbindes med Maurice Merleau-Ponty. Sejten fokuserer især på synets betydning for den fænomenologiske forbindelse mellem det indre og det ydre, men breder dette ud til en såkaldt kødets ontologi, der – som et opgør med en subjekt-objekt modstilling – tænker forbindelsen mellem den seendes kød og det synlige, verdens kød.

Også inden for det videnskabsteoretiske felt bliver kødet anvendt som en metafor for kultur, eller mere præcist for et nyere kulturbegreb, nemlig "prioric culture" i James F. McDonalds artikel "**Cultural Flesh – Social Metabolism: The Corporal Nature of Collective Forms**". McDonald tager udgangspunkt i Wittgensteins påpegning af den semantiske usikkerhed over for begrebet filosofi, og han overfører denne usikkerhed til det nutidige

kulturbegreb. Ved at inddrage Marshall McLuhans beskrivelse af medier som noget organisk, noget metaforisk kødeligt kunne man sige, der udvider kroppen, som når en fod udvides med en sko, der igen kan udvides med et hjul osv., foreslår McDonald et "prioric" kulturbegreb baseret på den kulturelle udvidelse af menneskekroppen. Termen referer til de kulturelle kategorier som man automatisk, eller deterministisk, fødes ind i. De kan da igen udvides med den anden del af McDonalds samlede kulturbegreb "deliberate cultures", som når fx en tysker påtager sig en jamaicansk eller global rastafariidentitet.

Kød er mange ting – og forstås bredt. Kødet er en kilde til kulturelle formationer, kødet er en måde "at kende" kriminelle på, kødet er vores møde med verden, eller det kan være vores endelige afsked med den. Kødet er noget, vi spiser og dermed forlænger eksistensen af vores eget med, og kødet er et medium, som vi ændrer på og dermed sender signaler med. Kødet kan være – og har været – vores adgang til Gud, og det kan være en bestemt ramme at forstå guddommelighed igennem. Kødet er filosofisk, og kødet er banalt – og alligevel forstår vi det ikke helt. *Akademisk kvarter* sætter med dette nummer ikke en stopper for (beskæftigelsen med) kødet, men forsøger at åbne nogle veje, ad hvilke vi kan bevæge os, når skal forstå, hvordan kødet er, har været og vil blive forstået i fremtiden. Kødet skælver, kaldte en spansk instruktør engang sin film, og det er så sandelig også, hvad kødet gør, når vi ser gyserfilm, der i sig selv også diskuterer kødeligheden – ophævelsen af kødets levende eksistens. Kødet er vores væren i verden, mens verdens væren også selv trænger sig på – ind i kødet.

Artiklerne går i hvert fald i kødet på kødet, og svarene kan være mange, som det her ses. Men et lille skridt nærmere er vi hermed kommet

en fælles, humanistisk og kulturel forståelse af kødet som et forståelses- og kommunikationsmiddel.

Kødets performativitet i kunst og teori

Falk Heinrich, ph.d., lektor, har været ansat ved AAU siden 2006. Han forsker indenfor kunst og æstetik med fokus på poiesis og interaktion, performativitet og betydningsdannelse, kreativitetstrategier og -processer. Hans forskning fødes i krydsfeltet mellem teoretisk abstraktion og kunstnerisk, eksperimenterende praksis. Han underviser på Art & Technology og humanistisk informatik. Han har udgivet bogen Interaktiv digital installationskunst – teori og analyse.

Artiklen er en analyse af det levende køds funktion og betydning i den performative kunst og den deraf knyttede kunstteori om performativ æstetik. Med afsat i Marina Abramovics re-enactment af forskellige, kanoniserede 'body art'-værker fra 60'erne og 70'erne under titlen *7 Easy Pieces*, genopført i 2004, mediteres over kød som materialitet, aktion og begreb. Denne 'akademiske' meditation vejledes af nogle nøglebegreber i performativitetens forskningsdiskurs med det formål at udkrystallisere kødets forskellige aspekter i kunstpraksis og -teori. Men lad mig starte med nogle mere generelle indskydelser:

Det levende kød betegner først og fremmest en materiel maskine, der frembringer alskens indvortes og udvortes bevægelser. Udstillet levende kød synes at fange kunstrecipienten i oplevelsens absolutte præsens. Men selve kødmaskinen ophører, er ved at ophøre eller er allerede ophørt med at fungere, så snart den udstilles som kunstværk. Blotlagt og udstillet kød fungerer som ganske konkret grænsepost mellem fx liv og død, vilje og viljesløshed, bevidsthed og u-bevidsthed. Præcis i denne oplevede forskel opstår også disse kunstværkers multiple betydninger, som derefter kan begrebsliggøres og kommunikeres.

Men når kunstanalysen og -teorien anvender begrebet kød (fx i analysen af performanceværker, der arbejder med den levende krop og det levende kød som artistisk materiale), så fremstår det ikke kun som denotation af et materielt objekt, men også som sprogets grænsepost til kunstoplevelsens udsigelighed. Ordet 'kød' bliver til en metafor for sansningens og oplevelsens basale u-kommunikérbarhed. Kødmetaforen udstiller dermed det, der ikke kan begrebsliggøres af kunstteorien, den udstiller teoriens blinde plet. Samtidig behøves dog kødet til at undersøge det der nægter at blive undersøgt. Ved det levende kød begynder og slutter al teoridannelse.

lagttagerpositioner

Metodisk opereres der med to iagttagerpositioner. Den første er den agerende – performerens selv, der i udgangspunktet ikke bliver anset som et subjekt, men snarere som den ideale position for den umiddelbare sansning af den performative aktion. Her bliver aktionen erfaret direkte som kødets smerte, glæde eller hvad det måtte være. Tilskueren derimod bliver anset som den ideale per- og recipierende iagttagerposition, der, adskilt fra scenen, oplever performerens aktioner på distanceret vis. Hun/han er modtager. Denne position er det kulturelt determinerede metodiske udgangspunkt for enhver analyse med tilhørende teorigestaltning eller teoriapplicering.

Performeren og dens oplevede umiddelbarhed er en stand-in for den beskrivende recipient. Antropologen Alfred Gell betegner i sin bog *Art and Agency* (1998) disse to positioneringer som henholdsvis "agent" og "patient", hvor "agent" er den udførende og initierende

part (altså performancekunstneren), hvorimod tilskuerne og teoretikeren som den modtagende part er "patient". Dette synes indlysende, men når jeg fremhæver dette, så er det, fordi kunstner/"agent" og tilskuer/"patient" ikke behøver at være determinerede korrelationer.

Min arbejdstese er således, at performerens kødelighed kun kan udfolde sig i dens sceniske nærvær i en teoretisk bevægelse, som både tilskuerne og performeren gennemfører, eller mere præcist, i en 'teoretisk' indtagelse af hindens forskellige iagttagerpositioner. Efter en kort beskrivelse af 7 *Easy Pieces*, vil jeg uddybe og eksemplificere denne teoretiske positionsforskydning.

7 Easy Pieces

I 2004 opførte Marina Abramovic syv kanoniserede 'body art' værker på Guggenheim Museet i New York. Hvert værk fik sin egen aften og blev uden pause gentagne gange 'reenacted' (genopført) gennem syv timer. Jeg vil beskæftige mig med genopførelser af i alt fem af værkerne.

Det først værk var Bruce Naumans *Body Pressure* (1974). Abramovic pressede sin krop i 5 minutters intervaller imod en glasplade, der var stillet op på en lille rund scene midt på Guggenheim Museet, alt imens Naumans oprindelige konceptbeskrivelse¹ blev afspillet som voice-over. I den bliver performeren opfordret til at presse hele sin krop mod en væg, ja igennem væggen, mens han/hun skulle fokusere på smerten i musklerne og knoglerne, på åndedrættet og svedproduktionen, etc.

Dagen efter performede hun Vito Acconcis *Seed Bed* (1975), der i sin oprindelige udgave

bestod i at kunstneren, skjult under galleriet, onanerede, mens publikum besøgte galleriet, alt imens kunstnerens stønnen kunne høres via højtalere. Abramovic masturberede under en lille scenes gulv, hvorpå tilskuerne stod. Også hendes stemme, hendes gispen og seksuelle fantasier kunne høres i hele museet.

Næste dag genopførte hun *Varie Exports Action Pants; Genital Panic* (1969). I syv timer sad hun på en stol med et maskingevær i hånden, iført læderjakke og sorte jeans, der dog manglede skridtet. Tilskuerne kunne se hendes kønsorganer og -behåring. Alt i mens Abramovic kiggede tilskuerne direkte ind i øjnene og prøvede at fastholde og dominere deres blik, var det for tilskuerne et spil mellem voyeuristisk, erotisk belønning og straf. Blottelse og vold, sex og underdanighed gik hånd i hånd.

Den fjerde dag lagde Abramovic sig på en jernseng (uden madras) med en del stearinlys under sig. Afstanden mellem hende og ilden var ca. 10 centimeter. Hun 'jamrede' lidt engang i mellem, sandsynligvis pga. varmen. Hun skiftede selv stearinlysene ud, når de var brændt ned. Hun genopførte Gina Panes *The Conditioning, first action of Self-Portrait(s)* (1973).

Den sjette aften genopførte hun sin egen velkendte performance: *Lips of Thomas* (1975): Hun var nøgen på scenen, satte sig, tændte en metronom, spiste honning i ti minutter, drak vin, tog en barberkniv og ridsede en femtakket stjerne i sin mave. Dernæst tog hun en militærkasket på og lyttede til en russisk folksang, hvorefter hun lagde sig på et kors af is med en varmelampe hængende over sig, mens hun slog sig selv med en pisk. Dette ritual gentog hun gennem 7 timer².

Theoria

Kunstteori og teoridannelse tilhører ikke kun den akademiske verden. Teorier er begrebslige hypostaseringer og strukturdannelser (fx kategoriseringer som kunstarter, genrer, udtryk, reception m.fl.), foruden hvilke der ikke kunne opstå betydning. Akademiske teoridannelser er yderlige abstraktioner, der diskuterer og konsoliderer fortolkningsfiltre og dermed magtstrukturer. Ifølge den fænomenologiske tradition skal alle teoriens ophav dog findes i den empiriske, perciperede verden. Gadamer forsøgte i *Wahrheit und Methode* (1975) at spore teoriens opståen, idet han gik tilbage til det antikke *theoria*-begreb. *Theoria* betegnede det antikke menneskes deltagelse i en festival til Gudernes ære (Davey, 2006), altså evnen til ren kontemplation af universet. Gadamer (1975) definerer *theoria* som deltagende engagement i kunstbegivenheden – et engagement, der ligger forud for en strukturudviklende teoridannelse. *Theoria* er et møde, en praksis, hvor deltageren åbner og udlever sig til den præsenterede begivenhed.

Alle performative kunstarter arbejder uundgåeligt med tilskuernes umiddelbare sansning af objekterne og aktionerne på scenen. I selve de sceniske kunstarter ligger intentionen og forhåbningen om en direkte interaktion på før-bevidste niveauer mellem performer og tilskuer. Dette bliver fremmet eller nedtonet afhængig af stil og historisk kontekst. Sagen er imidlertid, at perceptionen af den agerende performer ikke er det samme som performerens egen sansning. Tilskueren kan opleve lignende sensationer som performer selv (empati), men – det er således min påstand – kun via *theoria*. Empati og teori er altid en medieringsproces, hvor 'naturlig' den end måtte

være. Gadammers genopdagelse af det antikke *theoria*-begreb dækker altså over en dobbelt bevægelse: en afstandsskabende og en afstandsminimerende bevægelse.

Også performeren kan naturligvis deltage i teori- og begrebsgestaltninger, men kun hvis han/hun indtager en refleksiv iagttagersposition, enten før, efter eller også imedens den performative aktion. 'Før' og 'efter' rummer intet forklaringsproblem, da tiden skaber den teoretiske afstand. Dette 'imedens' synes dog at være problematisk, da vores kulturelt determinerede forståelse af bevidsthed kun tillader en bevidsthedsmodus ad gangen – man kan ikke opleve smerte og samtidigt reflektere over selvsamme smerte? Min påstand ville være, at især på en scene kan denne paradoksale tilstand udfolde sig.

Tilskuersuspension

Alle fem her kort beskrevne værker falder under kategorien performance, et begreb som de oprindelige opførelser af ovenfor beskrevne værker var med til at løfte til en genrebetegnelse. Performance udsprang fra især billedkunstmiljøet, og var et forsøg på at børste de teatral konventioner af sig. Performance skulle ikke fremstille en fiktionsverden, der på basis af mimes henviser til noget udenfor scenen. Performance skulle være en absolut begivenhed, der kun peger på sig selv som oplevelses- og betydningsbærende. Performancekunstnere arbejder ikke med dramatiske eller teatral figurer og handlinger. Performeren på scenen udfører ikke handlinger, hvis betydningskabelse baseres på semiotik, altså på tegnæssige fortolkningsprocesser. Den performative handling peger på sig selv, idet handlingerne bety-

der det, de gør i den givne kontekst (Fischer-Lichte 2002). Allan Kaprow brugte begrebet 'actuals' – aktualiteter. Nærværet skal skabes, idet tilskuerne bliver suget ind i en konkret verden uden metaforer og analogier. Udstillingen af mennesket som arbejdende og blottet organisme med alle dens konnotationer var én af strategierne: Abramovics krop, der presser sig mod glaspladens afskæring af tegnbase-rede betydninger (Nauman); Stearinlysvarme, der producerer kødets lugtende smerte (Pane); Abramovics (Acconcis) orgastiske udløsninger, der per definition kun kan være aktuelle, ligesom et åbent og udstillet kvindekøn er det (Export); Abramovics skæren i kødet gennem den beskyttende hud og pisen, der sprænger betydninger.

Disse aktioner kan ikke blot betragtes, de udfordrer tilskuerne til fysisk reaktion ved at kalde på en sammenlignelig smerte, som dog kun kan kaldes for provisorisk eller imaginær, men ikke desto mindre virkelig. Der skæres ikke i tilskuernes kød, men det kan føles sådant.

Performerens gentagelsesritualer, hendes gennem syv timer gentagne orgasmer, hendes syv timers pressen mod glas og hendes syv timer lange åbne skød udfolder en insisteren overfor tilskuerne. Tilskuerne skal trækkes helt ind i performer kroppens intimsfære, ind til blodets røde lugt, hen til svedens og angstens berøring, til den pure, fysiologiske aktualitet i en nietzscheansk-dionysisk ur-oplevelse (Nietzsche, 1996). Til kamp mod den forbandede adskillelse mellem scene og sal, som så mange teater- og performanceinitiativer med rette har kæmpet imod.

Sagen er imidlertid, at selvsamme konceptuelle adskillelse er *sine qua non* for tilskuernes privilegerede sansning og perception af de ud-

førte kød-handlinger. Var adskillelsen der ikke, ville tilskuerne for længst været skredet til handling og have afbrudt den sindsforvirrede persons aktioner. Det intime møde (og måske endda foreningen) med performeren sker paradoksalt kun pga. den konceptuelle adskillelse i alle scenisk-performative begivenheder. Teaterkonventionen holder tilskuerne i en suspenderet tilstand, hvor kød (og hud og blod) bliver til en 'gestalt' for øjnene af dem. Neurologien taler om 'binding' (Brandt, 2006) og/eller kompression (Turner, 2006). Performerens blødende krop og blotlagte kød bliver standset og komprimeret til et indeks. Ifølge antropolog A. Gell er kunstværker indekser, der refererer til eller repræsenterer en prototype. Forbindelsen mellem indeks og prototype sker via abduktive slutninger og fortolkninger (Gell, 1998). Gells tegnbegreb er tydeligt inspireret af Peirces' cirkulære tegntriade.

Men her støder vi på et problem. Abramovics krop og kød synes ikke at tåle indeksering, den refererer ikke. Eller rettere, tilskuerens suspension skaber plads til en rekursiv tilbageføring af indekset via prototypen til Abramovics krops singulære aktioner. Den sceniske indramning af performer kroppens aktioner fører automatisk til indekسدannelsen, som er ikke andet end en vektor, der peger på en generaliseret prototype: en sårbar, lidende og sig selv udkrængende krop. Prototypen og performerens singulære krop falder dog sammen i en infinit regres, som ikke er andet end suspenderet sansning. Men prototypen og tilskuerens egen krop falder også sammen i en infinit regres: fra performer krop til indeks, fra indeks til prototype, fra prototype frem til tilskuerens krop og simultant tilbage til performer krop. Kun via en række abduktioner kan tilskueren være i 'sans-

ningen' og i kødets nærvær. Identifikation er kun mulig via skabelsen af en generisk prototype.

Abramovics orgasmer i *Seed Beds* bliver til svævende prototyper, som giver tilskueren rum for hans/hendes deltagelse i og reaktion på hendes køds sammentrækninger. I *Action Pants; Genital Panic* bliver hendes åbne skød til et prototypisk skød, der giver tilskueren tid og frihed til betragtningen af det udstillede singulære skød, som kunne være tilskuerens eget (også for mændenes velkommende). Prototypiseringen og objektgørelsen af Abramovics skød bliver mødt med performerens indtrængende og meget personlige blik, der ikke kan objektiviseres. De fleste tilskuere vender deres blik væk fra skødet og performeren. Suspensionen er brudt af performerens insisterende øjenkontakt.

Performersuspension

Men hvordan kan performeren Abramovic presse sin krop mod en glasplade gennem syv timer, kun afbrudt af små pauser? Hvordan kan hun gentage sit eget ritual *Lips of Thomas* gennem syv timer? Hvordan kan hun skære i det samme sår igen og igen? Hvordan kan hun holde syv timers martyrium ud?

Hos performanceforsker og -instruktør Richard Schechner er performance og performativitet i kunsten blevet til både et samlingsbegreb og et generisk træk. Det generiske træk finder han i ritualet, med tydelig inspiration fra den endnu ikke, i vestlig forstand, civiliserede verden. Et af ritualets karakteristika er transformationen af det hverdagslige til det 'ekstraordinære'. Et rum og en tid bliver afgrænset og adskilt fra livets daglige gang. Denne rum-tid

er reserveret til en minutiøst planlagt og forberedt begivenhed, der af van Gennep og efterfølgende Victor Turner (1982; 1969) bliver betegnet som liminalitet³. Vigtig for min undersøgelse er ikke, hvori ritualet består (det er blevet beskrevet andetsteds), men at ritualet i al dens fysisk oplevede og tillagte nærvær determineres af altid allerede beskrevne handlinger. Selvom ritualet tit bliver associeret med orgastiske trancetilstande⁴, der overskrider vores forstand, er ritualets dramaturgi dog altid nøje fastlagt. Alle deltagere, både tilskuere og performere (der ofte bytter rolle under ritualet), følger et overleveret script, der beskriver de væsentlige handlingselementer af den opførte handling. I scriptet ligger ritualets konceptuelle dimension.

Ved første blik har scriptet to funktioner. For det første tjener det som strukturgivende foranstaltning, der giver ritualets deltager en forståelses- og handlingsplatform, der tillader at lære og huske ritualets progression og udførelse. For det andet har scriptet også en dokumentarisk funktion, idet det kan ordne og sammenkæde performerens og tilskuernes oplevelser til overskuelige meningsenheder. Scriptet sikrer oplevelsernes kommunikerbarhed.

Abramovic udstiller ligefrem scriptet i sine 're-enactments'. Da det drejer sig om andre kunstners værker, skal hun følge scriptet, som ikke er andet end dokumentationen af de for længst forsvundne iscenesatte begivenheder. Der er ingen plads for improvisation og sidste øjeblikks indskydelser. Scriptet er blevet lagt for flere årtier siden i og med den første og som regel eneste opførelse af performanceværkerne. Men som i alle sceniske kunstarter, effektueres scriptet først i opførelsens øjeblik.

Ellen Dissanayake betegner i sin bog *Homo Aestheticus* (1995) ritualen som 'dromena', et lån fra græsk, som betyder 'de udførte handlinger'. Dette begreb indikerer for det første en tidlig afstand, der tillader en distanceret iagttagelse i form af et fortolkende tilbageblik. Men begrebet indikerer også, at denne iagttagelsesafstand findes i selve ritualen. Ritualens afgrænsning, dets ekstraordinære rum-tid bliver del af selve ritualen og ikke bare en rammebetingelse. Men hvad vil det sige? Det vil sige, at der findes to simultane iagttagelsesniveauer. Det første iagttagelsesniveau er performerens væren-i-aktionen, hvor hun oplever sin krop og dens aktioner, dens smerter og dens ud-/forløsninger. På det andet niveau kan performereren iagttage disse sansninger ud fra tilskuernes position. Nu er det scriptet, der udfører handlingerne. Dette er dog ikke en træden-ud af det sceniske nærvær og den sceniske krop, men hører snarere til aktionerne i deres sceniske nærvær⁵. Kroppen føler stadigvæk smerte, men kan nu iagttages som smerte af performereren, da hun er fritaget fra at skulle handle. Scriptet handler og kroppen er blevet til en udstillet men dog sansende maskine. Scriptet ophører smerten ved at suspendere reaktionen på den: stearinlysens varme på ryggen, klitorisens smertefulde sensibilitet, piskens og barberknivens gennemtrængning af beskyttende hud. Scriptet og dets skriftlighed er en inhærent del af ritualens udførelse og perception.

Men hvordan kan denne skriftlighed tænkes? Hvor skrives der og hvad skrives? Og hvem læser? Det banale svar er, at performereren skriver på sin egen krop, ridser i sit eget kød. Performereren og tilskuerne 'læser' de handlinger, performereren (og scriptet) udfører.

Jeg har allerede beskrevet, hvordan tilskuernes suspension fra handlingseffektuerende mekanismer tillader en affektbetonet deltagelse i Abramovics kropsritualer. Performeren gennemfører en lignende rekursiv bevægelse, dog i omvendt retning. Den performative suspension af 'naturlige' smertereaktioner åbner et rum for interne associationer og fortolkninger. Skriftligheden er dog ikke en udvortes aflæsning af de performative handlingers tegnetydninger (som semiotikerne forstiller sig den hermeneutiske proces). Associationer genereres som fordoblinger mellem forskellige, hierarkisk ordnede bevidsthedsplaner.

Per Aage Brandt opererer med en model for kognition, hvor diskrete, adskilte sansedata (primære inputs) på højere neurologiske niveauer bliver syntetiseret og komprimeret til perceptionsobjekter. Brandt beskriver det som 'binding' (2006). Et højere niveau beskriver altså et lavere liggende sansedata-niveau ved at abstrahere kategoriske egenskaber eller syntetisere flere forskellige datatyper. Fx tænkes perceptionen af et objekt som syntetiserende beskrivelse af mange forskellige sanseinput (farve, struktur, linjer etc.). Disse dataobjekter sammenskrives med det perciperende subjekts proprioceptioner (hvordan det føler sig i det givende moment) og bliver til situationsoplevelser. På neurologisk set højere niveauer formes endelig begreber og tanker. Denne neurologiske abstraktionsproces er normalt formålsbestemt, og udløser konkrete aktioner eller reaktioner i konkrete situationer. Anderledes forholder det sig med den rammesatte kunstperformative situation. Her er handlingerne prædeterminerede og har kun det formål at være genstand for æstetisk kontemplation. Allerede Kant beskrev den æstetiske dom som

en fri leg af vores kognitive evner (Kant, 1979). Brandt (og før ham andre, fx Massumi, 2005, Deleuze, 2001) taler om 'ekses' eller overskydende data på forskellige niveauer, der normalt ikke vil føre til beskrivelser. I æstetiske sammenhænge fører dette dataoverskud til mange fluktuerende beskrivelser (associationer, følelser, erindringer etc.), i performative body art værker blandes disse associationer, erindringer og følelser med en fysiologisk smerte i et kredsløb af syv timers varighed. Stearinlyssets svage – men i længden uudholdelige – varme kan kun holdes ud ved at smerten beskrives med overflydende associationskæder. Masturbationerne er ikke andet end kropslige indskrivninger i fantasier og imaginære situationsgestaltninger. I disse associationsprocesser bliver den masturberende også til en ekstern iagttager. Alle, der har fulgt Naumanns anvisning, ved, at musklernes stivhed ikke forhindrer, men snarere tilskynder til etableringen af en ekstern iagttagerposition. Performeren bliver til en fortolkende iagttager af sine egne aktioner. Når Abramovic som Valery Export kigger ind i tilskuernes øjne, mens hun fremviser sin egen blottede kusse, ser hun i deres øjne sin egen kusse. For at kunne holde dette internaliserede billede ud, kan hun gøre to ting: Hun kan få herredømme over tilskuernes blik og tvinge det væk. Overkroppen med maskingeværet gør sig til en moralsk dommer over tilskuernes blik. Eller hun kan indtage tilskuernes iagttagerposition og skabe en 'teoretisk' afstand, ved at betragte sit eget skød som indeks og prototype. Begge strategier vil dog føre hende tilbage til sit eget skøds umiddelbare sårbarhed og udstillethed, ligesom tilskuerne altid vil blive ført tilbage til kødets singularitet. Gadammers brug af begrebet *theoria* får her en omvendt, afstandsskabende

betydning. Performerens deltagelse i de sceniske aktioner synes kun at være mulig via en teoretisk, scripted distancering fra hendes egen kødelighed.

Konklusion

Hver gang jeg har skrevet ordet 'kød' eller 'kødelighed' har det fået en ejendommelig konkrethed. Men konkretheden er ikke bundet til en specifik krop, Abramovics krop, men er snarere en konkretisering af prototypen kød. Det udstillede køds og den fremførte og fremførende krops generiske egenskab er dets sceniske konkrethed. Selv her på computerskærmen bliver dette 'kød' til en sanseenhed. Min steak til aftensmad er derimod tilpas generel og dog velsmagende. Begrebet kød er i kunstteori et sort hul. Naturligvis kan 'kød' indgå i alskens teoridannelser, naturligvis kan der skrives om det, ligesom denne lille artikel omhandler 'kødets' betydning for performancekunsten, men på trods af eller rettere på grund af teorien, forbliver kødet for både tilskueren og skribenten synonym med længselen efter et absolut nærvær, et nærvær, som paradoksalt altid allerede er der. Derfor er 'kød' en grænsepost, som fører den teoretiske iagttagelse tilbage til iagttagelsens objekt i en rekursiv bevægelse. Dette objekt er nu både performerens og betragterens egen kødelighed.

For performeren afstedkommer blottelsen af eget kød en omvendt teoretisk bevægelse. Ved hjælp af det performative script kan hun løsne sig fra sin egen kødelighed for at blive ført tilbage til denne. Hun skriver de performative begivenheder med og på sin egen krop, men denne skriven fører hende til en overflydende associationsrække, der dog aldrig adskiller sig

fra performer kroppen, da den er eksessens udgangspunkt og tema. Og i denne *theoria*-bevægelse møder hun tilskuerens prototype af sit eget kød.

Noter

- 1 "Press as much of the front surface of your body (palms in or out, left or right cheek) against the wall as possible. Press very hard and concentrate. Form an image of yourself (suppose you had just stepped forward) on the opposite side of the wall pressing back against the wall very hard. Press very hard and concentrate on the image pressing very hard. (the image of pressing very hard). Press your front surface and back surface toward each other and begin to ignore or block the thickness of the wall. (remove the wall) Think how various parts of your body press against the wall; which parts touch and which do not. Consider the parts of your back which press against the wall; press hard and feel how the front and back of your body press together. Concentrate on the tension in the muscles, pain where bones meet, fleshy deformations that occur under pressure; consider body hair, perspiration, odors (smells). This may become a very erotic exercise." (Naumann, 1974)
- 2 Den sidste performance vil jeg ikke beskæftige mig med.
- 3 limen (lat.): tærskel.
- 4 Nogle ritualer arbejder med trancer, som indeholder et improvisatorisk element som en overgivelse til en ekstern styring. Disse momenter er dog velforberedt og velafsluttet. I de fleste ritualer er deltagerens individuelle bevidsthed dog intakt. Det gælder især kunstens performanceforestillinger. I ingen af Abramovics genopførelser glider hun over i en bevidstløs trancetilstand.

- 5 Det er diametralt modsat den naturalistiske teatertradition, der fordrer skuespillerens sammensmeltning med den spillede figur i fiktive, men dog konkrete, aktion-reaktionsbaserede situationer.

Litteratur

- Gell, Alfred**, *Art and Agency*, Oxford University Press: Oxford, New York, 1998.
- Brandt, Per Aage**, 'Form and Meaning in Art' in Turner, Mark (ed.) *The Artful Mind*, Oxford University Press: New York, 2006.
- Davey, Nicolas**, "Art and theoria" in Macleod, Kathy; Holdrigde, Lin (ed.) *Thinking through Art*, Routledge: London, 2006.
- Deleuze, Gille**, *Pure Immanence: Essays on a life* (ed. John Rajchman trans. Anne Boyman) Zone Books: New York, 2001.
- Dissanayake, Ellen**, *Homo Aestheticus*, University of Washington Press: Seattle, London, 1995.
- Fischer-Lichte, Erika**, *Ästhetik des Performativen*, Rowolt: Frankfurt, 2004.
- Gadamer, Hans-Georg**, *Wahrheit und Methode - Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Mohr: Tübingen, 1975.
- Kant, Immanuel**, *Kritik der Urteilkraft*, suhrkamp: Frankfurt a. M., 1979.
- Massumi, Brian**, *Parables for the Virtual: Movement Affect Sensation*, Durham n.c., Duke University Press: London, 2005.
- Nauman, Bruce**, *Body Pressure*, (c) 2002 Bruce Nauman / Artists Rights Society (ARS): New York, 1974.
- Nietzsche, Friedrich**, *Tragedien Fødsel*, Gyldendal: København, 1996.
- Turner, Mark**, 'The Art of Compression' in Turner, Mark (ed.) *The Artful Mind*, Oxford University Press: New York, 2006.
- Turner, Victor**, *The Ritual Process; Structure and Anti-Structure*, Aldine Publishing Company: Chicago, 1969.
- Turner, Victor**, *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, PAJ Publications: New York, 1982.

Meet your inside

endoscopic visualizations in contemporary culture

Jan Eric Olsén is a historian of ideas and science, who has dealt with various aspects of the visual culture of medicine such as vision studies in nineteenth century physiology and new forms of monitoring the patient body in post-panopticon society. He is affiliated with Medical Museion, University of Copenhagen, and is currently co-editing a volume on the visual and material world of biomedicine, regarded from a museological perspective.

Since American filmmaker Gregg Bordowitz, in the above quotation, described the feeling of alienation when viewing his own intestines displayed live on a television screen, visualizations of the body have increasingly become the primary interface between physicians and patients. CT, MRI, PET, ultrasound, scintigraphy, laparoscopy, the list is long of the imaging technologies utilized in hospitals and clinics today.¹ Despite great differences in what they depict and how they are employed, these techniques share a common feature: they draw the attention from the body as such towards what is presented on the display screen. In this manner, medicine is not unlike other social trends

"I am the witness to my body's history. I watch as it becomes ill, from some safe distance, like watching the news on television. I'm lying on my side with a long thin probe three feet snaked into my intestines and I'm watching it all on TV. The doctor's head is turned to watch the monitor as he pushes the wire further into me. The nurses stare at the screen" (Bordowitz, 1997: 105)

in network society that foreground screens and digital displays.

This article deals with the visualization technique described by Bordowitz, namely endoscopy. Compared to the more transparent-like technologies of CT, MRI and PET, endoscopy shows a coarse, fleshy and narrow image of the bodily interior. Whereas CT and MRI provide the untrained viewer with an external sense of overview, endoscopy probes deep into the bodily volume, where the distinction between cavities and tissues is difficult to tell. Since endoscopy is based on the visual examination of the body as such, the shift towards external mediation creates an emotional tension between our

embodied sense of corporeal interiority and the live images of soft tissues projected onto TV monitors and computer screens. Drawing on the work of visual cultural scholars such as José van Dijck and Tom Gunning (van Dijck, 2005; Gunning; 2003), I argue that the technological visualization of the inner flesh yields an estranged relation between what we see on the screen and our unseen insides. The effect of different endoscopic technologies on our perception of the inner body is illustrated with examples from clinical medicine and performance art.

Watching your guts on TV

Bordowitz' wry account of a routine colonoscopy as performed in the 1990s, points out several noteworthy things. Firstly, it gives a visceral picture of the invasive nature of endoscopy. Compared to X-rays, which permeate the body in a subtle manner, endoscopic visualizations hinge on the physical contact between instrument and body. Most of us are familiar with the meaning of a colonoscopy. We shiver at the thought of having long probes inserted through our rectum and tend to find examinations of the gastrointestinal tract awkward. Secondly, the passage provides a telling example of how medical visualizations gradually have redirected the attention of physicians from the body of the patient to monitors and screens. As the term indicates, endoscopy (from the Greek *endo* = inside and *scope* = look) is the medical practice of peering into the body for diagnostic purposes. Although attempts of inspecting the bodily cavities with the aid of mirrors and light reflectors can be traced back to antiquity, it was first during the late nineteenth-century that en-

doscopy developed into a clinical method with its own proper instruments (Reuter, Reuter & Engel, 1999: 163). Contrary to the examination described by Bordowitz, physicians during this period would use their instruments to look into the body itself, regardless of if it was the eyes, the larynx, the colon or the bladder that was the object of the examination. Bordowitz laconic description of the doctor and nurses staring at the screen, does not only illustrate a shift in diagnostic technology. It says something implicit about the relation between body and representation in contemporary medicine. Thirdly, by drawing a parallel between TV and live videoscopic images of the bodily interior, Bordowitz touches upon a crucial aspect of medical visualizations, their intrinsic relation to popular culture and the way in which media forms the gaze. The key words here are "safe distance". The gaze that watches the news from a safe distance in the living room safeguards the patient as his or her inner flesh appears distantly on the hospital screen. Moved into the clinic, the television set creates an effect of alienation vis-à-vis the body. Although literally wired to the monitor, the patient looks at the images as if they didn't refer to him or her: "I am not the image of my intestine", says Bordowitz (Bordowitz, 1997: 105).

Cable transmitted video colonoscopy is interesting because it marks the shift in endoscopic attention from inward peering to outward observation. What was once only accessible to the solo gaze of the physician is now turned inside out and rendered visible to the patient as well. It goes without saying that this kind of joint looking differs widely from the enclosed gaze of prior days. Advocates of videoendoscopy like to think that the images fur-

ther the patient's knowledge and understanding of what the doctors are doing (Koti, 1993: 6). Most of us would probably agree with Bordowitz that there is something disquieting about seeing one's intestines visualized on a television screen.

Despite striking differences between older look-through instruments and screen-based video endoscopy, these two modes of diagnostic examination require the bodily presence of the patient. Whether the looking is directed into the body or towards the screen, vision is here inseparable from the patient lying beside. In this sense, the corporeal presence of the patient conditions the act of looking and frames the images of illuminated tissue. Recent innovations in endoscopic technology have, however, disrupted this correlation between vision and body. By means of miniaturized cameras, wireless transmission and digital image processing, endoscopic examination is no longer restricted to the immediacy of the couch and the intimacy of the patient. It can take place in front of a computer screen, entirely detached from the body being examined (Cave, 2006: 159).

Not long after Bordowitz had put his experience of video colonoscopy into words, a new generation of endoscopic devices were introduced. Bearing in mind the three factors discussed above, invasiveness, redirection of gaze from body to screen, and relation to media culture, we will look at the introduction of these new devices and ask what kind of image of our bodily interior that they convey.

Reframing the endoscopic look

Launched on the verge of the new millennium, wireless capsule endoscopy, or the pill camera

as the technique soon came to be referred to as, quickly gained reputation for its unconventional design. A miniature camera meant for swallowing sounded almost too good to be true. The curiosity of the public was aroused even more when it was pointed out that the camera bore a striking resemblance to *Proteus*, the shrunken submarine which ventures into the human body in the old science fiction movie, *Fantastic Voyage* (1966).² The reference to the movie clearly helped promote the pill camera, stressing the miniaturized and non-invasive character of the new endoscopic device. Here was a diagnostic technology that could enter and examine the body as smoothly as the submarine in the movie. No more fibre optic wires through mouth or rectum. No more reason for the patient to feel uncomfortable.

Once swallowed, the pill camera traverses the digestive tract, taking up to 60.000 pictures along its way, pictures that are instantly transmitted via sensors to a portable recorder that the patient carries along the waist. Downloaded on a hospital computer, the data is then processed into an animated film that the gastroenterologist can study with the aid of special software. Technically speaking, the pill camera completes the move in visual attention from body to screen that played such a significant role in video endoscopy. But not only does it do this. Drawing on information technology, the pill camera has taken the visualization of the inner flesh into the digital age and transformed it into a multiple and interactive screen, a collage of moving images, stills, graphs, figures and icons. Advanced software aids the gastroenterologist in analyzing the images, colour indications mark out suspicious spots, an endoscopic atlas can be consulted and synoptic

maps make it possible to orientate oneself inside the video. This form of endoscopic viewing has less to do with vision in the classic optical manner than with running the patient data on an appropriate computer. Vivian Sobchack has pointed out that technology does not only enable us to see images in different ways but also to see technologically (Sobchack, 2004: 139). Viewing an endoscopic film on the computer screen after the patient has handed back the recorder implies a different approach to bodily representation than if the viewing takes place while the patient is being examined.

In her book *The Virtual Window. From Alberti to Microsoft* (2006), Anne Friedberg points out the great importance that the window has played for the formation of visual knowledge in Western culture. From Alberti's treatise on perspective to today's virtual computer environments, the window has served as a model to structure the relation between viewer and image. We have only to think of the metaphoric use of "windows" in the personal computer, to see just how firmly rooted in our pictorial consciousness the notion of looking at an image as if we saw it through a window is (Friedberg, 2006: 220). Even today's digital interface with its panoply of images still retains the idea of the window as an overall guiding principle for visual representation. Following Friedberg, we could describe the development of endoscopic visualization as a movement from the body as window to the window as body, from a form of looking that utilized the natural openings of the body to a form of looking for which the window has become a stand-in for the body. Displayed on the computer screen, the images of bodily cavities can be manipulated with

greater ease than clinical examinations where the endoscope must be moved carefully inside the body. This is a pivotal aspect of the shift from television screen to computer display. It underscores the difference between looking at the body as a broadcasted event and looking at the body as an interactive program.

Whereas Gregg Bordowitz in the above example saw his own video endoscopy through the lens of a natural born TV viewer, patients today are probably more inclined to compare digital images of their inner flesh to other manifestations of computer culture such as simulations, film clips in Quick Time, fly-through animations or even video games. Physicians have already adapted to the new media landscape. The term fly-through for instance, commonly used in architecture where computer generated 3D-models have been around for some time now, has found a growing application in medicine and biomolecular research (Turkle, 2009: 63). Physicians who work with virtual representations of the body, i.e. digital models derived from CT-scans, talk about fly-through examinations of the inner anatomy. The reference to flying appeared already 1994 in the title of an article on virtual endoscopy (Parkins, 1994: 1046). Two years later, the computer scientist Arie Kaufman, boosted the new technique in an interview, stating that it allowed physicians to "fly through" the images of the colon and "search for bumps and other abnormalities".³ Likewise, the biophysicist Richard A. Robb characterized virtual endoscopy as an "immersive" technique, which allows the "endoscopist to simultaneously visualize the anatomy and manipulate the viewing orientation in a realistic way" (Robb, 2000: 135). To the general public, anatomical fly-throughs are perhaps mostly

associated with the *Visible Human*, whose software atlas offers the non-medical expert fly-through tours of the whole body.⁴

To what extent the digitization of the endoscopic body will bring about a different perception of our inner flesh is difficult to say. If the pill camera promises a non-invasive mode of examination from the patient's point of view, it certainly provides physicians with an immersive technique for visual scrutiny, a method for reframing the two-dimensional view through the endoscope within the multimedia window of the computer. The question is what kind of visual landscape that is emerging from inside the various software applications, and what sort of gaze that is being normalized in front of the screen.

Gastrointestinal voyage

Although linked to the TV monitor via the long endoscopic wire, Gregg Bordowitz was reluctant to identifying himself with what he saw. As far as he was concerned, the images of pinkish intestines could be showing just about any distant body broadcasted on TV; "I've seen exploratory images of the insides of bodies on TV medical programs. I am prepared for this knowledge. Television prepares us" (Bordowitz, 1997: 105). In the case of the pill camera it is information technology, the Internet, downloadable data and wireless networks that is preparing us for new images of our insides, in fact an old motif, that has been reframed due to changes in media infrastructure. Compared to video endoscopy, the pill camera would seem to entail an even more alien sight of our bodily interior. Not only that the images in themselves are stark to see. The whole procedure of having

a small camera take pictures of our stomach and bowels while we go about our daily routines is pretty extreme. Like spying on oneself and handing the secret message over on the portable recorder. What is it that I don't know about my body that this automatic eye can reveal? And do these images really contribute to our understanding of our corporeal selves, as some physicians like to think, or do they rather make us feel estranged in relation to our embodied sensibility?

These questions are explicitly dealt with in the work of London based artist Phillip Warnell. Using himself as experimental source, Warnell explores the relation between the body as an unknown inside and the means by which we try to unravel it. *The Girl with X-ray Eyes* (2007) (title of film and book), for instance, deals with the phenomenon of extra-visual power. In the film, Warnell lets Natasha Demkin, a Russian medical student, claimed to have x-ray vision, scan his body with her bare eyes. Typical for Warnell's performances and artworks is the mixture of science and popular culture, rational conceptions and irrational beliefs, new media and old media.⁵ The different references are used to situate the performance and show how notions of the body are created in the intersection between high culture and popular culture.

The theme of the transparent body, which was central to *The Girl with X-ray Eyes*, is also addressed in the confluence event *Endo/Ecto*, performed at ICA in London and Medical Musieon, Copenhagen.⁶ Contrary to Natasha Demkin's innate X-ray eyes, *Endo/Ecto* revolves around a capsule endoscopic visualization of Warnell's inside.⁷ It is medical technology and not supernatural abilities that renders the opaque body transparent here. The perform-

ance in short stages the swallowing of a pill camera, the transmission of the images to a computer and the projection of the endoscopic images on a large screen along with old SF-movies such as *Fantastic Voyage* and *The Man with the X-ray Eyes* (1963). In Copenhagen, the performance also featured a screening of James Williamsons hilarious trick-film *The Big Swallow* (1901), which shows how the cameraman, shooting from the same angle as the audience, is engulfed by the sole character in the film. The London performance on the other hand, included a demonstration of marine bioluminescence. By presenting innovative technology alongside old-fashioned movies and luminous marine organisms, Warnell draws our attention to the cultural construction of transparency. Compared to bioluminescent organisms whose green phosphoric radiation illuminates the deep sea, endoscopic transparency is achieved through a series of mediated images that derive from compact and solid technology such as the pill camera and the software that makes the gastrointestinal images visible on the computer screen. Only in converted form, disengaged from the inside it points back to, does the pill camera show us our transparent flesh.

Obviously, the different technological devices used to visualize the inner body, is not the only thing that differs Bordowitz' description from Warnell's performance. Set in a hospital context with illness as an unyielding factor, Bordowitz experience of endoscopic examination is as private as Warnell's gastrointestinal voyage is public. It's doubtful whether Warnell had been able to perform *Endo/Ecto* had it not been for the wireless and automatic application of capsule endoscopy. With José van Dijck

we could say that the pill camera takes the notion of a permeable body that can be viewed smoothly from within, even further than fibre optic video endoscopy (van Dijck, 2005: 66). In this respect, the endoscopic gaze that van Dijck traces through the shifting media landscape of the twentieth-century has converged with the scanning technologies of today. Both seem to offer an image of the body as a porous entity that we no longer have to cut open in order to see. As van Dijck rightly points out, medical visualizations and media technologies have always been inextricably interweaved with one another, which is to say that the public spectacle is an ingrained element of the medical gaze. Today's ubiquitous information networks have hardly made medical visualizations less spectacular. We have only to consider the spread of the *Visible Human Project* on the Internet, to recognize the persistence of this scopic quality in medicine. Whether increased visibility necessarily leads to a familiarization of the inner body, as van Dijck argues, is however disputable (van Dijck, 2005: 69). It may be that the proliferation of medical visualizations in information society has yielded an understanding of the body as perfectly transparent and accessible. Yet, since this transparency and porosity is intrinsically technological, the perception of the inner body is caught up in the ever-changing frame of the visual apparatus; lenses, scopes, fibre optics, video monitors, TV screens, computer windows etc.

According to Tom Gunning, technological innovations incite feelings of astonishment and wonder that tend to fade away shortly after the new technology becomes routine. Gunning also notes that this feeling of astonishment is not merely caused by a sense of unfamiliarity

vis-à-vis the new technological device, it has also to do with a utopian dimension in technology that envisions a future fundamentally transformed by the new device (Gunning, 2004: 56). Once embedded in our habits, technologies turn ordinary, and the utopian dimension sinks into oblivion. However, as briefly remarked by Gunning, when least expected, the forgotten future can suddenly reappear with uncanny effect amid the customs of everyday life (Gunning, 2004: 56). Applied to endoscopy, the view that technology passes from being something wondrous to being just another ordinary practice, can help us better describe the transition that the endoscopic image has undergone in the above examples.

If we take the case of Bordowitz, the picture given of endoscopy here is one of ennui. The fact that the visualization of the inner body, is carried out as a diagnostic examination, accounts for the gloomy tone. Medical images are not always easy to tell apart and digital media has certainly not made it easier to discern the difference between visualizations of illnesses and of health. Nevertheless, if we focus on the means by which the inside of Bordowitz is visualized, we notice how the whole experience of looking at the endoscopic images is associated with watching TV. It is television that charges endoscopy with psychological meaning. Endless evenings in front of the TV, had prepared Bordowitz for his endoscopic examination. A highly familiarized media form enables him to cope with his feelings of discomfort. On the other hand, it is precisely this familiar gaze that renders the images of Bordowitz inside estranged. Displaced from its domestic context, the television screen introduces a well-known element among the specialized equipment of

the clinic. But, because the images displayed on the screen show us what we normally only experience through visceral sensation, the body on TV is experienced as something utterly strange.

Strange encounter

If Bordowitz viewed his inside through the frame of a standardized medium, namely television, the technology that Phillip Warnell employed in his performance, is still in the process of rapid expansion. Wireless communication, miniaturized technology and portable devices may not have released us from the prison of the screen as Lev Manovich so aptly put it, but they definitely have made our screen habits less restricted to spatial confinement (Manovich, 2001: 114). These three factors are also at least as important in *Endo/Ecto* as the projection of the endoscopic images in themselves. Without the actual swallowing of the pill camera, which is emphasized in the performance, we wouldn't see the images of the bodily interior with the same feeling of amazement. Although we're surrounded daily by the latest products of information communication networks, the pill camera brings out the almost inconceivable nature of these technological systems. Undoubtedly, there's something uncanny about a high-tech object that is designed for such primordial functions as intake and ingestion. However, viewed from another perspective, an endoscopic camera that covers the same route that our daily food consumption takes can only make sense in a society saturated by surveillance cameras.

By positioning the endoscopic visualization in an art performance context, Warnell invites

us to reflect upon the inward body as a biologically introverted and culturally traversed space. The resemblances that take place between optical technology, Warnell's sensor strapped body, the gastrointestinal images taken by the immersed camera and the cinematic fascination with the corporeal inside, show that no matter how visualized, the body retains an enigmatic quality that evades rational explanation. The more we look at it, the stranger it appears. This can be said about the optical technology as well.⁸ Once inside the body, the pill camera is out of our control. We can only sense its occurrence in the flesh via the images it transmits to the computer, images that we see through its point of view so to speak. Before our very eyes, the pill camera disrupts our ordinary notion of photography as it is sucked deeper and deeper into the bodily cavities. Somewhere along its way, the automatic eye suddenly encounters the presence of something utterly strange inside the stomach, the letter "S" drifting between the abdominal walls. What is detected here is simply one of the paste letters, spelling the words, *Guest Host Ghost*, which Warnell swallowed minutes before the pill camera. The paste letters add yet another link to the various resemblances mentioned above. They underscore our understanding of the inner body as something that oscillates between visual representation – scientific, fictive or performative – and beyond representation. But the letters also bring to mind what Warnell wrote in an article about his own work, that one of the things he explores in his performances are aspects of bodily "intimacy and anonymity" and how these are played out in relation to the social configuration of bodies (Warnell, 2009: 35). This is also something that lingers on in the

mind after having seen *Endo/Ecto*. How the mediated inside, is projected anonymously on the screen meanwhile the person it refers to looks at the peculiar scene that is taking place in his stomach.

Conclusion

With the media technological innovations of the late twentieth century, the view through the endoscope, which previously was observable only to the physician's eye, has now been made visible to patients and even spread beyond the clinic to the public realm. This mediation of our inside flesh entails above all two things: a re-direction of the inward gaze outwards – from looking into the physical body to looking at its visual representations on screens of various kinds – and the fact that our palpable, unseen bodies, are displayed live in all their abhorrent appearance. Although the endoscopic images at first glance appear to be overall alike, regardless of if we see them on TV or on a computer screen, we view them differently depending on the visual apparatus through which they are conveyed. We might even say that the same corporeal spectacle tends to transform due to the technological apparatus that frames it and the situation in which we find ourselves when looking at it. As always with spectacles, what first strikes us as new and unfamiliar, eventually turns into something familiar when the initial attraction fades out leaving only a routine gaze behind. However, what we tend to find familiar can take on a strange appearance when we least expect it. In the case of our inner bodies, the fact that endoscopy makes them visible by means of technological mediation, to see what we normally only sense as embodied

interiority, is in itself an astonishing act. Seen through the shifting devices of visual mediation, this feeling of astonishment is nonetheless affected in various ways, from the strange feeling of looking at one's inside on something as regular as a television screen, to the weird sight of someone swallowing a miniature camera that transmits images to a computer. In this sense, technological visualizations do not only contribute to making the inner body known to the general public. They also present the body as something that we never quite completely are familiar with.

Notes

- 1 The literature on the cultural impact of medical imaging is immense. See here for instance Isabelle Dussauge, *Technomedical Visions: Magnetic Resonance Imaging in 1980's Sweden*, Stockholm; KTH (dissertation), 2008; Joseph Dumit, *Picturing Personhood. Brain Scans and the Biomedical Identity*, Princeton University Press, 2004 and Bettyanne Holtzmann Kevles, *Naked to the bone: medical imaging in the twentieth-century*, Rutgers University Press, 1997.
- 2 On the connection between the pill camera and the *Fantastic Voyage* see the chapter "Endoscopic Gaze" in José van Dijck's book *The Transparent Body. A Cultural Analysis of Medical Imaging*, Washington University Press: Seattle, 2005.
- 3 For the interview with Kaufman see the following link: <http://www.nytimes.com/1996/04/14/nyregion/from-stony-brook-a-new-way-to-examine-colons-externally.html?sec=&spon=&pagewanted=all>. 27-04-2010.
- 4 *The Visible Human Project* stands out as a landmark of medical and information technological amalgamation and a reminder that despite refined methods, medical knowledge still relies on the density of the human corpse. On the *Visible Human Project* see Catherine Waldby, *The Visible Human Project. Informatic bodies and post-human medicine*, Routledge, 2000.
- 5 On Phillip Warnell's work see Ric Allsopp's essay *Performing the Interior*, <http://www.freisprung.com/blog/2009/02/performing-the-interior-by-ric-allso/>
- 6 Phillip Warnell has performed *Endo/Ecto* twice. The first performance was at ICA, London, 10 February 2006 and the second one at Medical Museion, Copenhagen, 13 September 2009.
- 7 On other endoscopic artworks see Renée van de Vall's article, "Between Battlefield and Play: Art and Aesthetics in Visual Culture", *Contemporary Aesthetics*, Vol. 1, 2003, <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=215>, which revolves round Mona Hatoum's endoscopic installation *Corps Étranger* from 1994.
- 8 In a recent article, Tom Gunning speaks of the "optical uncanny" as a certain trope in fantastic tales and modernistic fiction. Warnell's use of the pill camera resembles the way that authors such as E.T.A. Hoffman, Edgar Allen Poe and Eduardo Mendoza, inscribed optical instruments in their fantastic and visionary fiction. See Tom Gunning "Uncanny Reflections, Modern Illusions: Sighting the Modern Optical Uncanny" in *Uncanny Modernity. Cultural Theories, Modern Anxieties*, Jo Collins & John Jervis (eds); Hampshire, Palgrave MacMillan, 2008, 29-60.

Literature

Bordowitz, Gregg, "Present Tense" in *Processed Lives. Gender and Technology in Every-*

day Life, Jennifer Terry & Melodie Calvert (eds), Routledge: London, 1997.

Cave, R. David, "Technology Insight: current status of video capsule endoscopy" in *Nature Clinical Practice, Gastroenterology & Hepatology*, Vol. 3, No. 3, 158 – 164, 2006.

van Dijck, José, *The Transparent Body. A Cultural Analysis of Medical Imaging*, University of Washington Press: Seattle, 2005.

Friedberg, Anne, *The Virtual Window. From Alberti to Microsoft*, MIT Press: Cambridge, 2006.

Gunning, Tom, "Re-Newing Old Technologies: Astonishment, Second Nature, and the Uncanny in Technology from the Previous Turn-of-the-Century" in *Rethinking Media Change. The Aesthetics of Transition*, David Thorburn & Henry Jenkins (eds), MIT Press: Cambridge, 2003.

Koti, Harubumi (ed.), *Electronic Videoendoscopy*, Harwood Academic Publishers: Chur, 1993.

Manovich, Lev, *The Language of New Media*, MIT Press: Cambridge, 2001.

Parkins, Troy, "Computer lets Doctor Fly Through the Virtual Colon" in *J. Natl. Cancer Inst.*, 1994, 86: 1046-1047.

Reuter, A. Matthias, Reuter J. Hans & Engel M. Rainer, *History of Endoscopy. An Illustrated Documentation*, Vol. I-IV, Kohlhammer: Stuttgart, 1999.

Robb, A. Richard, "Virtual endoscopy: development and evaluation using the Visible Human Dataset" in *Computerized Medical Imaging and Graphics* 24, 133 – 155, 2000.

Sobchack, Vivian, *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Culture*, University of California Press: Berkeley, 2004.

Turkle, Sherry, *Simulation and its Discontents*, MIT Press: Cambridge, 2009.

Warnell, Phillip, *The Girl with the X-Ray Eyes*, Leamington Spa Art Gallery & Museum and the Mead Gallery: London, 2008.

Warnell, Phillip, "Intimate Distances: Mediating Mutuality, Contestation and Exchange between Bodies" in *Leonardo*, Vol. 42, No. 1, 28-35, 2009.

Kødets fristelser

Steen Christiansen (f. 1974), ph.d. og adjunkt i engelsk litteratur, kultur og medier ved Aalborg Universitet. Anmelder ved Kulturkapellet. Har publiceret artikler om tegneserier, Hollywood, science fiction og det fantastiske. Han arbejder i øjeblikket på en bog om hauntologi.

Kroppen er ofte et overdetermineret 'sted' eller 'objekt', som udsættes for forskellige ideologiske greb og handlinger. Kønsforskningen har i mange år kredset om den kønnede krop som en performativ handling; man skaber sit køn gennem sociale handlinger og denne performative handling er dermed en del af en forhandling med sit biologiske køn. På engelsk tales der derfor om en adskillelse mellem 'sex' og 'gender', hvoraf det ene er biologisk og det andet socialt skabt. Vi har ikke samme sproglige mulighed på dansk, men kender dog godt til problemstillingen.

Det er derfor interessant at bemærke, hvordan kropsforskningen er begyndt at vende sig



Sauki, en typisk suicidegirl.a
<http://suicidegirls.com/press/hires/> Copyright
Suicidegirls.com. Used with permission

mod en større forståelse af kroppen som fysisk genstand og ikke blot diskursivt konstrueret gennem sociale handlinger og sprog. Man har været bange for at kropsanalysen strander på overfladen, på det vi kan udtrykke sprogligt på trods af at det vi sigter efter ligger 'dybere' end sproget. Som Tine Damsholt påpeger, så er spørgsmålet "om det analytiske fokus, også i en performativ optik, ikke ofte er stoppet ved kroppens overflade og dens indpakning i form af tøj og sminke – hvis kroppen altså overhovedet konkret blev adresseret i analyserne" (Damsholt, 2009: 89). Det er her kødet som objekt, som analytisk fokus, bliver interessant, da vi hermed går længere end blot overfladen og ser hele kroppen som handlende og skabende.

Samtidigt er der i den nyere materielle kulturanalyse en reaktion mod en forestilling om at, dybde er bedre end overflade; som Hans Ulrich Gumbrecht påpeger i sin bog *Production of Presence*, så ligger der en historisk udvikling bag vores forståelse af krop som tegn:

For in modern understanding, signs at least potentially leave the substances that they evoke at a temporal and spatial distance [...] In other words, whatever is tangible, whatever belongs to the materiality of the signifier, becomes secondary, and indeed removed from the early modern signifying scene, as soon as the meaning in question is being deciphered. (Gumbrecht, 2004: 30).

Vores forståelse af kroppen som tegn rækker altså helt tilbage til det modernes oprindelse, hvor kroppen blev kodificeret som et udtryk, primært et udtryk gennem hvad den iklædte

sig, og hvordan den opførte sig. Måske netop derfor er det så provokerende og uvant at udstille sig selv; at tillade at 'reducere' kroppen til overflade uden nogle af de tegn, man ellers forbinder med kroppen: tøj, sminke, smykker osv. Endnu værre bliver det, hvis man tillader at modificere dette kropslige udtryk med performative handlinger, som ikke blot ændrer ens 'autentiske' krop, men som også udstiller og udsiger ens identitet gennem en kropslig transformation. Vores krops tilstand som kød fornægtes derfor ofte, skjules på sin vis, ved at der dannes dette tabu mod at ændre kroppen eller blot det at fremhæve kroppens kødelige dimension. Den autentiske krop er den uændrede krop, den hvor kødet har den form og facon, det nu engang har.

Dog er der nogle af disse kropslige transformationer, som er kulturelt accepterede. Det er accepteret, at man udvider sit kropslige areal gennem konsumtion, og det er accepteret at mindske det igen ved hjælp af diverse maskiner og fysiske aktiviteter. Det er langt mere problematisk at ændre sin krop gennem teknologier som silikone, Botox og lignende produkter, på trods af at mascara, læbestift og andre make-up produkter ses som en nødvendig del af et kvindeligt kodet køns performative strategier. Permanente kropslige transformationer som piercinger og tatoveringer er endnu mere problematiske og ses ofte som noget nær skamferinger og destruktive handlinger: kødet brydes ned, ændres, manipuleres, og dermed tiltrækker det sig opmærksomhed som en fysisk genstand, som materie i stedet for ånd. Man kan her se en meget lang kulturtradition, som er med til at afvise kroppens mere kødelige funktioner som uværdige og i stedet ophøje den rene, ubesværede ånd. Kroppen er noget

som blot følger med og helst ikke må svigte for meget, blive for gammelt eller for svageligt, alt i mens vi fokuserer på, hvad vores ånd kan danne.

Der er dog bevægelser, som modsætter sig denne opdeling, og det er dog tydeligt, at de personer som vælger kropsmodifikationer som personligt udtryk, gør det blandt andet som en reaktion mod fornægtelsen af kroppens kødelighed. Dermed er tatoveringer og andre kropsmodifikationer særligt interessante i forhold til at afkode en materiel kropslig forståelse i vores samfund. Endnu mere interessant bliver det, når der er tale om at udstille denne krop i nøgen form og dermed fokusere og insistere på de erotiske træk ved denne modificerede krop. Netsiden SuicideGirls (www.suicidegirls.com) er en modelportal og online fællesskab, centreret omkring softcore pin-up billeder af de såkaldte 'suicide girls'; kvinder med tilhørsforhold i forskellige alternative kulturer, og som stort set alle har modificeret deres kroppe med tatoveringer, piercinger eller begge dele. Disse suicide girls indskrives sig dermed bevidst i en tradition, hvor der har været en bestemt opfattelse af kvindens krop og materielle, kødelige fremstilling. Samtidig forholder de sig også kritisk til denne tradition, ved netop at *gøre den* (traditionen og kroppen) på en anden måde end tidligere. Jeg bruger her verbet *gøre* på samme måde som Tine Damsholt og Dorthe Gert Simonsen i deres indledning "Materialiseringer: Processer, relationer og performativitet", hvor de vælger det som den danske version af det subjekt-svage engelske "doing" (Damsholt & Simonsen, 2009: 13).

Min pointe er nemlig, at disse suicide girls *gør* en bestemt kvindeforståelse, som er en for-

handling af tidligere tiders kønsroller og kønsopfattelser, og at de gør denne kvindeforståelse gennem to materielle processer – det ene er brugen og skabelsen af pin-up fotos og den anden er kropsmodifikationen, som netop er med til at udtrykke en forhandling og materiel forandring af kvindekroppen. En af de fysiske udgivelser, som suicidegirls.com har lavet – en fotobog med et bredt udvalg af modellerne – har netop undertitlen "Beauty Redefined", hvilket viser en selvforståelse bundet op på en modstand mod og afvisning af en mainstream kropskultur, som bliver mere og mere ensrettet, og en forståelse af en kvindekrop, som konstant udstilles ensartet. Suicidegirls er dermed interessante, fordi de både deltager i og forsøger at udvide forståelsen af, hvordan kvindekroppen kan udstille som seksuelt objekt. På den ene side kan de dermed ses som liggende i forlængelse af third-wave feminismen, men samtidig som en historisk videreførelse af pin-up traditionen.

Dette er måske mindre paradoksalt og usædvanligt, end det umiddelbart lyder, for som Maria Elena Buszek påpeger i bogen *Pin-Up Grrrls: Feminism, Sexuality, Popular Culture*, så har pin-up pigen altid balanceret mellem tradition og trangression (Buszek, 2006: 20). Netop derfor er suicidegirls et interessant fænomen at udforske, fordi deres forhandling af kvindekroppens udtryk og udseende sammenblander to poler. På den ene side accepterer de velvilligt, at kvindekroppen er (eller måske snarere kan være) et erotisk objekt – det er jo trods alt netsidens primære funktion at tjene penge gennem abonnementer til pin-up billeder. På den anden side er der dog også en ganske særlig materiel modstand mod, hvad der opfattes som mainstreamens kropslige ud-

tryk, når det kommer til kvindekroppen. Hermed kan *suicidegirls* ses som, hvad Joanna Frueh kalder *monster/beauty* – monstrøs skønhed:

Monster/beauty is a condition, and it can also describe an individual. Because extremity is immoderation – deviation from convention in behavior, appearance, or representation – and starkly different from standard cultural expectations for particular groups of people, *monster/beauty* departs radically from normative, ideal representations of beauty. *Monster/beauty* eroticizes the midlife female body, develops love between women, embraces without degrading or aggrandizing bodies that differ from one's own in age, race, sex, and shape. *Monster/beauty* is artifice, pleasure/discipline, cultural invention, and it is extravagant and generous: it is female hypermuscularity, the mother's eros, aphroditic radiance, the female professor's pleasure in her pedagogical-scopophilic power. (Frueh, 2000: 11)

Fruehs *monster/beauty* begreb er dermed et meget fysisk begreb, fordi det sætter fokus på kroppens udformning og udseende som materielt objekt. Det er netop ved at være fysisk anderledes og stadig være et erotisk objekt, at den monstrøse skønhed fremkommer. Her er *suicidegirls* et perfekt eksempel, netop fordi de hyl-der den modificerede krop som et ligeværdigt (hvis endda ikke overlegent) objekt, og dermed er det lige så meget modellernes *modificerede* krop, som er objektet for den (velsagtens typisk) mandlige tilskuer. *Tatoveringerne*, pier-

cingerne og andre kropsmodifikationer er altså en del af det erotiske objekt, hvis ikke præcis det erotiske objekt, hvilket dermed undergraver en ensrettet og ensartet kropsforståelse af, hvad der er erotisk. Desuden er der også en større inklusivitet i, hvilke kropsidealer, som kan findes på *suicidegirls.com*, hvilket er med til yderligere at udfordre og undergrave et hegemonisk erotisk objekt.

Hvis vi først ser nærmere på *tatoveringerne*, viser der sig en analytisk tradition for at afkode *tatoveringer* som repræsentationer; de er billeder tilføjet kroppen og kan afkodes og fortolkes som andre billeder og visuelle udtryk, for så vidt, at valget af visuelt udtryk altid er et udtryk for en intern selvforståelse. Sagt på en anden måde, så er en *tatovering* en repræsentation og en psykologisk markør, og på den måde er en smagløs *tatovering* repræsentativ for en smagløs person. I sin bog *Tattoos in American Visual Culture* afviser Mindy Fenske dog den følgelogik og argumenterer i stedet, at en *tatovering* ikke skal ses som *udtryk* for en identitet, men snarere som *skabelsen* af en identitet. *Tatoveringer* og andre kropsmodifikationer er altså måder, vi *gør* os selv på, på en bestemt, konkret og materiel måde. Afhængig af konteksten fungerer kropsmodifikationer altså som afvigelse og endnu vigtigere som en obstruktion af normer og standarder (Fenske, 2007: 22).

Mary er en af de mest kendte *suicidegirls*. Hun var på forsiden af den første *suicidegirls* bog, og er en af de modeller, som benyttes som ikon for sitet. Desuden har hun været meget aktiv som model, med fotoserier fra oktober 2001 til den seneste serie juni 2009. Mary er dermed forholdsvis repræsentativ for sitet, og det er dermed interessant at se nærmere

på en af hendes fotoserier – "Sleeping" (Missy 2001) – valgt, fordi det er fra denne serie, man har brugt billeder af Mary til den første suicidegirls bog. Dette viser, at hun klart ses som en 'typisk' suicidegirl fra redaktørernes side. Det er interessant at bemærke, at alle fotos i denne serie følger de konventioner, som Annette Kuhn blotlagde allerede i 1985 i sin bog *The Power of the Image*, hvor hun påpegede ansigtets vigtighed i pin-up traditionen:

This facial expression, particularly in combination with the conventionalised display of the rest of the woman's body, may be read as an invitation. The spectator is lured by the picture's assurance that he is the one the woman wants, him and no-one else. On the level at which the photograph promises authenticity, exhibitionism wins over voyeurism: the 'come-on' look suggests that the woman is purposefully displaying her body for the spectator, that she knows he is there and is inviting him quite openly to take a good look. (Kuhn, 1994: 42)

Det er helt åbenlyst, at Marys fotoserie fungerer på samme måde. Mary kigger konsekvent ind i kameraets linse og anerkender dermed (den mandlige) tilskuers tilstedeværelse, f.eks. med et koket kig over skulderen (det er dette billede, som er brugt som forsidefoto), som om hun er blevet opdaget i et privat øjeblik, hvilket øger intimiteten og den voyeuristiske fornøjelse: man har dette øjeblik for sig selv, dette billede er blot for mig. Alternativt ligger Mary i sengen, indbydende, igen med blikket rettet mod tilskueren; ikke som udfordring, men i stedet som invitation. Se på mig, kom

nærmere, osv. På den måde er både Marys fotoserie og suicidegirls serierne ret banale og konventionelle – det er ikke gennem fotografiets visuelle æstetik eller udtryk, at man bliver udfordret, eller at konventionerne bliver udfordret. Jeg vil snarere sige, at de bliver fulgt meget nøje, endda selvbevidst meget nøje – man vil gerne reproducere disse konventioner og benytte dem, i stedet for ironisk at bearbejde dem, som man ser med third-wave feminister som Annie Sprinkle, hvor en ironisk metabevindsthed dekonstruerer pin-up billedet og pin-up pigens kropslige fremstilling og forståelse (Buszek, 2006: 311). Her er det vigtigt at påpege en anden af Kuhns pointer, nemlig at,

In the case of pinup photographs, the formal organization of the images themselves, taken together with the contexts in which they normally appear (men's 'entertainment' magazines), would as a rule privilege a 'masculine' reading by male consumers. Their potential for instability, though, does suggest that pin-up photographs may be open to a range of readings, particularly when placed in different contexts. (Kuhn, 1994: 43)

Pin-up billedet er altså ikke så uskyldigt eller let afkodeligt i sig selv, som mange måske forventer, hvilket jo netop også understreges af third-wave feministernes brug af pin-up billedet som subversiv og ironisk strategi. I tilfældet med suicidegirls er det dog hverken konteksten eller afkodningen, som åbnes og udforskes, men i stedet den krop, som ligger til grund for billederne. Præcist derfor er det vigtigt at reproducere i stedet for at dekonstruere

konventionerne, da disse konventioner er en medvirkende faktor til den pointe, som *suicidegirls.com* for mig at se fremfører. Det er netop nødvendigt at fremstille Mary og de andre *suicidegirls* som seksuelle objekter, hvilket naturligvis er det, som sker i pin-up billederne:

The pinup's singular preoccupation with the female body is tied in with the project of defining the 'true' nature of female sexuality. Femaleness and femininity are constructed to a set of bodily attributes reducible to a sexuality which puts itself on display for a masculine spectator. In these ways the pinup invites the spectator to participate in a masculine definition of femininity. (Kuhn, 1994: 43)

Kuhns pointe er korrekt observeret, men mangler at åbne op for det faktum, at den materielle krop, som fremstilles, kan være med til at dekonstruere denne forståelse af kvindens "sande" seksualitet. Marys modificerede krop afspejler nemlig ikke den gængse forståelse af, hvad der er feminint. De tatoveringer som gør hendes krop på en bestemt måde, afviser netop den renhed som typisk forbindes med den nøgne hud. Som Steven Connor påpeger i *The Book of Skin* er huden noget som glider i baggrunden, selv når der er tale om nøgenbilleder, fordi denne nøgenhed er så konventionaliseret. Tatoveringer og andre mærker skubber i stedet huden frem i forgrunden og gør den til det objekt vi kigger på (Connor, 2004: 39). Marys tatoveringer er tilstrækkelige i antal og størrelse til altid at være i billedets fokus og er dermed konstant i forgrunden, som en identitetsmarkør men, i min optik, lige så meget som en udfordring af hvad der er kvindens "sande" sek-

sualitet. Marys tatoveringer gør hende nemlig til et afvigende subjekt, og selvom hun stadig accepterer at reducere sin krop til nogle konkrete markører for en seksualitet, som den mandlige tilskuer kan nyde, så sker denne reduktion på en anden måde, netop på grund af hendes tatoveringer. Bemærk bevægelsen fra seksuelt objekt til afvigende seksuelt subjekt; det er ikke muligt for tilskueren at gøre Marys hud (og dermed resten af Marys krop og kød) usynlig, at lade den falde i baggrunden, for dermed at kunne nyde kvindens seksualitet som visuel udstillelse. Hendes tatoveringer tvinger hendes hud (og resten af hendes krop) frem i forgrunden som et afvigende subjekt, der må konstrueres anderledes og dermed, på trods af at de visuelle konventioner for pin-up billederne er fulgt og reproduceret, dekonstrueres kvindens "sande" seksualitet, fordi Mary ser (radikalt) anderledes ud end andre pin-up piger. Det er heller ikke muligt at reducere Mary til en undtagelse, for der er hundredvis af andre *suicidegirls*, som på samme måde åbner op for en anden kropsforståelse end den gængse.

Det vigtige her er, at det netop ikke er de visuelle konventioner eller en ironisk brug af samme, som dekonstruerer kvindeskroppen eller kvindens seksualitet, men at det er en fysisk, materiel anderledeshed, som udstilles og hyldes. På denne måde opnår *suicidegirls* på en meget elegant måde at svare på bell hooks' kritik af, at én ting er at dekonstruere og kritisere maskuline fremstillinger af kvindens seksualitet, men hvordan kommer man med et alternativ (hooks, 1984: 150)? *Suicidegirls* svarer ved at udvide den kropsforståelse, som ofte ligger i pin-up traditionen, og dette gøres kun ved materielt at udfordre mainstreamkultu-



Her en ikke-gravid Twwly.
<http://suicidegirls.com/press/hires/> Copyright
Suicidegirls.com. Used with permission.

rens kropskonstruktion, netop ved at lade afvigende subjekter udforske pin-up konventionerne. Selvom dette typisk sker gennem kropsmodifikationer som tatoveringer og piercinger, er der også andre eksempler på tabubelagte områder, som suicidegirls har bevæget sig ind på.

Det mest konkrete eksempel på dette, er suicidegirl Twwly, som i fotoserien "A Little Cockledoo" (Tmronin 2006) vælger ikke blot at følge pin-up traditionen, men at gøre det mens, hun er højgravid. Hermed udstiller hun



Amina med sin protese.
<http://suicidegirls.com/press/hires/> Copyright
Suicidegirls.com. Used with permission.

altså sig selv som seksuelt objekt med tilhørende gravid krop, og gør altså sig selv ikke blot gennem de kropsmodifikationer, som hun har valgt, men også som (kommende) mor. Her bliver den spænding, der ligger mellem seksuelt objekt/subjekt, igen udfordret, og det er tydeligt, at en tabuiseret grænse overskrides, uden dog at det får nogen negativ reception på selve sitet – det er simpelthen blevet en standard, at der optræder modeller ikke blot med kropsmodifikationer, men som også på andre måder repræsenterer en anderledes krop, som stadig kan forstås og accepteres som udtryk for en kvindelig seksualitet.

En anden suicidegirl har dog udfordret det gængse kropsideal noget mere ubemærket, men dog ikke mindre gennemgribende. Der er tale om Amina, som har adskillige tatoveringer, både sleeves (tatoveringer som dækker hele armen) og det meste af venstre ben ligeledes dækket af tatoveringer, samt på brystet. Dette er dog ikke det usædvanlige ved Amina, men i stedet det faktum at Aminas højre ben er en protese fra knæet og nedefter. Protesen har været en del af hele hendes karriere på suicidegirls.com, og selv om Amina startede med at skjule protesen ved hjælp af kameravinkler, valgte hun efter fire år at vise sit manglende ben i en fotoserie ("La Sirene", London 2006). At den handicappede krop – en kropsmodifikation, som sjældent er ønsket – også gøres til seksuelt objekt, er for mig at se lige så meget, hvis endda ikke endnu mere, en udfordring af et gængs kropsideal, og det har kun forsat positive reaktioner på suicidegirls.com.

Dette er blot to kortfattede eksempler på en større og mere generel bevægelse på dette site; nemlig en konstant genforhandling af, hvad vores kropsforståelse er, og hvad det er acceptabelt at kalde erotisk. Gennem en materiel strategi snarere end en formel og æstetisk udfordring finder disse suicidegirls et rum – materielt, virtuelt og socialt – hvor gængse opfattelser sættes ud af spil, og hvor det afvigende subjekt sættes som en acceptabel mulighed, hvilket i sig selv medfører andre problemer, som denne artikel dog ikke vil stille skarpt på. I stedet skal det signifikante forstås i en dobbelt forstand: på den ene side konfronterer en materiel strategi af en anderledes, afvigende krop den visuelt æstetiske pin-up tradition. På den anden side benyttes en mainstream strategis præmisser og konventioner imod den selv,

netop gennem en materiel anderledeshed. Derfor er det nemt at overse den forhandling og undergravelse, som finder sted, netop fordi de æstetiske virkemidler er de samme. Det er kun ved at fokusere på den materialitet, som findes foran linsen, at man kan afkode de afvigende fristelser, som tilbydes. Kødet og kødelighed bliver den vigtigste dimension at forholde sig til og ikke blot i form af kødelige lyster, men det kød, som transformeres, får en dybere betydning, netop fordi det forankrer sin betydning i noget konkret og materielt, som meget ofte skubbes i baggrunden.

Litteratur

- Damsholt, Tine & Simonsen, Dorthe Gert,** "Materialiseringer: Processer, relationer og performativitet" i Damsholt, Tine, Simonsen, Dorthe Gert & Mordhorst, Camilla (red), *Materialiseringer: Nye perspektiver på materialitet og kulturanalyse*, Aarhus Universitetsforlag: Århus, 2009.
- Damsholt, Tine,** "I Hamam: Når det akademiske køn går i opløsning" i Damsholt, Tine, Simonsen, Dorthe Gert & Mordhorst, Camilla (red), *Materialiseringer: Nye perspektiver på materialitet og kulturanalyse*, Aarhus Universitetsforlag: Århus, 2009.
- Gumbrecht, Hans Ulrich.** *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*, Palo Alto, CA, USA: Stanford University Press, 2004.
- Frueh, Joanna,** *Monster/Beauty: Building the Body of Love*, Ewing, NJ, USA: University of California Press, 2000.

hooks, bell, *Feminist Theory*, Boston: South End Press, 1984.

Kuhn, Annette. *The Power of the Image: Essays on Representation & Sexuality*, London & New York: Routledge, 1994.

Web

London, "La Sirene", <<http://suicidegirls.com/girls/Amina/photos/La+Sirene/>>, August 2006, tilgået 3. marts, 2010.

Missy, "Sleeping", <<http://suicidegirls.com/girls/Mary/photos/sleeping/>>, December 2001, tilgået 3. marts, 2010.

Tmronin, "A Little Cockledoo", <<http://suicidegirls.com/girls/Twwly/photos/A+Little+Cockledoo/>>, Oktober 2006, tilgået 3. marts, 2010.

Oplevelsesøkonomi uden kød på?

Thessa Jensen, ph.d., lektor ved Aalborg Universitet har i over to år været direkte involveret i diverse projekter, netværk og selve opbygningen og drift af gårdbutikker. Forfatteren har siddet med på begge sider af bordet, når der skulle arbejdes med projekterne. Derudover har arbejdet med en projektbaseret tilgang til udvikling og nytænkning fundet sted inden for så forskellige områder som fødevarer, markedsføring, biblioteker og museer.

Denne artikel prøver at vise en række problemstillinger, som opstår i forbindelse med den udbredte anvendelse af projektbaserede bevillinger i forbindelse med udvikling af yderområder. Udviklingen i disse områder drives ofte frem af såkaldte ildsjæle. Det vil sige, mennesker, der er villige til at bruge egen arbejdskraft, tid og penge på, at skabe og udvikle noget nyt, fordi de "brænder for det". Denne indsats viser sig typisk i form af oplevelsesøkonomien, som i de sidste år har vundet større og større udbredelse i erhvervslivet og hos de bevilligende myndigheder.

For at kunne give et bud på, hvorfor der opstår problemer, når oplevelsesøkonomi, pro-

jektsamfund og landbrug mødes, anvendes Anders Fogh Jensens *Projektsamfundet* (2009). Her giver Fogh Jensen et bud på, hvordan samfundets institutioner og medlemmer udvikler sig gennem såkaldte styresystemer, der bl.a. kan betegnes som lov-, disciplinerings- og projektstyresystemet.

Det vil være artiklens hypotese, at overgangen eller sammenstødet mellem disciplineringsstyresystemet, som det kendes i landbruget, og projektstyresystemet, som gør sig gældende i oplevelsesøkonomien, er baggrunden for de problemstillinger, der påvises i artiklens case. Samtidig vil der prøves påvist nogle iboende problemer i projektstyresystemet.

Konklusionen på artiklen vil være, at der er stor entusiasme i starten af et givet projekt; ildsjæle findes og bruges som en form for "timeregistreringskvæg"; mens afslutningen og dermed erfaringsindsamlingen af projektet ofte ikke finder sted eller forbigås i tavshed.

Et par indledende ord om det danske landbrug...

"Landbruget" er i Danmark delt op i tre overordnede former for gårde: de meget store gårde, der udelukkende arbejder med planteavl og/eller svine- eller kvægdrift; de mellemstore gårde, der udover den almindelige drift også kan arbejde med gårdbutikker; de små og meget små brug, som drives af deltids- eller hobbylandmænd. Sidstnævnte har ligeledes ofte en anden form for erhverv ved siden af selve landbrugsdriften. For de meget store gårde findes der yderligere differentiering, idet en del gårde er gået med i biogasanlæg eller andre alternative energiformer. Den enkelte landmand er typisk medlem af en landboforening (eks. LandboNord, Agrinord, Centrovic osv.). Landboforeningerne er medlem af Landbrug og Fødevarer (forhenværende Dansk Landbrug), som er den overordnede organisation for landmænd, mejerier med mere i Danmark. Det er denne organisation, der repræsenterer landbruget i medierne. Den enkelte landmand er bl.a. underlagt gældende EU-lovgivning, miljølovgivningen i Danmark og endelig fødevarekontrollen, hvis der er en gårdbutik på gården. For at kunne overholde de forskellige lovkrav, krydsoverensstemmelse m.m. er det nødvendigt at arbejde tæt sammen med de konsulenter, landboforeningerne har ansat.

Organisationen og lovkravene medfører, at den enkelte landmand, som i det følgende benævnes som "landbruget", kun har en meget begrænset handlefrihed på sin egen gård. Således skal lovkrav om f.eks. tidligste tidspunkt for udbringning af gylle, såning af vinterafgrøder (for at undgå sort jord vinteren over) og mængden af gødning overholdes, fordi en overtrædelse medfører bøder samt nedskæring i EU-støtten. Ligeledes kræver eksempelvis slagterierne, at grise har en bestemt størrelse og alder, da der ellers skæres i afregningsprisen. For at opnå den "perfekte gris" skal foderplaner, udarbejdet af konsulenterne, overholdes. Dyr lægebesøgene er ligeledes et lovkrav, som medfører, at landmanden skal behandle et sygt eller tilskadekommet dyr på en bestemt måde – overtrædelse vil medføre bødestraf.

I det følgende vil der kun gives eksempler på gårdbutikker, der hovedsagligt arbejder med mejeriprodukter og grøntsager. Det ville have været ønskeligt med et eksempel på en gårdbutik, der sælger kød fra egen slagtning. Dette er med foreliggende krav fra fødevarekontrollen næsten blevet umuligt i Danmark. Reglerne omkring slagtning og partering af kød er så omfangsrige – og fortolkes forskelligt fra kontrollant til kontrollant – at de fleste gårdbutikker kun sælger frosset kød, der er slagtet og pakket hos en autoriseret slagter. Gårdbutikker kan gennemføre såkaldt gårdørssalg af grøntsager og æg (kølet) i et vist omfang uden hygiejnebevis og egenkontrol.

Ovenstående skal give et meget kort og langt fra fyldestgørende indblik i, hvorfor der i det følgende tales om, at landbruget, her forstået som den enkelte landmand, er underlagt disciplineringsystemet.

Projektsamfundet, oplevelsesøkonomien og landbruget

I de sidste år er der udkommet en del bøger om oplevelser og deres betydning for især erhvervslivet (f.eks. Prahalad og Krishnan, 2008; Lund, 2007; Mossberg, 2003). Specielt i forhold til udkantsområder som Nord- og Vestjylland, synes svaret på problemerne med fraflytning og nedgang i omsætning at være, at oplevelser vil kunne tiltrække turister og dermed mulighed for udvikling i disse områder. Begrebet "oplevelser" i forbindelse med erhverv kan spores tilbage til Pine og Gilmores *Experience Economy* fra 1999. Allerede i 1992 havde den tyske sociolog Gerhard Schulze skrevet afhandlingen *Die Erlebnisgesellschaft*, hvor han påviser betydningen af oplevelser for samfundet og den enkelte. Schulzes omdrejningspunkt er ikke erhvervslivet, men den enkeltes søgen efter oplevelser for at skabe en identitet, samtidig med at oplevelserne i sig selv ses som en måde at glemme "jag'et" med alle dets problemer og utilstrækkeligheder.

Sættes disse overvejelser sammen med Fogh Jensens idé om projektstyringssystemet som determinerende for samfundet i disse år, begynder der sig at tegne interessante perspektiver. Fogh Jensen tager udgangspunkt i Foucaults tanker om magtstrukturer og hvordan disse afspejler sig i samfundets institutioner, hos Foucault især fængslet med dets panoptikonopbygning. Fængslet bliver for Foucault indbegrebet af disciplineringsstyresystemet. Selve opbygningen og indretningen har til formål at overvåge – eller give muligheden for overvågning – af den indsatte, som dermed disciplineres til en bestemt og ønsket adfærd.

Foucaults tanker om disciplineringsstyresystemet kan ses andre steder i samfundet – også

det danske samfund. Selvom Danmark og de danske institutioner på mange måder er overgået til projektstyringssystemet, med de problemer og muligheder dette indebærer for det enkelte menneske, så findes der områder, hvor disciplineringsstyresystemet stadig er fremherskende. Landbruget er et eksempel på dette: gennem brug af bl.a. støtteordninger, overvågning via satellit, krydsoverensstemmelse og uanmeldte gårdbesøg, har politikerne gennem hele sidste århundrede disciplineret landbruget til at producere præcis de afgrøder, som samfundet og politikerne mente, der var behov for. Disciplineringen foregik og -går på den ene side via fratagelse af EU-støtten, hvis landmanden valgte en ikke-ønsket afgrøde eller ikke overholdt diverse lovkrav. På den anden side var landmanden sikret afsætningen af produktionen til en fastsat pris, der kunne dække produktionsomkostningerne. "Var sikret", idet der igennem de seneste 5 år er sket en afvikling af EU-støtten fra afgrøde-støtte til hektar-støtte. Hermed får landmanden en større frihed til at vælge afgrøder, samtidig udsættes vedkommendes produktion for en større påvirkning af markedskræfterne. Landmanden er således ikke længere sikret en minimumspris for produktionen, hvilket sammen med reduktionen af EU-støtten har været med til at understøtte den finansielle krise, som landbruget som helhed befinder sig i.

Landbruget som case: stordrift eller oplevelsesøkonomi?

Ovenstående skal vise, hvorfor mange landmænd på grund af de ændrede markedsvilkår ser sig nødt til at overveje nye former for indtjeningsmuligheder. Konsulenterne i landbo-

foreningerne har som udgangspunkt anbefalet udvidelser af driften, når et givet landbrug havde økonomiske problemer. Denne anbefaling gælder den dag i dag (år 2010), idet der henvises til "nødvendige strukturforandringer", samt konkurrence fra udlandet som begrundelse for planlægningen af større og større landbrug. Et eksempel herpå er projektet "Mælk med mening", et forprojekt til undersøgelse af muligheden for at skabe et kæmpe landbrug med op til 4000 køer i Nordjylland. Projektet begrundes netop med konkurrencehensyn og strukturudviklingen (Landbrugsavisen, 2010). Samtidig viser en undersøgelse af Altinget.dk ifølge landbrugsavisen.dk, at 52% af danskerne ikke mener, at loftet over antal dyr pr. landbrug skal fjernes (Landbrugsavisen, 2009). Direktøren for Landbrug & Fødevarer, landbrugets paraplyorganisation, er i samme artikel straks klar med en forklaring om, at svarene skyldes, at danskerne ikke ved nok om emnet. Artiklen afsluttes med et citat fra Danmarks Naturfredningsforening om, at landbruget selv er skyld i, at danskerne har den forkerte opfattelse af landbruget i dag: "Godd hjulpet på vej af landbrugets reklamer, så tror danskerne, at landbruget stadig ser ud som for 40 – 50 år siden – og det vil de gerne bevare." Der er altså en vis form for enighed om, at danskerne ikke ved nok om det moderne landbrug. Samtidig viser artiklen, at landbrugets organisationer ikke er klar over, hvordan de skal takle denne uvidenhed. Den verden, den systemforståelse, som landbrugets medlemmer lever og arbejder indenfor er grundlæggende forskellig fra det system, som den almindelige dansker befinder sig i. Spørgsmålet om stordrift kan kun opstå i disciplineringsystemet, fordi denne form for drift forudsætter

erfaring, gentagelse og lange tidshorisonter. Den Morten Korch'ske opfattelse af landbruget passer derimod meget bedre ind i projektstyresystemet, idet de små landbrug – alt andet lige – har en bedre mulighed for at arbejde med mindre projekter og tilpasse sig nye strømninger. Selvom dette, som det skal vise sig nedenfor, også giver problemer.

Præcis denne problemstilling om stordrift eller ej stod landmandsparret bag gården Sønderhaven overfor: udvidelse eller opgivelsen af driften, idet strukturforandringen krævede en større produktion for at kunne klare de øgede udgifter. De valgte en tredje mulighed: opbygningen af et gårdmejeri ved hjælp af egne midler og en medfinansiering gennem landdistriktsstøtte (Sønderhaven, 2009). Sønderhaven Gårdmejeri satsede fra starten på, at skabe den gode historie og "autentiske" produkter (Sønderhaven hjemmeside, forside og vision). Etikken, værdibasing og en vision om velsmagende kvalitetsprodukter er baggrunden for oprettelsen af mejeriet, fremgår det af hjemmesiden (Sønderhaven hjemmeside, etik og formålsparagraf). Desuden er det på gårdmejeriet muligt at se de køer, der leverer mælken, samt se de afgrøder, som køerne fodres med (TV2Nord, 2008).

Preben Ørum, den ene ejer af Sønderhaven, giver i en artikel i Landbrugsavisen (Sønderhaven, 2009) udtryk for, at han havde en klar forventning om, at produkterne kunne afsættes til bl.a. Coop på grund af det potentiale ("noget anderledes"), der lå i deres produkter: "Han [informationschef Jens Juul Nielsen] sagde, at hvis landmænd gjorde noget, der var anderledes, var de [Coop] parate til at tage deres varer ind, men hvis de bare tonsede løs som de plejede, skulle man ikke forvente, at man

gjorde noget for dem.” Samtidig gør Preben Ørum opmærksom på en af de helt store problemstillinger, der gør sig gældende indenfor oplevelsesøkonomien: den manglende loyalitet og gentagelse af adfærd. Således siger han: ”Hvis alle dem, der har vist interesse for det, havde været herude og handle hos os, så havde vi sgu’ scoret kassen, du” (TV2Nord, 2008).

Preben Ørum sætter her ord på, at forbrugeren i oplevelsesøkonomien er på jagt efter nyheder, nye oplevelser, nye autentiske historier – hele tiden. Har forbrugeren købt osten på Sønderhaven Gårdmejeri én gang, så skal den samme forbruger ud og finde et nyt sted at købe ost næste gang – eller Gårdmejeriet skal tilbyde en ny og anderledes oplevelse næste gang, forbrugeren kommer. Dette er et af de grundlæggende problemer inden for oplevelsesøkonomien: nyheds- eller oplevelses-spiralen, som kræver konstant forandring og nyskabelse, for at fastholde en given forbruger. Denne problematik blev beskrevet første gang hos Gerhard Schulze (Schulze, 2004). I modsætning til Pine & Gilmore (1999) fokuserer Schulze på forbrugeren eller borgeren i oplevelsesøkonomien, mens Pine & Gilmore ser på virksomheden. Som sagt, ser Schulze forbrugers jagt på oplevelser som en mulighed for at glemme jeg’et. Dermed bliver nyheden, det ukendte, en vigtig ingrediens i oplevelsesøkonomien. Dette betyder igen, at en virksomhed, som henvender sig til forbrugeren i oplevelsesøkonomien, skal kunne tilbyde nyheder – hele tiden.

Denne jagt efter nyheder hænger godt sammen med projektstyresystemets måde at fungere på: projekterne er af kortere varighed, der skiftes mellem deltagerne, og et projekt skal have nyhedens interesse for at kunne hente

eventuelle bevillinger hjem. Alt dette kan ses som modsætning til disciplinstyresystemet – og dermed til den måde, landbrugets aktører gennem de sidste mange år er blevet ”opdraget på” gennem love, reguleringer og EU-støtteordninger. Og det er her, at sammenstødet, for et sådant er der tale om, mellem disciplinstyresystemet og projektstyresystemet for alvor kommer til udtryk.

Disciplin eller projekt: Sammenstødet mellem landbrug og forbruger

Landmanden er opdraget indenfor disciplinstyresystemet: når vedkommende producerer mælk, så kan denne sælges til en given aftager. Hver gang. Året rundt. Når samme landmand åbner en gårdbutik og henvender sig direkte til kunden, for at skabe en ny indtjeningsmulighed, samtidig med at vedkommende giver udefrakommende et indblik i landbrugets produktionsmetoder og dermed skulle være med til at skabe et mere positivt syn på erhvervet, så får denne landmand positive tilkendegivelser både fra kommende kunder, landbruget som sådan, diverse konsulenter og mulige aftagere (som i eksemplet Coop). Henvendelser, som landmanden opfatter som bindende tilsagn, hvilket de ville have været i et disciplineret system, men som kun er afgivet som hensigtserklæringer i bedste projektstyresystemstil.

Landbruget er bundet til disciplinstyresystemet bl.a. grundet i den tvungne gentagelse, der ligger i bearbejdningen af jorden. Modsat projektsystemet kan landmanden ikke fra den ene til den anden dag ændre afgrøder eller produktion. Dette kommer bl.a. til udtryk, når et specialslagteri som Danish Meat Company i Vrå går

konkurs (Danish Meat, 2009). De tilknyttede landmænd kunne ikke umiddelbart sælge deres grise til andre slagterier, fordi grisene var for store i forhold til dem, de andre slagterier arbejdede med (samtale med anpartshaver).

Derfor kan det være svært for en landmand at starte en gårdbutik op: produktionstiden (typisk fra flere måneder til op til et år) og behovet for gentagelsen (for at skabe en optimal produktion) står i modsætningen til forbrugerens ønske om nyheder.

Forbrugeren kan på den anden side ikke se, hvorfor landmanden ikke gør mere ud af de oplevelsesmuligheder, der ligger i produktionen og gården som sådan. Projektsamfundet opfordrer til, at nyheder skabes og igangsættes: "Gensidighedens modsatrettede vektorer [som de kommer til udtryk i disciplinsystemets kontrakter], der sikrede udveksling og muliggjorde konflikt, bøjes fremad i udvikling og fremdrift" (Fogh Jensen, 2009: 45). Citatet viser følgende problemstilling i forhold til landmandens deltagelse i eksempelvis et markedsføringsprojekt: Landmanden ser sin opgave som producent. Han eller hun deltager i den tro, at projektets leder, konsulenten, hjælper aktivt med markedsføringen af produktet. Landmanden ser sig kun forpligtet til at levere produktet, som konsulenten så skal finde aftagere til. Dette er den vante arbejdsfordeling i forhold til enhver anden form for landbrugsproduktion.

Projektstyresystemet pålægger derimod landmanden en helt anden rolle i forhold til deltagelsen: det er landmandens opgave at lægge indhold i projektet. Konsulenten skaber kun rammerne for markedsføringen: netværk, eventuel hjemmeside, dyrskuer og messer. Projektets form giver samtidig ikke landmanden no-

gen mulighed for at starte en diskussion af forudsætningerne: det er op til ham at tage imod tilbuddet om "udvikling og fremdrift". Hvis han ikke kan se mulighederne, så er det hans egen skyld, ikke konsulentens. Konfliktdimensionen, som findes i disciplinstyresystemet, hvor der er en klar opgavefordeling, som dermed giver mulighed for at diskutere, hvor godt eller dårligt opgaverne blev løst, findes ikke på samme måde i projektstyresystemet. Landmanden kan ikke diskutere, hvor god eller dårlig konsulenten er til at markedsføre produkterne, fordi dette i bund og grund er landmandens opgave. En opgave, som han skal påtage sig gennem sin deltagelse i projektet.

Projektet giver forventninger, som ses som forandringer. Projektet bliver en lovning på noget mere, noget nyt og spændende, der kommer i morgen. Og dette "i morgen" skal landmanden gang på gang skabe indenfor de rammer, som projektet udstikker. Denne fundamentale forskel fra landmandens "normale" arbejde, som med udgangspunkt af "i dag" ser på et muligt "i morgen", som med udgangspunkt i mange års erfaringer og erfaringsopsamling ser på "i dag" i forhold til "i går", for at se på fremskridtene og mulige forandringer – denne forskel kan på mange måder gøre det vanskeligt, at forklare, hvordan arbejdet i projektstyresystemet skal foregå.

Et eksempel på et tilsyneladende vellykket projekt af ovenstående slags er "Den grønne vogn" i Lønstrup. "Den grønne vogn" arbejder med stalddørssalg af grøntsager i sommersæsonen. Dette projekt er opstået som en lille én-mands virksomhed, der langsomt og gennem tid har opbygget et fast kundegrundlag i de turister, der kommer til Vendsyssel hver

sommer. Der blev brugt mellem 10 og 12 år på at vokse sig så stor, at den i dag skaber en indtægt, der kan ses som løn for en til to personer på årsbasis.

Forskellen mellem "Den grønne vogn" og Sønderhaven Gårdmejeri er, at "Den grønne vogn" har kørt som hobby til at starte med. Opbygningen af forretningen har givet indehaveren en idé om, hvad det var og er, kunderne efterspørger. Således gør "Den grønne vogn" meget ud af, at der hvert år er nye grøntsager i udbuddet. Eksempelvis lilla blomkål og tigerstribede tomater i 2009. Derudover sørges der for, at der i sommerperioden ligger friske grøntsager i et varieret udbud i vognen. Dette betyder, at forbrugeren hver dag oplever noget nyt, når vedkommende kommer kørende forbi. Dette ved forbrugeren, som i løbet af sine to til tre ugers ferie kigger forbi stedet flere gange om ugen. Samtidig bruges stedet som opslagstavle for diverse arrangementer, ligesom indehaveren selv sørger for, at der arrangeres en til to ture om året, hvor gården og dens omgivelser vises frem. Turene sluttet typisk af med en lille frokost i klitterne ved Rubjerg fyr.

Den afgørende forskel på disse to typer af direkte forbrugerkontakt er størrelsen og dermed muligheden for tilpasning og lydhørhed overfor forbrugeren. Ligeledes er der en afgørende forskel i kundekontakten: Sønderhaven Gårdmejeri har ansat en butiksleder, mens Den grønne vogn kun har en medhjælper i marken, så indehaveren selv møder forbrugerne. Autenticiteten af produkterne understøttes på denne måde med den direkte kontakt, som yderligere er med til at skabe loyalitet.

Den direkte kontakt til forbrugeren er ikke nødvendigt i det disciplinstyresystem, som

landbruget ellers er bygget op på. Dermed mangler landmanden følingen med slutforbrugeren.

Løsningen på disse problemer synes at være større åbenhed og mere direkte kontakt til forbrugerne gennem f.eks. gårdbutikker og andre alternative anvendelser af tomme gårdbygninger. I det følgende skal det vises, at der også her vil være og er problemer, som grunder sig i projektstyresystemet selv og mindre i det sammenstød, der sker mellem disciplin- og projektstyresystem.

Projekter: i morgen, i morgen – men hvad med i dag?

Indenfor landbruget og dets organisationer er der stor opmærksomhed omkring ansøgninger til projekter gennem forskellige støtteordninger. Landbrugsforeningerne bruger mange kræfter på, at søge midler hjem, så der kan igangsættes projekter af enhver art. Typisk dog med den idé, at der skal skabes en større forståelse for landbruget som erhverv.

Ligeledes arbejdes der i forskellige netværk, som skal hjælpe med markedsføring og opstart af nye projekter. Eksempler på disse er: Smagen af Nordjylland (www.smagen.dk)¹, Nordjysk fødevarenetværk (www.nordjyskfood.dk)², Qvinder i LandboNord (www.landbo-nord.dk)³, LandkøbNord (www.landkoeb-nord.dk)⁴. Fælles for disse er, at de er projektbaserede og afhængige af bevillinger til disse projekter.

I det følgende gives der en kort oversigt over, hvordan et sådant projektforsløb typisk kan se ud med det forbehold, at der vil være afvigelser alt efter hvilken bevillingshaver, en given ansøgning sendes til.

Et projekt startes typisk af en konsulent eller en konsulentvirksomhed, der har fået en god idé. Denne idé kan være skabt i samarbejde med aktørerne, men dette vil være en sjældenhed, da der ikke er penge i denne del af projektet, som jo endnu ikke er startet op.

Forudsat at ansøgningen godkendes, startes projektet op. Indenfor landbrugets institutioner og organisationer betyder dette ofte, at der skal findes en række aktører eller "ildsjæle". Jagten på ildsjæle er så vigtig, at der faktisk er afholdt kurser for at skabe flere ildsjæle (Ildsjæl, 2008). Selvfølgelig som et projekt, støttet af forskellige midler, der skal sikre udviklingen i landdistrikterne.

Vigtigheden af ildsjælene understreges af, at deres arbejdskraft bruges som betaling for deltagelsen i projektet. Det vil sige, at ildsjælene skal registrere hver time, de bruger på det givne projekt. Disse timer danner grundlaget for udbetalingen af de bevillinger, der er givet til projekt. Disse bevillinger bruges til konsulentløn og diverse arrangementer. Selve deltagelsen i arrangementerne er ofte, ikke altid, gratis for deltagerne, som skal huske at registrere deres deltagelse, da denne også tæller med i regnskabet over arbejdskraft og udbetaling af bevillingen. Ildsjælene bliver på denne måde "timeregistreringskvæg"⁵. Deres arbejdskraft omsættes til konsulentlønninger og betaling for middag, mens resultaterne skal skabes af ildsjælene selv.

Når projektet nærmer sig sin afslutning spørges deltagerne om mulige fortsættelser af projektet, som der så sendes yderligere ansøgninger ud til. Med andre ord kunne afslutningen være en opstart på et nyt projekt, forudsat at ansøgningen om en ny bevilling går igennem.

Det er så også her, at der opstår problemer: deltagerne er på ingen måde sikret en fortsættelse af projekterne. Ligeledes mangler der typisk en form for erfaringsopsamling, som skal give en idé om, hvad projektets konklusion er. Ansøgningerne til projekterne omhandler opstarten, men mangler typisk drift og afslutningen, da der altid ligger en fremtidighed i projektet. Se også citatet ovenfor af Fogh Jensen.

Hvem gavner sådanne projekter? I første omgang konsulenterne og konsulentvirksomhederne. I anden omgang forbrugerne, som kan se frem til projekterne, der er med til at skabe nyheder på producentmarkedet. Dog kan det være svært at finde disse projekter. Bl.a. kritiseres hjemmesiden www.landkoeb.dk, som i flere år har eksisteret som en mulighed for at producent og forbruger kan mødes, som værende den "usynlige hjemmeside". Forbrugeren kan støde på hjemmesiden ved et tilfælde, der er ikke afsat penge til markedsføring og konsulenterne undlader at bruge oplagte markedsføringsmuligheder i forbindelse med dyrskuer og messer.

Landkøb og Smagen af Nordjylland bygger i høj grad på aktørernes, ildsjælernes, indholdsskabelse. Hvis der ikke findes producenter, som vil investere deres tid i opbygningen af hjemmesiden ved at tage billeder, skrive gårdbeskrivelser og lave fødevareroversigter, ville www.landkoeb.dk ikke eksistere. Alligevel koster deltagelsen på hjemmesiden mellem 500 og 1000 kr. om året. Uden at aktørerne kan være sikker på, at de sælger et eneste stykke kød på denne måde! Ligeledes arbejder Smagen af Nordjylland for at skabe opmærksomhed omkring de lokale fødevarerproducenter i Nordjylland. Projekterne, som Smagen af Nordjylland er bygget op af, skabes gennem aktø-

terne, som skal deltage i dyrskuer, messer med mere, for at markedsføre sig selv. Messerne bliver bl.a. finansieret gennem projektpenge, men her er problemerne typisk, at der kun kan søges til det samme projekt én gang. Det betyder, at der ikke kan finde gentagelser sted uden at søge penge til arrangementet et andet sted. Og her vil ansøgningen have det problem, at den ikke kan slå på nyhedens interesse, men skal finde en anden vinkel for at skabe et tilsvarende arrangement. Igen er problemet for aktørerne, at deltagelsen i netværket og i de forskellige arrangementer koster penge og tid (et dyrskue eller en messe løber typisk over to dage, hvilket betyder mindst to tabte arbejdsdage på gården). Igen uden at der er en garanti for salg eller skabelse af kundegrundlag.

Opsummerende skulle ovenstående vise, at projekter er med til at starte nye arrangementer, nye hjemmesider, nye produkter. Samtidig understøtter projekterne på ingen måde kontinuitet, erfaringsopsamling, gentagelse og langsom opbygning af regulær viden. Tankerne er for konsulenternes vedkommende altid allerede på det næste projekt, på "i morgen", mens i dag allerede er uinteressant.

Dette viser endnu en gang den helt grundlæggende – og måske uovervindelige? – forskel i verdensbillede mellem landbrugets disciplineringsstyresystem og projektstyresystemet, som resten af samfundet er på vej over i. Landmanden mener, at hans arbejde og opgave består i at producere fødevarer; konsulenten mener derimod, at opgaven består i at fylde indhold på diverse hjemmesider og i diverse arrangementer. Dette giver to verdensbilleder, der helt konkret braser ind i hinanden og som på mange måder ikke kan forstå hinanden. Og dette leder til det afsluttende spørgsmål:

Kød på oplevelsesøkonomien?

Perspektivet er afgørende: for konsulenten er der kød på oplevelsesøkonomien, idet vedkommende kan skabe sin løn gennem opfindsomme projekter, der gang på gang kan hive bevillingerne hjem. Der skal ikke kun kunne skrives gode ansøgninger, netværket ud til aktørerne skal også være velfungerende, for at kunne skabe det timeregistreringsgrundlag, der skal til for at hive bevillingen hjem.

Ses der derimod på fødevarerproducenten, er svaret straks et andet. Det er vedkommende, der bærer risikoen for deltagelsen i projektet. Risikoen ligger hos producenten, som også ofte skal investere i projektet eller i en ny form for produkt, for at kunne deltage i projektet. Nystartede producenter vil typisk være ildsjæle, der er villige til at bruge tid og penge på at hjælpe et projekt i gang – uden at vide, hvor lidt det i sidste ende kaster af sig. Producenten får ikke et sikkert salg eller et stort kundegrundlag gennem sin deltagelse i projekterne. Dette er endnu ikke set som bevillingsgrundlag eller succeskriterium for et givet projekt. Projektet giver gennem sin fremtidighed heller ikke mulighed for, at producenten kan diskutere grundlaget eller manglende hjælp. Det er op til producenten at skabe noget ud af projektet. Konsulenten skal kun hjælpe med organisering af netværk, arrangementer og eventuelt oprettelsen af en hjemmeside. Derefter er det op til producenten, til ildsjælen, at gøre brug af redskaberne – og håbe på, at der vil være support på en given hjemmeside flere år fremefter.

Så konklusionen må blive, at det ikke er sikkert, at landmanden og projektkonsulenten nogensinde ommer til at forstå hinanden – og dermed for det maksimale udbytte af et

givet projekt for især landmanden. Hans insisteren på, at produktionen i sig selv må være nok, er modsat projektkonsulentens ønske om indholdsskabelse via deltagelse i projektet. Landmandens måde at arbejde på, som det kommer til udtryk i jordens gentagne bearbejdelse, erfaringsopsamlingen, sammenligning af før og nu, ligger langt fra projektsystemets nyhedshungrende og bevillingsstyrede grundlag. Så spørgsmålet er, om der virkelig er kød på oplevelsesøkonomien?

Noter

- 1 Smagen af Nordjylland er et delprojekt under Rådet for Agroindustri (www.agroraadet.dk), som består af forskellige projekter rundt om landbruget. Smagen af Nordjylland er baseret på et netværk af fødevarerproducenter, der selv sælger og markedsfører deres produkter (bl.a. Sønderhaven Gårdmejeri, Aalborg Chokoladen, Bondegårds Hyben).
- 2 Projekt i sig selv med forskellige aktører indenfor landbrug og erhverv.
- 3 Gruppe under LandboNord. Gruppen består af frivillige medlemmer i foreningen. Gruppens opgave er planlægning og gennemførelse af forskellige landbrugsrelaterede arrangementer. Gruppens arbejde er afhængig af projektbevillinger.
- 4 Hjemmeside, der blev udviklet under Dansk Landbrug. Siden er ramme for fødevarerproducenter, der gennem gård- og varebeskrivelser giver siden indhold. Producenterne har dermed i princippet en markedsføringskanal ud til forbrugerne. Siden og dens vedligeholdelse er afhængig af projektbevillinger og af det arbejde, som deltagere i netværket lægger i opdateringen og vedligeholdelsen af deres egne under-sider.
- 5 Tak til Henrik Sand, Aalborg Universitet, for udtrykket.

Litteratur

- Danish Meat**, 2009, <http://www.landbrugsavisen.dk/Nyheder/Netnyheder/2009/1/26/Slagteri%20konkurs%20men%20stadig%20haab.htm>, sidst tilgået 28. februar 2010.
- Fogh Jensen, Anders**, *Projektsamfundet*, Aarhus Universitetsforlag: Århus, 2009.
- Ildsæl, 2008, <http://www.landbrugsavisen.dk/LandbrugsAvisen/2008/3/7/Kursus%20for%20ildsjaele.htm>, sidst tilgået 28. februar 2010.
- Landbrugs, 2009: <http://www.landbrugsavisen.dk/Nyheder/Netnyheder/2009/11/3/Danskerneerimodstorlandbrug.htm>, sidst tilgået 10. marts 2010.
- Landbrugsavisen, 2010: <http://www.landbrugsavisen.dk/Nyheder/Netnyheder/2010/2/15/KaempelandbrugtilNordjylland.htm>, sidst tilgået 10. marts 2010.
- Lund, Jacob M.**, *Følelsesfabrikken*, Børsens Forlag: København, 2007.
- Mossberg, Lena**, *Att skapa upplevelser*, Studentlitteratur AB: Lund, 2003.
- Pine II, B. Joseph**, og James H. Gilmore, *The Experience Economy. Work is Theatre & Every Business a Stage*, Harvard Business School Press: Boston, Massachusetts, 1999.
- Prahalad, C. K. & M. S. Krishnan**, *Innovationens nye tidsalder. Brugerdreven værdi*

gennem globale netværk, Børsens Forlag:
København, 2008.

Schulze, Gerhard, *Die Erlebnisgesellschaft.*
Kultursoziologi der Gegenwart, Campus
Verlag: Frankfurt/New York, 2. udgave,
2005.

Sønderhaven, 2009, <http://www.landbrugsavisen.dk/Landbrugsavisen/2009/10/2/Aabnedegaardmejeriistedetforatudvide->

[besaetningen.htm](#), Landbrugsavisen på
internettet, sidst tilgået 28. februar 2010.

Sønderhaven hjemmeside, <http://www.soenderhaven-gaardmejeri.dk/>, sidst tilgået 28. februar 2010.

TV2Nord, 2008, <http://tv2nord.dk/default.asp?PageID=4&ProgrammeDate=18-01-2008>, sidst tilgået 28. februar 2010.

Svin – kvalitet og kontrol

Svinet er et meget bøjeligt Dyr, og derfor kan en hensigtsmæssig Opdrætningsmåde udrette grumme meget. (Oehlerich 1890, s. 26)

Anne Katrine Gjerløff, f. 1974. Historiker med særlig interesse for kulturhistorie, videnskabshistorie og mentalitetshistorie i 19. og 20. århundrede. Ph.d. i historie 2005. 2007-2010 post.doc. på Københavns Universitet. Har redigeret og bidraget til Den Jyske Historikers temanummer "Folk og Fæ – mennesker og dyr i historien" 2009 og skrevet en række artikler om dyrehistorie. Har udviklet udstillingen Fejder om Fortiden på Sønderborg Slot med tilhørende bog. Fra 2010 post.doc. på Danmarks Pædagogiske Universitetsskole, Århus Universitet ved projektet "Dansk skolehistorie".

Tenna Vestergaard Jensen, f. 1980, Cand. Mag. i Historie fra Københavns Universitet 2007. Ph.d.-projekt med titlen Det danske fødevarerforbrug i det tyvende århundrede. Primære forskningsinteresser er indenfor økonomisk, social og kulturhistorie i det 20. århundrede. Har udgivet Udviklingen i arbejderbefolkningens fødevarerforbrug i det 20. århundrede i Samfundsøkonomen issue 4 2009, og Fedt II: Margarine; fra fattigfedt til omega3 i 1066 Tidsskrift for Historie Vol. 39 issue 2. Med i internationale forskningsnetværk om madhistorie og fedme.

Denne artikel vil beskrive kontrolforanstaltninger og standardiseringsprocesser i den danske svinekødsproduktion omkring 1900. Formålet med produktionen var at skabe Det Gode Kød ved at rationalisere og standardisere svinets krop. Parallelt hermed fik teorier om hygiejne og mikroorganismer indflydelse på veterinærfaget og professionel kødkontrol blev gradvist indført. En historisk analyse af slagteriernes sundheds- og kvalitetskontrol viser, hvorledes kravene til kødets egenskaber i samspil med økonomiske og politiske dagsordner blev bestemmende for svinekroppens karakter. Fokus var særligt på fedtets tykkelse og egenskaber, men ud fra økonomiske incitamenter frem for

ernæringsmæssige. Derved udvikledes idealforestillinger om det gode svinekød som defineret med en standardiseret tilstedeværelse af fedt og fravær af sygdomme. Disse idealer videreføres og kan genfindes i senere tiders kropsidealer – dyriske såvel som menneskelige.

I de sidste årtier af 1800-tallet forandrede danske eksportsvin sig radikalt. Svinene blev slankere, længere og mere kødfulde og de traditionelle fedesvin forsvandt fra markedet. Årsagen til svinekroppens forandring var en målrettet indsats fra eksportslagteriers og landbrugsorganisationers side for at tilpasse svinekødet – flæsket – til det britiske markeds

krav om ensartet og godt bacon. Markedskravene resulterede i udviklingen af nye og detaljerede definitioner af kødets kvalitet, og Det Gode Kød blev en tæt beskrevet, standardiseret og gennemkontrolleret vare.

I denne artikel undersøger vi, hvordan kvalitetsbegrebet i forhold til eksportflæsk blev defineret, praktiseret og kontrolleret i dansk svineavl og svineslagteri i årtierne omkring 1900. Konsensus om Det Gode Køds karakter blev skabt i krydsfeltet mellem kulturelle, økonomiske og videnskabelige krav til kødets kvalitet, og i tilblivelsen af målrettet kontrolpraksis, der skulle sikre denne. Kontrollen og standardiseringen foregik i flere led i produktionen: svineavlen, svineopdrættet, veterinær sundhedskontrol og slagteriernes klassifikation af det endelige produkt. Analysen viser hvordan kvalitetsdefinitionerne og kontrolmekanismerne med tiden smeltede sammen og resulterede i en ny og samlet forståelse af Det Gode Køds karakter: sundt, magert og ensartet.

Det er velkendt at det moderne baconsvin er avlet med et ekstra sæt ribben for at øge mængden af bacon, og at nutidens fokus på sundhed, kropsstørrelser og fedtets dæmonisering har ændret idealerne for fødevarers kvalitet. Analysen af kontrollen og konstruktionen af svinets krop omkring 1900 giver historisk baggrund for at forstå moderne opfattelser af svin, deres kød og dets kvaliteter.

Undersøgelsens udgangspunkt er, at forestillinger om kroppe og kroppen som fysisk genstand konstrueres af autoriteters konsensus om kroppens normal- og idealtilstand. Et centralt element i skabelsen af en sådan konsensus er udviklingen af videnskabelige metoder – praktiske såvel som teoretiske – til at måle,

tælle, vurdere og dermed kontrollere kroppen på (Thoms, 2010; Hacking, 1996).

Et oplagt eksempel på en sådan konstruktion af det normale er BMI (Body Mass Index), der angiver en krops grad af over- eller undervægt ud fra relation mellem kroppens højde og vægt. BMI er nok i sig selv blot et tal, der angiver en krops placering indenfor en normalfordeling, men bruges i dag i politisk og folkesundhedsmæssig sammenhæng til at betegne et ideal, der ikke nødvendigvis er sundt. Dermed bliver den (objektive) måling og optælling et redskab til overvågning og kontrol af afvigelser fra normen og til fremelskning af et ønsket ideal.

På nøjagtig samme måde udviklede svinekødproducenterne og videnskaben i samarbejde en række metoder til at måle, prissætte og på andre måder vurdere og kontrollere det ideelle svin og det ideelle flæsk. Målet var ikke blot viden om svinet, men en omformning af svinekroppen. Dagsordnen og overvågningen var ikke skjult, men klart formuleret og praktiseret; det var Det Gode Kød der skulle skabes.

Det slanke svin

I 1887 blev den omfattende danske eksport af svin til Tyskland ramt af et importstop grundet et udbrud af svinepest. Stoppet nødvendiggjorde, at svinebranchen måtte satse på nye markeder. Det engelske marked havde, også inden svinepesten brød ud, været interessant på grund af dets store efterspørgsel efter bacon, eller flæsk som blev den danske betegnelse. Eksporten til det tyske marked havde været baseret på fedesvin, der vejede 250 til 300 pund og som havde et tykt fedtlag (Gommesen og

Petersen 1908: 64). Det engelske marked ville derimod have svin på under 200 pund med et tyndere fedtlag. Den danske svinebranche øjnede straks potentialet i at omlægge produktionen fra fedesvin til baconsvin, og det lykkedes over al forventning. Gennembruddet på det engelske marked medførte i løbet af få år en professionalisering og industrialisering af svineproduktionen, og baconeksporten blev den største succeshistorie for landbruget omkring år 1900. Antallet af producerede svin steg fra ½ million i 1881 til 2 ½ million ved 1. verdenskrigs udbrud i 1914 (Lauridsen, 1962: 10-11). Samtidig med den stigende produktion steg også eksportandelen fra 48,6 % i 1900 til 61,5 % i 1914 (*Landbrugsstatistik* 1969). Den stærkt stigende eksport betød, at den økonomiske betydning af bacon steg tilsvarende.

Omstillingen fra fedesvin til baconsvin stillede nye krav til svinenes kroppe og kød. Englændernes forståelse af godt kød indbefattede, at kødet skulle være magert, ensartet og fast. Det betød, at hvis slagterierne, både de private og andelsslagterierne, og svineholderne skulle optimere indtjeningen og vinde fodfæste på markedet, måtte de danske svin passe til den engelske kvalitetsforståelse. Det medførte en massiv stigning i svineholdsvejledningsmateriale, der skulle få landmændene til at tilpasse deres produktion til den nye markedssituation. Alle eksperter i den danske svinebranche var enige om at rentabilitet grundlæggende var kvalitet. "Da Svineavl kun har det ene Maal at naae, nemlig Produktionen af Flæsk, saa er den bedste, frugtbare So den, som leverer os Grise, som i den kortest mulige Tid og ved det mindst mulige Foder skaffer os det meste Flæsk af den bedste Beskaffenhed" (Cramer, 1886: 29). Var produktionen ikke rentabel, var der

hverken tale om godt kød eller gode svin. Vejledningernes mål var derfor at sikre rentabel produktion ved at promovere de engelske kvalitetsparametre. De anbefalede, at svinene skulle gøres mere ens, samt at de parametre, der var af betydning for kødets konsistens som avl, opdræt og fodring, både kunne og skulle styres strammere end hidtil (se for eksempel Beck, 1910). Svinebranchen ønskede kvaliteter, som de traditionelle danske svin ikke besad i 1887. Det traditionelle svin af uklar afstamning udviklede sig for ujævnt og havde slet ikke det kropslige potentiale til at producere Det Gode Kød. Eksperter indenfor svineavl konkluderede derfor, at det bedste resultat blev nået ved at krydse en kortkroppet dansk Landrace med en engelsk Yorkshireorne og udelukkende sende krydsningerne til slagterierne. De traditionelle uensartede svin blev dermed uønskede.

Ønsket om den totale produktionsomlægelse skyldtes opfattelsen af, at selv småproducenter burde få en rationel og rentabel produktion til andelsslagterierne og derved tjene på deres svinehold (Oehlerich, 1890: 1). Fra 1896 og frem blev der givet støtte til statsgodkendte avlscentre, der fokuserede på at fremavle de bedste Landrace eller Yorkshire dyr og alle andre racer forsvandt fra produktionen. Hvilke dyr, der bedst levede op til kvalitetsforståelserne, blev minutiøst overvåget på slagterierne, der gav landmændene besked om eventuelle mangler ved de leverede svin. Slagterierne kategoriserede svinet i fire klasser: 3. klasse (god), hvor "Dyrets Størrelse, Form, Fedme, Flæskets og Kjødets beskaffenhed, alt tilsammen har kunnet betales med Notering"; 2. klasse (bedre), hvor "der har kunnet gives en lille Overpris over Notering"; 1. klasse (bedst), hvor "der har kunnet gives den højeste Overpris

over Notering". Den sidste var klassen ringe, hvor "Flæsk og Kjød har været løst eller haft andre Fejl, der have bevirket, at der er sket et Afdrag i den ved Noteringen fastsatte Pris" (10. Beretning: 44). Indbygget i klassifikationen var der dermed et ideal om, at der kunne produceres et svin, der var bedre end det tilstrækkeligt gode.

Proceduren der fastsatte et svins kvalitet var i hastig udvikling fra 1887 og frem. Det nyoprettede Landøkonomisk Forsøgslaboratorium ved den Kongelige Landbohøjskole skulle forske i landbrugsøkonomiske forhold. Forsøgene koncentrerede sig i starten om forskellige foderstoffers foderværdi og hvilke, der medførte blødt flæsk (10. og 15. Beretning). Resultaterne var af stor betydning for rentabiliteten, eftersom det allerede før omstillingen til baconmarkedet var et kvalitetsstempel, at flæsket på et svin var fast. Grunden var formodentlig værdiforringelse ved dryptab og at konserveringen blev dårligere ved blødt flæsk. Forsøgslaboratoriet forenede med sine forsøg svineholdernes og markedets kvalitetsdefinitioner for at fremme det fælles mål: en stabil og rentabel flæskeproduktion.

Forsøgene generede tabeller med målinger af svinets krop og kød. I de første forsøg, der blev udgivet i 1887, var målingerne begrænset til opgørelser over dyrenes vægt, slagtesvindet og flæskelagets tykkelse. Disse mål indgik sammen med en individuel bedømmelse af "om de Kjødfulde Dele af Dyret vare særlig udviklede" (10. Beretning: 43) i den endelige klassificering af kødet. Tabellerne oplistede også hvor mange af de undersøgte dyr, der blev bedømt som 1. classes. I og med at 1. classes kød var referencerammen, blev det i kraft af tabellernes vægtning etableret som idealet alle

slagterisvin burde leve op til og skabe derved en ny normal. Forsøgslaboratoriets tabeller blev optaget i svineholdsvejledningerne og kom med det samme til at definere målene og kvalitetene på det Gode Kød og det Gode Svin. Tabellerne blev udvidet forsøg for forsøg, og i løbet af få år var slagteriets subjektive vurdering blevet sat på tabel og svinets kropsmål opgjort i detaljer. Allerede i 1908, kun tyve år efter de første tabeller, omfattede målingerne det enkelte svins tilvækst, dets vægt, slagtesvind, procent eksportflæsk, flæskets fasthed, kroppens længde, bovpartiets bygning, rygflæskets fordeling, bugpartiet og skinkens form og fylde, samt hoved, ben og sværens finhed (64. Beretning: 16-17). Svinets krop blev dermed i løbet af en kort årrække (om)defineret og reguleret af videnskaben og svinebranchen i fællesskab. Udgivelserne af Laboratoriets ta-

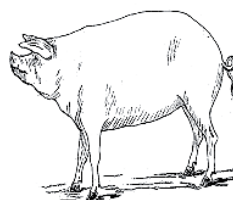


Fig. 1. Landrace.

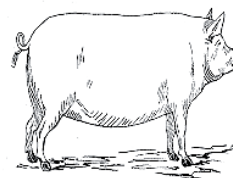


Fig. 3. Krydsning mellem stor Yorkshire og Landrace eller Holsteinsvin.

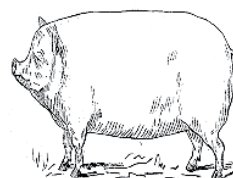


Fig. 2. Stor-Yorkshire.

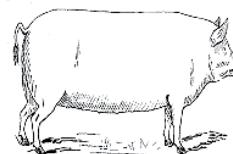


Fig. 4. Et slagtesvin som det skal være.

Her ses eksempler på det "rene" Landrace-, Yorkshire- og krydsningssvin sat op imod det ideelle slagterisvin. Illustrationen er fra en norsk vejledning, men svinene er danske. (Grøntvedt, 1890)

beller skabte nye standarder hvor det ekstraordinære blev det normale, og hvor et omhyggeligt kontrolapparat indrettede produktionen til de markedsbestemte kvalitetskriterier ved at påvirke rentabiliteten af den enkelte svineholders produktion.

Det sunde svin

Parallelt med slagteriernes kvalitetskontrol, fandtes en anden kvalitativ kontrol: den veterinære kødkontrol. Kødkontrollens mål var at klassificere det spiselige kød og kassere det kød, der var uegnet til menneskeføde. Kvalitetsparameteret var udelukkende et spørgsmål om sygdom og sundhed. Godt kød var i veterinær optik sygdomsfrit kød, som ikke indebar en risiko for forbrugers sundhed. Sygeligt kød omfattede dog ikke kun smittefarligt kød, men også råddent, for gammelt og for magert kød (*Vejledning af 1902 ved Bedømmelsen af Kød, Undersøelsesregler for Kødkontrol 1908*).

Den veterinære kødkontrol foregik på slagterierne, men var ikke en integreret del af slagteriets klassifikationssystem, men en sideordnet klassifikation med langt ældre historiske rødder. Professionel kødkontrol, udført af uddannede dyrlæger, skulle både sikre forbrugernes helbred og have en tillidsvækkende funktion. Kødkontrol blev indført første gang i Danmark i 1808 for at øge befolkningens tillid til hestekøds spiselighed og dermed øge forbruget af det (Høyberg, 1902: 30ff). Hestekødkontrollen var dog et enkeltstående tilfælde, og Det Veterinære Sundhedsråd, der var regeringens rådgivere i sager om husdyrs helbred, anbefalede i 1865 Indenrigsministeriet at indføre en generel og obligatorisk kontrol af alt

kød. Forslaget blev afvist i 1869 af det Kongelige Sundhedskollegium – autoriteten for folkesundhed – der ikke anså risikoen ved sygt kød for høj nok til at indføre kontrollen. Den ældre hestekødskontrol blev samtidigt ophævet (*Det veterinaire Sundhedsraads Forslag, 1865; Forlangte Erklæringer, 1869: 140f*).

Offentlig kødkontrol blev derfor indført gradvist og på lokalt initiativ, første gang i Københavns Sundhedsvedtægt i 1886 med slagtetvang i det offentlige slagtehus og obligatorisk veterinær kødkontrol. Flere købstæder kopierede modellen, og kødkontrol blev i de følgende år et veterinært speciale på Landbohøjskolen. I 1900 stiftedes Kødkontrollørforeningen der udarbejdede et sæt retningslinjer, der kort tid efter blev ministerielt autoriseret (Friis, 1929: 5ff). Dyrlægernes ønske om kødkontrol havde et tydeligt professionelt incitament – de var ikke kun bekymrede videnskabsmænd, men også en erhvervsmæssig interessegruppe.

Kødkontrol på det indenlandske marked blev indført gradvist i en kamp mellem forbrugeres, slagteres og veterinærers interesser og påvirket af et liberalt ideal, der afviste offentlig indgriben. Kontrollen af eksportkød var derimod præget af helt andre dagsordner: eksportslagteriernes veterinære kontrol var et middel til at øge og sikre indtjeningen. Selv begrænsede tilfælde af sygdom eller rygter om sekundavarer kunne skade eksporten, og både stat og eksportslagterier var interesserede i en kontrol og mærkning, der kunne virke som garanti overfor importørerne (Kontrollen med Eksportslagterierne, 1904; Følger, 1937: 12f). Et eksempel på mistillid er frygten for trikiner i amerikansk svinekød, der i slutningen af 1800-tallet fik flere lande til at indføre import-

forbud mod amerikansk flæsk (Brantz, 2005; Gignilliat, 1961).

Veterinær kontrol af eksportkød havde således en klar økonomisk betydning; kødets sundhed var en del af kvalitetsdefinitionen, men kontrollen udførtes i et parallelt system. Kødet skulle helt konkret blåstemples før det kunne eksporteres. Et blå stempel angav kød af 1. klasse – fuldstændigt sundt kød, mens 2. klasse blev sortstemplet og skulle gennemkøges for at være sikkert at indtage. Helt uspiseligt kød blev destrueret eller brugt til industrielle formål.

Den veterinære kontrol af svin blev ofte regnet som mere påkrævet end kontrol af kvæg. Det bundede i at svin traditionelt – og også i en mere industrialiseret produktion – blev fodret med affaldsprodukter. Fx blev slagteriernes affald udnyttet som svinefoder.

Der eksisterede en bevidsthed om, at svinets rolle som transformator af affald til flæsk gjorde det særlig udsat – eller urent om man vil. Økonomiske og praktiske hensyn spillede dog en stor rolle, og for eksempel tillod Københavns Kommune indtil 1919, at slagtede svin indførtes til byen uden indgående kontrol, da mængden af indført flæsk simpelthen var så stor, at det ikke var praktisk muligt (Følger, 1937: 14 & 23f).

Et felt hvor kødkontrollen opfattedes som særlig vigtig var i forhold til parasitsygdommen trikiner, der allerede fra 1860'erne tiltrak sig stor opmærksomhed (Høyberg, 1905: Hoff, 1905). Århus kommune indførte obligatorisk trikinkontrol i 1902 og København i 1910, men mange slagterier og pølsefabrikker udførte frivillig kontrol allerede fra 1880'erne, og deres varer kunne mærkes og forhandles som "trikinfri" – en betryggende betegnelse for

forbrugeren. Trikiner kunne findes som små larver i muskelvæv og kunne medføre smertefuld død og kroniske gigtlignende symptomer. Trikinkontrol krævede omstændelige mikroskopi-analyser, særlige faciliteter og ansættelse af trikin-søgere – ofte kvinder – på slagterierne (Hjortlund, 1910: 13ff). De omfattende og kostbare undersøgelser blev anset for at have en afgørende betydning som garant for tilliden til produktet, særligt på eksportmarkedet.

For at sikre denne tillid ønskede svineslagterierne – private, såvel som andelsslagterier – lovgivning om eksportkødkontrol. Den første lov kom i 1894 og var yderst kortfattet, men krævede "Forebyggelse af at der her fra Landet udføres ferskt Kød af Kvæg, Faar, Geder eller Svin, naar det er fordærvet eller hidrører fra Dyr, der ere angrebne af nogen Sygdom saaledes, at det ikke bør bruges til Menneskeføde, eller saa afmagrede, at deres Kød ikke kan ansees for egnet til Menneskeføde" (*Lov om Tilsyn med Udførslen af fersk Kød*, 1894). En række udvidede love fulgte, der bl.a. regulerede veterinærernes ansættelser, omfattede saltet kød og i sidste ende kun tillod at 1. classes kød overhovedet måtte eksporteres (*Bekendtgørelse angaaende Udførsel...*, 1908).

Eksportslagterierne ønskede dog også mulighed for at afsætte det 2. classes kød og det såkaldte slagteriaffald (f.eks. mørbrad, hoved, blod mv) på hjemmemarkedet (*Betænkning afgiven af den af Regeringens nedsatte Kommission*, 1899: 5ff; *Beretning fra Folketingets Udvalg*, 1904: 2f). Her stødte slagterierne dog på det problem, at flere større byer havde indført kødkontrol og krævede supplerende kontrol af indført kød. Ekstra kontrol var både dyrt og besværligt for eksportslagterierne, der derfor øn-

skede en ensartet lovgivning. Flere kommuner var imod, idet deres dyrt opførte slagtehus og lokale slagtere ville miste indtægter ifald eksportslagterierne uden hindring kunne afsætte deres slagteaffald. Det er tydeligt, at kommunal kødkontrol – udover det sundhedsmæssige aspekt – også virkede som en form for protektionisme, der sikrede lokale næringsdrivende mod indførte varer.

Efter flere mislykkede lovforslag blev i 1906 vedtaget en *Lov om Indenrigs Kødkontrol*. Loven indførte ikke obligatorisk kødkontrol – det var overladt kommunerne selv indtil 1938 – men den ligestillede eksportslagteriernes kødkontrol med kommunernes. Ræsonnementet var dels, at det ville sikre billigere kød, dels at en indenlandsk accept af eksportkontrollen yderligere ville vinde det internationale markedes tillid (*Beretning fra Folketingets Udvalg...*, 1904: 2). Således skulle klassifikationsstemplerne respekteres, ligegyldigt i hvilket regi den veterinære kontrol var udført, og godkendt slagteriffald kunne nu frit indføres til kommuner med kødkontrol.

Den veterinære kødkontrol var en forudsætning for det internationale markedes tillid til dansk flæsk, og således en forudsætning for konstruktionen af Det Gode Kød, som markedet krævede. Statens og producenternes hensyn til at sikre afsætningen internationalt skabte forskellige normer for kvalitet til eksport- og hjemmemarkedet, hvor det billige 2. classes kød regnedes som et gode for de mindrebede. Til eksportflæsken var sundhedskravet derimod uomgængeligt: uanset om flæsken levede op til de øvrige kvalitetskrav, var kravet om fravær af sygdomme, ligesom kødets kvalitet som produkt, afgørende for om kødet måtte eksporteres.

Fra idealsvin til normalsvin

Lov om Tilsyn med Udførsel af Kød m.m. fra 1908 udmøntedes i en bekendtgørelse, der gav retningslinjer for, hvilket svinekød der kunne eksporteres og mærkes med Lurmærket – en stempeling der angav høj og ensartet kvalitet (*Bekendtgørelse angaaende Udførsel...*, 1908). Loven viser, at svineindustriens mål om et ensartet, sundt og perfekt formet svin kunne betragtes som en realitet. Bekendtgørelsen fastslog at udelukkende Lurmærkede svin – kaldet 1. klasse A – måtte udføres til England og Irland (§ 7). I lovens krav smelter de to parallelle kontrolsfærer sammen i en klassificering, der både rummer det fuldstændigt raske og fuldstændigt tilpassede svins krop. Et sådant svin havde 30 år før været et hypotetisk idealprodukt man efterstræbte, men var nu i kraft af en målrettet indsats blevet så normalt, at eksporten baseredes udelukkende på det.

Konstruktionen af det standardiserede danske eksportsvin er således et konkret eksempel på bevidst styring af – ikke blot et industriprodukt, bacon, men af den biologiske enhed – svinets krop, som kødet stammer fra. Svineproducenter skabte ud fra markedets præferencer et konkret billede af, hvorledes det ideelle svin skulle se ud og være, og kontrollernes stedse mere detaljerede retningslinjer gjorde i løbet af få årtier dette idealsvin til normalsvin. Realiseringen af det danske baconsvin efter idealforestillinger satte nye rammer for hvilke muligheder industri og videnskab overhovedet havde i forhold til at forme og forandre kroppe. Ikke blot svinet, men også grænserne for det muliges kunst blev forandret i denne proces.

I det idealsvin, som Lurmærkeloven omtaler, kombineres for første gang to kvalitetskriterier; magerhed og sundhed. Denne definition

af Det gode Kød peger frem mod en udvikling der intensiveres i løbet af det 20. århundrede, hvor magerhed og sundhed bliver indbyrdes definerende – i svinekød såvel som for andre dyriske og menneskelige kroppe. Opfattelsen af fedt er i denne udvikling ændret markant. I det gode magre baconsvin anno 1900 var magerhed ikke defineret som fravær af fedt, men betegnede tilstedeværelsen af den korrekte og gode mængde af fedt.

En parallel udvikling i koblingen mellem sundt og magert ses i ændrede idealer for den menneskelige krop i løbet af det 20. århundrede. Dette følges – ligesom det var tilfældet for svinets krop – med udvikling af teknologier til registrering og standardisering af kropsstørrelser. Udviklingen af BMI og forsikringsstatistikernes stigende vægtning af normale kropsmåls betydning for forsikringspræmien er begge eksempler på denne tendens (Thoms, 2009). Idealet om en passende formet menneskekrop påvirkede efterfølgende kravene til svinets kød, der i de sidste årtier er udviklet til at være stedse mindre fedtholdigt. Således er kravet til svinets kød i løbet af godt 100 år forandret fra at fedt flæsk var godt flæsk, idet det gav høj næringsværdi for pengene i en tid hvor fødevarerne relativt set var meget dyrere end i dag, over svineindustriens ensretning af fedtmængden efter engelske forbrugeres krav til nutidens totale dæmonisering af fedtet, hvor idealet er fuldstændigt fedtfri føde. Reduceringen af svinets fedtmængde blev således i slutningen af 1990'erne af svinebranchen fremhævet som et ubetinget fremskridt (Christiansen, 1997: s. 9). I dag stiller den danske forbruger mange krav til kødet, men ingen af dem omfatter et højt indhold af kalorier. Således er betegnelsen bacon – tidligere så højt besunget – nu

ikke kun forbeholdt flæsk fra svin, men betegner også "fedtfri" saltede og røgede skiver af kalkun i en imitation af det svinske produkt.

Tilpasningen af svinets krop til ændrede markedskrav er også i dag i konstant udvikling, og kravene til idealsvinet opstår til stadighed i vekselvirkningen mellem ideer om krop og sundhed hos svin og hos dem der indtager dem.

Litteratur

Beck, N. *Svinet, Lære- og Haandbog til Brug i Praksis og paa Landbrugsskoler*, Odense, 1910.

Bekendtgørelse angaaende Udførsel af Heste, Hornkvæg, Faar, Geder og Svin i slagtet Tilstand m.m. 6. November 1908.

Beretning fra Folketingets Udvalg angaaende Forslag til Lov om indenrigs Kødkontrol (afgivet den 22. April 1904). 1904.

Betænkning afgivet af den af Regeringen nedsatte Kommission angaaende en Ordning af Kødkontrollen, København, 1899.

Brantz, Dorothee. *How parasites makes history: on pork and people in nineteenth-century Germany and the United States.* *GHI Bulletin* vol 36, 2005.

Christiansen, Jørgen Peder. *Svinehold – en grundbog*, Landbrugets Rådgivningscenter, Landbrugsforlaget 1997.

Cramer, V. *Kortfattet Anvisning til Svineavl og Svinehold*, Kjøbenhavn, 1886.

Det veterinaire Sundhedsraads Forslag til forandrede Bestemmelser angaaende Hesteslagterier og om Slagterier i Almindelighed. Indgivne til Indenrigsministeren den 7 Januar 1865. København, 1965.

Friis, St., *Veterinærhygiejnens Udvikling i Danmark gennem 50 År 1879-1929. København, 1929.*

Forlangte Erklæringer og Betænkninger. *Det Kongelige Sundhedskollegiums Aarsberetning for 1869*, s. 123-301.

Følger, Emil, *Kødkontrollen i Danmark 1888-1938. Særtryk af Medlemsblad for den danske Dyr lægeforening 1937.*

Gignilliant, J.L., *Pigs, Politics and Protection: The European Boycott of American Pork 1879-1891. Agricultural History*, vol. 35(1), 1961, s. 3-12.

Gommesen P., *Petersen S. P.*, *Svinets Avl og Pleje*, Aarhus, 1908.

Grøntvedt, F. W., *Om opdræt og behandling af slagterisvin*, Kristiania, 1890.

Hacking, Ian, *The looping effects of human kinds, Causal Cognition. A Multidisciplinary Debate*, eds. Sperber, Dan, Premack, David, Oxford, s. 351-394.

Hjortlund, S., *Københavns nye Flæskehal og Trikinontrol*, København, 1910.

Hoff, E.M., *Trikin spørgsmålet*. København 1905.

Høyberg, H.M., *Om Udviklingen af det offentlige Tilsyn med animalske Næringsmidler i Danmark*, København, 1902.

Høyberg, H.M., *Er den obligatoriske Trikinundersøgelse nødvendig i Danmark?* København, 1905.

Kontrollen med Eksportslagterierne. Maanedsskrift for Dyr læger, 1904-05, s. 468-470.

Landbrugsstatistik 1900-1965, bind 2, Husdyrhold og animalsk produktion samt foderforbrug, Danmarks Statistik, København, 1969.

Lauridsen, L., *Svinehold og Svinefodring*, København, 1962.

Lov om Tilsyn med Udførelsen af fersk Kød. 13. April 1894.

Lov om Indenrigs Kødkontrol. Stadfæstet af H.M. Kong Frederik VIII d. 6. April 1906. København, 1906.

Lov om Tilsyn med Udførsel af Kød m.m. 27. Maj 1908.

Oehlerich, Fr., *Praktisk Vejledning i Svinehold for den mindre Jordbruger*, Udgiverens Forlag, 1890, Odense, s. 26.

Thoms, Ulrike, *Consuming Bodies: Der menschliche Körper im Zugriff der Wissenschaftern*, Vortrag Universität Bielefeld 20-21.11.2009.

Undersøelsesregler for Kødkontrol 1908. København, 1908.

Vejledning af 1902 ved Bedømmelsen af Kød. Udarbejdet paa Foranledning af Kjødkontrollørforeningen for danske Dyr læger. Århus, 1903.

10. *Beretning fra den kgl. Veterinær og Landbohøjskoles Laboratorium for Landøkonomiske Forsøg*, København, 1887.

15. *Beretning fra den kgl. Veterinær og Landbohøjskoles Laboratorium for Landøkonomiske Forsøg*, København, 1889.

64. *Beretning fra den kgl. Veterinær og Landbohøjskoles Laboratorium for Landøkonomiske Forsøg*, København, 1908.

Cruising for Burgers

om kød og kødelighed i Frank Zappas *Uncle Meat*

Martin Knakkegaard, f.1955, ph.d. i musikvidenskab. Hovedredaktør af Gads Musikleksikon (2003 og 2005). I sit arbejde og sin forskning ved Aalborg Universitet beskæftiger MK sig især med musik og teknologi samt musik og medier. I de senere år omhandler hans forskning i stigende grad også fundamentale musikvidenskabelige spørgsmål.

Frank Zappas konceptalbum¹ og filmmanuskript *Uncle Meat* fra 1969 kan på flere måder ses som en nøgle til hans kunst, hans samfundsopfattelse og hans livsforståelse. Allerede titlen synes at dække over et på samme tid humoristisk og aparte, ja, nærmest makabert dramatisk univers, og den lange programnote – præambel – støtter dette indtryk med sit skin af mytologi og karikeret science-fiction. I sit konkrete materiale fremstår *Uncle Meat* både tekstligt og musikalsk som en tætført pastiche sat kalejdoskopisk sammen af unikke brokker af især rock, jazz, musique concrète, pop, electronic og neoklassik, som i forening med tekster, baseret på et til tider absurd billedsprog,

fremstiller menneskelig fremmedgørelse, fornedrelse og tingsliggørelse. Artiklen her er en aftegning af *Uncle Meats* univers stykket sammen af deskriptive analyser af et udvalg af værkets nøgle- og hovedelementer med henblik på at afdække sammenhænge og sammenstød mellem musik, tekst og ideologi. Det er samtidig en overvejelse af relevansen af Zappas samlede værk som profetisk dystopi

Zappa

Frank Zappa var en af den moderne populærmusiks mest markante skikkelser i 1960'erne og 70'erne og op gennem 80'erne, og frem til

sin død i 1993 indtog han ikke blot rollen som den nye musiks grand old man, men blev også en ofte stærkt artikuleret røst i den politiske og ikke mindst kulturpolitiske arena. På en måde personificerede han allerede fra starten af sin karriere det utilpassede og kultur- og samfundskritiske, som især ungdommen i 1960'erne og 70'erne samledes omkring. Men i modsætning til tidens mere eller mindre politiske ungdomsbevægelser var han først og fremmest imod, ikke for. Han var hverken bannerfører eller agitator, ikke fortaler for bestemte holdninger eller utopier. Tværtimod. Der var ikke tale om nogen advokatur for revolution eller nogen som helst form for samfundsomstyrtende praksis. Han var lige så lidt progressiv som han var konservativ, og alligevel var hans tænkning og holdning gennemsyret af observationer, kritik og spidsformuleringer, der nærmede sig det dulgt ideologiserende.

If anyone involved in mass culture seems to point to an untruth in the ways things are run, it would be Frank Zappa [...] his music provides convincing grist for radical thought. Zappa has produced a miscegenation of high and low elements that puts the rhetoric of Pop Art and post-modernism to shame. (Watson: xiii)

I virkeligheden drejede det sig måske mest af alt om, at Zappa nærrede en helt grundlæggende mistillid til den vesterlandske kultur som projekt og værdisæt, og at denne mistillid var blandet op med et menneskesyn, der grænsede til det misantropiske. Den stærke cocktail af sarkasme, arrogance, bidende ironi og et rundhåndet stænk af kynisme, der forekommer kendetegnende for Zappas image og per-

sona, var således måske i højere grad en tvunget modus vivendi end en valgt.

Det kan hævdes, at Zappa forholdt sig ironisk og satiriserende til alt, hvad han havde med at gøre. At hans oeuvre er en stor karikatur, et troldspejl, at han når det kom til stykket slet ikke 'brændte' for sin musik og kunst, men alene skabte den for selv at overleve følelsesmæssigt og mentalt, og at han igennem den fik magt over – og blev befriet for – sine egne dæmoner, fordi de i hans kunst fik gestalt og substans. Men det kan også hævdes, at Zappa forholdt sig kritisk og i adornosk forstand negativt dialektisk til (musik)tradition og samfund, og at han i denne forståelse indfriede den adornoske fordring om, at kunsten, fra sin privilegerede position, skal udtrykke "kritisk sandhed om samfundet" (Adorno: 29).

Projektet

Som projekt er *Uncle Meat* først og fremmest bundet op på en filmisk vision. Et forhold som Zappa tilbagevendende fremførte i interviews og PR. Alligevel er det ikke helt klart, hvori filmens pointe eller plot består. "He tried to find backers, but it wasn't easy, since the plot kept changing" (Walley: 98). I det hele taget spores et andet og tematisk-egnemæssigt mindre pointeret anlæg, end hvad der gælder hans tidligere udgivelser – hvilket strengt taget støttes af den store andel rene instrumentale kompositioner. Det er svært at bestemme projektets refleksive elements retning. Albummets lange programnote, der fremtræder som en forholdsvis detaljeret beskrivelse af en åbningssekvens til et klassisk science-fiction drama, hvor en ond og hævnøstelig person søger uindskrænket kontrol over verden ved hjælp af bio-

kemiske præparater og avanceret teknologi, antyder på samme tid et kulturkritisk som et (social)psykologisk analytisk sigte. I kontrast hertil står et prægnant element af det selvbeskrivende og refleksive i form af sparsomt redigerede dialoger, testimonials, og monologer, som alle fra forskellige vinkler og situationer synes at dokumentere konkrete forhold og hændelser fra Zappas dagligdag med især Mothers of Invention.

Projektet *Uncle Meat* har på mange måder etudens karakter, men samtidig også den rastløse fordybelses. Tankeflugt i stills og bevægelse, der tilsammen danner et fortløbende hele, men det kan virke, som om det blot er albummets format, der fremtvinger kohærens og ikke materialet selv. Det fremstår som et indæks af bl.a. musikalske, ikonografiske, mytologiske og idiosynkratiske elementer, der på et måske mere overordnet niveau indgår konstituerende i Zappas univers, men som i sig selv ikke fremstår helstøbt. Det er som et promotio- nelt overkill. Tætførte informationer kogt ned på mindst mulig plads. Lyd, billede og tekstreferencer eller snarere pasticher, der stift stritter i alle retninger. Collagen som grundformat, genspejlet og forplantende sig ned i de mindste detaljer, men uden samlende fokus. Set i dette lys kan man friste den påstand, at der måske slet ikke er noget kød på.

Pladen

Dobbeltalbummet *Uncle Meat* blev indspillet i perioden oktober 1967 til februar 1968, men udkom først i april 1969. Det er indspillet på tolvsporsbånd, men ved hjælp af overdubbing er der hele 40 spor på visse numre, og som lydproduktion er albummet et klart vidnesbyrd

om Zappas evne til at udnytte og tænke i forlængelse af det moderne indspilningsstudies vidtrækkende muligheder. Gruppen bestod på dette tidspunkt af i alt syv mand, som kunne spille “[...] any combination of twenty-seven instruments and play them well” (Walley: 97), og Zappa havde derfor let ved at udnytte de mange spor og overdub-teknikken til at skabe meget forskelligartede og komplekse arrangementer.

Albummet bryder på mange måder med den *line of work*, som Zappa havde lagt fra det første banebrydende album *Freak Out* fra 1966. Og så alligevel ikke. Selv om det langt hen er uden den markante fokusering på sociale, politiske og kulturelle problemstillinger i midt-1960’ernes US-amerikanske samfund, som de tidligere album havde haft, og selv om albummet i flere henseender savner eller distancerer sig fra disse albums frodige musikalske pluralisme og bemærkelsesværdigt kalejdoskopisk lydpalet, har *Uncle Meat* alligevel prægnante forbindelsestråde bagud. Det er ikke en ny eller anden side af Zappas sammensatte kunstneriske værk, der dukker frem af strømmen af polemiske fonogrammer, men nok en materialemæssig mere stringent og pointeret, og i en vis forstand også en mere ambitiøs, der kan berettigg Griers fremhævelse af, at “[...] aspects of the album mark it as a serious contribution to modernist art music” (Grier: 78).

Allerede den forunderlige titel adskiller sig fra i hvert fald de tre første albums agitatoriske og udfordrende titler: *Freak Out*, *Absolutely Free* og *We’re Only in It for the Money*. *Uncle Meat* klinger på samme tid mere humoristisk, uden at det dog er helt klart hvorfor, og mere afvæbnende. Brugen af slægtskabsbetegnelsen ‘Uncle’ giver titlen en bemærkelsesværdig jo-

vial klang, der synes langt fra andre sanges brug af fx 'Daddy' og 'Papa', der ofte optræder som metaforer for fx maskulin seksuel dominans ikke sjældent med strejf af incestuøse implikationer². 'Meat' kan hævdes at konnotere noget maskulint men lige så vel noget feminint. Imidlertid har ordet et mere flertydigt indhold, når det bruges som metafor, og det synes i højere grad at signalere noget ukompliceret grænsende til mangel på raffinement og elegance. Der kan mao. knyttes noget mere tungt og plumpt og i dette perspektiv også latterligt over 'Meat'. Noget fællesmenneskeligt.

Musik

Det er ingen overdrivelse, når Zappa – i *Uncle Meats* covernote – fremhæver, at *Uncle Meat* som pladeudgivelse grundlæggende er et instrumentalt album:

The words to the songs on this album were scientifically prepared from a random series of syllables, dreams, neuroses & private jokes that nobody except the members of the band ever laugh at, and other irrelevant material. They are all VERY SERIOUS & loaded with secret underground candy-rock psychedelic profundities. (Basically this is an instrumental album.)

Af pladens 28 skæringer er der kun seks numre med egentlig sang (lyrik) samt to, der udelukkende indeholder tale og hverken sang eller anden lyd. I et par instrumentalnumre forekommer der korte passager med montager af monologer samt i et enkelt tilfælde instrumentaliseret og stærkt forarbejdet sang, dvs. sang

uden lyrik og tekstligt indhold. Samlet danner instrumentalnumrene imidlertid ikke nogen homogen helhed. I stedet er der en mangfoldighed af stilarter og genrer i spil: neoklassik, musique concrète, free jazz, jazz-rock, m.m. og i kraft af albummets få sangnumre udvides spektret med bl.a. doo-wop og blues-rock. Det pluralistiske og heterogene er i centrum, som om det igennem sammenstillingen af forskellige stilistiske udtryksformer og musikalske virkemidler er muligt at ekstrapolere et samlet artefaktuelt hele, at udgivelsens kerne så at sige fremkommer emergent.

I det følgende foretages en deskriptiv gennemgang af albummets første otte titler – svarende til det oprindelige dobbeltalbums første side. Artiklens format udelukker, at alle 28 titler behandles tilsvarende og i stedet gøres under gennemgange af de otte titler løbende og efterfølgende udblik til udgivelsens øvrige materiale. Denne fremgangsmåde er valgt for at sikre, at fremstillingen også behandler og afspejler udgivelsens kontinuere aspekter, idet numrenes rækkefølge og formale samspil, som det vil fremgå, ikke er tilfældig. De udblik, der foretages, er udvalgt med henblik på dels at påpege albummets materialemæssige integration og enhed, dels at dokumentere *Uncle Meats* spredning i såvel stilistiske som genre-mæssig henseende.

Uncle Meat: Main Title Theme

Albummets første nummer "Uncle Meat: Main Title Theme" er tørt og stramt i både komposition og udførelse. Det er for den første halvdels vedkommende en marchagtig ouverture med en udtalt mekanisk-maskinel karakter frembragt gennem brugen af anslagsdistinkte instrumenter som cembalo, xylofon og metal-

lofon i hurtige nodeværdier henover liggetoner (orgelpunkter) udført i dybe træblæsere formentlig doublet af elektrisk orgel. Hvor det kvart- og kvintklangs-opbyggede harmoniske fundament – i sekstendedels-arpeggio og senere fjerdedels-marcato – udføres i cembalo er temastoffet lagt i idiofonerne ('selvklingere' som xylofon, metallofon o.l.). En lille tromme dublerer temastoffets rytmik node-modnode, hvilket forstærker det mekaniske udtryks spændstighed, og det er tæt på, at man for sit indre blik ser en parade af tinsoldater, som stift defilerer forbi.

Efter en enkelt unison temaeksposition i blæserne akkompagneret af arpeggio i slagtpøj (rollefordelingen er med andre ord byttet om) opløses den rytmisk drivende satsstruktur brat ca. midt i nummeret, og brudstykker af det skarpt profilerede temas åbningsmotiv videreføres af cembalo og vibrafon kanonisk i et svævende og hendøende tempo. Delen slutter i en kvartakkord, der åbner for stykkets rent elektroakustiske sidste fjerdedel. Her er temastof, rytmik og velkendte musikinstrumentlyde fraværende, og det er, som det alene er det ubestemmelige og svævende element i det foregående kanoniske stykke, et aftryk af dets æstetiske rum, der er tilbage.

Som det fremgår, er der tale om en tredelt form groft taget i forholdet 2:1:1. Til og med den unison temaeksposition fremstår stykket som en neoklassicistisk humoreske med mere eller mindre udtalt reference til Stravinsky – i sig selv en disposition uden sidestykke i samtidens og for så vidt også eftertidens populærmusik. Det efterfølgende svævende kanoniske stykke har trods det udtalte polyfoniske anlæg et skær af *chance-music* og improvisation, og det synes mest af alt at signalere et efter-

tænksomt, nærmest udmattet element, mens den afsluttende elektroniske del – gennem dets også i samtiden uvante og avantgardistiske klangverden og struktur – fremtræder fremmedartet på grænsen til det fiktive – et i sig selv absurd kendetegn al den stund, at flere af de lyde, der indgår i delene, er konkrete, svarende til, hvad vi i dag vil opfatte som samplede.

Med "Uncle Meat: Main Title Theme" er scenen sat: Det er instrumentalmusik. Det kompositoriske niveau er højt, ja, vanskeligt, og – trods den på mange måder afdramatisere(n)de æstetik – også teknisk-udførelsmæssigt krævende. Der er intet skær af populærmusik, ingen rendyrket pastiche, men åbningsnummeret er på en eller anden måde alligevel morsomt, komisk, og som ouverture lever det op til sin og hele fonogrammet underfundige titel, ja, man kan næsten sige, at det indfrier den i første forsøg.

The Voice of Cheese | Nine Types of Industrial Pollution | Zolar Zaki

Allerede de to efterfølgende skæringer udvider udtryksfeltet betydeligt. Den første, en 27 sekunder kort monolog, "The Voice of Cheese" – med Zappas 1960'er-dada-maskot, Suzi Cream-cheese³ – introducerer et konkret og dokumentarisk element, der helt uden musikalske implikationer primært forekommer at tjene til at bekræfte Mothers (of Invention) som alternativ institution, socialt, ideologisk og kulturelt, en slags selvsupplerende diskurs. Monologen munder direkte ud i "Nine Types of Industrial Pollution"⁴, et rent instrumentalt stykke, der i musikalsk udtryk og form ikke er langt fra en af 1960'ernes førende avantgardister inden for jazz, Sun Ra. Zappa kommer således hurtigt vidt omkring, men via "Zolar

Zakl", som klangligt, strukturelt, gestisk og karaktermæssigt danner en implicit intratekstuel relation til "Uncle Meat: Main Title Theme", uden direkte citater fra denne, fremkommer og afsluttes en slags tredelt form, en udvidet ouverture. Mellem disse fire første skæringer er der ingen pauser. De 'glider' over i hinanden og først med afslutningen af "Zolar Zakl" er der et kort ophold før næste skæring.

Dog Breath in the Year of the Plague

Dog Breath in the Year of the Plague bryder umiddelbart markant med de foregående fire indledende numre. Det er langt mere ligefremt i materiale og karakter, og lægger sig op ad en i tiden forholdsvis traditionel rhythm and blues-præget udtryksform. Det er baseret på repetitive figurer – ostinater – og klart afgrænsede melodiske linjer og formdele. Samtidigt fremtræder det ualvorligt, sorgløst, og navnlig den vokale fremførelse – og lydstudiebearbejdelse – virker direkte humoristisk. Det sidste stemmer godt overens med tekstens bogstavrimende præg. Det er svært at få hold på en egentlig handling. Det er snarere en opskrift, en dagdrømmerisk plan. Tekstens opbygning er bemærkelsesværdigt lapidarisk og fremstår som en stribe mere eller mindre sammenhængende *stills*. Sprogligt er den præget af latinamerikansk slang, en udbredt sociolektisk variant i tidens californiske multikultur, og de forskellige *stills* danner en hverdags sproglig mosaik sammensat af brudstykker af et maskulint – måske selvbiografisk – teenage-univers. Umiddelbart er der langt til andre teksters kritiske kommentar eller bidende samfundssatire, men læses teksten med nummerets titel som fortolker, tegner der sig imidlertid et andet, mere dystopisk billede:

Primer mi carucha, chevy 39
Going to el monte legion stadium
Pick up on my weesa, she is so divine
Helps me stealing hubcaps, wasted all
the time
Fuzzy dice, bongos in the back
My ship of love is ready to attack

Som om Zappa ser sin egen tids kultur, livsførelse og idealer som et hundeliv og som en parallel til den sene middelalders og denne tids udbredte forståelse af pesten som guds straf for menneskets synder – knap halvdelen af pladecoverets bagside er en afbildning af et menneskekranium med tallet 1348 – årstallet for pestens udbrud Europa – skrevet henover midten af panden, og det kunne ligne et nummereret arkæologisk fund fra udgravninger i en udryddelseslejr (se senere).

The Legend of the Golden Arches

Med en åbning som på en gang giver mindelser om musikken til Laurel & Hardy-film og Stravinskys kammermusikalske arbejder fra 1920'erne vender Zappa sig bort fra "Dog Breath in the Year of the Plague"s populærmusikalske udtryksform i "The Legend of the Golden Arches". Nummeret har som sådan både en humoristisk og meget billedfremkaldende side – i nærmest bogstavelig forstand – og en side, der er bemærkelsesværdig alvorlig, tør og nøgtern i karakter. Det er holdt i 7/8 taktart, markant underdelt i 3+4, hvilket giver det en vaklende og i starten måske også lidt famlende karakter, og som sammen med den lyse træblæserorkestrering, der kan opleves som lyde fra en lirekasse, understreger den tilsyneladende tilstræbte allusion til Laurel & Hardy. Det samlede indtryk

trækker en parallel til det udtrykskatalog som komponisterne til Bertholds Brechts musikteatraliske værker arbejdede med og som langt hen understøttede Brechts dramatiske ideverden og teknik – et forhold, som jeg senere vender tilbage til.

I lighed med pladens tidligere instrumentalnumre skorter det ikke på skift i stil og genre. Efter cirka en tredjedel slækkes der på den stramme stemmeføring, og musikken får en mere let og legende karakter, et træk der leder tanken hen på optrin af løsslupne klovne i cirkus. Materialet fra første tredjedel dukker her efter forbigående op igen, men erstattes snart af en tilbageholdt og udsvævende skinpolyfon fremførelse af åbningsmotivet i temaet fra "Uncle Meat: Main Title Theme" i bl.a. klokkespil og cembalo. Umiddelbart inden dette afsnit er der monteret et 'mundlydsindsud' af ca. to sekunders varighed. Indskuddet er sat sammen af en kort latter efterfulgt af en snorkelyd og et gab, og det hele er optaget i kort mikrofonafstand og gengivet uden rumklang. I sig selv er indskuddet overrumplende, og den uvante nærhed i lyd gengivelsen fremkalder en slags klaustrofobisk effekt. Det er, som om der pludselig er en ekstra lytter tilstede, og som om denne lytter nok er overrasket og forundret over musikken, men er begyndt at kede sig. Det giver på sin vis grundlag for at tolke det skinpolyfone afsnit som et i ikke blot musikalsk, men også i psykodramatisk forstand reflektivt afsnit. Zappa synes at musikalisere sin forestillede lytters trætte genkaldelse af motivet fra "Uncle Meat: Main Title Theme" som afløsning for det netop hørte. Afsnittet med dets bemærkelsesværdige motivarbejde udvikles progressivt. Efterhånden tilføres flere instrumenter – især træblæsere – og afsnittet udbro-

deres gradvist ind i fri- og atonale felter. Jo længere det fjernes fra den knappe skinpolyfoni og jo mere fortættet og mindre transparent det strukturelle bliver, desto mørkere, trægt og gravitetisk forekommer det musikalske udtryk. Der er langt til første dels lystige karakter.

Som det fremgår, er der er klare paralleller mellem "The Legend of the Golden Arches" og "Uncle Meat: Main Title Theme": Begge indledes med et længere forløb, som både med hensyn til tema, struktur og klang er klart artikuleret. Der er noget friskt, gævt og tørt over disse åbninger, en slags musikaliseret gå-på-mod, et her-kommer-jeg. Begge numre udvikles imidlertid abrupt til noget, der kan opfattes som et eftertænksomt reflektivt niveau, og begge bliver efterhånden mere vanskeligt tilgængelige. Der er således et drama allerede i den formale disposition, som er ganske bemærkelsesværdigt. Det er, som om de er skåret over samme læst, og at Zappa igennem denne tilstræber en pointeret dramatisk progression. Samme fremgangsmåde genfindes i "Project X" og i beskednen grad også i den stort anlagte og ofte berømmede jazz-rock-suite "King Kong", der afslutter *Uncle Meat*. Men andre instrumentalnumre adskiller sig herfra. Det gælder fx "The Dog Breath Variations", som dukker efter "Louie Louie" (se nedenfor), der – som titlen siger – er en variation over "Dog Breath in the Year of the Plague". Temastoffet herfra behandles i høj grad som i de to nævnte instrumentalnumre, men skønt det eksponeres i mange forskellige udsættelser, er der ikke som for de andre det markante energifald, intet nævneværdigt tab af fremdrift, ingen reflektiv gravitet. Tilsvarende fastholdes også både *drive* og moment i "A Pound for a Brown on the Bus,

hvor "The Legend of the Golden Arches"s karakteristiske tema dukker op i nye skiftende iklædninger.

"The Legend of the Golden Arches" slutter med 11 sekunders Suzi Creamcheese-monolog, inden der sømløst klippes til en live-optagelse fra Royal Albert Hall, hvor Zappa sammen med Mothers of Invention – bl.a. gennem en kort parafrase over Richard Berry's "Louie Louie" efterfulgt af en form for free-jazz saxofon-improvisation – lægger op til en performance sammen med London Philharmonic Orchestra. Atmosfæren virker løssluppen og respektløs og optagelsen giver mest af alt indtryk af en slags *happening*⁵.

Tekst

Trods albummets lange spilletid, ca. to timer, er det sparsomt med tekst eller lyrik. Kun seks numre har egentlig sangtekst. Derimod er der i en række 'mellemskæringer' monologer og dialoger, hvor flere af gruppens medlemmer og Suzi Creamcheese tilsyneladende udtrykker sig spontant om forskellige emner og forhold.

Generelt udspiller *Uncle Meats* egentlige sangtekster sig omkring positioner og situationer i et naivt-ungdommeligt og dagdrømerisk univers. Det gælder som nævnt allerede albummets første sangteksts deklamatoriske førstepersonsskildring af en ung mands intention eller fantasi i "Dog Breath in the Year of the Plague", og det gælder også den britisk 1960'er-beat-musik parafraserende "Sleeping in a Jar", som i andenpersonsform åbner for midnattens uendelighed af uudtrykte muligheder, mens "Mom and Dad are sleeping. Sleeping in a Jar ... (the jar is under the bed)".

"The Air", som musikalsk beskriver en 1950'er rock and roll-pastiche, har et sentimentalt, filmisk-billedfremkaldende skær af Welt-schmerz og ungdommelig vrede, men som teksten udvikles dertil også et selvbiografisk element⁶. I "The Air", som igen er i førsteperson, glider teksten således fra en ironisk parafrase over californisk ungdomsliv, hvor den unge mand vågner op kold og forladt i sin bil på stranden, henover en dokumentarisk reportage fra Zappas egen historie til en afslutning, i hvilken Zappas egne oplevelser diffunderer i en form for absurd poesi: "And I crashed. In my Nash. We can crash. In my Nash. etc".

"Electric Aunt Jemima" benytter også førstepersonsfortæller i sin erotiserende lovprisning af en Standall guitarforstærker, hvis "regressive wordplay of the lyrics is directed to the black nanny on the label of the brandname maple syrup" (Watson:144), og det samme gør "Cruising for Burgers" i sin skarptskårne og selvmedlidende skildring af identitetstab og konsumisme. Flere af de samme elementer fremstilles i "Mr. Green Genes", igen holdt i anden person, i et kontinuum fra (økologiske) grøntsager til ubehersket konsumtion og affaldsproduktion sluttende med det proklamatoriske bogstavrim: "Nutritiousness. Deliciousness. Worthlessness."

Generelt er teksterne korte og knappe, og de udfordrer med deres stærkt billedfremkaldende stream-of-consciousness. De skaber et upræcist, men underligt pessimistisk udtryksfelt.

Omslag

Uncle Meats cover består af fire forholdsvis rå collager – en for hver coverside i dobbeltalbummets udfoldelige omslag – med gule og

lysegrønne nuancer som dominerende grundfarver. Det har et tilstræbt lavt forarbejdet udtryk, der kunne tilskrives trykkekvaliteten, hvis ikke aftrykningen af tekst samt fx af plademærke og nummer stod så klart og tydeligt som tilfældet er. Coverets rustikke fremtrædning er bevidst, og den går igen i de mindst detaljer, fx fremstår alle fotografier af musikere som sparsomt farvelagte og gråtoneløse sort-hvide originaler gengivet i lav opløsning og polariseret. Det sidste gælder særligt fotografierne på bagsiden, dvs. dem, der ses ved bladren i pladeforretningernes kasser. Under tre af disse fotos er der tilmed røntgenbilleder af tandsæt.

Forsiden prydes af et blottet tandsæt sammensat af to halvdele. En fotografisk montage, hvor tænderne i billedets højre side – det afbilledes venstre – er kunstige, mens halvdele til venstre, hvis naturlige gullighed tilmed er forstærket, er ægte. Hvor siden med kunstige tænder – måske en lærebogsillustration eller er en original optagelse af en undervisningsmodel – logisk nok er uden tandkød, læber o.l. er læberne krænget voldsomt bort fra de ægte tænder til venstre med to fingre. Dette er med til at give montagen og dens underforståede ansigt et anstrengt, ydmyget men samtidig aggressivt udtryk. Indtrykket styrkes af et billedudsnit af endnu et tandsæt, måske fra et rovdyr, placeret nedenfor det sammensatte tandsæt og midt i hvad er med lidt god vilje kan opfattes som madrester.

Bagsidens collage domineres som nævnt tidligere af den øverste del af et kranium. Og mens den højre af indersiderne fortrinsvis er helliget påtrykt tekst og noter, domineres venstresiden, der kun indeholder ganske lidt tekst, dels af et fotografi af en kvinde, der halvt sid-

dende, halvt liggende er henslængt på en chaiselong eller i en undersøgelsesstol, dels – henover fotografiet af kvinden – af et foto af et ubestemmeligt undersøgelsesapparat, måske en ældre røntgenoptager fra en tandlægeklinik.

Coveret består således primært af blottede skeletdele – kraniet og de mange tænder – samt af en række manipulerede billeder, der generelt er af lav fotografisk kvalitet, og som, når der ses bort fra de læbekrængende fingre, udelukker enhver oplevelse af hud og ansigtstræk. Det blottede og afpillede og de todimensionelle konturer giver samlet et indtryk af et livløst og anæmisk univers dokumenteret i et album af fotooptagelser fra en forladt udryddelseslejr.

Afrunding

Det umiddelbart måske mest påfaldende ved *Uncle Meat* er titelfigurens fravær. I teksterne er der både mødre og fædre og en tante foruden et du og et jeg og en skraldevognschauffør, men ingen onkel. Dertil kommer at den lange note om *Uncle Meat* slet ikke var aftrykt på det oprindelige omslag. I tekstlig form optræder der med andre ord ikke nogen onkel på pladen ud over titlen. Der er heller intet kød. Der er boghvede, rosiner, mayonnaise, grøntsager og specifikt bønner og selleri. Der er tilmed sauerkraut samt en opfodring til at spise ens egne sko, deres snørebånd, skoæskan og fragtbilen de kom i (og som mirakuløst omdannes til en skraldevogn), ja, tilmed chaufføren og hans handsker. Det tætteste vi kommer på kød, er de burgers, som der (blot) cruises efter. Intet andet?

Uncle Meat optræder og fremtræder kun konkret som musikalsk gestaltning. Men selv her

er det vanskeligt at få hold på et afgrænset *Uncle Meat*-element. Som de deskriptive musikalske analyser viser, udfordres og opløses den musikalske gestalt og ligeledes det musikalske fokus løbende og forskyder sig bestandigt ud i en vigende egentlig resultatløs margin. Det hele, musik, tekst, omslag, noter og billeder, går på en foruroligende måde op i en højere enhed, der netop ikke er der. Der er en dialektik i spil, hvor *Uncle Meat* på samme tid kan hævdes at repræsentere det kødædende og altfortærende – derfor er der intet kød tilbage hverken i lyd, tekst eller billede – og det kødløse som synekdoke for fravær af menneskelighed, mening og håb. Som hos Brecht er selve fremmedgørelsen dramatiseret, men ikke explicit, kun implicit. Det er et katalog af modsætningsfyldte udtryk hentet fra den vestlige kulturs kunst og hverdag, fremstillet som separate punkter, som man selv må forbinde for at få en tegning til at træde frem. *Uncle Meat* er ikke et personligt credo. Zappa bekender ikke, men udfordrer. Og gennem brugen af en rigdom af udtryksformer, som umiddelbart er uførenelige både med hensyn til tradition, venue og æstetik, men som han alligevel formår at få til at spille sammen organisk, sikrer han at tale til stort set enhver. Lytteren, beskueren, iagttagerne er selv med, selv en del af udtrykket. Selv *Uncle Meat*.

Noter

- 1 Et konceptalbum er en betegnelse for et fonogram, hvis titel, tekstlige og/eller musikalske indhold danner en – fx emnemæssig eller motivisk – enhed. Stort set alle Zappa-udgivelser hører på den ene eller anden måde til genren.
- 2 Zappa bruger selv 'Daddy' i denne form i fx "Brown Shoes Don't Make It" fra *Absolutely Free* (1967).
- 3 Suzy Creamcheese er en fiktiv figur, der optræder på de tidligste album. Figuren blev spillet af forskellige kvinder og her på *Uncle Meat* samt på *We're Only in It for the Money* (1967) var det Pamela Zarubica, en kendt skikkelse i samtidens progressive californiske miljø.
- 4 Som Zappa selv gør opmærksom, på er titlen ganske bemærkelsesværdig: "The funny thing about that song title is that, at the time that it was put on *Uncle Meat*, there was no such thing as a concern over industrial pollution. It hadn't even been brought up as a topic. I put that on that song just as a joke after driving through New Jersey" (Courrier: 157).
- 5 Koncerten fandt angiveligt sted 23. september 1967. Den 2 minutter og 19 sekunder lange optagelse, "Louie Louie (At The Royal Albert Hall In London)", er så vidt vides det eneste materiale, der er frigivet fra koncerten. "Louie Louie"s karakteristiske akkordriff:
| III - | - IV IV - | V V V - | - IV IV - |
dukker hyppigt op i Zappas oeuvre gerne som ikonisk element, der signalerer 1950'er-rock and roll, men også noget infantilt og stupidt.
- 6 Tekstens omtale af en pågribelse i tolden – "With a suitcase. Full of tapes. It was a **special**. Tape recording" – refererer til Zappas arrestation i 1961. Han blev her arresteret for at have fremstillet lydbånd med et pornografisk indhold i sit lydstudie Studio Z i Cucamonga. Lydbåndene var bestilt af en politiagent.
- 7 Chaufføren kan selvfølgelig ses som et i sammenhængen kannibalistisk motiveret indslag af kød, men synes i virkeligheden blot at optræde som element i en associativ kæde og ikke som pointeret indhold eller gestalt.

Litteratur

- Adorno, Theodor W.**, *Den ny musiks filosofi*, (originaltitel *Philosophie der Neuen Musik*, 1949), Tiderne Skifter: København, 1983.
- Bernhard, Jonathan W.**, "The Musical World(s) of Frank Zappa: Some Observations of His "Crossover" Pieces", i Ewertt, Walter, *Expression in Pop-Rock Music. Critical and Analytical Essays*, Routledge: New York, 2008.
- Carr, Paul & Hand, Richard J.**, "Twist'n frugg in an arrogant gesture": *Frank Zappa and the musical-theatrical gesture*, Popular Music Online (<http://www.popular-musicology-online.com>, ISSN 1357-0951), 2008.
- Courrier, Kevin**, *Dangerous Kitchen: The Subversive World of Zappa*, ECW: Toronto, 2002.
- Delville, Michel** and Norris, Andrew, *Frank Zappa, Captain Beefheart and the Secret History of Maximalism*, Salt: Cambridge, 2005
- Dister, Alain**, *Frank Zappa* (originaltitel *Frank Zappa el les Mothers of Invention 1975*), Editions Albin Michel: Paris, 1980.
- Grier, James**, "The Mothers of Invention and "Uncle Meat": Alienation, Anachronism and a Double Variation" i *Acta Musicologica*, Vol. 73, No. 1, International Musicological Society, Bärenreiter: Stuttgart, 2001.
- James, Billy**, *Necessity is... The early years of Frank Zappa & the Mothers Of Invention*, SAF: London, 2005.
- Lowe, Kelly Fisher**, *The Words and Music of Frank Zappa*, University of Nebraska Press: Lincoln and London, 2007.
- Nielsen, Poul**, *Musik og Materialisme*, Borgen: København, 1978.
- Walley, David**, *No Commercial Potential. The Saga of Frank Zappa. Then and Now*, E.P. Dutton: New York, 1980.
- Watson, Ben**, *Frank Zappa: The Negative Dialectics of Poodle Play*, St. Martin's Press: New York, 1993.
- Zappa, Frank**, *The Real Frank Zappa Book*, Poseidon: New York, 1989.

Kødet som objekt hos Jane Austen

Pride and Prejudice and Zombies

It is a truth universally acknowledged, that a single man in possession of a good fortune must be in want of a wife. *Pride and Prejudice*.

It is a truth universally acknowledged that a zombie in possessions of brains must be in want of more brains. *Pride and Prejudice and Zombies*.

Jørgen Riber Christensen er lektor i digital æstetik ved Aalborg Universitet. Cand.mag. et phil.: engelsk, kunsthistorie, film- og medievidenskab. Interesser er medier, medieproduktion, kunst, digital æstetik, britisk og amerikansk litteratur og kulturteori.

Man stiller umiddelbart det spørgsmål, hvorfor en tekstkonstruktion som *Pride and Prejudice and Zombies* er blevet en bestseller? Artiklen vil forsøge at give svar på dette spørgsmål ved at undersøge romanens forhold til dens kilde-tekst, og specielt hvorfor opdateringen af *Pride and Prejudice* er foretaget ved, at den er tilføjet zombier. *Pride and Prejudice and Zombies* af Seth Grahame-Smith fra 2009 er en genskrivning af Jane Austens klassiske *Pride and Prejudice* fra 1813. I et brev om romankunsten skrev Austen i 1814, at "3 or 4 Families in a Country Village is the very thing to work on" (Austen 2009: 176), og hendes romaner udspiller sig i en lukket Biedermeyer-agtig verden præget af familieliv,

bejlen og venten på ægteskab, hvor direkte kødelighed og seksualitet er fortrængt og fortiet. Austens vigtigste personer er unge, giftefærdige kvinder, hvis handlingsmuligheder er begrænset til at vente på, at passende friere med en tilstrækkelig formue byder dem op til dans. En person som Elizabeth Bennets refleksions-evne er dog gjort ganske eksplicit, og Austens romaner har satiriske elementer, hvor illusionen om romance som livsgrundlag forkastes.

Seth Grahame-Smiths *Pride and Prejudice and Zombies* er meget tekstnær i forhold til Austens kildetekst, bortset fra at England lider under en omfattende invasion af zombier. Tilmed er Bennet-familiens døtre trænedede i orientalsk

kampsport, og deres yndlingsbeskæftigelse er at tilintetgøre de talrige zombier.

Artiklen undersøger, hvorledes *Pride and Prejudice and Zombies* har reformuleret den fortrængte kødelighed og libido i *Pride and Prejudice* til en thanatosdrift, hvor zombiernes kannibalistiske trang til menneskekød dominerer den nye version af romanen. Tre spørgsmål trænger sig her på i forbindelse med *Pride and Prejudice and Zombies*:

- Hvad er zombier?
- Hvorledes og hvorfor er de giftelystne Bennet-døtre blevet omformuleret til zombie-dræbere par excellence?
- Hvilket genremæssigt forhold har romanen til Janes Austens *Pride and Prejudice* fra 1813?

Svaret på det første spørgsmål om zombier eftersøges ikke så meget i folkløren som i Julia Kristevas teoridannelse om kropslige objekter. Det andet spørgsmål om Bennet-døtrene belyses vha. det nyere begreb action chicks, og i behandlingen af det sidste spørgsmål om genre sættes romanen fra 2009 ind i Gérard Genettes teksttypologi.

Objekter

"Objektion er en genopstandelse, der er foregået gennem (egoets) død" skriver Julia Kristeva i *Powers of Horror. An Essay on Abjection* (15). Objekter er de dele af et subjekt, der definerer det, og som ikke er objekter, og objekter indtager en mellemposition. Hvor objektet er klart forskelligt og adskilt fra subjektet, er objekter både dele af subjektet og adskilt fra det. Objekter er det, som forlader kroppen, el-

ler som afstødes af den: død hud, blod, sved, pus, afføring, og som oprindeligt var en del af den; men udenfor kroppen er objekter afskyvækkende og kvalmende. Kristeva kalder et lig for det ultimative objekt (4). Liget som objekt er døden som inficerer livet, og vores lig er det objekt, som vi ikke kan separere os fra. Kristeva nuancerer sit objektbegreb ved ikke at forbinde det med urenlighed og sygdom, men med det, der angriber den systemiske orden, det som ikke accepterer afgrænsninger og regler, og som er tvetydigt og sammensat.

De zombier, der hærger England i *Pride and Prejudice and Zombies* er umiddelbart at forstå som de objekter, der er beskrevet i Kristevas bog. De er de døde, der kan kravle op til overfladen, når kirkegårdsjorden er blød pga. regn. De er da genopstået, ikke som levende, kun som tvetydige skabninger, der nedbryder samfundsordenen. Zombiernes forhold til kød understreger deres objektmæssige natur. De lever kannibalistisk, og deres foretrukne næring er den menneskelige hjerne: "It is a truth universally acknowledged that a zombie in possession of brains must be in want of more brains." (Grahame-Smith: 7) Ved at vende objektprocessen om, så det ikke er det levende, der forlader menneskekroppen for at blive til objekter, men den levende hjerne, der indoptages af den døde zombiekrop, understreger zombierne netop deres tvetydige og grænseoverskridende natur. De er det ultimative objekt.

Den verden som Jane Austen fremstiller i sine romaner er præget af orden og narrativt system. Den lille aflukkede lokale verden, hvor den store verdens Napoleonskrige knap nok registreres eller nævnes, har intimsfæren som sin scene. Handlingen er et spørgsmål om familiens kontinuitet, og familien ses som en

komplet institution, der endog er adskilt fra direkte arbejde, idet dens økonomiske grundlag beror på det fordelagtige giftermål. Den narrative spænding, der alligevel forekommer i romanerne, og som på ingen måde må undervurderes, er kærlighedens og drifternes rolle inden for dette snævre handlingsrum, og der er således tale om en streng og fortættet fortælleøkonomi, der kan ses som en af Austens fornemste kvaliteter. Når Seth Grahame-Smith tilføjer en zombieinvasion til denne verden, er det indlysende, at det objektmæssige angreb på den systemiske orden bliver resultatet; men den tematiske sammenhæng mellem den oprindelige Austen-hypotekst og Grahame-Smiths version stikker dybere end som så. Det kan gøres klart ved at undersøge Kristevas påpegnelse af forholdet mellem objektet og det Lacanianse begreb *jouissance*.

Jouissance (nydelse) forbindes af Lacan (Lacan: 183-184, 281) til det freudianske lystprincip, hvor det imidlertid er knyttet til ubehag og endog smerte. Lacan fortolker det freudianske lystprincip som en mekanisme, der også begrænser nydelsen, og som i driftsøkonomiens navn begrænser nydelsen til så lidt som muligt. Derimod overskrider *jouissance* denne begrænsning, så subjektet opnår større nydelse, end det er i stand til at bære, og på denne måde bliver nydelsen til smerte. Den går *hinsides lystprincippet*, og her er vi netop ved titlen på Freuds værk fra 1920 *Jenseits des Lustprinzips*, hvori Freud udvider og modificerer sin driftsteori, der indtil nu havde indeholdt den seksuelle *Libido* som drivkraft. Nu kom dødsdriften, også kaldet *Thanatos*, til, hvor det menneskelige sind og den menneskelige krop søger efter ophævelse af de spændinger og de energier, der fylder den levende organisme. Igen bliver zombieobjektet

en samlende metafor for disse teoridannelser, for zombiens grænseløse og umættelige begær efter menneskekød er et billede på *jouissance*, der både er lyst og smerter, *Libido* og *Thanatos*. I en central og foruroligende scene i *Pride and Prejudice and Zombies* er Bennet-døtrene på zombiejagt (Grahame-Smith: 91-92), og de udrydder den ene zombie efter den anden, indtil de hører en uforklarlig lyd fra et skovbryn. De opdager da en zombiekvinde, der bærer et zombiespædbarn på armen. Døtrene fyldes af en sær længsel og ved en stiltiende overenskomst undlader de at udrydde moderen og hendes barn. I denne scene tematiseres sammenhængen mellem zombierne og Bennet-døtrenes identitetsdannelse. Zombierne er som objekter, hverken subjekter eller objekter, men en del af den triade, der definerer individet. Netop zombiemoderen med det spæde barn på armen kan anskues som en henvisning til en teori om den første identitetsdannelse, hvor objektet er instrumentet. Barnets første objekt er paradoksalt moderen, som det må bortkaste og frigøre sig fra for at opnå en selvstændig identitet og autonomi. Bennet-døtrene konfronteres her med det, de både higer efter, og som de udrydder. De drifter de styrer og undertrykker inden for *Pride and Prejudices* verden og narrative struktur, ser de her som objekter, som de både tiltrækkes af (*Libido*) og frastødes af (*Thanatos*), og således befinder de sig i det ambivalente grænseland, som objekterne (her zombierne) befolker. Når zombierne i *Pride and Prejudice and Zombies* aflæses som objekter er de trods alt ikke så påfaldende et fremmedelement i Austens roman. Tematisk kan de forbindes med identitetsdannelse og *jouissance*, hvor den grænseløse nydelse må skildres som monstrøs og bekæmpes, men den

er alligevel bogstavelig talt ikke til at mane i jorden.

Action chicks

Elizabeth Bennet og hendes fire søstre er opdraget til at blive giftefærdige og attraktive unge kvinder. De har imidlertid også modtaget en benhård træning i kinesisk kampsport (uddannet af Pei Liu of Shaolin (Grahame-Smith: 27)) og et tilhørende kompromisløst æreskodeks. I romanens nok mest voldelige scene udfordres Elizabeth Bennet af Darcys rige tante, Lady Catherine, og hendes trup af japanske ninjaer, som Elizabeth overlegent dræber med lethed, idet hun strangulerer den sidst overlevende ninja med hans egne tarme. Hun sparer dog tantens liv. I denne sammenhæng forekommer det ironisk, at Raymond Williams i sin litteraturhistoriske *The English Novel from Dickens to Lawrence* skriver: "Physical violence is beyond Miss Austen's powers" (Williams: 83). Den sammensathed, der er i Bennet-døtrene karakter, rummer Austens Regency-periodes klassespecifikke kvindeideal, og den rummer i sin overdrevne parodiske form den kvindefigur, der er fremkommet i populærkulturen siden 1980'erne og 1990'erne, action chicks. Det er kvinder som Xena: Warrior Princess, Buffy the Vampire Slayer, G.I. Jane, La Femme Nikita, Yu Shu-lien fra *Crouching Tiger, Hidden Dragon*, Lara Croft, Ripley i Aliens-filmene, Sarah Connor i Terminator-filmene, Charlie's tre engle, og i børne-tv er der Power Puff pigerne. Det er fælles for disse ofte muskuløse kvindetyper, at de både udfordrer og rummer stereotyper i sig. De kan forstås som en forstærket mediespejling af den anden feminismebevægelses kvin-

de, der konkret udfordrede traditionelt mandlige roller på arbejdsmarkedet og i samfundsfunktionsfunktioner, og påtog sig arbejde, der havde været forbeholdt mænd (Tuchman: 4), bl.a. ud fra argumenter om mænds og kvinders forskellige fysik og om, at kvinder ikke havde mænds autoritet og aggressivitet. Det følger, at denne kvindeskikkelse er en udfordring af et traditionelt, binært kønssystem med faste roller og identiteter for henholdsvis mænd og kvinder. De populære mediers fremstilling af disse action chicks kan på den ene side ses som en refleksion af en samfundsudvikling, på den anden kan den forstærke og underbygge denne udvikling ved mediernes etablering og udbredelse af et nyt kvindeligt udtrykssystem. Som det er tilfældet ved Bennet-døtrene i *Pride and Prejudice and Zombies*, hvor Elizabeth beskrives med "arms surprisingly muscular, though not so much as to diminish her femininity" (Grahame-Smith: 21), er der tale om en indbygget dobbelthed i action chicks. De er både hårde, aggressive, muskuløse som mandlige heltetyper, og samtidig er de i stand til at manifestere en kvindelig, oftest heteroseksualitet i kostumer, der gentager og samtidig udfordrer dominatrix-stereotypen. Allerede i Austens romaner i Regency-perioden var dobbeltheden eller kompleksiteten i hendes heltinder og helte et af de væsentligste virkemidler. Hvor dobbeltheden i vor tids populærkulturs action chicks meget ligger på overfladen, er det betydelig mere subtilt hos Austen. Her åbenbarer kompleksiteten sig gennem personernes udvikling og erkendelse i løbet af plottet, om end læseren er godt vejledt, når romanernes titler er toledede: *Pride and Prejudice*, *Sense and Sensibility*.

Travesti

Er *Pride and Prejudice and Zombies* en pastiche eller en travesti? For begge genrer gælder det, at de er intertekstuelle. De hviler på en tidligere tekst, som de genskaber. Denne tidligere tekst kalder Gérard Genette hypoteksten i sit teksttypologiske værk *Palimpsests Literature in the Second Degree* fra 1982. Det er i denne sammenhæng nyttigt at se på, hvorledes *Pride and Prejudice and Zombies* er produceret. I en artikel med et interview til *Time* (Grossman) fortæller Seth Grahame-Smith, at bogen blev konciperet ud fra et kommercielt incitament af hans forlægger, Jason Rekulak fra Quirk Books, der havde opstillet to lister. En med klassisk litteratur hvis ophavsret var udløbet, da forfatteren havde været død i over 70 år, og en med fænomener som pirater, varulve, vampyrer og zombies, og ud fra de to lister havde han opfundet titlen, som han bad Grahame-Smith skrive en roman over med en meget kort deadline. I artiklen fremgår det, at Grahame-Smith ikke ønskede at ændre på Austens plot, og at skriveprocessen i høj grad anvendte tekstbehandling:

He pasted the original text into a document on his computer, then, using a second color, began adding zombie elements. Periodically, he would zoom out to assess the balance between the Austen and zombie parts. Of course, the zombie text was red. (Grossman)

Ganske konkret er der altså tale om en bearbejdning af hypoteksten, der primært, om end ikke udelukkende, består af tilføjelser. Genette benævner dette en kvantitativ transformation af hypoteksten, specielt en amplifikation eller

udvidelse (Genette: 260), hvor der i *Pride and Prejudice and Zombies* er tale om amplifikation af omstændigheder, idet tilføjelsen af zombiepassagerne og deres tematik betyder en voldsom fokusering på de aspekter af Austens oprindelige hypotekst, der ganske gedulgt omhandler netop fortrængningen af sanselighed og kødelighed, så de i amplifikationen omformes til den ultimative fortrængning og fornægtelse af det sanselige kød: objektet.

Genette opererer med den klassiske og moderne travesti, og for begge gælder det, at de er en genskabelse af en tidligere tekst med morskab for øje. Den klassiske eller burleske travesti opnår det morsomme ved at kombinere et ophøjet emne med en lav og vulgær fortællestil, altså en anden retorisk elokution. Den moderne travesti er præget af en fortrologgørelse og opdatering af hypoteksten, således at dens verden bliver fornyet. *Pride and Prejudice and Zombies* har lighedspunkter med begge former for travesti. Zombie-konceptet er i sig selv lavkulturelt i forhold til Austen, og som sådan er romanen burlesk, men tilføjelsen af zombier og omformuleringen af Austens heltinder til action chicks er en tilnærmning til nutidens poplærkultur, og her er der træk fra den moderne travesti.

I *Pride and Prejudice and Zombies* er det hypotekstens fortæller, der beholder autoriteten. Til trods for tilføjelsen af zombiediskurserne sættes Austens forfatterperson eller fortæller ikke ud af kraft, og Austen er da også krediteret som forfatter sammen med Grahame-Smith på bogens forside. Den oprindelige tematik bibeholdes, idet zombiediskursen netop blot er en amplifikation. Zombiegenren besidder ikke meget kulturel kapital, og derfor er dens indtrængning i Austens kanoniske tekst en manifestati-

on af travestigenren. Man må imidlertid pege på, at bibeholdelsen af de mange elementer fra Regency-romanen og deres tematiske styrke bevirker, at travestien har pasticheelementer i sig, idet der også er tale om en delvis solidarisk genskabning af en tidligere tekst, således at to perioders livssyn sameksisterer i den samme, nye tekst. *Pride and Prejudice and Zombies* og *Pride and Prejudice* har den komplekse kvindelige styrke som et fællestræk, og i Seth Grahame-Smiths version fra 2009 er nutidens populærkulturs syn på kvinder kombineret med Austens skildring af hendes kvinders navigation i et patriarkalsk system.

Hvor omformuleringen af Bennet-døtrene til action chicks kan anskues som et travestielement, er tilføjelsen af zombierne primært et narrativt greb, der forbinder driftsøkonomi med fortælleøkonomi. Zombiernes higen efter levende kød i *Pride and Prejudice and Zombies* forbinder dem til systemnedbrydende objekter. De er et angreb på den orden, som Austens heltinder og helte forsøger at opbygge i deres regulering af drifter inden for både et samfundssystem og inden for et narrativt system. Zombiernes kødappetit er en metafor for spændingen mellem Libido og Thanatos, og de illustrerer således Austens personers driftsøkonomi, der må fungere i et spil mellem driftsudskydning i bejlingsprocessen og driftsopfyldelse i ægteskabet, der finder sted samtidig med, at især Austens heltinder opnår erkendelser om deres identitet som kvinder inden for familieinstitutionen i Regency-perioden.

Litteratur

Austen, Jane and Seth Grahame-Smith, *Pride and Prejudice and Zombies*. Quirk Books: Philadelphia, 2009.

Austen, Jane, *Pride and Prejudice*. Dent: London, 1963 (1813).

Austen, Jane, *Selected Letters*. Oxford World Classics, 2009.

Genette, Gérard, *Palimpsests Literature in the Second Degree*. University of Nebraska Press: Lincoln, 1997 (1982).

Grossman, Lev, "Pride and Prejudice, Now with Zombies!", i *Time*, 2. april 2009 (<http://www.time.com/time/arts/article/0,8599,1889075,00.html>, 04.01.2010).

Inness, Sherrie A., ed., *Action Chicks New Images of Tough Women in Popular Culture*. Palgrave Macmillan: New York, 2004.

Lacan, Jacques, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*. Penguin: Harmondsworth, 1986.

Tuchman, Gay. et al., eds., *Hearth and Home: Images of Women in the Mass Media*. OUP: N.Y., 1982.

William, Raymond, *The English Novel from Dickens to Lawrence*. Paladin: Frogmore, 1974.

Criminal man, eller Lombroso *revisited*

Wittgensteins og Philip Kerrs filosofiske undersøgelser

In Victorian times, Cesare Lombroso, the Italian criminologist, thought that criminality could be explained anatomically, using thethesiometer and craniometer to weigh and measure the skull [...]. But while Lombroso was misled in attempting to explain criminality in relation to things like the size of a man's nose, mouth and ears, subsequent neurological research has demonstrated that he wasn't so very wide off the mark.

Philip Kerr – A Philosophical Investigation (Kerr: 36)

Kim Toft Hansen er studieadjunkt i medievidenskab ved Aalborg Universitet. Han er h.v. medredaktør og redaktør for forskningstidsskriftet Akademisk kvarter og formidlingstidsskriftet Kulturkapellet. Han deltager i forskningsprojektet Krimi og kriminaljournalistik i Skandinavien og har især publiceret artikler om krimifiktion. Hovedinteresser er fiktion og kulturanalyse.

Philip Kerr genopliver i sin roman *A Philosophical Investigation* (1992) Cesara Lombrosos biologiske determinisme for kriminologi. Lombroso fandt i slutningen af det 19. århundrede frem til en række fysiognomiske særkender for den kriminelle, som nu kunne kendes på ydre kendetegn – den medfødte kriminelle kunne kendes på kropsform og bar således sin kriminalistiske skæbne "i kødet" (se Lombroso 2006). Nogle udviklinger i kriminologien i det tidlige 20. århundrede – særligt i mellemkrigstidens Weimartyskland – satte store spørgsmålstegn ved denne måde at tænke på (selvom denne tænkning også fandt sin mere radikale udformning under Anden Verdenskrigs race-

biologi). Herefter har dette forhold mellem biologisk determinisme og kriminalitet været farlig grund at bevæge sig ind på.

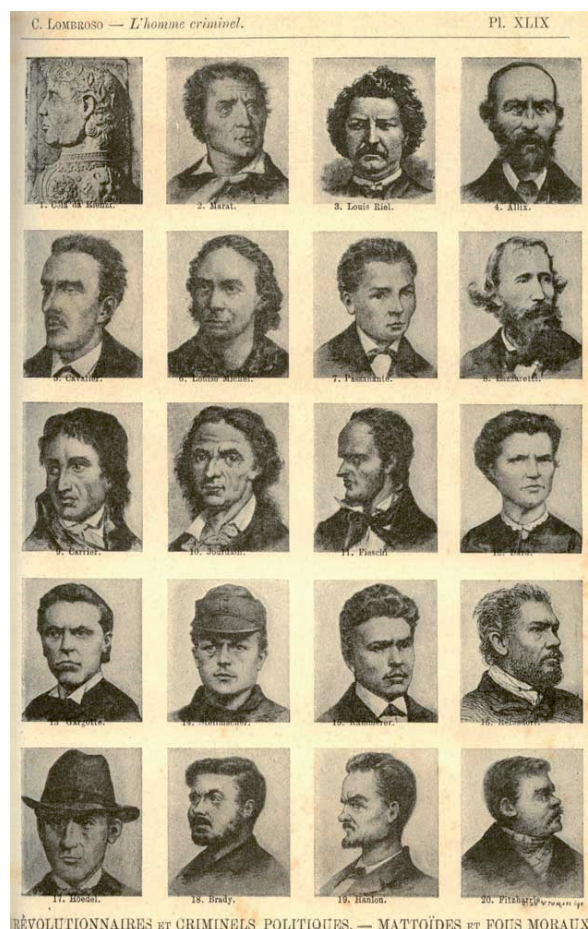
Derfor er Philip Kerr også nødt til at placere sin kriminalroman i et mødepunkt med sci-figenren for at kunne finde et sted at filosofere over forholdet mellem genteknologi og kriminalitet: I den nære fremtid finder forskere ud af, at mænd med en særlig gendefekt har stor sandsynlighed for at blive kriminelle – og derfor oprettes et DNA-kartotek over personer med denne defekt. Kriminalitetsraterne er på dette tidspunkt skyhøje, men politiet har her et fremragende hjælpemiddel til at nedkøle de potentielle gerningsmænd – indtil en person,

der netop selv har denne defekt, hacker sig ind i det skjulte system, hvorefter han begynder at myrde disse potentielle kriminelle.

Drømmen om det rene samfund og drømmen om den kriminelles visuelle, kødelige kendetegn debatteres, mens morderen – der selv har kodenavnet Wittgenstein – forsøger at bevise en central filosofisk pointe: Han identificerer sig tilsyneladende med sit kodenavn. Philip Kerrs roman er derfor ikke kun en kritisk stillingtagen til den biologiske determinisme. Den er også *en filosofisk undersøgelse*, der følger Wittgensteins egen filosofiske og biografiske udvikling. Artiklen her viser, hvordan den biologiske determinisme kritiseres, samtidig med at Wittgensteins tidlige og sene filosofi kobles i en fælles dialektik.

Forhistorie: Lombroso og *the criminal man*

Den vestlige krimi udspringer af moderniteten, der selv fostrede sociale forhold, hvor den kriminelle fik bedre vilkår i de store byer. Derfor bliver kriminaliteten i løbet af den første halvdel af det 19. århundrede væsentlig mere synlig i byernes rum, hvilket leder til en søgen efter nye måder at kunne opklare det kriminelle og kende den kriminelle på (se Scaggs: 17ff). På baggrund af omfanget stiger derfor også drømmen om at kunne genkende den kriminelle på det visuelle, på kroppen, på kødet. Lombrosos kriminologiske antropologi – hvor første bind i serien udkom i 1876 – er her et radikalt udtryk for et forsøg på at udleve netop denne drøm om visuel, fysiognomisk genkendelse af det kriminelle element: Ved at måle fx kraniet, ørerne og næserne kunne forskeren forudsige en potentiel kriminel løbebane for den kriminelle. Det



Billede 1: Cesare Lombrosos fotografier af "delinquente nato", den medfødte kriminelle eller "Criminal Man", som den engelske oversættelse af Lombroso hedder.

ledte Lombroso til at konkludere, at der findes en særskilt kriminel type, som han kaldte for *delinquente nato* – den medfødt kriminelle. Den kriminelle bærer fra starten sin skæbne i kødet og i sin kropsform.

Denne type kriminologi vandt en vis udbredelse, blandt andet i Tyskland hos lægen Hans Kurella, men mellemkrigstidens Tyskland skulle også frembringe de største spørgsmål til netop denne metode. Under Weimartyskland steg kriminaliteten til ukontrollable højder, hvilket stillede politiet over for

lignende problematikker, som det tidlige 19. århundrede stod over for – men konklusionen blev bemærkelsesværdigt nok den modsatte. Mængden af kriminalitet skabte på den ene side en befolkningsmæssig paranoid stemning, som interessant nok ledte til en stor interesse i det kriminalistiske stof – her steg interessen for journalistiske og fiktionelle skildringer af kriminalitet sammen med antallet af drab med mere. Denne dekadente stemning forplantede sig også hos politiets opklarere, der på den ene side tabte troen på bevismateriale, da opklaring pga. korrupsion og størrelsesorden ikke nødvendigvis ledte til mindre kriminalitet. På den anden side dukkede der sager op, som dislokerede denne tiltro til den kriminelles visuelle kendetegn – særligt prægnant er her sagen om den såkaldte vampyr fra Düsseldorf, Peter Kürten, som var en vigtig inspirationskilde til Fritz Langs film *M* (1931). Da Kürten skulle for retten, var det udbredte udbrud blandt de tilhørende: "Er det virkelig sådan, en morder ser ud?" Det var en overraskende, at han ikke stemte overens med den anerkendte viden om den kriminelles visuelle kendetegn. Samlet set ledte disse erkendelser under Weimartysklands periode til det, som Todd Herzog omtaler som to kriser i de visuelle regimer: *bevismaterialets krise og genkendelighedens krise*. Den kriminelle var nu potentielt en af os og ikke længere en adskilt separat gruppe, der kunne sluttes ude af det øvrige samfund (se Herzog, 2009 for yderligere analyse af Weimartysklands krisestemning).

Vi ser en lignende semiotisk krise reflekteret i mellemkrigstidens hårdkogte kriminallitteratur i USA, hvor detektiven – som Raymond Chandler berømt har formuleret det – bliver "part of the nastiness". Krisestemningen inkor-

poreret i den tyske mellemkrigslitteratur og den amerikanske detektivroman satte hver for sig store spørgsmålstejn ved de semiotisk og metodisk ordnede regimer, som vi kender hos Arthur Conan Doyle og Agatha Christie. Her ser vi de tidlige ansporinger til en mere poststrukturel version af kriminalromanen, men vigtigst af alt bliver der sået en helt grundlæggende tvivl om opnåelse af drømmen om den genkendelige *delinquente nato* – den poststrukturelle relativisme kan ikke opretholde idéen om kødelige, positivt testbare kendetegn hos den kriminelle. I kriminalfiktionen leder det derfor til skildringer af mere sociale incitamenter for kriminelle handlinger (se Malmgren: 103, Holmgaard: 57ff).

L.O.M.B.R.O.S.O.: **den latent kriminelle**

Denne sociale investering fra krimifiktionens side løber hele vejen gennem krimiens nyere historie op til i dag: den kriminelle har ikke medfødte træk, men skabes gennem sociale sammenhænge – eller netop mangel på social sammenhæng (se Hansen, 2008; Gregoriou: 91ff). Derfor ville det – for Philip Kerr – være utroværdig at placere handlingen i *A Philosophical Investigation* i udgivelsens samtid (de tidlige 1990'ere), og forskydningen af handlingen til 2013 giver dermed Kerr nogle muligheder for at reintroducere en Lombroso-metode for efterforskningen af kriminalitet i en dystopisk fremtids London. På dette tidspunkt – meget som i mellemkrigstidens kriminalitetsudbrud – "society finds itself subject to a virtuel epidemic of recreational murder" (Kerr: 15). Behændigt har forskere på dette tidspunkt fundet ud af, at mænd med en særlig genfejl er

prædisponeret for en neurologisk defekt, der leder til en større sandsynlighed for, at denne på et tidspunkt vil udføre en kriminel handling.

Ved Cambridge University introduceres derfor et computerprogram, der kan kategorisere og finde frem til personer med denne defekt – programmet kaldes *The Lombroso Program*. Kerr nævner – gennem sin morder – godt nok Cesare Lombroso, men bruger ydermere navnet som en forkortelse, idet L.O.M.B.R.O.S.O. står for det lidet mundrette "Localisation of Medullar Brain Resonations Obliging Social Orthopraxy" (Kerr: 42). Den rette sociale adfærd, *ortopraksis*, er – som det antydet her – et medfødt talent, og mænd med den omtalte defekt har en større sandsynlighed for *ikke* at opretholde "social orthopraxy" og derved begå kriminalitet. Derved genfødes drømmen om præcise, kategoriske kendetegn for den kriminelle. Dette kartotek – nu på over fire millioner mænd – bruges både præventivt, da disse mænd modtager livslang terapi, og til at opklare forbrydelser. Problemet opstår, da en tidligere patient med denne defekt hacker sig ind i det ellers uindtrængelige Lombroso-program, hvor han for det første sletter sig selv, for det andet efterlader en digital fælde, der udsletter store dele af programmet, og fortsætter en række mord på mænd på Lombroso-listen. Programmet er nu ukampdygtigt over for morderen, da denne selv har udslettet programmets muligheder, og politiet må nu også – uden at disse har været glemt – udelukkende ty til "traditionelle" opklaringsmetoder. I programmet har alle mænd med denne defekt fået et anonymiserende dækningsnavn hentet fra afdøde forfattere og filosoffer, og morderen hedder derfor Wittgenstein: et navn, som skal tages for mere end blot et symbolsk dække.

Den "virkelige" Wittgenstein

Allerede tidligt antyder Kerr den biografiske inspiration fra den virkelige Wittgenstein. Hvert kapitel inkluderer også et dagbogsuddrag fra morderen selv, og første uddrag slutter med følgende ord: "But what we cannot speak about we must pass over in silence" (Kerr: 13) – et direkte citat fra Wittgensteins berømte *Traktatus*: "og det, hvorom man ikke kan tale, om det må man tie" (Wittgenstein, 1998: 35). Ydermere beskrives den formodede morder tidligt i romanen af en person, der har set ham, således:

Medium to tall in height. Brown, wavy hair. Large, quick blue eyes. Thoughtful brow: I mean, his forehead constantly bends itself to thought. Sharply featured. The nose is a little hooked. And the mouth, a bit petulant, perhaps a bit effeminate, as if he looks in the mirror a great deal. Lean-looking, but not fit: it's not exercise but lack of food that keeps him slim. Intense... (Kerr: 115)

På den ene side er dette i selv en internt leveret vittighed, da flere af disse karakteristiske træk faktisk overholder Lombrosos angivne træk for den kriminelle (håret, mundet, næsen). Samtidig er denne beskrivelse antydningvist også meget tæt på den virkelige Wittgenstein, hvilket kun er den tidlige indkøring af den biografiske Wittgenstein.

Philip Kerr indbygger også en lang række præcise kendetegn fra såvel den biografiske Wittgenstein som fra hans filosofiske tænkning og udvikling – jeg behandler her, da romanen emmer af Wittgenstein, kun de mest prægnante biografiske træk. Ud over denne visuelle lighed med Wittgenstein selv, har morderen – der



Billede 2: Den biografiske Ludwig Wittgenstein.

viser sig at hedde Paul Esterhazy (formentlig uden reference til den ungarske forfatter med samme efternavn) – en baggrund, som følger i Wittgensteins fodspor. Begge bliver i en tidlig alder nærmest økonomisk uafhængige, fordi en velhavende fader – begge af aristokratisk afstamning – efterlader en stor sum penge til sønnen. Efter at have udviklet sit filosofiske system i *Tractatus* vender Wittgenstein derfor filosofien ryggen for at udleve filosofien i et "almindeligt" liv, mens Kerrs Wittgenstein forlader sit studium på universitetet for også at hengive sig til "real work among real people" (Kerr: 283). Efterforskerens grafologiske un-

dersøgelse peger tilmed på, at han skriver 'W', som var det et 'V', netop som w'et udtales på tysk – og Esterhazy viser sig da også at have germanske aner ligesom Wittgenstein (Kerr: 291). Som den sidste kompendiøse parallel til den biografiske Wittgenstein viser Esterhazy sig at arbejde på Guy's Hospital i London, hvor den biografiske Wittgenstein netop arbejdede som portør under Anden Verdenskrig.

Filosofisk gennemgår morderen også en udvikling, som vi kender den fra Wittgenstein. Første gang vi møder morderen i form af omtalte dagbog (impli)citerer han gentagende gange Wittgensteins *Tractatus* og den indædte søgen efter et logisk sprog, der kan forklare, hvordan mening genereres: "Even God cannot do anything that would be contrary to the laws of logic. But one takes a certain pleasure in a logical method, for this endows meaning" (Kerr: 12). Senere finder vi en formulering som denne: "The order of a number series is not governed by an external relation but by an internal relation" – en beskrivelse, der fint passer på den form, som præger *Tractatus*¹. Jo længere vi kommer ind i romanen, jo flere implicite Wittgenstein-citater bliver vi vidne til, indtil morderen begynder at genlæse sine egne filosofiske notater:

re-reading some of my earlier notes, I could not avoid the conclusion that there were very many statements in the book with which I now disagree [...] I have been too dogmatic [...]. We can say that the word 'murder' has a least three different meanings; but it would be mistaken to assume that any theory can give the whole grammar of how we use the word. (Kerr: 232)

Her bevæger morderen sig væk sine tidligere filosofiske grundsætninger og i retningen af det, der ligner et opgør med denne. Som bekendt fandt denne bevægelse også sted hos den biografiske Wittgenstein, der – primært i sin *Filosofiske undersøgelser* (1999), der jo også lægger navn til Kerrs bog – formulerer en filosofi meget anderledes end den, han præsenterede i *Tractatus*. Beskrivelsen, som morderen her giver af ordet *mord*, er dermed et væsentligt skridt i retningen af Wittgensteins sprogspilsteori (Wittgenstein, 1999: 37), hvilket derfor også – sidst i romanen – bliver slået helt fast: "this is how memory and association may be said to work, within the context of a language game" (Kerr: 325). Derfor kunne det umiddelbart se ud til, at den bevægelse, som morderen foretager undervejs i romanen, er den samme som den, Wittgenstein selv foretog – dette antydes også tidligt i Kerrs roman, da morderen slår personen med kodenavnet Bertrand Russell ihjel: Den virkelige Russell var en filosofisk faderfigur for den tidlige Wittgenstein, og netop denne tænkning gør Wittgenstein op med i *Filosofiske undersøgelser*.

Kerrs filosofiske undersøgelse

Dette opgør er hos Kerr dog kun tilsyneladende, da romanen i stedet for at tænke i opgør forsøger at mægle mellem de to filosofier – og det er således her, *A Philosophical Investigation* bliver til sin egen filosofiske undersøgelse. På sin vis er dette en antydning af, at Wittgenstein måske selv overså, at han – som han slutter af med at skrive i *Tractatus* – var steget til tops på stigen og smidt den væk:

Mine sætninger er oplysende på den måde, at den, som forstår mig, til sidst erkender, at de er meningsløse, når han ved hjælp af dem – som ad en stige – har hævet sig op over dem. (Han må så at sige kaste stigen bort, efter at han er steget op ad den). Han må overvinde disse sætninger, så ser han verden på den rigtige måde. (Wittgenstein, 1998: 131ff)

Wittgenstein overså, at han kunne bruge sin tidlige filosofi til at bygge sin sene filosofi på, at de to systemer er komplementære for hinanden, hvilket er, hvad morderen – og måske Kerr – forsøger at slå fast:

I have resolved to let the earlier work stand, if only as a presentation of my old thoughts which, it cannot be denied, are nevertheless the basis of my new ones. Perhaps my old notes alongside my new notes will serve to present a kind of dialectic, not with the aim of arriving at a theory, but with the simple object of illustrating the ambiguities of language. (Kerr: 232)

Hvor Wittgenstein selv overså, at han faktisk havde smidt stigen væk for at kunne formulere *Filosofiske undersøgelser*, påpeger Kerr gennem sin roman, at det ensidige fokus på logik – en logik, der ligger til grund for denne fremtidige verden, som benytter den positivistiske metode til forudse den kriminelles løbebane – ikke er nok i sig selv.

Det leder til overraskelser og problemer, som vi så det i forbindelse med Weimartysklands

krise – og efterforskeren synes da også, da hun ser morderens hjem, at blive slået af en meget lignende perpleksitet. "Er det virkelig sådan, en morders hjem ser ud?":

The plain fact was that Esterhazy's apartment seemed to provide no more obvious insight as to what had turned him into a mass-murderer than might have been obtained from the leaves in his tea cup, or a selection of Tarot cards. How ordinary it all seemed, and then all the more extraordinary, because of the nature of the man who lived here. (Kerr: 315)

Det logiske system, hvor den kriminelle er genkendelig på sin genetiske kode, bryder sammen, eller som morderen selv ytrer det: "it was not the voice of God which made me do it, but the voice of Logic. I heard the voice of Logic and his ministers of Reason and I had the compulsion to kill" – han fortsætter: "It's a different kind of madness, that's all" (Kerr: 327)². Det udelukkende fokus på logik og fornuft leder i sig selv til "madness", mens Kerr her også antyder, at det modsatte er tilfældet – at være fanget i sproget, som den sene Wittgenstein forklarer, leder til en problematisk postmodernistisk relativisme, hvor vi ikke undslipper sproget, og en tilstand, hvor alt bliver lige gyldigt³.

Gennem et morderisk vanvid, som præger den filosofiske morder, forsøger Kerr at finde et fælles grundlag for såvel logisk tænkning som irrationelle tilskyndelser – og det er ikke uden årsag, at Kerrs efterforsker må opgive at benytte sig af de velkendte deduktive opklaringsmetoder og supplere med intuitive kræfter: "She preferred a more scientific approach to account

for sex difference in cognitive ability. But there was no doubt in her mind that it was something like feminine intuition which was now required in this particular case" (Kerr: 281). Vi har således også tidligere i romanen konstateret, at den biografiske "Wittgenstein had a real fascination for detective stories. [...] he himself placed little reliance on the so-called deductive science of Sherlock Holmes. He liked his detectives to be rather more intuitive" (Kerr: 171)⁴. Halvvejs gennem romanen får vores efterforsker her – uden at hun tager det til sig – serveret den metode, som hun senere erkender hun er nødt til at bruge for at opklare de mord, som kodenavnet Wittgenstein begår. Kerrs pointe, der derved står som det overordnede filosofiske argument for romanen, er, at den logiske positivisme – med sit ekskluderende fokus på kun det, som vi kan tale om – på den ene side og den sprogpilsstyrede relativisme – med sin irrationelle intuitive omgang med begreberne – på den anden side hver især ikke kan stå for sig selv. Romanen afsøger i stedet rummet for supplement mellem det rationelle og det irrationelle, og morderen – og alle hans ofre – bliver derfor på hver deres facon til ofre for fremtidens radikale fokus på den logiske forståelsesramme, hvor vi kun kigger på de genkendelige træk hos den kriminelle.

Det punitive koma: kødets liv, sindets død

Derfor bliver morderens gerninger på den ene side den radikale konsekvens af det logiske Lombroso-program, mens hans straf omvendt er et interessant bud på den konsekvensløse omgang med begreberne. Gerningerne udspringer af logikkens "madness", mens straf-

fen er en konsekvens af uklarheder i begreberne. Fremtidens samfund er i Kerrs roman mødt af to problemer: For det første er der ingen folkelig opbakning til dødsdommen, men for det andet er fængslerne – pga. de stigende kriminalitetsrater – overfyldte. Derfor benyttes det såkaldte *punitive koma* i stedet, hvor den straffede lægges i et koma i et antal år, og skulle vedkommende være offer for et justitsmord, kan denne vækkes igen. Morderen udtrykker derfor også sit mishag ved sin straf – det livslange koma – og sætter herved desuden et filosofisk punktum for romanen: "You're asking if a blurred concept is a concept at all. Is an indistinct photograph a picture of a person at all? Is a man who is neither wholly dead nor wholly alive still a man?" (Kerr: 325). Han peger her selvfølgelig på den komatøse tilstand, som han helst vil undgå – han forsøgte i øvrigt kort inden, han blev fanget, at begå selvmord ved netop at stige op ad en stige, sætte en løkke om sin hals, og kaste stigen væk (Kerr: 312). Konsekvensen af det mislykkede selvmord er, at morderens kød – som jo fra starten var anledningen til, at han overhovedet begyndte at dræbe – holdes i live, mens det sind, med hvilket han har tænkt sine tanker, tvinges ind i en tilstand, der svarer til døden.

I sin dagbog skriver morderen afslutningsvist en kommentar, der står som en ironisk metarefleksion over Kerrs egen roman:

But my stories only serve as explanations in the following way: anyone who understands these stories eventually recognises them as nonsensical when he has used them as steps to climb up beyond them [...]. You must transcend the story

as a mere proposition, and then you will see the world aright. (ibid.)

Denne artikel har været et forsøg på at forstå Kerrs filosofiske undersøgelse. Resultatet er en afsøgning af en dialektik mellem en logisk, fornuftsbaseret forståelse af verden med plads til irrationelle komponenter. Men skal vi acceptere Kerrs, Wittgensteins og morderens påstande, er det bedste, som du nu kan gøre efter endt læsning, at krølle denne artikel sammen – og smide den ud!

Noter

- 1 Denne formulering er også en ganske værdig beskrivelse af Guillermo Martinez' roman *Oxford-mordene* (2006), der netop undersøger, om den interne logik, som Wittgenstein formulerer, kan bruges til at fastlægge det næste mord i en serie. Philip Kerr, Guillermo Martinez og Henning Mortensen er tilsyneladende de tre forfatterskaber, der – helt ind i plottets udvikling – benytter sig af Wittgensteins filosofi (se Hansen 2009b).
- 2 I forbindelse med spørgsmålet om guddommelige incitament for at begå mord nævner morderen tidligere Abrahams begrundelse for at ville slå sin søn ihjel – et incitament, som Søren Kierkegaard accepterer men beskriver som irrationelt, da springet ind i troen er en bortkastelse af det rationelle (Kierkegaard: 61). Kerrs morder har også tidligere haft Kierkegaard med i sine refleksioner (Kerr: 311). Ang. Kierkegaard og krimifiktio se i øvrigt Hansen (2009a).

Meat, Buddhism and Salvation

Bent Sørensen teaches American literature and culture in the Department of Language and Culture, Aalborg University, Denmark. He has published extensively on American literature and culture, for instance Poe, Kerouac and the Beats, Raymond Federman, and Jonathan Lethem. Articles have appeared in *The Explicator*, *Philament*, *Orbis Litterarum*, *Literary Research and Contemporary Critical Studies*.

In his 242 improvised choruses making up one long sequence of *Mexico City Blues* (1959), Beat poet and novelist Jack Kerouac tried to create a hybrid between a Buddhist longing for the cessation of existence and a Catholic desire for the cessation of guilt. Key in both religious systems is the role of the flesh. The Bible tells us that the spirit may be willing but the flesh is weak – a truth Kerouac experienced again and again, especially in his recurrent but constantly failing attempts to shake off alcoholism. In Buddhism the notion of *Samsara* depicts the endless cycle of suffering caused by birth, death and rebirth

(i.e. *reincarnation*) which the world is forced to repeat. The only way out of this “wheel of the quivering meat conception,” as Kerouac termed it in one of the *Mexico City Blues* choruses (no. 211), is the attainment of *Nirvana*, where all existence ceases. Kerouac’s desire to shuffle off his mortal coil of existence and suffering, and end up “safe in Heaven dead,” was doomed to fail, as he was unable to rigorously sustain either of the two systems of religious practices he was attracted to. Nonetheless, we as readers can learn from his experiments of unifying them – textually as well as in the flesh, frail as it might be...

Poetics of Spontaneity and the Body

Jack Kerouac was famous for espousing a poetics of spontaneity and for insisting on the corporeality of the work of composition. His poetic practice always included a consideration of materiality, in the sense that he would select paper formats that facilitated speed, flow and amount of writing/typing for his spontaneous autobiographical prose (the best known example is the 120 foot scroll of tele-type paper he used for one draft of *On the Road*). He would also go to extreme lengths in terms of enabling his body to accommodate a long, uninterrupted process of composition, which would involve ingesting a number of stimulants to keep up with the pace of his mind's invention of words. What is less known is his apparently contradictory practice of imposing length/size restrictions on his poems or 'sketches' as he called them, using a metaphor from pictorial art. In his collections *Mexico City Blues* and *San Francisco Blues* one finds such poems, where the writing on each sheet of paper in a notepad forms a chorus of these 'blues'. The tendency in Kerouac's writing to both seek constraints and to relinquish control over length and size is illustrated also by another volume of poetry entitled *Pomes All Sizes*, encompassing extremely short poems, which Kerouac elsewhere dubbed "Western haikus", as well as rambling "songs" or "poem songs" filling several pages:

In my system, the form of blues choruses is limited by the small page of the breast-pocket notebook in which they are written, like the form of a set number of bars in a jazz blues chorus, and so sometimes

the word-meaning can carry from one chorus into another, or not, just like the phrase-meaning can carry harmonically from one chorus to the other, or not, in jazz, so that, in these blues as in jazz, the form is determined by time, and by the musician's spontaneous phrasing & harmonizing with the beat of the time as it waves & waves on by in measured choruses.

It's all gotta be non stop ad libbing within each chorus, or the gig is shot. (Kerouac, 1995:1)

The constraints of the body in terms of what it might be able to endure is also a constant theme in Kerouac's writings, whether letters, journals, poems or fiction. His physical ailments would always be mentioned and the struggle between his body and mind over whether he could write or not is a recurrent theme. For the writing of *Mexico City Blues*, at least two concerns were pertinent in motivating the choice of setting for the writing as well as most of the poems: access to cheap medication in an attempt to cure his phlebitis, and access to cheap drugs designed to set his mind free to ensure the spontaneity he set out as a precondition for attaining both the aesthetic freedom to create new words and the ethical equilibrium he attempted to achieve in his new hybrid religion between Catholicism and Buddhism.

In the version of his poetic manifesto (a text which, like all declared poetics, may have been intended as *prescriptive*, but in equal measure can be read as a post-hoc *descriptive* justification for writing in a specific way), entitled "Essentials of Spontaneous Prose", Kerouac's

two first entries describe his poetic practice as much as his prose writing:

SET-UP The object is set before the mind, either in reality, as in sketching (before a landscape or teacup or old face) or is set in the memory wherein it becomes the sketching from memory of a definite image-object.

PROCEDURE Time being of the essence in the purity of speech, sketching language is undisturbed flow from the mind of personal secret idea-words, *blowing* (as per jazz musician) on subject of image. (Kerouac, 1993:n.p.)

Thus, the SET-UP constrains the subject matter, whereas the PROCEDURE is designed to liberate the words from that very constraint. Taken together it is clear that Kerouac's poetics as well as his precepts for living consist of this polarity between constraints and freedom, as well as between spontaneous expression and careful planning, and this tension is mirrored exactly in his writings and their thematic concerns with transgression, trespass, guilt and forgiveness.

Kerouac's Hybrid Buddhism

In the course of 1954 Kerouac had begun to read more deeply in Buddhist scriptures, partly spurred on by two of his friends, Allen Ginsberg and Gary Snyder who shared an interest in alternatives to Western systems of thought and writing, partly because Kerouac was undergoing a personal struggle with his childhood Catholic belief which trapped him in an unpleasant feeling of guilt at not being de-

vout and holy enough, while at the same time feeling that for him to grow as an artist it was necessary for him to rebel against moral precepts regarding vices and sinful practices of the body (sex, drug taking etc.). Kerouac was seeking a system where forgiveness was granted, or even better, irrelevant. He found this in Buddhist scriptures where he believed it was stated that suffering was a given in all animal existence, a belief that he could live with exactly because the Buddhist version of suffering was a shared condition, and in a crucial distinction from Catholicism, not a particular problem for Man to come to terms with and work through via confession and the doling out of absolution by an ecclesial authority. The form of salvation Kerouac read into Buddhism was a cessation of suffering, and his concept of Heaven is a mixture of a Christian Paradise and a Buddhist non-place of non-existence, Nirvana – a condition Kerouac sometimes seems to have envisioned he could inhabit while still living here on Earth. A quote from a poem entitled "My Views on Religion," collected in *Pomes All Sizes*, illustrates these tensions:

Heaven has everything to do with healing
and healing has nothing to do with heaven

If Jesus Christ is the Son of God so am I

If suffering has anything to do
-- if cake wont do or cookies –
Heaven has everything to do with the way I feel
and I say *Heaven!* what you doin

down there, making like youse out
to beat hell [...]

Buddha was not a medicine man,
he was a beyond-partition man, --
nor did he "limp for duty
and crawl
for charity"
--- *Chuangtse*

Buddha is God, the father of Jesus Christ
AND GOD IS GOD (Kerouac, 1992:101-2)

While the hierarchies between Christianity and Buddhism may be slightly unclear in the above lines, and while the role of Kerouac himself as a man and a son of God on a par with Christ is not one that is redolent of humility, it is clear that for Kerouac the key role of being a "beyond-partition man" is the one he admires in Buddha and desires for himself – in other words, his Buddhist practice IS the creation of the hybrid system of heaven and healing.

In another poem from *Pomes All Sizes*, Kerouac describes his practice, which became increasingly rigorous though 1954:

I used to sit under trees and meditate
on the diamond bright silence of darkness [...]

And many a time the Buddha played a
leaf
on me at midnight thinking-time, to
remind me 'This Thinking Has Stopped,'
which it had because no thinking was there
but wasn't liquidly mysteriously brainly
there
(Kerouac, 1992: 97-99)

This snippet reminds not only of the discipline of the practice of Buddhist meditation which consists in emptying one's mind of old thought patterns and repetitions, but also of the dangers of rational thinking which runs counter to the mystical practice of opening the brain "liquidly mysteriously". This anti-intellectual strand¹ in both faiths fits Kerouac's spontaneity principle very well, but rather defeats the purpose of his other point of pride that he was an extremely well-read man in literary terms and knew where he was coming from in terms of literary history. Another tension that it turned out would remain impossible to resolve within the hybrid faith and its practice.

Carne Tremolo

Turning now to the specific ideas of *Samsara* and *Nirvana* and their incorporation in the poem sequence *Mexico City Blues*, we find at the outset of Chorus 211 a striking, almost Bosch-like description of the Wheel of *Samsara*, the teeming cycle of procreation as a result of the frailty of the flesh:

The wheel of the quivering meat conception
Turns in the void expelling human beings,
Pigs, turtles, frogs, insects, nits,
Mice, lice, lizards, rats, roan
Racinghorses, poxy bucolic pigtics,
Horrible unnameable lice of vultures,
Murderous attacking dog-armies
Of Africa, Rhinos roaming in the jungle,
Vast boars and huge gigantic bull
Elephants, rams, eagles, condors,
Pones and Porcupines and Pills-

The teeming masses of species (humans at the top of the list, which is otherwise filled with pests, unclean animals and predators, almost all characterised by their inedibility, or by having taboos against their consumption as meat attached to them) spill from the wheel of creation, not in a Divine spark-infusing act of Creation, but as a stupidly carnal, largely phallic-driven (especially the “Vast boars and huge gigantic bull Elephants, rams” are all obvious phallus substitutes²) engine of indifferent mass-production of life – and fill the void in a claustrophobic manner:

All the endless conception of living beings
Gnashing everywhere in Consciousness
Throughout the ten directions of space
Occupying all the quarters in and out,
From supermicroscopic no-bug
To huge Galaxy Lightyear
Bowell

No sooner is the galaxy full of life, before it ejects it again as a mighty “Lightyear Bowell” having an uncontrollable movement. It is noteworthy that none of all these life forms are happy or filled with any other purpose than their own self-perpetuation, usually described as acts of aggression (“murderous armies”) and suffering (“gnashing”). “All the quarters” are occupied and there is no room for grace in this universe, and Kerouac ends the poem with a cry for quarter of another kind:

I wish I was free
of that slaving meat wheel
and safe in heaven dead
(all Kerouac, 1959: 211)

Freedom is exactly freedom from being of meat and enslaved by meat. The mortal coil is oppressive and an impediment for entering heaven – a place where one is paradoxically both ‘safe’ and ‘dead.’ Such a heaven is not a Christian Paradise but the Buddhist Nirvana which has previously been thematized throughout the poem sequence, and which in other choruses has taken on the form a hospital with respite from grief and suffering:

A hospital for the sick,
Lying high in crystal,
In heaven of pure adamantine
Consanguine
Partiality devoid
Of conditions, free –
Here I go rowin
Thru Lake Innifree
Looking for Nirvana
Inside me (Kerouac, 1959:196)

Or a unified essence that again merges the names and qualities of both Christian and Buddhist figures of salvation through unity:

Nirvana? Heaven?
X? Whatyoucallit? [...]
White light of black eternity?
Golden Secret Figures
Of Unimaginable
Inexpressible Flowers
Blooming in the One Own
Mind
Essence (Kerouac, 1959:199)

Or finally, amusingly, a brand of lipstick that, while adorning the pretty girls, also makes them disappear and remove the possibility of

carnally lusting for them, saying a big “Nirvana No” to sex:

When the girls start putting
Nirvana No on their lips
Nobody’ll see them
(Kerouac, 1959: 201)

While these images are predominantly Buddhist in their vocabulary of flowers, diamonds and mind essence, Chorus 212 then continues as an explication of the Meat wheel described in 211, and concludes that “to wish for flesh was sin alone itself” (212). This is of course Catholicism with a vengeance and reminds us of the notion of the original sin – that the body is inherently sinful and frailer than the spirit it hosts for a little while.

In Conclusion

Mexico City Blues thus concludes uncertainly within its own hybrid attempt, and while Kerouac did continue to try to formulate himself within the Buddhist idiom in his own attempt at a *Sutra* (*The Scripture of the Golden Eternity*) in 1956; his life of the Buddha, *Wake Up*; and *Some of the Dharma*, a commentary volume, his own practice never again reached the heights it attained prior to his writing of *Mexico City Blues*. Tomlinson concludes in her intro to a selection of Jack Kerouac’s Buddhist texts in *Big Sky Mind: Buddhism and the Beat Generation*:

His taste for Buddhism in a formal setting was limited, and he envisioned instead a new American Buddhism – a meditation center without rules, where wandering bhikkus could rest and med-

itate during their journeys on the road. [...] After his stint on Desolation Peak, however, it became clear that such heavy doses of solitude did not agree with him. He was only too happy to return to the frenetic activity of the city. (Tomlinson, 1995:26)

One of the most thorough Kerouac biographers, Gerald Nicosia, is even blunter in his assessment of Kerouac’s disillusionment with his failed hybrid spirituality:

Despite the fact that Allen Ginsberg sees *Mexico City Blues* as evidence of Kerouac’s intelligent understanding of Buddhism, it seems likely that the book marked the start of his emergence from Buddhist influence. [...] one should consider that after it was published in 1959 Kerouac consistently autographed copies of the book by placing a cross under his signature, a practice he didn’t normally use for his other books (Nicosia, 1983: 490)

Kerouac thus never managed to reconcile the two belief systems that fascinated him. It is tempting to suggest that the psychologically reinforced guilt of his early years was too strong for his particular version of Buddhism to overcome, partly because his version of Nirvana became tainted with a European Nietzsche-inspired nihilism that was alien to simple Buddhist faith. Paradoxically it was thus Kerouac’s intellect that co-conspired with his unconscious to sour his childish glee at enlightenment in his early days of practicing the Way:

Enlightenment is: do what
you want
eat what there is
(Kerouac, 1992: 67)

From flesh to meat, and back again, through consumption and digestion of “what there is” – the changing valorizations of the carnal and corporeal undid Kerouac’s faith and his body through alcoholism. Kerouac died of hemorrhaging esophageal varices, (“the classic drunkard’s death” – Nicosia: 1983:697) at age 47, and his last words were reportedly: *Cauterize my wounds!* It must of course remain speculation what motivated him to cry out for this antiquated purification ritual to be applied to him in his utmost distress. Perhaps he simply dreamed that a burning of his flesh would stop the bleeding that was killing him. Perhaps – and this reading is stumblingly close for the psychoanalytically inclined reader – he envisioned the cauterizing flames of Purgatory waiting for him, and he embraced them in a Christ-like gesture. If so, the dying words indicate that the fear of going to Hell remained with him to the end – what remains a solid biographical fact is that he was buried in hallowed ground in Lowell cemetery, with his rosary laid on his chest.

Notes

- 1 In another paper (Beat Dreams? Jack Kerouac’s *Book of Dreams*, Belgrade 2009) I have discussed at length whether this tendency in Kerouac to critique the grand narratives or 19th-century ideologies can best be described as anti-intellectual or non-intellectual. I believe Kerouac

desperately desired to be seen as an intellectual, but simultaneously could not abide thought systems such as psychoanalysis or Marxism, because of what he perceived as their effacement of individuality.

- 2 The phallic nature of the results of this carnal creation is a reminder of the origin of the quivering meat: sex leading to unwanted procreation – a process that in the poem sparks the desire for a cessation of creation, a stoppage of the wheel.

Literature

- Jones, James T.**, *A Map of Mexico City Blues: Jack Kerouac as Poet*, Southern Illinois U.P.: Carbondale 1992.
- Kerouac, Jack**, *Mexico City Blues*, Grove Press: New York, 1959.
- Kerouac, Jack**, *Pomes All Sizes, City Lights* Books: San Francisco, 1992.
- Kerouac, Jack**, *Good Blonde and Others*, Gray Fox Press: San Francisco, 1993.
- Kerouac, Jack**, *Book of Blues*, Penguin: London, 1995.
- Nicosia, Gerald**, *Memory Babe: A Critical Biography of Jack Kerouac*, U. of California Press: Berkeley, 1983.
- Sørensen, Bent**, “Beat Dreams? Jack Kerouac’s *Book of Dreams*”, in *Psychoanalytic Encounters – Interdisciplinary Papers in Applied Psychoanalysis*, eds. Dimitijevic, Fox & Schwartz, University of Belgrade Press, 2009.
- Tonkinson, Carole** (ed.), *Big Sky Mind: Buddhism and The Beat Generation*, Riverhead Books: New York, 1995.

Jüngers kødgryder

Jan T. Schlosser. Født 1972. Ansat ved Aalborg Universitet siden 1998. Ph.D. sammesteds i 2002 med afhandling om Ernst Jünger. Publikation af artikler og bøger om tysksproget litteratur i det 19. og 20. århundrede, især om Jünger, Joseph Roth, Wolfgang Borchert og Martin Walser, om DDR-litteraturen samt om dilettantisme-problematikken. Udgever- og anmeldervirksomhed.

Ernst Jüngers forfatterskab spænder over 80 år. Hans centrale værker finder vi i mellemkrigs-tiden, hvor han tillige viser størst interesse for kødet som et civilisationskritisk element. Den kødhungrende læser må ty til de mindre berømte (og mindre berygtede) Jünger-tekster. Den fikionaliserede krigsdagbog *In Stahlgewittern* (1920) og den allegoriske roman *Auf den Marmorklippen* (1939) byder således på langt mindre kød end de essayistiske *Der Kampf als inneres Erlebnis* (1922) og *Das Abenteuerliche Herz* (førsteudgave 1929/revideret og udvidet andenudgave 1938).

I *Der Kampf als inneres Erlebnis* fokuseres på kødets forfald. Jüngers sanselige nydelse af de faldne soldaters forrådnelse under Første Verdenskrig bryder med humanismen og understreger hans grundholdning som en forfatter i stram opposition til oplysningstraditionen i tysk litteratur. Kødet er udelukkende et æstetisk fænomen, etiske overvejelser spiller ingen rolle. Kun i begrænset omfang er kødet udtryk for erotisk nydelse, for elitesoldaten betragtes som en stålkriger, som kun viser interesse for kødets penetration hos prostituerede.

I prosasamlingen *Das Abenteuerliche Herz* afsløres modernitetens bagside gennem kødets

maltraktering og udslettelse. Jeget konfronteres med en række torturscener, der kræver forskellige reaktionsmønstre såsom flugt og passivitet. Slagtingen af mennesker og salget af menneskekød er civilisationens lavpunkt. Især i andenudgaven af *Das Abenteuerliche Herz* bliver kødet en metafor for naturens æstetiske potentiale, men kødgryderne er nu fyldt med gastronomisk lede og ikke med forrådnelsens æstetik. Det nietzscheanske og socialdarwinistiske tankegods afløses af en konservativ civilisationskritik, der rummer spæde humanistiske træk.

I forskningssammenhæng har kødet hos Jünger hidtil spillet en yderst marginal rolle (Riedel, 2003). Tættest på kommer Karl Heinz Bohrer med sine betragtninger om "Menschen-Schlachtung als politische Parabel" (Bohrer, 1978: 246-251). Han fokuserer dog udelukkende på *Das Abenteuerliche Herz*.

II

Allerede i *Der Kampf als inneres Erlebnis* er det navnlig skildringen af dødt kød, som er iøjnefaldende. Jünger udvælger forskellige aspekter af sine "oplevelser" på vestfronten for på den måde at tegne et billede af Første Verdenskrig. Forud for to centrale sekvenser med de faldne soldaters kød som midtpunkt fremhæver Jünger det perspektiv, der er helt dominerende for hans syn på dødt menneskekød i *Der Kampf als inneres Erlebnis*. På en markedsplads støder han på gøglernes udstilling af „Wachskörper, mit eitrigen Geschwüren besät, lange Reihen anatomischer Scheußlichkeiten“ (Jünger, 1960: 21)¹. Dette rædselskabinet vækker hans "Lust am Grauen" (Jünger, 1960: 21)². Netop denne lyst søger Jünger at fremstille som en antro-

pologisk "urlyst", der imidlertid forvandler karakter under moderniteten, hvor sanseindtrykket af ligenes forrådnelsesproces bliver genstand for en subjektiv æstetisering, som tilmed inddrager lugtesansen: „Die Verwesung. Manch einer zerging ohne Kreuz und Hügel in Regen, Sonne und Wind [...] Unverkennbar ist der Geruch des verwesenden Menschen, schwer, süßlich und widerlich haftend wie zäher Brei“ (Jünger, 1960: 24)³. De grusomme sanseindtryk bryder med humanismens kulturelle og moralske værdinormer, ja virker ligefrem som en åbenlys provokation over for læseren. Et tabu – her gravens ukrænkelighed – brydes og noget hidtil hermetisk lukket træder frem i al tydelighed: "Manche zerging in grünliches Fischfleisch, das nachts durch zerrissene Uniformen glänzte [...] Anderen floß das Fleisch als rotbraune Gelatine von den Knochen (Jünger, 1960: 24)⁴.

Den sidste sætning henleder opmærksomheden på Edgar Allan Poes fortælling *The Facts in the Case of M. Valdemar* (1845). Forskningen, især Bohrer, har allerede påvist Jüngers nærlæsning af Poe, men uden at inddrage *Valdemar*-teksten. Poes fortælling munder ud i en præcis og chokerende skildring af et menneskes forrådnelsesproces, vel at mærke i lyn-tempo: "His whole frame at once – within the space of a single minute, or even less, shrunk – crumbled – absolutely rotted away beneath my hands. Upon the bed, before the whole company, there lay a nearly liquid mass of loathsome – of detestable putridity" (Poe, 1978: 1243). Kødet som en flydende masse, der løsnes fra de menneskelige knogler: et missing link mellem Poes og Jüngers prosa – dog med den væsentlige forskel, at Poe ikke lader det døde kød stråle i forrådnelsens glans. Her er Jün-

ger straks mere insisterende i sin æstetisering: „Ganz deutlich konnte man den Knochen sehen, der sich aus dem braunen, brandigen Fleisch geschält hatte“ (Jünger, 1960: 68)⁵.

(Endnu) levende menneskød er også et tilbagevendende motiv i *Der Kampf als inneres Erlebnis*. Jünger er ikke ligefrem kendt for overbevisende skildringer af erotik og kærlighed. Endnu i den sene posthistoire-roman *Eumeswil* (1977) virker forholdet mellem de to køn mekanisk. En første smagsprøve på det meget ritualiserede forhold mellem mand og kvinde leverer han i *Der Kampf als inneres Erlebnis*, hvor det for soldaten kun drejer sig om at komme "hinein in die Brandung des Fleisches" (Jünger, 1960: 39)⁶. Kødet fungerer som seksuelt objekt, som legitimation af en lidet romantisk kærlighedsopfattelse: "Das war ein trunkenes Gelächter, wenn der metallische Griff in weißem Fleisch versank" (Jünger, 1960: 42)⁷. For krigeren er kun den prostitueredes kød et realisabelt seksuelt projekt. Krigen muliggør ganske vist en orgiastisk udfoldelse af de af civilisationen undertrykte drifter, men netop af krigen forvandles kærligheden også til en barbarisk akt. I patruljeofficerens fremstød til fjendens døde kroppe kan der fx spores en parallel mellem kvindens og krigsmodstandernes funktionalisering som et stykke seksuelt kød: "Ganz deutlich hört man dazwischen, wenn ein Stück Eisen sich in weiches Menschenfleisch hackt" (Jünger, 1960: 95)⁸. Elitekrigeren er gjort af stål og frygter ikke døden. Den seksuelle potens er med til at understrege hans kampiver: „Es galt nicht Jugend, Demut und Talent, wenn seine bleierne Geißel auf Fleisch und Knochen prasselte“ (Jünger, 1960: 29)⁹. Sågar elitekrigerens eget kød er af stål: „Fast alle haben rote Narbenmale, die ihnen

im Kampfe springender Stahl aufs Fleisch glühte“ (Jünger, 1960: 69)¹⁰. Ekspressionismens forestilling om det „nye menneske“ bliver til en offervillig krigertype hos Jünger.

III

I *Das Abenteuerliche Herz* kommer hans interesse for kødet til udtryk i en række korte, men yderst foruroligende fortællende tekster. I "Der schwarze Ritter" konfronteres jeg-fortælleren med en torturscene. En pige pines i en sådan grad, at hendes krop forvandles til ét stort kødsår: „Ich sehe, daß die Schenkel und der zerfleischte Leib nur noch aus einer blutigen Wunde bestehen“ (Jünger, 1961: 78)¹¹. Rædselsslagen flygter fortælleren ud af slotet, ude af stand til at bestå torturens prøvelser. Idet fortælleren optræder som ridder i en sort rustning, placeres han som en forgænger for elitekrigeren og burde derfor være i stand til at "nyde" den kødfulde torturscene. Men perspektivet skifter i *Das Abenteuerliche Herz*, som har flugtmotivet som et narrativt omdrejningspunkt.

Også i de Sades bøger hæfter Jünger sig ved en umættelig „Fleischhunger“ (Jünger, 1961: 158)¹², der typisk går ud over torturofrenes kroppe. Dog er det ikke det seksuelle aspekt, han fokuserer på. Det centrale motiv fra *Der Kampf als inneres Erlebnis* – det kvindelige kød som genstand for mandens lyst – træder i baggrunden. Sproget som et æstetisk virkemiddel er nu i centrum: „Die Sprache bohrt sich mit glühenden Stacheln ins Fleisch“ (Jünger, 1961: 158)¹³. Sproget som brudstykke har Jüngers særlige bevågenhed. Fragmentet er nemlig også det gennemgående kompositionsprincip i *Das Abenteuerliche Herz*. Den komplekse mo-

dernitet kan ikke indfanges i én sammenhængende tekst, men kræver en stadig mere omfattende fragmentering: 25 korte prosatekster i førsteudgaven, 63 i den stærkt reviderede andenudgave.

Først i "Der Strandgang" står det helt klart, at flugten vil være forgæves. Jeget vil altid blive indhentet af det overlegne onde – fordi jegets moralske standhaftighed er yderst relativ, mens det onde fremstår som noget absolut. Den moderne verdens relativisme åbner op for det ondes totale dominans. I "Der Strandgang" er fortælleren i første omgang med til at "befri" et dødt menneske ud af en enorm kødklump: „Strandgang mit Inselbewohnern an einer verlassenen Küste. Wir entdecken im Körper eines ungeheuren, vom Meere ausgeworfenen Fisches einen Toten, den wir nackt wie einen Neugeborenen aus bräunlichen Fleischmassen ziehen“ (Jünger, 1961: 134)¹⁴. *The Facts in the Case of M. Valdemar* er genstand for en ny tolkning her: Ikke kun døden, men også fødslen, sættes nu i forbindelse med den flydende brunlige kødmasse – et ildevarslende signal, som peger frem imod tekstens eksplicitte tematisering af en menneskeslagting:

Als wir uns am Waldrande noch einmal flüchtig umwenden, werden wir durch eine Schlachtszene erschreckt, die auf dem Hofe spielt. Vor einem offenen Scheunentor haben Knechte den Körper eines kräftigen Mannes mit den Beinen nach oben ans Spannholz gehängt; das Fleisch ist unangenehm weiß, bereits gebrüht und rasiert. In einem dampfenden Trog schwimmt der Kopf, dessen Anblick ein großer schwarzer Vollbart noch beängstigender macht. (Jünger, 1961: 134)¹⁵

Kødgryderne indtager bogstaveligt talt scenen. Det ondes despoti fører fortælleren ud i en endnu større usikkerhed. Skønt menneskeslagtingen udløser en flugt, kan jeget ikke lade være med at registrere de grusomme detaljer under selve slagtingen, som fx kødets beskaffenhed. Jünger tilbyder ingen udvej, han søger ikke at (bort)forklare det uhyrlige.

Tre helt nye tekster i andenudgaven har en særlig relevans. I 1938 betegner Jünger disse tekster som "verbotene Stücke" (Jünger, 1961: 181)¹⁶. De må betragtes som "forbudte", da de tager højde for de forandrede politiske rammebetingelser i Tyskland fra 1933. I "In den Wirtschaftsräumen" keder fortælleren sig i en mondæn storbycafé, men i baglokalerne bliver han vidne til en mekaniseret form for tortur, da et tandhjul er ved at bore sig ind i to cafégæsters kroppe: „Es schien mir jedoch ein böses Zeichen, daß der Stoff schon hier und dort unter den Griffen nachgab und daß das Fleisch durch die Risse zu sehen war“ (Jünger, 1961: 248)¹⁷. Modernitetens ridser afsløres i det skumle baglokale. Jeget griber ikke hjælpende ind, vender i stedet stille og roligt tilbage til caféen og formår nu at se denne som en facade. Gæsterne lider ikke af kedsomhed, men er angstfyldte.

Mens torturofrenes videre skæbne henstår i det uvisse i ovennævnte tekst, er læseren ikke i tvivl i "Der Erfinder". Menneskeslagtingen udføres her af (d)en lille doktor:

Sogleich erscheint unser Doktorchen, mit dem schwarz-rot-schwarzen Bande der Mauretanier unter dem hastig überworfenen Operationskittel. Er erfaßt die Lage auf den ersten Blick, denn der Schnitt, den er führt, sieht eher wie ein

Schlachtschnitt aus und zieht sich tief über die ganze Länge der Frackbrust hin. Die Gesellschaft sieht dem halb erfreut, halb auch verdrießlich zu, weil ihr der Appetit vergangen ist. (Jünger, 1961: 218)¹⁸

Ofret havde blot forslugt sig, men konsekvenserne er dødelige. Fortælleren iagttagende, passive holdning viser sig nu at være repræsentativ for 1930'ernes tyske samfund. Han hverken modsætter sig eller flygter. Der ligger en kritik af befolkningens holdning i den i første ombæring "erfreute" sanktionering af den statslige terrorvirksomhed, som dernæst i høj grad opfattes som en "uappetitlig" form for politisk aktion.

I "Violette Endivien" opsøger fortælleren en delikatesseforretning. Hans anelse, at der kun sælges "Menschenfleisch" (Jünger, 1961: 184)¹⁹ i butikken, bliver bekræftet i kølerummet, "in denen ich die Menschen [...] an den Wänden hängen sah [...] Die Hände, Füße und Köpfe waren in besonderen Schüsseln ausgestellt und mit kleinen Preistäfelchen besteckt" (Jünger, 1961: 184)²⁰. Fortælleren må konstatere, at der ikke er tale om "in den Zuchtanstalten reihenweise gemästete Stücke" (Jünger, 1961: 184)²¹, men om friskt, nyligt jaget menneskekød. Hvem jager så åbenlyst mennesker i 1938? Og hvor findes der tugthuslejre? Den i de to andre tekster behandlede slagting af mennesker videreføres nu med yderste konsekvens. Menneskekødet bliver til en civilisatorisk vare, ja til en forbrugsvare. Fortælleren pirrer sælgeren med bemærkningen om, at „die Zivilisation in dieser Stadt so weit fortgeschritten ist“ (Jünger, 1961: 184)²². Sælgeren kvitterer med et smil,

men inden da studser han og spørger sig selv om det, som 1930'ernes magthavere i Tyskland også må have overvejet, nemlig om der er tale om et stykke samfundskritik i "Violette Endivien" og de øvrige "forbudte" tekster, hvor Goebbels jo fx også optræder som slagter i "Der Erfinder". Fortælleren flygter ikke ud af rædelseshandelen, men indleder en lang samtale om menneskekødet tilberedelse. Han kommunikerer med andre ord på præmisserne af det samfund, der tillader nedslagting af mennesker. Kun denne metode kunne føre til en publicering af de "forbudte" tekster. Deres budskab er ligeså samfundskritisk som skandaløst: Nazismen ses som et slutprodukt af civilisationens formentlige fremskridt. Det onde baserer på rationalitetens principper. Fremskridtoptimismen fører til salg af menneskekød.

Jünger finder denne udvikling så vederstyggelig, at han i 1938 også i gastronomisk henseende har mistet lysten til kød: „Der geistige und körperliche Ekel wird wachsamer, und die Sinne werden durch eine unangemessene Verfeinerung geschärft. Die Geräusche, Gerüche und Farben greifen leichter an, die Speisen bereiten Überdruß. Vor allem wird dem Gaumen das Fleisch zuwider“ (Jünger, 1961: 260)²³. Den fra *Der Kampf als inneres Erlebnis* så velkendte sanselige æstetisering af kødet fungerer ikke mere. Kødet konnoteres til den politiske magt-anvendelse i en sådan grad, at selv en „normal“ slagterbutik opleves som en del af volden: „Oft herrscht der Kundschaft gegenüber ein fast gewaltsamer Zug“ (Jünger, 1961: 321)²⁴. – Den afgørende synsvinkel i andenudgaven er den passive iagttager, som ikke modsætter sig menneskeslagtingen og ikke gør sin indflydelse gældende. Stoicismen er Jüngers svar på 1930'ernes magtpolitiske erosioner. At

„die Würde des Menschen“ (Jünger, 1961: 230)²⁵ er vigtigere end forrådnelsens æstetik, markeres også i „Auf den Marmorklippen“. I denne tekst konfronteres læseren nemlig med „entfleischten Köpfen“ (Jünger, 1967: 119)²⁶ i „Stankhöhlen grauenhafter Sorte, darinnen auf alle Ewigkeit verworfenes Gelichter sich an der Schändung der Menschenwürde und Menschenfreiheit schauerlich ergötzt“ (Jünger, 1967: 85)²⁷.

IV

Das Abenteuerliche Herz kan læses ud fra et civilisationskritisk perspektiv. Kødet indgår aktivt i Jüngers bestræbelser på at fremstille hele udviklingen (bortset fra romantikken) siden oplysningstiden som en helt og aldeles negativ afmystificeringsproces, der munder ud i barbarisme. Positivismens kølige snit afvises til fordel for en intuitiv anskuelsesform, som Jünger forsøger at spore inden for naturen. Helt manisk nævner han: „Fäulnis geschieht nicht im wesentlichen Kern“ (Jünger, 1961: 107, 109, 119)²⁸. Urbillederne, der rummer livets „dybde“, berøres ikke af den civilisatoriske forrådnelse. Mens kødets forrådnelse blev set i et æstetisk skær i *Der Kampf als inneres Erlebnis*, gør Jünger nu naturens mangfoldige skabninger som fx „eine fleischige Flügelschnecke“ (Jünger, 1961: 100)²⁹ til genstand for en æstetisering.

Allerede i 1929-udgaven bliver kødet en metafor for naturens æstetiske potentiale. I anden-udgaven fremstår naturen som modpol til den politiske magtanvendelse. At naturen nu også er blevet et problem i sig selv, underbygges i den indledende tekst af 1938-udgaven: I „Die Tigerlilie“ fremstår denne blomst så kødfuld, at

homogeniteten sprænges: „Diese Makeln sind in einer Weise verteilt, die darauf schließen läßt, daß die lebendige Kraft, die sie erzeugt, allmählich schwächer wird. So fehlen sie an der Spitze ganz, während sie in der Nähe des Kelchgrundes so kräftig hervorgetrieben sind, daß sie wie auf Stelzen auf hohen, fleischigen Auswüchsen stehen“ (Jünger, 1961: 179)³⁰. – Kødet hos Jünger som en foranderlig størrelse: fra forrådnelsens æstetik til naturens æstetik.

Noter

- 1 ”Kroppe af voks, oversået med betændte bylder, en lang række af anatomiske modbydeligheder”. (Samtlige – bortset fra Rauns (1955) og Boisens (1979) – oversættelser fra tysk til dansk: Jan T. Schlosser).
- 2 ”Rædselslyst”.
- 3 ”Forrådnelsen. Mangen en forgik uden kors og gravhøj i regn, sol og blæst [...] Umiskendelig er lugten af det forrådnende menneske, tung, sødlig og modbydeligt klæbende som tyktflydende grød”.
- 4 ”Nogle gik bort og over i grønligt fiskekød, der skinnede gennem de iturevne uniformer om natten [...] Andres kød flød af knoglerne som rødbrun gelatine”.
- 5 ”Helt tydeligt kunne man se knoglen, der havde løsnet sig fra det brune, hendøende kød”.
- 6 ”Ind i kødets brænding”.
- 7 ”Det var en beruset latter, når det metalliske skaft trængte ind i det hvide kød”.
- 8 ”Helt tydeligt hører man det, når et stykke jern hugger sig ind i blødt menneskekød”.
- 9 ”Det gjaldt hverken ungdom, ydmyghed og talent, når hans pisk af bly trommede imod kød og knogler”.

- 10 "Næsten alle har røde ar, har brændemærker fra kampens sprudlende stål på deres kød".
- 11 "Jeg ser, at lårene og den sønderrevne krop nu kun består af ét blodigt sår".
- 12 "Lyst til kød".
- 13 "Sproget borer sig ind i kødet med gløden-de pigge".
- 14 "Strandgang med øboer på en forladt kyst-strækning. I kroppen af en kolossal fisk, som er skyllet op af havet, opdager vi en død, som vi trækker ud af de brunlige kødmasser så nøgen som et nyfødt barn" (Raun, 1955: 40).
- 15 "I skovbrynet vender vi os hurtigt om endnu en gang og bliver skrækslagne ved synet af en slagtescene, som finder sted på gårdspladsen. Der hænger en udspilet kraftig mandskrop med benene opad på en åben ladeport; kødet er modbydelig hvidt, det er allerede skoldet og barberet. I et dampende trug svømmer hovedet rundt, et stort sort fuldskæg gør synet endnu mere beængstende" (Raun, 1955: 40).
- 16 "Forbudte stykker" (Raun, 1955: 11).
- 17 "Men det forekom mig alligevel at være et dårligt tegn, at stoffet allerede var begyndt at gå itu her og der, hvor der blev taget fat i det, og at det bare kød kunne ses gennem revnerne" (Raun, 1955: 41f.).
- 18 "Straks dukker vor lille doktor op. Under operationskitlen, som han hurtigt har kastet over sig, bærer han Mauretaniernes sort-rød-sortte bånd. Han opfatter situationen ved første øjekast, for det snit, han fører, ser nærmest ud som et slagtersnit. Han lægger det dybt og i hele kjolebrystets længde. Selskabet betragter dette med for-nøjelse og ærgrelse på en gang, for det har mistet appetitten" (Raun, 1955: 39).
- 19 "Menneskekød" (Raun, 1955: 14).
- 20 "Hvor jeg så mennesker hænge på væg-gen [...] Hænder, fødder og hoveder var anbragt på fade for sig, og der var stukket små prissedler i dem" (Raun, 1955: 14).
- 21 "Blev mæsket i massevis i tugthusene" (Raun, 1955: 14).
- 22 "At civilisationen allerede var så vidt frem-skreden her i byen" (Raun, 1955: 14).
- 23 "Den åndelige og fysiske væmmelse væk-kes yderligere, og sanserne skærpes gen-nem en upassende forfinelse. Lyde, lugte og farver angriber én lettere, maden væk-ker lede. Især bliver ganen led ved kødet".
- 24 "Ofte er det næsten voldelige træk, der er fremherskende over for kunderne".
- 25 "Menneskeværdigheden".
- 26 "Denne blege maske, fra hvilken den flå-ede hud hang ned i laser" (Boisen, 1979: 101).
- 27 "Stinkende huler af gruelig art, hvor i al evighed forbryderisk pak på gyselig måde fryder sig ved at skænde menneskeværdighed og menneskefrihed" (Boisen, 1979: 73).
- 28 "Forrådelse finder ikke sted i den væsent-lige kerne".
- 29 "En kødfuld kæmpemusling".
- 30 "Måden, disse pletter er fordelt på, lader formode, at den levende kraft, som frem-bringer dem, bliver svagere efterhånden. Ude ved spidsen mangler de således helt, mens de inde ved blomsterbunden er så stærkt udviklede, at de ligefrem står på en forhøjning af kødlignende udvækster" (Raun, 1955: 9).

Litteratur

Bohrer, Karl Heinz, *Die Ästhetik des Schreckens: Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk*, Carl Hanser Verlag: München, 1978.

Jünger, Ernst, *Auf den Marmorlippen*, Ernst Klett Verlag: Stuttgart, 1967.

Jünger, Ernst, *Das Abenteuerliche Herz*, Ernst Klett Verlag: Stuttgart, 1961.

Jünger, Ernst, *Der Kampf als inneres Erlebnis*, Ernst Klett Verlag: Stuttgart, 1960.

Jünger, Ernst, *Kapriciöse indfald*. I udvalg og oversættelse ved Conrad Raun, Steen Haselbalchs Forlag: København, 1955.

Jünger, Ernst, *På marmorlipperne*. På dansk ved Mogens Boisen, Forlaget Tristan: København, 1979.

Poe, Edgar Allan, *The Facts in the Case of M. Valdemar*, Harvard University Press: Cambridge/Massachusetts, 1978.

Riedel, Nicolai, *Ernst Jünger-Bibliographie: Wissenschaftliche und essayistische Beiträge zu seinem Werk (1928-2002)*, J. B. Metzler Verlag: Stuttgart, Weimar, 2003.

Skærmfødsler

en undersøgelse af det transformative potentiale i unge transkønnedes videoblogs på YouTube

'So today is my first day, being born, I guess'.
("Wheeler", 18-årig FtM, USA)

Tobias Raun er ph.d. studerende på Institut for Kultur og Identitet, Roskilde Universitet, hvor han forsker i sociale medier, transkønnethed og makeover-kultur. Tobias Raun er magister i kunsthistorie fra Aarhus Universitet, hvor han også har undervist i en årrække. Han har desuden været Visiting Scholar ved Department of Media and Film, University of Sussex, England.

Denne artikel tager afsæt i det stigende antal video-blogs (vlogs) på medieplatformen YouTube, hvor unge transkønnede dokumenterer og diskuterer deres kønslige transformationer. Disse unge gør brug af hormoner og/eller kosmetiske operationer for modificere deres kroppe. De omtaler ofte deres transitioner som en fødsel eller en genfødsel, altså som en ny start i livet eller som en ny identitet.

De kroppe og de billeder, der uploades på YouTube er som "trans"-begrebet selv et præfiks med et matchende suffiks i evig fluks. I denne artikel berører jeg følgende aspekter af "trans-": som en identitetskategori (transkøn-

net), som en evig og kontinuerlig tilblivelse (transformation) og som menneskelighed forlænget og medieret af teknologi (transhumanitet). Artiklen forfølger følgende spørgsmål: hvordan udspiller disse forskellige former for "trans-" sig i disse vlogs? Hvad er disse vlogs mulige transformative potentiale? Mit overordnede argument er, at disse vlogs er et redskab til selviscenesættelse og skabelse af en personlig historiefortælling (en form for selvbiografier og dagbøger), som samtidig knytter an til skabelsen, formidlingen og forhandlingen af en større kollektiv fortælling om transkønnethed.

Mødet med YouTuberne¹

Antallet af vlogs lavet af transkønnede er stærkt stigende på YouTube. Fænomenet er efterhånden så udbredt, at visse medieteoretikere er blevet opmærksomme på det (Burgess & Green, 2009: 79-80), men der er endnu ingen, som har analyseret dem. De figurerer som korte videoklip (af ca. 2-8 minutters varighed), og de består hovedsagelig af "a talking head", der i hjemlige omgivelser taler og gestikulerer direkte ind i kameraet. Vlogs er i sig selv forholdsvis lette og billige at anvende og producere, idet det eneste der kræves er et webcam og en basal viden om redigering.

Jeg stødte på disse videoer, da jeg i anden sammenhæng søgte på ord som "trans", "transgender", "Transman", "Transwoman", "FtM" (Female-to-Male), "MtF" (Male-to-Female), etc. Min antagelse var, at der ville være meget få mennesker, der ville uploade deres kønslige transition. Til min store overraskelse var der mange – og der synes tillige at være dannet en matrice for, hvordan en sådan transition skulle "dokumenteres". Den første jeg mødte var "Jan", derefter "Erica", så "Jonathan", "Wheeler", "Simon" m.fl. Jeg fandt dem via ovenstående søgeord, men kikkede mig derefter videre ind på deres "personal channel page", hvor jeg så resten af deres vlogs. Afsenderens "personal channel page" er en form for personlig profil, der indeholder selvvalgt data om YouTuberens, alle hans/hendes uploadede vlogs, favoritvideoer samt liste over "Friends" og "Subscribers". Nogle har kun tre videoer liggende, andre har 300, nogle stopper med at vlogge efter et par måneder, andre fortsætter i flere år. Indtil videre har jeg set omkring 500 vlogs fordelt på en bred vifte af personer, mest koncentreret om dem, der optræder senere i

denne artikel. Hovedparten er amerikanere, men der er også mange canadiere og europæere. Jeg har forsøgt at finde folk fra Latinamerika, Afrika og Asien ved prøve andre søgeord og ved at klikke mig ind på "Subscribers" og "Friends". Men tilsyneladende er det hovedsagelig et anglo-amerikansk fænomen. Min analytiske tilgang er tværdisciplinær med en hovedvægt på medieforskning og kønsteori. Jeg betragter disse vlogs som selv-repræsentationer, men dette fritager mig dog ikke fra etiske overvejelser, hvilket den stigende mængde litteratur i "Internet research ethics" også illustrerer². Retningslinierne er, at det er etisk forsvarligt at forske i internetrelateret kommunikation/repræsentation uden "informed consent", hvis materialet er åbent og tilgængeligt for alle, uden særlig medlemskab eller registrering. Hvis indholdet er særligt sensitivt (eller opfattes som privat af brugerne), kan man overveje at hente tilladelse hos de involverede parter og/eller anonymisere brugeren.

I forhold til mit materiale har jeg gjort mig følgende rationale: YouTube et offentligt tilgængeligt arkiv, som alle har adgang til. Man uploader sin video vel vidende, at alle kan se og diskutere den. Ofte er offentliggørelsen netop formålet, dét at blive set og hørt af et publikum. Min fornemmelse er, at de transkønnede ikke opfatter YouTube som et privat rum, men deres selvfrestillinger er dog rettet mod et bestemt publikum, nemlig andre transkønnede, queer eller trans-nysgerrige mennesker. Vloggen har til tider karakter af intime bekendelser, men spørgsmålet er, om dette er anderledes end dét, vi ser i den øvrige mediekultur med nyere mediegenrer og fænomener som talkshows, blogging, reality tv, webcam m.m.? Der er ifølge mange medieteoretikere, herun-

der Nicole Matthews, tale om en stigende eksponering af det intime i det offentlige (medierum, hvorfor hun taler om en "confession culture" med "a primary focus on self-reporting" (Matthews, 2007: 439). Jeg har derfor besluttet ikke at hente tilladelse hos de involverede parter. Men da jeg er opmærksom på, at nogle måtte føle sig personlig udleveret ved at stå anført med brugernavn (selvom dette typisk ikke er deres rigtige navn), har jeg valgt at anonymisere brugerne og deres hjemby.

Makeover takeover

Disse transkønnede vlogs lægger sig i forlængelse af det, der er blevet betegnet som en generel "makeover takeover" (Lewis, 2008: 450) af sendefloden og en bredere "makeover culture"³. Som Dana Heller skriver: "Suddenly, or so it seemed, everything and everyone was in need of a makeover, or at least the experience of watching one performed on television" (Heller, 2007: 1). Kulturteoretikere har diagnosticeret den nuværende vestlige kultur som særligt optaget af kroppens evne til at forandre sig og mutere – og at gøre dette ekstremt hurtigt og for øjnene af os (Jerslev, 2007, Halberstam, 2005, Sobchack, 2000). Disse vlogs deler således med de yderst udbredte makeover-programmer (som *The Swan*, *Extreme Makeover*, *10 Years Younger*, *I Want a Famous Face*, etc.) en fælles interesse for kropslig transformation som dramaturgisk og visuelt plot. Kroppen er i disse vlogs såvel som i disse makeover-shows tydeligvis modificeret, medieret, informeret og simuleret af teknologi. At repræsentere en kønstransition i en vlog er selvsagt ikke det samme som at få en makeover i ABCs *Extreme Makeover*. De kropslige transformationer er

nemlig langt mere tabuiserede, når det drejer sig om transkønnethed. Ikke desto mindre synes de kropslige forandringer i begge tilfælde at skulle forbinde en indre følelse af (køns)identitet med et ydre udtryk for selvsamme. Det handler om at føle sig "hjemme" i sin krop og om at blive anerkendt og genkendt i sin (køns)identitet.

Populærkulturelle repræsentationer af transkønnede

Transkønnede får i stigende grad tale- og sendetid i mainstream medier. Det er i særdeleshed transkvinder, der er blevet mere synlige, bl.a. i reality programmer som *Americas Next Top Model* med Isis (2008) og *I want a famous face* med Gia Darling (2005), der ønskede at ligne Pamela Anderson. I det datinglignende reality program *There is Something About Miriam* (2004) var den 21-årige mexicanske model Miriam programmets stjerne, som de seks mænd skulle dyste om. Seerne blev fra starten indviet i Miriams transkønnethed, men først i det sidste afsnit blev denne "hemmelighed" afsløret for de kurtiserende mænd. I dette og mange andre programmer portrætteres den transkønnede som en person med et fejlagtigt eller fordækt køn, som andre kan narres til at tro er rigtigt. Der er dog én transmand, som har formået at komme på tabloid pressens forsider og i utallige talkshows, nemlig Thomas Beatie, der i 2008 blev kendt som 'The Pregnant Man'.

De transkønnede står aldrig selv bag kamerate eller manuskriptet, hvorfor repræsentationen har en tendens til at blive sensationel og udnyttende. Som John Philips konkluderer i bogen *Transgender on Screen*: "even well-

intentioned popular entertainment [fails] to produce wholly positive representations" (Phillips, 2006:15).

Video-blogs

Det særlige ved disse video-blogs er, at de er produceret, befolket og distribueret af de transkønnede selv. Der er hovedsagelig tale om unge transkønnede mellem 16-30 år, der optager sig selv med det webcam, der er indbygget i de fleste computere i dag, hvilket giver disse vlogs et særligt (lav)æstetisk præg. Denne hjemmevideolignende kommunikation henvender sig til et særligt publikum (andre transkønnede, queer eller trans-nysgerrige mennesker), men har (i hvert fald potentielt) en stor og bred global seerskare. Disse vlogs kan således betragtes som 'Videos of Affiliation', idet pointen er at etablere kommunikative forbindelser med andre ligesindede mennesker (Lang, 2009). Som Patricia Lang påpeger, behøver disse vlogs af samme grund ikke at være originale eller teknisk velskabte for at tiltrække seere, men det kan dog alligevel være en afgørende faktor i forhold til at skabe og fastholde et publikum (Müller, 2009: 129). Det er således ikke overraskende, at "Erica" (en 25-årig MtF, USA) tiltrækker mange flere seere og "subscribers" end nogle af de andre transkønnede YouTubers, da hun netop er en teknisk og æstetisk eksperimenterende vlogger.

Født online

Jeg vil argumentere for, at kameraet spiller en væsentlig rolle – ikke mindst som instrument for transsubstantiationen. Der er således påfaldende mange, som påbegynder deres video-

blogging med at vise injektionen af kønshormon. På denne måde "skydes" transformationsprocessen i gang på flere planer – YouTuberne presser stemplet i injektionssprøjten i bund samtidig med, at de trykker på optageknappen på kameraet. Disse vlogs bliver dermed skærmfødsler, hvilket måske bedst illustreres i "Wheeler's" første video-blog, der er optaget umiddelbart efter hans første skud testosteron, og som han sigende betegner "day one". "Wheeler" siger:

so today is my first day, being born, I guess [...] I feel really good, I feel like there is just a huge weight that has been lifted from my soul, I guess, and I feel ready to embrace life now as the person I was supposed to be. I guess it is like being born but being able to form full sentences and walk and talk and like do all the fun stuff (Feb. 03, 2009).

Det første skud testosteron er for hovedparten af transmændene i disse vlogs en skæringsdato eller en fødselsdato, og de strukturerer deres videoer efter, hvor mange måneder, de har været på hormon.

Jeg vil mene, at kameraet ikke blot bevidner "Wheeler's" fødsel og udvikling, men også hjælper ham med at blive den mand, han gerne vil være. Det er således tydeligt, at "Wheeler" bliver mere og mere vant til kameraet i løbet af sine vlogs. Kameraet bliver det spejl, hvorigennem han lærer og aflærer sig kønsligt kodede kropslige praktikker. Her fremmaner og performer "Wheeler" en særlig (kønslig) identitet, som han prøver af foran et publikum. At kameraet fungerer som spejl, sker ikke kun på et metaforisk niveau men også på meget kon-

kret vis, idet man ser på sit eget spejlbillede, når man optager og uploader sig selv med et webcam. YouTuberen synes af samme årsag ofte at være opslugt af sin egen refleksion; han/hun retter på sit hår, sit tøj, sit smil eller sit ansigtsudtryk, mens han/hun ser ind i kameraet/spejlet. Dermed afstemmer og evaluerer han/hun konstant og kontinuerlig sig selv som et attraktivt billede, mens han/hun afprøver forskellige "styles of the flesh" (Butler, 1990: 177). De transkønnede vloggers taler til deres eget spejlbillede, men bag dette er der selvfølgelig potentielt en lang række andre mennesker. Som Giovanna Fossati skriver: "YouTube reflects you and you reflect (on) YouTube" (Fossati, 2009: 460). Dette gør nogle af YouTuberne meget aktivt brug af, idet de beder andre om at svare på spørgsmål eller give feedback på deres udseende.

Det synes derfor oplagt, at læse disse videoblogs som spejlstadier, der bidrager til dannelsen af et ego/jeg. Som Jacques Lacan skriver:

This act [of looking into the mirror], far from exhausting itself, as in the case of the monkey, once the image has been mastered and found empty, immediately rebounds in the case of the child in a series of gestures in which he experiences in play the relation between the movements assumed in the image and the reflected environment, and between this virtual complex and the reality it duplicates – the child's own body, and the persons and things, around him (Lacan, 2004: 3).

Spejlbilledet/vloggen fungerer som matrice eller idealbillede for den gradvise indøvelse af

kroppens færdigheder. Dermed får spejlbilledet/vloggen en konstituerende og strukturerende funktion – ikke blot for YouTuberen selv men også for andre. Den ene YouTubers skærmfødsel foregriber den andens, til tider endda på direkte vis. "Erica" opfordrer således andre til at lave videoer, men samtidig opfordrer hun også indirekte folk til at opstå og fremstå som transkønnede: "I issue a challenge – make our own videos [...] If I can do it, you can do it" (marts 05, 2007).

Den digitale tidsalders selvbiografier

Disse vlogs kan betragtes som den digitale tidsalders selvbiografier. Den første transkønnede selvbiografi udkom i 1933 og fortalte historien om maleren Einar Wegener/Lili Elbe, en historie der på nuværende tidspunkt er på vej til at blive til en Hollywood storfilm. Siden da har antallet af selvbiografier været stigende – i særdeleshed fra 1990'erne. Transkønnede er på mange måder vant til at fortælle deres historie til andre, men de er samtidig vant til, at denne historie skal have en bestemt og sammenhængende form. Det er nemlig påkrævet, at den transkønnede skal forklare sig for en statslig udpeget psykolog, der efterfølgende vurderer, om den transkønnedes falder inden for de standardiserede diagnostiske kriterier for kønsidentitetsforstyrrelse ("Gender Identity Disorder")⁴. Som Judith Butler skriver: "One has to submit to labels and names, to incursions, to invasions; one has to be gauged against measures of normalcy; and one has to pass the test" (Butler, 2004: 91).

Diagnosticeringsprocessen er altså frem for alt narrativ, idet den beror på den transkøn-

nedes fortalte livshistorie. Som Jay Prosser skriver: "In effect, to be transsexual, the subject must be a skilled narrator of his or her own life. Tell the story persuasively, and you're likely to get your hormones and surgery" (Prosser, 1998: 108). Dette er ikke kun tilfældet hos psykologen men også på YouTube. Mange bruger nemlig deres vlogs på YouTube til at skaffe penge til deres omkostningsrige operationer, hormoner m.m. De har således ofte angivet et kontonummer på deres "personal channel page" eller andetsteds, og til tider beder de om penge i deres vlog såsom eksempelvis "Larry" (en 32-årig FtM, USA), der spørger om donationer til en længe ønsket top-surgery (September 22, 2009).

At den første selvbiografi finder sted på psykologens kontor udstikker nogle rammer for fortællingen. Måske af samme grund har de skrevne transkønnede selvbiografier en tendens til at være:

structured around shared tropes and fulfilling a particular narrative organization of consecutive stages: suffering and confusion; the epiphany of self-discovery; corporeal and social transformation/conversion; and finally the arrival "home" – the reassignment (Prosser, 1998: 101).

Disse vlogs synes til en vis grad at følge den lettere standardiserede form fra de litterære selvbiografier. Her fortælles også om en rejse hen mod et mere autentisk selv. Disse vlogs udvider dog også grænserne for, hvad en selvbiografi er eller kan være, idet der er tale om en igangværende repræsentation og en kontinuerlig genfortælling af den personlige historie – med mulighed for feedback fra andre undervejs.

"Ericas" biografi er således blevet skrevet og genskrevet adskillige gange, eftersom hun er en af de første og mest ivrige video bloggere på YouTube. Hun har i samarbejde med en dokumentarfilminstruktør lavet en film om sin livshistorie og sit liv på YouTube, baseret på hendes tidligere vlogs. Denne video er selvfølgelig oploadet på YouTube, hvor den bliver del af en form for metarefleksiv vlogging praksis ('My Transgender Life' part 1-5). I denne film fortæller "Erica" om, hvordan flere og flere transkønnede bruger YouTube som platform til at repræsentere sig selv og stille nogle spørgsmål, som der ikke gives billede- eller taletid i mainstream medier. At se andre transkønnedes historier har været en væsentlig del af hendes egen erkendelse og anerkendelse af sig selv som trans, mens hendes egne vlogs bidrager til den kontinuerlige selvkonstruktion og selvrefleksion. Tidligere var hendes kønsidentitet en næsten umulig privat fantasi – nu er den et offentligt udstillet projekt.

Videodagbøger

Disse vlogs har også karakter af at være dagbøger, der "dokumenterer" de unge transkønnedes seneste aktiviteter, tanker, problemer, samtidig med at de giver den enkelte mulighed for at få afløb for frustrationer og følelsesmæssige spændinger⁵. De har dog som hovedformål at udpege og opremse de kropslige transformationer, som hormonerne og/eller operationerne har afstedkommet. Kameraet bliver en bevidnende og opmærksom Anden, der arkiverer forandringerne. At kortlægge de igangværende kropslige forandringer involverer også at registrere de forandringer, som

stemmen undergår, hvorfor mange vlogs indeholder sang. "Jan" (en 26-årig FtM, USA) arbejder meget eksplicit med dagbogsmetaforen, idet han kalder sine vlogs 'Transman diaries'. Han har endvidere adskillige vlogs, hvor han synger. I et af disse videoklips synger han "Come What May" (2001), kendt fra filmen *Moulin Rouge*, hvor den er sunget af Ewan McGregor og Nicole Kidman. "Jan" har været på testosteron i seks måneder, da han synger denne sang, siddende foran computerens webcam i bar overkrop på sit værelse. Sangen synes næsten at symbolisere "Jans" transition og de forandringer og udfordringer, han står overfor. Det private mise-en-scene og hans kommunikative brug af kameraet etablerer en følelse af et intimt møde. "Jan" ser direkte ind i kameraet med et legende og flirtende blik, mens han indvier mig i, hvornår han skal synges den kvindelige og den mandlige stemme. Han griner og fortæller mig, at han sikkert ikke kan synges de høje toner længere: "This shall be funny!" (September 26, 2008). Halvvejs igennem sangen rækker han ud efter computerens volumenknop for at skrue op, hvilket jeg registrerer ved, at hans arm er på vej ind i mit synsfelt, mens jeg hører de genkendelige blob-lyde på Mac'en. Jeg føler, at "Jan" er til stede, lige her foran mig, og følelsen bestyrkes af, at han tilsyneladende henvender sig direkte til mig: "I hope you enjoyed it", siger han til slut.

"Simon" (en 21-årig FtM, USA) bruger også eksplicit sine vlogs som en form for dagbøger, idet han deler intime detaljer om sine psykologtimer, sine parforhold og sin angst. I en af disse videoer diskuterer han den bekendelsesmodus, som han selv og mange af

de andre YouTubere anvender. Han forklarer det således: "I'm really shy, and these videos are easy because right now all I do is talking to a camera, talking with self, which I do in my head anyway, talk to myself". Senere siger han: "I hold back more in real life than on the computer" (October 07, 2007). "Simon" fremhæver her kameraets rolle som en imødekommende samtalepartner, en man kan stole på og fortælle alt. Kameraet bliver således et øje, der ser alt, og et øre, der hører alt, men uden at fordømme eller forlange noget til gengæld. YouTube bliver således "an archive of affective moments or formations" (Grusin, 2009: 66).

Spørgsmålet er i forlængelse heraf, hvorfor netop de transkønnede YouTubere benytter sig af denne bekendelsesmodus, som de på mange måder afkræves af sundhedssystemet, familie og venner? Tages bekendelsesformen i anvendelse som reappropriativ strategi, som en måde at generobre og genfortælle sin egen livshistorie – og på eget initiativ? Set i lyset af Michel Foucault er bekendelser ikke udelukkende frigørende, men tværtimod er selve ideen om bekendelsens frigørende karakter noget, der installeres af de selvsamme instanser, som afkræver bekendelser af os. Vi er i Vesten blevet "et bekendende dyr", som Foucault skriver (Foucault, 1998: 67). Bekendelser gør os ifølge Foucault til subjekter i begge ordets betydninger: Vi bliver underkastet magtinstanser, der afkræver tilståelser fra os, og gennem disse selvsamme tilståelser bliver vi tænkelige individer. Måske er begrebet "empowering exhibitionism" (Koskela, 2004) velegnet til at indfange selvudleveringens dobbelthed af underderkastelse og agens.

YouTube is my hood. Om at skabe og vedligeholde et online fællesskab

Disse vlogs anvendes også til at knytte sociale relationer, hvilket i høj grad illustreres ved den konversationsprægede henvendelse. YouTube-ren indleder vedholdende sine vlogs med et typisk "Hi guys" og opfordrer til feedback og diskussion i form af tekst- eller videorespons. Kameraet er således et redskab til kommunikation og social netværksskabelse. Der er selvfølgelig tale om en medieret kommunikation, men den minder på mange måder om ansigt-til-ansigt interaktion. Titlerne på disse vlogs ("Just to update you guys", etc.) er ligeledes med til at fremhæve deres sociale og kommunikative karakter.

For disse transkønnede YouTubere er social netværksskabelse yderst vigtig, eftersom de giver udtryk for ofte at føle sig fremmedgjorte over for familie, venner og kollegaer, der har svært ved at forstå og acceptere deres kønsidentitet. Som "Larry" siger: "I appreciate this community... If it wasn't for you I don't know what I would do" (September 11, 2009). YouTube italesættes således som et online fællesskab, et alternativt og utopisk "sted", der forbinder folk, der ellers er adskilt i tid og rum. Et meget konkret eksempel på dette er "Jonathan" (en 35-årig FtM, Canada) *Transman Mapping Project*. "Jonathan" beder alle transmænd om at indtegne deres bopæl på hans kort for dermed at synliggøre og forbinde det store antal transmænd, der er i verden. Som han siger: "I got inspired to do this because I think that anyone who goes through transition at some point has one of those days where you feel kind of alone through the whole thing" (Feb. 22, 2009). De transkønnede synes altså

hovedsagelig at anvende YouTube til at knytte nye sociale relationer, hvilket adskiller sig fra den måde, som SNS (Social Network Sites) ellers hovedsagelig anvendes, nemlig til at vedligeholde allerede eksisterende relationer (Boyd & Ellison, 2008). Mange af YouTube'erne udtrykker både en stærk samhørighed med og forpligtelse over for YouTube-fællesskabet. At dele sin transrelaterede viden og oplevelser bliver en måde at engagere sig i fællesskabet og yde støtte til andre.

'Trans'-formationer

For en betragter, der bare sporadisk scroller sig igennem disse video-blogs, kan den evige selvafrapportering forekomme overvældende selvoptaget. Ikke desto mindre er mit argument, at disse vlogs har et transformativt potentiale. Vloggen er en form for fødselsattest, der bidrager aktivt til den kontinuerlige materialiseringsproces, til dét at blive mand/kvinde. Her dokumenteres og promoveres YouTuberens "reinkarnation". Mediering og teknologi bliver således en ufravigelig og central del af subjeksproduktionen og -transformationen. Samtidig hermed bidrager vloggen til at skabe opmærksomhed omkring og udbrede kendskabet til transkønnethed, hvorfor vloggen kan betragtes som en form for global online aktivisme, der er medvirkende til at udfordre billedet af transkønnede som passive og patologiske eksistenser⁶. Eksposering eller synlighed bliver altså forudsætningen for (ny) identitet og (nyt) fællesskab.

Mange transkønnede har dog tidligere haft en modvilje mod at være synlige som "trans" for at undgå stigmatisering og for at passere (Green, 2006). Dette synes langsomt at foran-

dre sig, men synligheden kan dog fortsat være ambivalent. Som transperson er man altid i fare for at "fejle" som mand/kvinde, enten fordi man ikke er genkendelig som sådan eller på grund af ens historie. Flere af YouTuberne giver udtryk for, at det binære kønssystem både under og efter transitionen kan virke utilstrækkeligt og begrænsende, da det usynliggør og samtidig umuliggør transpositionen. Spørgsmålet bliver, hvordan de transkønnede kan være synlige som mænd og kvinder, men uden at dette indebærer, at de skal fortie eller hemmeligholde deres tidligere kønslige tilskrivning. Som Jameson Green skriver: "in order to be a good – or successful – transsexual person, one is not supposed to be a transsexual person at all. This puts a massive burden of secrecy on the transsexual individual: the most intimate and human aspects of our lives are constantly at risk of disclosure" (Green, 2006: 501).

Noter

- 1 'YouTuber' er en kategori, der opereres med blandt brugerne, og som anvendes inden for en akademisk diskurs, se Burgess & Green 2009 og Lange 2007.
- 2 Se fx AoIR (2002), Buchanan (ed.) (2004), Bassett & O'Riordan (2002), Ess (2009), Svenningsson Elm (2009), Thorseth (ed.) (2003), White (2002).
- 3 'Makeover culture' er et begreb introduceret af Jones (2008), men karakteristikken er ligeledes at finde hos Johansson (2007), Heyes (2007), Weber (2009).
- 4 Kriterierne er at finde i to store diagnostiske manualer, der anvendes globalt: *The American Psychiatric Association's Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* (DSM, nu i sin fjerde udgave) og *The International Statistical Classification of Diseases and Related Health Problems* (ICD, nu i sin tiende udgave).
- 5 Lignende årsager ligger til grund for almindelig blogging (se Nardi, Schiano & Gumbrecht, 2004).
- 6 Som det ofte er tilfældet i medicinske diskurser og i forskning om transkønnede (se bl.a. Raymond, 1994, og Hausman, 1995).

Litteratur

- AoIR** (Association of Internet Researchers), *Ethical decision-making and Internet research. Recommendations from the aoir ethics working committee – Final version*, <http://www.aoir.org/reports/ethics.pdf>, 2002.
- Bassett, H. & O'Riordan, K.**, "Ethics of Internet Research: Contesting the Human Subjects Research Model", *Internet Research Ethics*, http://www.nyu.edu/projects/nissenbaum/ethics_bassett.html, 2002.
- Boyd, Danah M. & Ellison, Nicole B.**, "Social Network Sites: Definition, History, and Scholarship", i *Journal of Computer-Mediated Communication*, 13, 2008.
- Bromseth, Janne C. H.**, "Ethical and methodological challenges in research on net-mediated communication in a Norwegian research context", i Thorseth, M. (ed.), *Applied Ethics in Internet Research*, Trondheim, Norway: Programme for Applied Ethics, Norwegian University of Science and Technology: Trondheim, 2003.
- Buchanan, E.** (ed.), *Readings in Virtual Research Ethics: Issues and Controversies*, Hershey: Idea Group, 2004.

- Burgess, Jean & Green, Joshua**, *YouTube. Online Video and Participatory Culture*, Polity Press: Cambridge, 2009.
- Butler, Judith**, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge: New York and London, 1990.
- Butler, Judith**, *Undoing Gender*, Routledge: New York and London, 2004.
- DSM**. *The American Psychiatric Association's Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, Brunner/Mazel, Publishers, 1994.
- Elm, Malin Sveningsson**, "How Do Various Notions of Privacy Influence Decisions in Qualitative Internet Research?", i *Internet Inquiry. Conversations about Method*, ed. Annette N. Markham & Nancy K. Baym, Sage Publications: Thousand Oaks, CA, 2009.
- Ess, Charles**, *Digital Media Ethics*. London: Polity, 2009.
- Foucault, Michel**, *Viljen til viden. Seksualitetens historie 1*, Det lille forlag: Frederiksberg 1998.
- Green, Jamison**, "Look! No, don't! The Visibility Dilemma for Transsexul Men", i Stryker, Susan & Whittle, Stephen (ed.): *The Transgender Studies Reader*, Routledge: New York, 2006.
- Grusin, Richard**, "YouTube at the End of New Media", i *The YouTube Reader*, ed. Pelle Snickars & Patrick Vondeaus, Stockholm, Sweden 2009.
- Halberstam, Judith**, *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York University Press, 2005.
- Hausman, Bernice L.**, *Changing Sex: Transsexualism, Technology, and the Idea of Gender*, Durham, N.C.: Duke University Press, 1995.
- Heller, Dana**, "Reading the Makeover", i *Makeover Television. Realities Remodelled*, I. B. Tauris & Co Ltd: London & New York, 2007.
- Heyes, Cressida, J.**, *Self-Transformations. Foucault, Ethics, and Normalized Bodies*, Oxford University Press, 2007.
- Jerslev, Anne**, "'Tell Me What You don't Like about Yourself". Den medialiserede krop – ekstreme 'makeovers i tv-fiktion, reality-tv og modefotografi", i *Nordicom Information 1*, 2007.
- Johanson, Thomas**, *Makeovermani: om Dr. Phil, plastkirurgi og illusionen om det perfekte jeg*, Akademisk Forlag: København, 2007.
- Jones, Meredith**, *Skintight: An Anatomy of Cosmetic Surgery*, Berg: New York, 2008.
- Koskela, Hille**, "Webcams, TV Shows and Mobile phones: Empowering Exhibitionism", i *Surveillance & Society*, 2(2/3), 2004.
- Lacan, Jacques**, *Ecrits: A Selection*, Norton: New York, 2004.
- Lange, Patricia**, "Publicly private and privately public: social networking on YouTube", i *Journal of Computer-Mediated Communication*, 13 (1), 2007.
- Lange, Patricia**, "Videos of Affinity on YouTube", i *The YouTube Reader*, ed. Pelle Snickars & Patrick Vondeaus, Stockholm, Sweden, 2009.
- Lewis, Tania**, "Changing rooms, biggest loser and backyard blitzes: A history of makeover television in the United King-

dom, United States and Australia", i *Continuum. Journal of Media & Cultural Studies*, vol. 22, No. 4, August, 2008.

Matthews, Nicole, "Confessions to a new public: Video Nation Shorts", in *Media, Culture & Society*, vol. 29 (3), 2007.

Müller, Eggo, "Where Quality Matters: Discourses on the Art of Making a YouTube Video", i *The YouTube Reader*, ed. Pelle Snickars & Patrick Vondeaus, Stockholm, Sweden, 2009.

Nardi, Bonnie A., Schiano, Diane J. & Gumbrecht, Michelle, "Blogging as Social Activity, or, Would You Let 900 Million People Read Your Diary?", *Proceedings of CSCW 2004*, November 6-10, Chicago, IL, 2004.

Philips, John, *Transgender on Screen*, Palgrave Macmillan: New York, 2006.

Prosser, Jay, *Second Skins: the Body Narratives of Transsexuality*, New York, N.Y.: Columbia University Press, 1998.

Raymond, Janice G., *The Transsexual Empire: The Making of the She-Male*, Teachers College: New York, 1994.

Sobchack, Vivian, *Meta-Morphing. Visual Transformation and the Culture of Quick-Change*, University of Minnesota Press: Minneapolis & London, 2000.

Thorseth, M. (ed.), *Applied Ethics in Internet Research*, Trondheim, Norway: Programme for Applied Ethics, Norwegian University of Science and Technology: Trondheim, 2003.

Weber, Brenda, *Makeover TV. Selfhood, Citizenship, and Celebrity*, Duke University Press: Durham and London, 2009.

White, M., "Representations or People?", *Internet Research Ethics*, http://www.nyu.edu/projects/nissenbaum/ethics_whi_full.html, 2002.

Carnografi

David Cronenberg og skriften på kødet

From the very beginning, or perhaps before it, the skin is the tablet on which the world is writing the shape that the individual will take.

Steven Connor: *The Book of Skin*

The skin is in the service of writing;
for what is being touched, handled, or scratched
into being is the flesh made word.

Janet Beizer: *Ventriloquized Bodies*

Claus Krogholm (f. 1960), ph.d. Har bl.a. redigeret *Ruinøs modernitet* (2000) og *Fotografiske dialekter* (2006). Redigerer i *øjeblikket* antologi om Marshall McLuhan. Har skrevet om Per Olov Enquist, Michael Strunge, Pablo Llambías, Johs. V. Jensen, Walter Benjamin, David Lynch, Quentin Tarantino m.m.

Carnography (from latin "carnis" meaning "meat" and Greek γραφή (grafi) "writing") is a neologism for writing, films, images, or other material that contains gratuitous amounts of bloodshed, violence and/or weaponry. It is named by analogy to pornography (although it is often mistaken for a portmanteau of "carnage" and "pornography", this is not strictly the case), and is sometimes referred to as "violence porn".

The mere depiction of violent acts, or of their results, does not necessarily qualify a film as carnography, just as the mere depiction of sex acts does not necessarily qualify a film as pornography. (*The Art and Popular Culture Encyclopedia*).

Ordet *carnography* blev angiveligt anvendt første gang i 1984 i *Time Magazine* som en beskrivelse af David Morrels roman *First Blood* (1972) – der nok er bedst kendt som forlæg for filmen af samme navn med Sylvester Stallone i rollen som John Rambo. Det bruges i dag som kategori blandt andet af bloggeren Jahsonic, der også står bag *The Art and Popular Culture Encyclopedia*, hvor ovenstående definition stammer fra. Under den kategori skriver Jahsonic om bl.a. Gustave Doré, Georges Bataille og Michael Haneke. I definitionen – der ikke er særlig præcis – står der, at det ikke er skildringen af voldelige handlinger alene, der kvalifi-

cerer noget som carnografi. Spørgsmålet er, hvad det så er.

Skulle man forsøgsvis udpege noget som carnografiens *urskrift*, så kunne det være Franz Kafkas "In der Strafkolonie" (skrevet 1914, men først offentliggjort i 1919). Som man nok ved, så foregår den i en fangelejr i en ikke nærmere bestemt koloni, hvor den gamle kommandant har opfundet en sindrig maskine, der med nåle skriver straffen på huden – og i kødet – af den dømte. En forskningsrejsende (som det hedder hos Kafka) får maskinen forklaret af en officer. Den dømte kender ikke på forhånd sin straf, men erfarer den gradvist, efterhånden som maskinen bearbejder hans krop og kød. Efter seks timer sker der noget:

Men hvor bliver manden så stille omkring den sjette time! Forstanden svinder bort selv hos den dumme! Det begynder omkring øjnene. Herfra breder det sig. Et syn, der kunne forlede én til at lægge sig med op under harven. Der sker jo ikke noget, manden begynder bare at tyde skriften, han spidser munden, som lytter han. De så, det er ikke let at tyde skriften med øjnene; men vores mand her tyder den med sine sår. Det koster ganske vist meget arbejde, han bruger seks timer, inden han kan læse. Men så spidder harven ham fuldstændig og kaster ham i graven, hvor han klasker ned på blodvandet og vattet. Så er retshandlingen forbi, og vi, jeg og soldaten, graver ham ned (Kafka, 1984: 123-24).

Der er tale om en form for illumination gennem kødet. Skriften er vanskelig at læse med øjnene, men tydes gennem kødet, når forstan-

den svinder bort. Georges Bataille mente som bekendt at se en tilsvarende forklarelse eller illumination i det berømte – eller berygtede – billede af "døden gennem de tusinde snit": en kinesisk henrettelsesmetode, hvor den dømte snittes med knive på sådan en måde, at døden indtræder så sent som muligt. Den dømte, der allerede har fået begge arme skåret af, samt fjernet store dele af brystkødet, er endnu i live på fotografiet. Hans ansigt er vendt op, og i hans udtryk ser Bataille på en gang lidelse og ekstase som en form for forklarelse (Bataille, 1972: 162).

Kafkas fortælling ender som bekendt med, at officeren indtager den dømtes plads i maskinen. Den tekst, der bliver indskrevet i hans kød, er: "Vær retfærdig!" Da den forskningsrejsende betragter hans ansigt efter henrettelsen, ser han ingen forklarelse:

Det var som det havde været i livet; der var intet tegn at se til den bebudede følelse af udsoning; det, alle andre havde fundet i maskinen, det fandt officeren ikke; hans læber var presset tæt sammen, hans øjne stod åbne og havde samme udtryk som i livet. Blikket var roligt og overbevist, gennem panden gik spidsen af den store jernpig (Kafka, 1984: 140).

Kafkas fortælling kan læses som en lignelse om den gamle og den ny orden, der bygger på forestillingen om indsigt i en esoterisk viden gennem kroppen; en indsigt der kun opnås, når "forstanden svinder bort". I den moderne verden har vi glemt den gamle viden; vi erfarer gennem forstanden, intellektet, ikke gennem kroppen. Der synes at være tale om en præmoderne, sakral form for illumination, der

er gået tabt i den moderne sekulære verden. Men som Slavoj Zizek har påpeget, så er problemet hos Kafka ikke nødvendigvis Guds fravær, men derimod at Gud er blevet alt for nærværende og dermed obskøn (Zizek, 1991: 146). Ikke længere åndelig og metafysisk, men stofflig som kød. Den obskøne gud er carnografisk.

Kød og hud

Hos David Cronenberg finder vi hyppige referencer til kødet i form af *new flesh*. "Long live the New Flesh" lyder den næsten religiøse besværgelse i *Videodrome* (1983). Der er intet, der er entydigt hos Cronenberg, men der er en form for forklarelse gennem fusionen af menneske og teknologi, organisk og uorganisk, kød og metal, som er beslægtet med Kafka og "In der Strafkolonie". I *The Fly* (1986) oplever Seth Brundle en åbenbaring, da han er blevet genetisk fusioneret med en flue.

I'm beginning to think that the very process of being taken apart and put back together is like – coffee being put through a filter. It's somehow a purifying process, it's purified me, it's cleansed me, and I'll tell you, I think it's going to allow me to realize the personal potential I've been neglecting all these years that I've been obsessively pursuing goal after goal [...] I will say now, however subjectively, that human teleportation – molecular decimation, breakdown and re-formation – is inherently purging, it makes a man a king!

Han er på dette tidspunkt endnu ikke klar over, at der er en flue involveret i processen, men

tilskriver hele virkningen teleportationen; altså teknologien. Det er dog værd at erindre, at han også er blevet penetreret af teknologien, da en mikrochip ved et uheld har boret sig ind i ryggen på ham. Og det er netop på det sted, at insektet for første gang viser sig i form af nogle stride, nye hår, der vokser frem. Det er altså gennem teknologien, penetreringen af huden, nålene i kødet, at illuminationen – forestillingen om noget nyt – først bliver ført ind i kroppen. Men selv da det går op for Seth Brundle, hvad der er sket, er der en form for forklarelse: "I'm becoming something that never existed before. I'm becoming... Brundlefly. Don't you think that's worth a Nobel Prize or two?" Det er ikke en illumination, der peger bagud mod en præmoderne, sakral orden; men fremad mod en posthuman fremtid.

Det er som oftest kødet – *the New Flesh* – der bliver fremhævet hos Cronenberg. Men huden spiller også en central rolle. I *The Fly* er huden den grænseflade, hvor menneske, natur og teknologi mødes. Teknologien bryder gennem den humane grænseflade – Seths hud – i form af mikrochippen. Det sker udefra. Det modsvares af insekthårene, der bryder gennem huden indefra. Huden bliver grænsefladen mellem teknologi (mikrochip) og natur (insekt); den bliver stedet, hvor de to fusioneres og frembringer det nye: Brundlefly. Mennesket er reduceret til at være den flade, hvorpå de to koder – teknologiens digitale og naturens genetiske – skrives.

Cronenberg har fokus på huden allerede fra starten. I hans anden spillefilm – *Crimes of the Future* (1970) – er det en hudsygdom – *Rouge Malady* – der frembringer radikale forandringer af mennesket. Årsagen til sygdommen er kosmetik opfundet af en *mad dermatologist*,

Antoine Rouge, fra "The Institute of Neo-Venerereal Disease". Sygdommen beskrives i filmen som en form for 'creative cancer'; et udtryk der er blevet opfattet som en generel beskrivelse af Cronenbergs værk: sygdommen er på den ene side destruktiv, dødbringende; men på den anden side også skabende, kreativ. Det er sygdomme, der skaber mutationer og dermed driver evolutionen. Hos Cronenberg er evolution ikke kun naturlig, men også et resultat af teknologi og kultur (Rodley, 1997: 80f). I *Rabid* (1977) er det en ny form for plastikkirurgi, udviklet på "The Keloid Clinic", der skaber forandringer. Hudtransplantationerne får som konsekvens, at patienterne udvikler sig til en form for vampyrer, der må have blod fra andre for at overleve. De udvikler et kanylelignende organ i armhulen, hvorigennem de kan suge blod fra deres ofre.

I *The Brood* (1979) er der tale om en radikal form for psykoterapi, udviklet af dr. Raglan på "The Somafree Institute of Psychoplasmics", hvor patienterne bearbejder deres traumer ved at projicere dem ud på huden. Det viser sig som udslet, men hos en enkelt patient bliver det langt mere radikalt. Hendes traumer manifesterer sig som 'børn' – *the brood* – som ikke fødes på normal vis, men gennem store udposninger på huden. De har derfor ikke nogen navle; det mærke på huden, der på samme tid markerer forbindelsen til og adskillelsen fra moderen. Navlen er en indskrift på huden, der både betegner fødsel og død (Bronfen, 1998: 10). I *Videodrome* (1983), hvor begrebet *new flesh* introduceres, spiller huden også en rolle. Dels indvies protagonisten til den sado-masochistiske nydelse, der er en medvirkende faktor for udviklingen af *new flesh*, ved at iagttage, hvordan Nicki Brand brænder sig selv med en ci-

garet. Dels viser hans egen transformation sig først som en hudirritation – "a rash" – som han distraet bearbejder og dermed pirrer det nye kød.

I *Crash* (1996) er det hele filmen, der bliver overflade og dermed en form for generaliseret hud. Der er den samme erotiske besættelse af krop og metal, af menneskers hud og bilers lakering. Besættelsen af biluheld er analog til optagetheden af kroppens ar. Kroppens ar kommer af metallets penetrering af huden i biluheld. I en central scene får Ballard og Vaughan tatoveret 'ar' på kroppen. Dermed ophæves det 'tilfældige' – uheldet – og der bliver tale om en skrift på huden, der er parallel til den, vi så hos Kafka. Samtidigt peger tatoeringen frem mod *Eastern Promises*.

Skriften på huden

Skrift er et mindre hyppigt tema hos Cronenberg. Men den spiller en afgørende rolle – igen – i *The Fly*. Selve processen – teleportationen – hvor Seth uforvarende bliver genetisk fusioneret med en flue, er repræsenteret i form af skrift. Vi ser processen udfolde sig på computerens skærm, hvordan kroppen – kødet – bliver nedbrudt i sine bestanddele og forvandlet til koder, skrift, der kan overføres gennem mediet og genfortolkes som *new flesh*. Da Seth indser, hvad der er gået galt i processen, er det ved at gennemspille forløbet på ny, og igen er det kroppen og kødet afkodet som skrift projiceret på skærmen (teknologi), der fører til erkendelsen. Der er altså tale om to parallelle grænseflader: huden og computerskærmen. Det er væsentligt i forhold til tematikken i *The Fly* – og hos Cronenberg i det hele taget. Der er ikke kun tale om, at menneske og insekt

bliver fusioneret til et nyt væsen: Brundlefly – altså naturlig evolution. Evolutionen er teknologisk. Det drejer sig i lige så høj grad om, at det er natur og teknologi, der fusioneres med mennesket som medie og med huden som grænsefladen, hvor koderne – bits og dna – mødes i en generaliseret skrift.

Skriften spiller naturligvis også en central rolle i *Naked Lunch* (1992), hvor forfatterens/kunstnerens relation til skriften er direkte tematiseret. Det får en cronenbergsk drejning i og med, at relationen er medieret gennem skrivemaskinen og dermed igen teknologien. Skrivemaskinen er dog ikke et neutralt medie, men en taktil og sanselig grænseflade mod skriften. Papiret er den passive modtagerflade, mens skrivemaskinen bliver den sanseligt-erotisk grænseflade, hvor det er forfatterens berøringer, der stimulerer maskinen til at frembringe skrift og skabe kunst. Skrivemaskinen bliver dermed en form for erogen zone, der i realiteten får karakter af hud.

I *Spider* (2002) spiller skriften en rolle i form af "Spiders" dagbogsnotater. Der er tale om en selvopfundet skrift, der skrives i alle retninger, og som derfor er ulæselig for alle andre. Det er en skrift, der lukker sig om sig selv, en indfoldet skrift hvor betydning må vige for den rene skrift-lig-hed. Det er skriftens materialitet snarere end dens betydning, der er tale om her. Det er dog ikke en betydningsløs skrift, da den netop betyder for "Spider", men betydningen er indfoldet i skriften og kan kun udfoldes gennem en kode, vi ikke har adgang til. Lad mig minde om, at skriften heller ikke var læselig med øjnene i Kafkas "In der Strafkolonie", men blev tydet gennem huden og kødet. Skriften folder sig først ud på huden og i kødet. Dermed peger *Spider* også frem mod

Eastern Promises og den rolle skriften spiller der.

I *Eastern Promises* er hud og skrift direkte tematiseret i form af tatoveringer. Medlemmerne af den russiske mafia *vory v zakone* ("Thieves in Law", våbenbrødre) har deres identitet og livshistorie indskrevet på kroppen som tatoveringer, der for den indviede beretter om, hvem de er, hvor de stammer fra, hvad de har gjort, hvor de har siddet fængslet og hvor de er placeret i mafiaens hierarki. Rykkes de op i hierarkiet, bliver det skrevet ind på kroppen i form af nye tatoveringer. En stjerne på brystet over hjertet vidner om loyalitet; en stjerne på knæet signalerer, at man ikke knæler for nogen.

Eastern Promises er i lighed med *A History of Violence* en tilsyneladende ligefrem historie, en genrefilm der spiller på publikums fortrolighed med konventionerne. "I go left, I go right, I go straight ahead – that's it", forklarer "chaufføren" Nikolai (Viggo Mortensen). Sådan tager filmens historie sig også ud, men ligesom Nikolai er andet og mere end "The Driver", så er *Eastern Promises* ikke så ligefrem, som den først giver indtryk af. Som altid hos Cronenberg, så handler det også om det eksistentielle: hvad vil det sige at være menneske? Og som altid så viser det sig også, at mennesket ikke kan forklares som én essens, en identitet. Der er flere identiteter, der eksisterer i forhold af mere eller mindre udfoldet eller indfoldet. Det så man i *The Fly*, hvor insektet gradvist blev foldet ud, mens mennesket tilsyneladende svandt bort. Men i filmens slutning – dens tragiske *Liebestod* – viste det sig ikke desto mindre, at mennesket fortsat eksisterede indfoldet i Brundlefly. I *Dead Ringers* er det de identiske tvillinger Elliot og Beverly Mantle, der i realiteten fremstår som et menneske, hvor Elliot er indfoldet

i Beverly, når denne er udfoldet og vice versa. I *Eastern Promises* er det de russiske emigranter, der har indfoldet Rusland i London. Mafiaen er så indfoldet i emigrantmiljøet i form af udadtil loydlige sociale foreninger og restauranter. Og endelig er der FSB-agenter infiltreret i mafiaen, hvor FSB er KGBs afløser, men underforstået at KGB blot er indfoldet i FSB. Der er en variation af temaet i de to kvinder Anna (Naomi Watts) og Tatiana. Den gravide Tatiana dør, men hendes barn bliver reddet. Anna, der tidligere har aborteret, tager det nyfødte barn til sig. Ingen af de to bliver udfoldet som mødre, men spejler hinanden: den ene levende med et dødt barn, den anden død med et levende barn. Barnet er det, der er indfoldet i dem begge, men udfoldelsen af identiteten som mor – fødslen – finder ikke sted. Filmens slutning indikerer i hvert fald, at det kun kan ske som en imaginær udfoldelse.

Et iøjnefaldende træk ved *Eastern Promises* – og i det hele taget ved Cronenbergs film i det 21. århundrede (*Spider* (2002) og *A History of Violence* (2005)) – er fraværet af ny teknologi i identitetsspørgsmålet. *Eastern Promises* er bemærkelsesværdig som mafiafilm ved, at der ikke findes et eneste skydevåben – revolver, pistol, gevær – i filmen. Der bliver udelukkende brugt kniv. Anna fortæller Nikolai om Tatiana, at hun var en pige, der døde på hospitalet. "I thought you did birth", siger Nikolai. "Sometimes birth and death go together", svarer hun. Kniven bliver i dette tilfælde selve essensen af dette forhold. Kniven bliver brugt til drab, men er også afgørende for, at Tatianas datter kan blive født ved kejsersnit. Der er heller ingen computere i filmen, men derimod bruges mobiltelefoner. Mundtlig kommunikation foregår med tidssvarende teknologi, men skrift optræ-

der kun som håndskrift – Tatianas dagbog og Nikolais meddelelse – og som tatoveringer.

Tatianas dagbog er som "Spiders" notater skrevet med en umiddelbart ulæselig skrift. Den er skrevet på russisk, og Anna er derfor afhængig af en person, der kan tyde skriften og oversætte. Det kan hendes onkel Stepan, men da han i første omgang nægter, søger hun hjælp hos restauratøren Semyon, der viser sig at have en særlig interesse i dagbogen, da han i virkeligheden er lederen af *vory v zakone*. Hans oversættelse formidles mundtligt – ikke på skrift. Da Stepan alligevel indvilger i at oversætte, så er det også som mundtlig oversættelse for Annas mor, der så skriver ned på engelsk (da Stepan ikke kan skrive på grund af sin gigt). Der er altså tale om en skrift, der aldrig bliver læselig. Det er selvfølgelig ikke tilfældigt, at det er en dagbog. Det er et strengt personligt skrift, der er et vidnesbyrd om identitet. I dette tilfælde altså en død persons identitet. "Forholdet til skriften er forholdet til kroppen.", som Roland Barthes har påpeget (Barthes, 2003: 70). I håndskriften er det kroppen, der sætter spor. Anna er interesseret i Tatianas identitet, fordi den er nøglen til det nyfødte barns identitet, men kommer derigennem på sporet af en for hende ukendt verden. Det er igen mafiaen, der er indfoldet i skriften. Ironien er, at det ikke er skriften i dagbogen, der ender med at fælde Semyon. Men det er alligevel kroppens skrift, nemlig hans dna.

Skriftens forhold til kroppen er naturligvis også centralt, når vi taler om tatoveringer. Her er der tale om spor, der er sat på kroppen. Tatoveringer markerer tilhørsforhold; at kroppen tilhører en anden. Derfor har tatoveringer historisk set ofte været forbundet med kriminalitet og afgivelser. Hvis mennesket er skabt i

Guds billede, så er mærker, der påføres kroppen, en skænding af skaberværket og en markering af, at man tilhører en anden end Gud; jvf. dyrets mærke (Connor, 2003: 82). I *Eastern Promises* vidner tatoveringerne om tilhørsforholdet til *vory v zakone* og placeringen i hierarkiet. Nikolai må afsværge sig sin familie og erklære sig selv for død, før han kan få de afgørende tatoveringer. Hans krop tilhører ikke længere ham, men er overgivet til broderskabet. "To make the one marked bear their own signs, to show forth as literally as possible their own character is at once to reduce them to the condition of a sign, and to degrade them to the conditions of a body." (Connor, 2003: 75).

Roland Barthes taler om to typer af skrift. Der er den hårde, sylens skrift, den der foretages med mejsel, skriverør eller pen i et mineralisk eller vegetabilsk materiale. Det er en *indskrift*. "Indskriftens betydning er på den ene side, at det skrevne ikke kan tages tilbage, bogstavet er irreversibelt [...], og på den anden side at skriften gælder for evigt, ensomt, i sig selv, på afstand af enhver læsning" (Barthes, 2003: 75). På den anden side er der den bløde, penslens skrift, den der skrives med kuglepen eller tuschpen, der snarere kærtegner materialet. Det er en skrift, der er reversibel, som kan slettes og skrives på ny. I *Eastern Promises* ser vi denne type skrift i dagbogen; det er en forgængelig skrift. Tatoveringerne er derimod sylens skrift; de er irreversible. Tatoveringer skrives ret beset ikke på huden, men under huden. Blækket føres ind under huden med en nål. Skriften er skrevet som et sår (der jo på græsk hedder *trauma*), hvor huden lægger sig som en beskyttende hinde over skriften, som dermed bliver 'evig'. "In marking the flesh, the law indicates that it is hard-

er, more enduring, than the soft, vulnerable flesh." (Connor, 2003: 83).

Det bliver særlig signifikant i to scener. I den første skal Nikolai skaffe et lig af vejen. Først vil han, forklarer han, fjerne tænder og fingre på liget. Det har naturligvis igen med identitet at gøre. Et lig kan identificeres på tænder og fingeraftryk. Vi ser, hvordan han klipper fingrene af liget, men ikke at tænderne bliver trukket ud. Vægten er altså lagt på fingrene. Ud over fingeraftryk så er fingre naturligvis også afgørende for skriften; man kan ikke skrive uden fingre. Det er i håndskriften, at identiteten kan aflæses. Ifølge Michel Serres sidder sjælen i fingerspidserne (Serres, 2009: 21). Derfor 'flyder' sjælen med over i skriften, når vi skriver i hånden. Fingeraftrykket er et sikkert vidnesbyrd om identitet. Som sanseorgan er huden speciel derved, at vi på samme tid kan røre og føle. Øjnene kan ikke se, at de ser; ørene kan ikke høre, at de hører. Men når vi rører vores egen hud, kan vi føle, at vi føler. Når vi rører os selv med fingerspidserne, folder vi os ind i os selv (Serres, 2009: 22). Uden fingre har vi ingen sjæl, men er ren overflade. Derfor klippes fingrene af den døde; som overflade kan han skrives på (og Nikolai bruger faktisk liget til at sende en meddelelse), men uden fingre er han frataget muligheden for selv at skrive.

Den anden scene er det meget omtalte opgør i det tyrkiske bad, hvor den nøgne Nikolai bliver overfaldet af to knivbevæbnede tjenere. Når han er nøgen, er han på sin vis reduceret til den rene eksistens. Det er kroppen, når den er mest sårbar. Når overfaldsmændene er bevæbnede med knive, så handler det også om fysisk nærvær. For at dræbe med kniv skal man være fysisk tæt på ofret. Cronenberg har påpeget, at knivene nok ser

eksotiske ud, men der er faktisk tale om knive, man bruger når man lægger linoleum. Det er altså knive, som håndværkere bruger. Dermed bliver brugen af knive sidestillet med håndskriften. Cronenberg siger videre: "It's almost like they're using their knives to re-tattoo Nikolai and change his identity by changing the marks on his skin." ("Foreign Affairs", 2007). Dermed bliver der nærmest tale om en form for palimpsest. Begrebet palimpsest stammer fra den tid, hvor man skrev på pergament. Det var et kostbart materiale, og når der var mangel på pergament, brugte man at skrabe den gamle skrift bort med en kniv, så pergamentet kunne bruges på ny. Man gjorde altså den irreversible skrift reversibel; men der blev spor tilbage, så det er muligt at rekonstruere den oprindelige skrift. Dermed er der igen peget på identitetsproblematikken hos Cronenberg. Hvor mange identiteter ligger som skjult skrift under den, der fremtræder på overfladen? Identitet fremstår som et overfladefænomen. Den er 'skin deep'. Identiteten er som en palimpsest, hvor der er andre identiteter under den aktuelle på overfladen; men den kan altid skrubes eller skæres væk, så der kan skrives nye identiteter på huden eller overfladen. Pointen hos Cronenberg er, at det vi ser på overfladen – skrevet ind på huden – altid er den aktuelle identitet. Der er et utal af potentielle identiteter, der vil kunne aktualiseres. Seth Brundle har potentiale til at blive Brundlefly. Tom Stall (i *A History of Violence*) rummer også Joey Cusack. Men pointen er også, at det potentielle ikke kun er en urealiseret, indre identitet. Der er ikke tale om en simpel fortrængningslogik. Det potentielle er i kødet, i det materielle, snarere end i psyken. Potentiallet er i lige så høj grad noget, der påskrives sub-

jektet udefra gennem teknologi, videnskab, loven, sygdom ("creative cancer"), osv. Identitet er noget, der opstår i mødet mellem natur ("flesh") og kultur, og grænsefladen, hvor mødet finder sted, er i høj grad huden. Det er en grænseflade, der er taktil og stoflig, ikke åndelig og metafysisk. Identitet er i høj grad noget materielt.

Det gælder også for *Eastern Promises*, der ligger i klar, tematisk forlængelse af Cronenbergs øvrige film. Den adskiller sig fra de fleste andre film ved at lægge vægten på håndværk. Det er håndskrift, tatoveringer og knive, der er i fokus. Det er redskaber og værktøj frem for moderne teknologi. *Eastern Promises* er i den forstand påfaldende *lo-tech* i forhold til de tidligere films *hi-tech* og science-fiction præg. Men det drejer sig stadig om, hvordan redskaber og teknologi er determinerende for identiteten, og dermed for hvad det vil sige at være menneske – at eksistere.

"That's Heidegger in a nutshell" (David Cronenberg).

Litteratur

Barthes, Roland, *Lysten ved teksten og Variationer over skriften*, Rævens Sorte Bibliotek: København, 2003.

Bataille, Georges, *Den indre erfaring*, Rhodos: København, 1972.

Beizer, Janet, *Ventriloquized Bodies: Narratives of Hysteria in Nineteenth-Century France*, Cornell University Press: New York, 1994.

Bronfen, Elisabeth, *The Knotted Subject – Hysteria and its Discontents*, Princeton University Press: Princeton, 1998.

Connor, Steven, *The Book of Skin*, Cornell University Press: New York, 2003.

Kafka, Franz, "I fangekolonien", i *Dommen og andre fortællinger*, Gyldendals Tranebøger: København, 1984.

Rodley, Chris (ed.), *Cronenberg on Cronenberg*, faber and faber: London, 1997.

Serres, Michel, *The Five Senses – A Philosophy of Mingled Bodies*, Continuum: London, 2009.

Taubin, Amy, "Foreign Affairs", i *Film Comment*, September/October 2007.

Zizek, Slavoj, *Looking Awry - An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, The MIT Press: Cambridge, Massachusetts, 1991.

Web

The Art and Popular Culture Encyclopedia
(<http://artandpopularculture.com>)

Jahsonic (<http://jahsonic.wordpress.com>)

Den udkrængede krop

Brutale excesser i et filmhistorisk perspektiv

Torben Rølmer Bille er cand.mag. i engelsk og medie fra AAU. Pt. arbejder han på AAU og på VUC som underviser i engelsk og mediefag. I fritiden anmeldes artefakter på kulturkapellet.dk og onfilm.dk. Primære interesser er popkultur, film, videospil, kognitiv teori, musik, narrativitet, tegneserier, fiktion, genrestudier, neurologi, filosofi, og allervigtigst: familielivet med Dorte, Sebastian og Carl.

Der er sket en utrolig udvikling med horrorfilmen siden dens spæde, ofte ekspressionistiske, begyndelse. Når man ser tilbage på de klassiske tyske stumfilm som *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920), *Der Golem* (1920) og Murnaus fremragende *Nosferatu – eine Symphonie des Grauens* (1922) og sammenligner dem med de mange former og stilarter, som genren omfatter i dag, virker det som om, horrorfilmen er en af de filmgenrer, der har udviklet sig mest overraskende.

Dertil kommer, at der næppe findes ret mange andre filmgenrer, der som gyserfilmen har så mange veldefinerede subgenrer tilknyttet (eksempelvis inddelt efter type: slasherfilm,

giallo, j-horror etc., eller inddelt efter antagonisttype: vampyrfilm, zombiefilm, slasherfilm etc.), men det kan også være muligt at dele filmene op i to større overkategorier. Den ene kategori forsøger at fremprovokere en angstfølelse ved konsekvent at bygge en snigende suspense og gys op gennem audiovisuelle cues. Her er det den knugende angst og gys på et mentalt plan, der skildres. Den anden kategori er de film, som ned i mindste detalje forsøger at konfrontere seeren med billeder af den skrøbelige menneskekrop, kroppe der igen og igen udsættes for fysiske overgreb, oftest med døden til følge. Det er denne sidstnævnte genre, som vil blive belyst i det føl-

gende – med vægt på de film, der præger det aktuelle mediebillede.

Nærværende artikel vil derfor, som et alternativ til en kronologisk gennemgang, forsøge at præsentere de vigtigste¹ nye tiltag indenfor denne meget kropsfikserede genre af horrorfilm. Da det er umuligt i dette format at gå i detalje med alle de mutationer, denne type af horrorfilm har gennemgået, vil der i stedet blive taget fat i de film, som præger det aktuelle mediebillede og vist tilbage til de værker, som har fungeret som forgængere.

Gyserfilmen har antaget mange former, men et af de væsentligste aspekter ved genren er, at den via sin fortælling og ikke mindst via sine billeder sætter fokus på lemlæstelse og døding, der er så ubehagelige, tabuoverskridende – eller med Julia Kristevas ord "abjekte" – at de ikke længere kan klassificeres som egentlige objekter:

The corpse seen without God and outside science is the utmost of abjection. It is death infecting life. Abject. It is something rejected from which one does not part, from which one does not protect oneself as from an object. [...] It is thus not the lack of cleanliness that causes abjection but what disturbs identity, system, order. (Kristeva, 1982: 4)

De voldsomme billeder og hændelser er indimellem så vederstyggelige, at seeren nærmest oplever et fysisk ubehag, og i løbet af det seneste årti synes disse abjekter at optræde oftere og oftere i især horrorfilmen. Nærværende artikel søger ikke et egentligt svar på spørgsmålet om, hvorfor der for tiden synes at være opstået

et behov for denne type af abjekte scenerier, men snarere at pege på, at dette er en tendens, der synes at være langt fra overstået, for det har siden slutningen af 60'erne været en af (horror) filmens primære mål at overskride såvel etiske som moralske grænser (Vogel: 1974/2005)².

For nyligt beskrev Rikke Schubart denne tendens i horrorfilmen gennem begrebet "torture porn". Det er film, der synes at gå skridtet videre end de traditionelle splatterfilm (der måske opnåede sit muntre klimaks med Peter Jacksons *Brain Dead* (1992)). Modsat splatterfilmens groteske scenerier, der ofte benyttede sig af zombier, monstre eller monstrøse slasher-skurke til at udsætte filmens protagonister for dødbringende vold, er fokus i torture porn primært forholdet mellem sadisten og dennes offer. Tendensen synes at være inspireret af såvel den franske teatertradition Grand Guignol³ og ikke mindst af mange af Marquis de Sades litterære forlæg, idet man i filmene ofte ser en række seksuelle understrømninger udspille sig implicit eller eksplicit samtidigt. Schubart skriver,

Torture porn er en grafisk og blodig æstetik der i det seneste årti er blevet udbredt i film fra hele verden. Vi ser det især i gyserfilm og dramaer. Den amerikanske filmkritiker David Edelstein opfandt udtrykket i 2006, da han i New York Magazine undrede sig over hvorfor vi skulle se al den vold. Ikke bare i gysere som "Saw"-serien de to "Hostel" film, "The Devil's Rejects" og australske "Wolf Creek", men også i Mel Gibsons "The Passion of the Christ" og Gaspar Noés "Irreversible". (Schubart, 2009/10)

Selv om denne trend tilsyneladende breder sig over andre genrer end horrorfilmen, så er det især i gysergenren, at torture porn er blevet anvendt i et forsøg på at finde nye veje til at skræmme sit publikum med. Schubart hævder ganske rigtigt, at trenden skal ses som en slags modreaktion til mange af de anæmiske og visuelt "harmløse" mainstreamfilm fra 90'erne (fx *I Know What You Did Last Summer* (1997)), men til gengæld får hun ikke indplaceret torture porn rent filmhistorisk.

En af de første visuelt grænseoverskridende film må uden tvivl være sekvensen i Dali og Bunuels surrealistiske eksperimentalfilm *Un chien andalou* (1929), hvor et close-up viser et øjeæble, der skæres igennem af en ragekniv. Dette er i sig selv langt fra nok til, at filmen kan betegnes som torture porn, men det, scenen viser, er et voldsomt brud på de billeder, som et filmpublikum indtil da havde set. Effekten er stadig den dag i dag uhyre effektiv, og man får den samme sugende fornemmelse af fysisk ubehag, som de helt nye film bevidst synes at udnytte.

Narrativt synes mange torture porn film at trække på 70'ersfilm som *Deliverance* (1972) og *The Hills Have Eyes* (1977), idet filmene ofte skildrer en række (normalt ganske sympatiske) karakterer, der afsondres fra deres hverdag og pludselig står ansigt til ansigt med en bunke sadistiske voldsmand. Dertil kommer, at brutalt udpenslede splattereffekter også kunne opleves i mere moderat form i 70'ernes og 80'ernes stilrene giallo- og horrorfilm fra Italien – eksempelvis hos instruktører som Dario Argento og Lucio Fulci. Leder man dog efter de mest umiddelbare foregangsfilm for torture porn, bør man lede i Japan.

I midten af 1980'erne blev der i Japan udsendt en serie sadistiske voldsfilm under fællesbetegnelsen "Guinea Pig". Serien bestod af en række billigt producerede skrækfilm, der ofte trak på de italienske exploitationfilm og mondo-genrer⁴ fra 70'erne og start-80'erne. Ganske som disse forbilleder fik serien en masse omtale, da enkelte af dem fejlagtigt blev opfattet som snuff-film⁵. Senere forbød flere lande serien totalt, efter filmene var blevet fundet under ransagningen i den japanske seriemorder Tsutomu Miyazakis hjem, hvilket kun gjorde dem endnu mere eftertragtede hos fans, ganske som de film, der i begyndelsen af 80'erne i England fik betegnelsen *video nasty*⁶.

"Guinea Pig"-filmernes handling bestod som oftest i en serie af til stadighed eskalerende, udpenslede torturscener. Den første film i serien, *The Devil's Experiment* (1985), viser en ung pige, der bliver kidnappet og – i løbet af den time filmen varer – tortureret til døde af sine bødler, der vil undersøge, hvor meget smerte den menneskelige krop kan udholde. Der er ingen egentlig handling ud over selve voldsakten. Selv om filmene ikke har nogen stor kunstnerisk værdi, så finder man næppe mere chokerende og groteske film, der samtidig viser, hvor dygtige disse filmmagere er til at lave realistiske splattereffekter. Filmene i "Guinea Pig"-serien syntes også bevidst at lege med de udtryksmæssige grænser, der findes mellem virkelighedens og fiktionens verden, men i lige så høj grad sætter filmene tilskueren i en vanskelig situation. Bør man slukke for rædslerne, eller vil man lade nysgerrigheden (eller ens indre sadist) vinde og se filmen til ende?

En af årsagerne, til at disse film kan være vanskelige at kæmpe sig igennem, er ikke kun det faktum, at man som seer konstant bliver

konfronteret med den fysiske krops skrøbelighed, men tillige kan der opstå et ubehag ved den fascination, der opstår hvis tilskueren vælger at indtage bødlernes og sadisternes perspektiv. Det forekommer lige så oplagt en seerposition, at man forsøger at knytte bånd til sadisten som til det hjælpeløse offer, og i yderste instans kan man derfor sige, at seeren ligefrem afstraffer sig selv. Genren tilbyder derfor en form for sadomasochistisk seerposition, som forekommer langt mere subversiv end de gyserfilm, der udelukkende søger at opstille et langt mere tydeligt skel mellem det såkaldt gode og onde.

I kølvandet på "Guinea Pig"-serien blev der i Japan skabt lignende film som eksempelvis Toshiharu Ikedas *Evil Dead Trap* (1988), men ud over disse lavbudgetsfilm har Japan også fostret en lang række instruktører, der synes at ville udforske torturen og det abjekte som æstetisk projekt. Mest tydeligt ses dette hos Takashi Miike⁷, der blev kendt i Vesten for film som *Ōdishon/Audition*⁸ (1999) og *Ichii the Killer* (2001). Helt aktuelt har Yoshihiro Nishimura skabt *Tokio Gore Police* (2008), der befinder sig et sted mellem torture porn, den rendyrkede splatterfilm og et unikt Japansk filmsprog.

Torture porns æstetik findes også i flere nye europæiske gyserfilm, mest tydeligt film, der i løbet af de seneste år er kommet fra Frankrig. Her har en instruktør som Alexandre Aja udmærket sig med filmen *Haute Tension/Switchblade Romance* (2003) for kort derefter at blive hyret af Hollywood til bl.a. at instruere det særdeles vellykkede remake af *The Hills Have Eyes* (2006). Andre franske film som *Ils* (2006), *À l'intérieur* (2007), *Frontière(s)* (2007) og den belgiske *Calvaire* (2004) bør også nævnes i denne forbindelse, da de alle passer fint ind i kategorien.

Fælles for mange af disse film er, at de både skildrer forholdet mellem sadisten og dennes ofre, og samtidig stilistisk ofte placerer sig i nærheden af det dokumentaristiske – for på den måde også at nedbryde de ellers så tydelige grænser seeren benytter til at skelne mellem fakta og fiktion.

Mediebilledet er – uanset genre – under konstant udvikling, og blandt de nyeste trends inden for horrorgenren finder vi også det, man kunne kalde en 'reality effekt'. Siden Daniel Myrick og Eudardo Sánchez i 1999 slog igennem med deres no-budget gyser *The Blair Witch Project*, har vi set en række film, der alle stilistisk tager udgangspunkt i de nye medieformer og teknologier. Ved at bruge kneb som fortekster, der garanterer, at det, tilskueren skal se, er "baseret på virkelige hændelser"⁹, diverse websider, der kun er skabt med formålet at bekræfte de påstande, filmene kommer med, søger disse værker at fusionere eksplicitte voldshandlinger eller okkulte og overnaturlige elementer, som dem der er blevet set et utal af gange i nyklassiske horrorfilm som *The Omen* (1976) og *The Exorcist* (1973), med en teknologi, der kan dokumentere disse hændelser. Teknologier som efterhånden er blevet hvermandseje: små digitale videokameraer, mobilkameraer, webcams, osv. benyttes konstant i denne type af film.

I den førømtalte "Guinea Pig"-serie var det videobilledet, der kom til at fungere som en garant for en relation til vores virkelighed. I flere af filmene virker det som om, det er bødlerne, der selv fører kameraet, for på den måde at lade tilskueren observere tingenes gang fra bødlens perspektiv. Man kan postulere, at filmmagerne på den måde forsøger at positionere tilskueren i sadistens sted – noget som i mindre

målestok blev introduceret i den subjektive kameraføring som publikum først så i John Carpenters *Halloween* (1978) og som siden hen blev kopieret i et utal af slasherfilm. Samtidig synes kameraet (om det er kameramobilen, overvågningskameraet eller det håndholdte videokamera) at pege tilbage til kameraets oprindelige funktion: et apparat, der var i stand til at optage og fastholde virkeligheden. I forbindelse med mock-documentaries skriver Hight og Roscoe om kameraets tidlige status:

The camera became an apparatus through which the natural world could be accurately documented and recorded and, in this way, was able to capitalize on this new thirst for facts. There is a long history of pictorial representation as a mode of scientific evidence, a tradition extended by the development of the camera as a scientific instrument. Winston (1994) suggests that the public understanding (and acceptance) of the camera as an acute recorder of reality was shaped by its association with other scientific apparatus such as the barometer and thermometer. (Hight og Roscoe 2001: 9)

Man kunne postulere, at når filmene i højere og højere grad benytter sig af overvågningsvideoer, *found footage*¹⁰ og den karakteristiske videokvalitet i billederne, er det et forsøg på at bygge bro mellem på den ene side det, som disse typer billeder normalt konnoterer – en empirisk virkelighed – og på den anden side fiktionens verden. Desuden kan man se denne virkelighedstrend og visuelle stil som et tegn på, at horrorinstruktører har skelet til det formsprog som Dogme95 grundlagde – et filmsprog, som

ligeledes søgte efter et enklere udtryk, der forekom tættere på en empirisk, dokumentaristisk 'virkelighed' (*Schepelern*, 2001: 346-348). Tilskueren til disse nye typer film reagerer nærmest instinktivt, når denne konfronteres med sådanne rystede, kinetiske billeder, abrupte montage-sekvenser, amatøragtige lydudfald, pixellerede billeder og elementer, der indimellem kommer ud af fokus; for vi har set denne type billeder et utal af gange i forbindelse med nyhedsdækninger, på hjemmevideooptagelser og i dokumentarfilm – alle ting, vi forbinder med en medieret virkelighed.

Blandt de film, der benytter 'reality effekter' kan nævnes *The Last Broadcast* (1998), *My Little Eye* (2002) George A. Romeros opdatering af sin zombiemytologi i *Diary of the Dead* (2007) og den glimrende engelske forgænger *Zombie Diaries* (2006). Endelig findes der en lang række film, der benytter sig af internettet som virkelighedsmarkør, eks. thrilleren *Untracable* (2008) og *Fear Dot Com* (2002). Fælles for mange af disse film er – ud over deres visuelle stil – at de på én gang forsøger at overbevise deres tilskuere om fiktionernes autenticitet, men samtidig synes de også at sætte spørgsmålstegn ved det forlorte mediebillede, gennem deres bevidste, komplekse manipulation med fiktionen, hvilket er ganske i tråd med de mock-documentaries, Hight og Roscoe (2001) skriver om.

Selv om den digitale teknik og webkameraerne er nye, er ideen om at ville skræmme publikum ved at iklæde fiktionen et ferneris af dokumentarisme det ikke. I 1976 udsendtes filmen *Snuff*, der promoverede sig selv ved at påstå, at det var en dokumentarfilm. Filmen skabte furore, men det var intet sammenlignet med Ruggero Deodatos film *Cannibal Holocaust* (1980), der vel nok bør opfattes som den mest

direkte forgænger for denne nye bølge af "doku-horror" film. Deodatos kannibalfilm bestod af fiktiv *found footage*, der viser både kannibalistiske ritualer, brutale spidninger af indfødte og ikke mindst filmholdets overgreb på lokalbefolkningen. Gennem snedig redigering, overbevisende specialeffekter, skuespillernes mishandlinger af levende dyr og brug af arkivmateriale, hvor seeren er vidne til faktiske henrettelser, søges grænserne mellem fiktion og fakta i denne film at blive udvisket helt.

Selv om torture porn begrebet synes at illudere, at der ligger noget pornografisk i såvel ydmygelsen som destruktion af den filmiske krop, så er der også eksempler på film, der forsøger at kombinere skrækelementer med eksplicit porno. Siden billedpornografiens frigivelse har der været en del film, der forsøgte sig med porno/gyserhybrider, som eksempelvis *The Sinful Dwarf* (1973) eller *Thundercrack!* (1975). Selv om man kan diskutere de kunstneriske kvaliteter i disse obskure film, så har der alle dage været en tæt forbindelse mellem de beslægtede tabuer sex og død. Derfor synes denne erotisering af det abjekte også at være en decideret forløber for hele torture porn begrebet. Sammenblandingen af eksplicit, hardcore pornografi med udpenslede voldssekvenser kan man bl.a. opleve i den franske *Baise Moi* (2000), der forsøger gennem scener med 'ægte' pornografi at overbevise tilskueren, at også de simulerede scener af vold og lemlæstelse, er virkelige. Hvorimod film som *Porn of the Dead* (2005) og *Re-Penetrator* (2004) benytter pornofilmen som udtryk og erotiserer zombien. Film, der ganske bevidst leger med nekrofilii. Det er dog ret tvivlsomt, om denne porno/gyserhybrid nogensinde når den brede mainstream.

Vender vi blikket et kort øjeblik mod Tyskland, har man her fortsat sporet fra 80'er self-made horror-auteurs, såsom Jürg Buttgeriets grænseoverskridende, tabubelagte nekrofilifilm *NekRomantik* (1987), og har skabt film, der tager udgangspunkt i virkelighedens rædsler. Filmen *Grimm Love/Rothenburg* (2006) er her central, for selv om denne film ikke benytter pornografien som virkelighedsforstærkende element, så benytter filmen sig af virkelige hændelser, som muligvis forstærker den emotionelle effekt af det sete. I filmen beskrives den tyske kannibal Armin Miewes handlinger. Miewes blev i 2004 dømt otte års fængsel for at spise en mand, han havde mødt på nettet, og filmen gengiver minutiøst, hvordan dette er foregået, fra den indledende kontakt til selve fortæringen. *Grimm Love* er – traditionen tro – blevet totalt forbudt i hjemlandet.

Man kan postulere, at der er sket en udvikling fra de tidlige 90'eres fascination af virkelighedens serial killers (fx *Henry – Portrait of a Serial Killer* (1990), *Gacy* (2003), m.fl.) til, at horror nu ikke kun fokuserer på handlingselementer, men at det nu er teknologiens muligheder for at skabe denne realisme visuelt, som er i fokus. Endelig virker det, som om de filmmagere, der er fascineret af de interessante grænseflader, der eksisterer mellem sex og død, endnu langt fra har udtømt mulighederne for at gøre det, som horrorfilmen er allerbedst til: at chokere, bryde grænser og konstant udfordre sine mange fans.

Noter

- 1 Betegnelsen "vigtigste" er en tilsnigelse, idet det her primært er et udtryk for en subjektiv vurdering. Jeg kan i den forbindelse

henvise til den argumentationspraksis Mark Cousins gør brug af i *Filmens historie*, hvor han – med en parafrasering fra Gombrich – taler om "skema plus variation" (Cousins: 12), altså at visse film har været mere indflydelsesrige og normbrydende end andre. Bemærk venligst, at der primært vil blive talt om værker fra 1960'erne og frem, da det primært er disse, som har formet den moderne horrorfilms udtryk.

- 2 Denne tendens til at vise "gore" startede i Hershell Gordon Lewis' film *Blood Feast* (1963).
- 3 Et gyserteater i Paris, der eksisterede fra 1897-1962, fremførte korte stykker, der via deres blodige teatereffekter og illusionsnumre havde til formål at chokere sit publikum (Carroll, 1990: 15).
- 4 Eksempler på disse er film som *Cannibal Holocaust* af Ruggero Deodato, *Faces of Death*-serien (1978-1999) af John Alan Schwartz oma. Genren er ofte kendetegnet ved at påkalde sig et dokumentaristisk formsprog og have intentioner om at oplyse, men i stedet – i hvert hvad *mondo*-genren angår – er indholdet et spørgsmål om at ville forarge og chokere sit publikum så meget som muligt
- 5 Snuff film er blevet populære takket være vandrehistorier. Det skulle angiveligt være film, der blev illegalt produceret og hvor 'skuespillerne' blev tortureret til døde. Selv om der har været iværksat en række officielle undersøgelser af dette fænomen, har der aldrig været håndgribelige beviser for eksistensen af denne type film (Mikkelsen: 2006).
- 6 For en komplet liste af disse film se: http://en.wikipedia.org/wiki/Video_nasty.
- 7 Om Miike se Mes (2003). Om æstetikken i det grimme se Henriksen (2002).
- 8 I enkelte tilfælde vil filmenes originaltitel blive suppleret med en alternativ titel.
- 9 En gimmick, der er lånt fra litteraturen, og som derfor er langt ældre end filmmediet.
- 10 "Fundet billedmateriale". Termen dækker over den måde, mange af disse horrorfiktioner forsøger at foregive, at det materiale, vi ser, er virkeligt og ufiltreret – materiale fundet i forbindelse med eks. politiefteforsknig eller lignende.

Litteratur

Carroll, Noël, *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*, Routledge: New York & London, 1990.

Clover, Carol J., *Men, Women and Chainsaws – Gender in the Modern Horror Film*, Princeton University Press: Princeton, 1992.

Cousins, Mark, *Filmens historie*, Nyt Nordisk Forlag: København, 2005.

Henriksen, Helle Thykjær, *Det hæsliges filosofi – en bog om grim kunst*, Klim: København, 2002.

Hight, Craig og Janet Roscoe, *Faking it – Mock-documentary and the Subversion of Factuality*, Manchester University Press: Manchester, 2002.

Kristeva, Julia, *Powers of Horror – An essay on Abjection*, Columbia University Press: New York, 2002.

Mes, Tom, *Agitator – the Cinema of Takashi Miike*, FAB Press: Surrey, 2003.

Mikkelsen, Barbara: "A Pinch of Snuff", på *Snopes.com*, 2006, <http://www.snopes.com>.

com/horrors/madmen/snuff.asp [senest besøgt 9. juni 2010].

Schubart, Rikke, "Torture Porn", *Ekko* #47, 2009/10.

Schlepelern, Peter, *100 års dansk film*, Rosinante: København, 2009/10.

Smith, Murray, *Engaging Characters. Fiction, Emotion and the Cinema*, Oxford University Press: Oxford, 2003.

Vogel, Amos, *Film as a Subversive Art*, C.T. Editions: New York, 1974/2005.

Omtalte film

Aja, Alexandre, *Haute Tension/ Switchblade Romance*, 2003

Aja, Alexandre, *The Hills Have Eyes*, 2006

Avalos Stefan & Weiler, Lance, *Last Broadcast*, 1998

Bartlett, Michael & Gates, Kevin, *Zombie Diaries*, 2006

Boese, Carl & Wegener, Paul, *Der Golem*, 1920

Bustillo, Alexandre & Maury, Julien, *À l'interieur*, 2007

Buttgereit, Jürg, *NekRomantik*, 1987

Craven, Wes, *The Hills Have Eyes*, 1977

Dalí, Salvador & Bunuel, Louis, *Un chien andalou*, 1929

Deodatos, Ruggero, *Cannibal Holocaust*, 1980

Despantes, Virginie & Coralie, *Baise-Moi*, 2000

Donner, Richard, *The Omen*, 1978

Evans, Marc, *My Little Eye*, 2002

Findlay, Michael & Roberta, *Snuff*, 1976

Friedkin, William, *The Exorcist*, 1973

Gens, Xavier, *Frontière(s)*, 2007

Gillespie, Jim, *I know What You Did Last Summer*, 1997

Hoblit, Gregory, *Untracable*, 2008

Ikeda, Toshiharu, *Evil Dead Trap*, 1988

Jackson, Peter, *Brain Dead*, 1992

Lewis, Hershell Gordon, *Blood Feast*, 1963

Malone, William, *Fear Dot Com*, 2002

McNaughton, John, *Henry – Portrait of a Serial Killer*, 1990

McDowell, Kurt, *Thundercrack!*, 1975

Miike, Takashi, *Ichii the Killer*, 2001

Miike, Takashi, *Ōdishon/Audition*, 1999

Moreau David & Palud, Xavier, *Ils /Them*, 2006

Murnaus, J. F., *Nosferatu*, 1922

Myrric, Daniel & Sánchez, Eudardo, *The Blair Witch Project*, 1999

Nishimura, Yoshihiro, *Tokio Gore Police*, 2008

Ogura, Satoru, *The Devil's Experiment*, 1985

Raskis, Vidal, *The Sinfull Dwarf*, 1973

Romero, George A., *Diary of the Dead*, 2007

Rotten, Rob, *Porn of the Dead*, 2005

Sarkman, Doug, *Re-Penetrator*, 2004

Saunders, Clive, *Gacy*, 2003

Schwartz, John Alan, *Faces of Death*, 1978-1999

Welz, Farbrace du, *Calvaire*, 2004

Weisz, Martin, *Grimm Love/Rothenburg*, 2006.

From figure to figural

body and incarnation in contemporary film

Fran Benavente is Lecturer of the Audiovisual Communication Studies at the Pompeu Fabra University in Barcelona (Spain) since 2000. He teaches History of Audiovisual Genres in the Degree of Audiovisual Communication; Methodologies of Film Analysis in the Master's Degree in Contemporary Film and Audiovisual Studies; and Spanish Cinema in the Hispanic and European Studies Program. He's got a PhD on Audiovisual Communication (Film genres and their limits).

Un lac (2008), the most recent film by the French director Philippe Grandrieux, begins abruptly as a sort of perceptive shock for the viewer. We are presented with a big close up of the hands of a character who is holding an axe and violently striking a tree trunk. Rather than offering a definition of the figures and the setting of a story, the image, blurred due to the addition of internal movement, imposes a dynamic extreme (the to and fro movement of the axe that disturbs the view), a rhythmic cadence marked by the character's heavy breathing and the regular sound of the incisive tool, and above all, the emergence of red, the colour of the t-shirt worn by Alexi, the main character.

Gloria Salvadó is Lecturer of the Audiovisual Communication Studies at the Pompeu Fabra University in Barcelona (Spain) since 1999. She teaches Audiovisual Narrative in the Degree of Audiovisual Communication; Cinema and television in the Master's Degree in Contemporary Film and Audiovisual Studies; and Spanish Cinema in the Hispanic and European Studies. She's got a PhD on Audiovisual Communication (Contemporary Portuguese Cinema).

These perceptive stimuli translate into sensations that are difficult to assign to any specific name or categorial emotion. Rather, they are comparable to what Raymond Bellour, in keeping with neurologist Daniel N. Stern, defines as amodal perceptions or vitality affects (Bellour, 2009: 153-177); variations in the image that the viewer interprets in terms of intensity, rhythm or formal pulsation before being able to name them, place them in textual categories or inscribe them in symbolic systems. On this fundamental level, the viewer is subjected to the emotional impact of the film's images. These intensive emotions (Bellour, 2009: 141) herald and determine all subsequent textu-

al development. Encoded in them, so to speak, is the mystery of the film form independently of any narrative connection. Raymond Bellour has related this process with the hypnotic nature of the filmic experience (the archaeology of cinema and the hypnotic dispositif reveal a common and convergent history) and the animal response that is tied to this process (hypnosis as animal magnetism and the emotion as the prelude to all rational formation). This entire conceptual circuit runs through the displacement of the text as an epistemological paradigm and its substitution by the notion of body, which is distinguished in the following manner: the consideration of the film as body, with its nervous connections and its symptoms; the study of emotion as the viewer's physical reaction to the film; and finally, the withdrawal of the importance placed on the visual and encoded organization of the space in contrast to the notions of presence, matter and sensation, which are more linked to the interest in a sensorial spectrum that is more closely associated with physical proximity and further removed from rational distance.

The open image

There is an extensive trend in contemporary film that focuses on this shift to the logic of sensation or, to jump ahead a bit, the ambition to translate the invisible into a disfiguration process of the visible. In the French cinema, in addition to Grandrieux, who would be an extreme case, we could refer to directors such as Claire Denis, Bruno Dumont, Bertrand Bonello and Catherine Breillat¹. Outside of France, mention must be made of the Portuguese director Sandro Aguiar, the Dardenne broth-

ers in Belgium, North Americans including David Lynch and Harmony Korine, and Canadians such as David Cronenberg, among many others.

Here it is important to clarify that we are not speaking of an experimental cinema that is disassociated from any sort of story. Rather the contrary, we are exploring a cinema that operates at the very limits of narration and figuration without abandoning either of them at any time.

Retaking the initial shot of *Un lac*, we can assert that the viewer is faced with a question, a challenge that forces him/her to contemplate the rupture or the suspension of knowledge. This questioning, which necessarily entails methodological consequences for image analysis, encodes the dialectics of what the French philosopher Georges Didi-Huberman has referred to as the open image (Didi-Huberman, 2007) or the symptom-image (Didi-Huberman, 1990, 2002).

The open image, which Didi-Huberman proposes as a new paradigm for a counter-history of art, calls for a new attitude in the viewer's gaze that is open to face the visual along with the visible, and the figural rupture along with the figurative whole. If we attempt to consider cinema in this light, we will see that films such as those of Philippe Grandrieux and Bruno Dumont in fact do not exhaust their efficacy in the visible; rather they aspire to feel the pulse of the invisible, the ineffable. Their films are built on the dialectics between evidence and darkness, event and mystery, sustaining that tension throughout the story. Below are several previous indices:

An interview with Grandrieux on his first film, *Sombre* (1998), offers the following insight:

Interviewers: You work on an absence-presence through the visually “sombre” initial shot in the film, the relation with the flou... It is a different sort of presence than what we are accustomed to seeing in the cinema.

Grandrieux: A distinction needs to be made between several presences: that of the actor at the time the film is shot, his/her relation with the framing, the proximity of the other bodies that enables the scene to be shot at a given time, and that of the character him/herself, who, in the film project, in the script, must translate a sort of absence or fantasmatic presence. (De Baecque, Jousse, 1999: 40)

Moreover, *Hadewijch* (2009), Bruno Dumont’s latest film, presents the clear extension of a similar programme in his portrayal of a theology student who is trying to find a physical way to feel the presence of God, whom she worships to the point of mystical madness. This devotion for the invisible that goes far beyond the limits of reason ultimately leads her to take an interest in extremist Islam. In one scene of the film, young Céline, the protagonist, has a sort of revelation in response to the words of Nassir, the director of a Koranic school, as he speaks of Sura 72 of the Koran, which specifically deals with the issue of the revelation of the invisible, absence, the enigma, the non-manifest, the need to believe not in what is seen by the eyes, but rather what is felt by the body.

This mystery, which translates the figurative challenge of the film itself, is not far removed from the problem addressed by Didi-Huberman at the start of his essay, *Devant l’image* (Di-

di-Huberman, 1990), in which he explores the relevance of valorizing the dissimilar and the material within the framework of figurative works. The French philosopher contemplates *The Annunciation*, which was painted between 1440 and 1441 by Fra Angelico in the Convent of San Marco, and poses the central question of his text: What happens when we place ourselves in front of the image? His first confirmation is that of the almost minimal nature of the fresco. From the perspective of history and its figurative composition, the painting does not present anything particularly striking. However, the strength of the fresco resides in its capacity to visually manifest the mystery, the directly non-figurable, in the expression of the encounter between the light and the body. As Saint Thomas Aquinas asserts in his *Summa Theologica*, “The Son of God was born, taking flesh of the Virgin’s body, and not bringing it with Him from heaven.” This mystery is encoded in a wide central layer of white that occupies the space between the Archangel Gabriel and the Madonna. As Didi-Huberman asserts, the gap between the bodies that absorbs the gaze of the viewer requires a gaze in suspense; it calls for the viewer to allow himself/herself to be carried off in the phenomenology of the image. The layer of white acts as an indexical phenomenon; it acts as the imprint of an illumination. That was most probably the effect of the work on its viewer (the Dominican monk from the era of Fra Angelico, who spent long hours in prayer, contemplating the fresco). Thus, we must consider the image along with the conditions surrounding its appearance; its revealing interplay of glaring lights amid a predominantly dark setting such as that of the interior of the convent cells.

That void that absorbs the viewer's gaze appears like a sudden burst of a visuality that has been deprived of its code, like a sort of surge of the unconscious into the visible – what Didi-Huberman refers to as the visual – that evokes the sacred, the traumatic, that which resists figuration. The visual emerges as a sort of signifier with no obvious signified.

In the materialisation of the mystery in film, whether this is a sort of divine aspiration (albeit also traumatic), as in Dumont, or a driving force (as well as a force of revelation), as occurs in Grandrieux, we again see the ambition to work the unconscious of the visible, that which resists the order of the discourse or the immediate sign. We might again take a statement by Philippe Grandrieux, this time with reference to his work in his second feature film, *La Vie Nouvelle* (2002):

What do we seek, since the first traces of hands impressed in rock the long, hallucinated perambulation of men across time, what do we try to reach so feverishly, with such obstinacy and suffering, through representation, through images, if not to open the body's night, its opaque mass, the flesh with which we think –and present it to the light, to our faces, the enigma of our lives (Brenez, 2003)

Nicole Brenez, who at the time was one of the main theorists of the cinematographic figuration (Brenez, 1998), added about *La Vie Nouvelle*:

In order to grasp this ordinary, repressed dimension of human experience, it is

clear that we must turn to completely different logics than those of the usual discursive economies, invent other textures, forge other descriptive paths, employ instruments other than language and its normative links (Brenez, 2003)

As Brenez points out, in Grandrieux's films there is a demand to return to the deepest and darkest roots of representational desire, roots that are customarily associated with the sacred, power or the collective symptom. In this same manner, he considers this aesthetic programme within a great tradition of 20th-century thought:

Grandrieux's reflection belongs to the body's modernity –the modernity of Sigmund Freud, Antonin Artaud, Gilles Deleuze and Michel Foucault, to name only a few –and thus returns the anthropological need for representation to a state of immanence. The image is no longer given as a reflection, discourse, or the currency of whatever absolute value; it works to invest immanence, using every type of sensation, drive and affect (Brenez, 2003)

Philippe Grandrieux, like other filmmakers who in some manner work towards similar goals, not only inscribes his practice in a whole body of thought within modernity; rather, as Martin Jay affirms, he also prolongs the "modernity" of the body. He reevaluates the body and all of the associated feelings and sensations that come with it in parallel to the denigration of visual knowledge as established by Renaissance humanism (Jay, 1993). In the

history of ideas, it is the cultural projection of the gap between visible and visual, which Didi-Huberman delimits in the space of the pictorial portrayal. In fact, in the line of thought that leads from Freud to Deleuze, we can trace out the vector that connects the image-symptom (the surfacing of the unconscious, of unknowing, into the field of the visible) to the logic of sensation (tied to the predominance of the figural over the figurative, as defined by Gilles Deleuze in the Francis Bacon painting). At the centre of this theoretical landscape we might place Jean-François Lyotard, who defines the concept of “figural” in *Discourse, Figure* (Lyotard, 1979) based on the reconsideration of the influence of the unconscious and the dream work in the realm of artistic creation.

For Lyotard, painting should be construed as a libidinal machine in which the primary process becomes visible. The caesura between discourse and figure maintains the tension that inhabits the text, between the order of the discourse and that of the plastic, between the coherence of sense and the “other” of reason. Discourse is the space for communication, the formation of concepts and the symbolic; it is there where transparency predominates and matter lacks interest. In contrast, the figurative space would be a surge of opacity in the discourse, a breach in communication that blocks the recovery of the incommensurable in a system of meaning. Both principles, discursive and figurative, intermingle in a sort of dialectical circuit. We can see how this dialectics has a bearing on the tension that we suggest in relation to the concepts formulated by Georges Didi-Huberman.

Matrix and matter

Among the different types of images that he describes, Lyotard speaks of the image-matrix. This would be a sort of absolute basic depository in the discourse, which could only be presented plastically following a number of operations that identify with those of dream work, according to Freud’s theories: processes of condensation, displacement, censorship and apparent dramatization. This would give rise to plastic events that would come to disrupt the coherence of the discourse². The matrix would be the condition for the figural, its origin and its need, a pure libido that would mould the signifying matter, a sort of flow of energy (a now almost political energy) that would thicken the text, creating areas of heterogeneity and difference.

For his part, Georges Didi-Huberman has noted the need to reconsider the genealogy of pictorial representation, setting out to find the tools to think about the emergence of the “visual” in the field of the visible and to understand the gap that is generated in the work. To do so, he also goes back to an image-matrix found in a story of the history of painting outside the mimetic tradition. Thus, in contrast to the tradition of art as a distanced imitation, Didi-Huberman recovers a different origin, which Pliny the Elder narrates at the start of book XXXV of his *Natural History* (Didi-Huberman, 2000: 59-83).

As Didi-Huberman explains, the concept of the *imago* in Pliny would be associated with the wax masks typically made in ancient Rome following the death of a family member. Placed in the family atrium as a sort of posthumous homage, the masks were made by applying the

wax material to the face of the deceased, creating a mould that would serve as a template to produce the masks. The paintwork was limited to the colouring of the mask. Thus, it was matter that marked the concept of the *imago*.

Countering the Vasarian tradition of the optical imitation from a distance perspective, we have the index value (actual imprint) and the immediacy of presence and contact. Under these conditions, the similarity would not be connected with the appearance, but rather with the justice or injustice of the image. The imprint would determine the legitimacy of the image, and the mould would take precedence as the matrix of another approach to the consideration of the image within the context of art history.

Similarity and dissimilarity

In *Fra Angelico, Dissemblance et Figuration* (Didi-Huberman, 1990), Didi-Huberman examines the large areas of coloured stains that appear to render the common notions of theme, figure and imitation inoperable. For example, he observes the lower area of the *Madonne della Ombrè* in the Convent of San Marco, with its profusion of white stains over a red base; five apparently decorative panels located at the base of the scene that portrays a Holy Conversation. He similarly takes note of the groups of the cadenced red stains in the pictorial background of the fresco titled *Noli Me Tangere*, also in San Marco, which seem to be grouped around the Christ stigmata, yet which branch out, following a painstaking work of exegesis, into myriad stories and fates.

As Didi-Huberman affirms, these pictorial signs (*figurae*) were conceived to present the

enigma in the bodies beyond the bodies, the supernatural in the visible and familiar appearance of things. They present the mystery of incarnation in a paradoxical and displaced manner. On this point, Didi-Huberman concludes:

The figurability of the Incarnation is entirely revealed in this relation, as the perpetual vacillation between iconicity (close to the medieval concept of *imago*) which presupposes resemblance and distance, and indexicality (close to the word *vestigium*) which, in contrast, presupposes dissemblance and a manner of touching (Didi-Huberman, 1995: 7-8)

What emerges in the form of dialectics in the field of the painting diminishes in its transfer to the screen as a clash of distances, the hesitation between delineated zones and masses out of focus, or as amodal perception when the visible matter similarly appears to form as a sort of sonorous magma or a tactile substance. In any case, the image-event (in the Lyotardian sense) disrupts the definition of the story and the task of the eye.

The friction between the distant shots and extreme close-ups of the bodies determines the expression of the desire as a foolish outburst and the questioning of power that is associated with the films of Claire Denis. This occurs as of her first film, *Chocolat* (1988). In the initial shots, over a post-colonial backdrop, a woman looks from a distance at the body of a black person who is bathing at the beach. The emergence of desire is immediately translated into an excess of body presence. The camera focuses on the wet skin, which imposes its texture on the screen. The film displays the notion of a

problematic desire of the other, which creates an imbalance in the power relation between coloniser and colonised, generating breaches of resistance that are at once breaks in the story. Pascal Bonitzer has referred to this polarization of the distant and the nearby as one of the characteristic deframing techniques that modern cinema takes from new painting. The close-up shot, which can even be excessive, generates a space of a tactile nature, which is seized by the touch before it is captured by the eye (Bonitzer, 2007: 43-52).

With reference to the variables of vividness and the synesthetic magma of the image components, we will now return to the films of Philippe Grandrieux, who is perhaps the director that comes closest to a figural approach. Was it not Lyotard who at the beginning of *Discourse, Figure* recovered André Breton's dictum, which asserts that "the eye exists in a wild state" (Lyotard, 1979: 31)? Is it not Grandrieux's desire to work that wildness that tears discourse apart? Does he not attempt to access the unleashed rhythmic beauty, the violence of the other beyond his/her discursive fixation?

Lyotard wrote that converting the unconscious into discourse is the equivalent of omitting the energy that runs through it (Lyotard, 1979: 31). In contrast, displaying the flow of that energy, its problematic incarnation based on work with visual and sound materials, entails an attempt to present (in the sense of Didi-Huberman's dissimilarity) that impulsive background, the darkness of the body that the French filmmaker is after. In his films, that movement is associated with a return to origins: the original night out of which light emerged (Grandrieux's films are formed as

emergences of light amid a dense darkness, or as events that are engulfed in the darkness around the points of incandescence); the founding histories of the human being as its stories rewrite the children's tale; and finally, the origin of cinema as a constant reference to the silent film.

In Grandrieux's cinema, sensitivity, pleasure, that which is usually repressed or rechanneled by discourse (in the economic construction of the story) emerges as expression beyond meaning. Thus, we can speak of effects of presence that overwhelm the eye, leading the viewer to see the invisible. The contact with the immeasurable is negotiated in the "aberration", the vertiginous darkness, the constant movement, the diffused, the resonant wave and the threshold of the cry.

We have now seen the type of energy that is deployed as rhythmic movement at the start of *Un lac*. It is safe to say that in Grandrieux's films everything is tied to the issue of the body. The violence that determines the movement of the film from the start is associated with a conflictive desire. In the remote space where the film's story takes place, Alexi lives in a cabin with his sister Hege, his blind mother and his father, who is absent much of the time. In the intense blackness of the cabin's interior, where the figures struggle to appear, if only as ephemeral intensities of light on the screen, the sister looks after her epileptic brother. Their bodies draw in so close to one another that they graze the limits of incest, of taboo pleasure, of unleashed desire. The camera remains very close to their bodies, portraying fragments that we can barely make out; our reference of the figure lost with the constant mobility in the shot. Closeness is excessive, both between the bodies

themselves and between the camera and the bodies. The camera stops on the hands (the visible is first perceived as something tactile) and then catches the face, which is intersected by the black of the girl's hair. Yet the fragment of the girl's face soon flees, falling out of focus, barely converted into a force of resistance against the brother's energy as he pulls on his sister. The figures nearly disappear, barely leaving us with the intensity of the push-and-pull interplay, the exchange between the forces of attraction and rejection in action at the same time, merging and separating constantly. The libido is overwhelmed and the image soon comes apart, breaking into intensities of movement, close-ups of fragments of flesh and rhythmic panting with the sporadic imprecations of the woman. The distortion of the shapes acts as a dissimilarity that imposes the energetics of body and desire, not as a lyrical abstraction, but rather as a sort of real filmic materialism. The opacity and disruption portrayed in the image translate the instinctual eruption that guides the story.

Logic of sensation

What we observe in the films of Philippe Grandrieux, Claire Denis and Bruno Dumont may be the most recent consequences of what Pascal Bonitzer attempted to anticipate in relation to the influence of modern painting on the cinema, in *Décadrages*: "It is a logic of sensation that transforms space and things themselves from within" (Bonitzer, 2007: 43). Under these conditions, disquiet is brought into the space and emotional apprehension imposes itself

on the geometrical appreciation of the distances. As Bonitzer states, "Modernity unveils the time of precarious forms and of perplexed viewers" (Bonitzer, 2007: 48).

Décadrages ends with a chapter about Michelangelo Antonioni (Bonitzer, 2007: 99-103). It is difficult to establish a priori a relation between the Italian director and the filmmakers that we have been discussing. In his comparison, Pascal Bonitzer makes reference to Antonioni's interest in the reduction of the image to the stain, his penchant for the shapeless, for the figure that slips away into the nondescript. From our perspective, we have seen the stain as a disfiguration formed not so much as an abstract apotheosis, but rather as a return to a primal force, the intensity and emotions that are connected with the body.

Bonitzer refers to an empty field that is in fact not empty, but rather full of mist, fleeting faces, evanescent presences and all sorts of movement. Could the same not be said of the films of Philippe Grandrieux or Claire Denis? Nevertheless, this empty field does not represent the point of release of the passions and of the human existence, as is the case of Antonioni; rather it is portrayed as the site of incarnation of the mystery, where space gives way to the energy of instinct and the impetus of the dissimilar.

Notes

- 1 See, for example, the work by Martine Beugnet (Beugnet, 2007).
- 2 For a discussion on the relevance of Lyotard's plastic theory of the cinema, see the article by Lisa Trahair (Trahair, 2005).

Literature

Bellour, Raymond. *Le corps du cinéma. Hypno-
ses, émotions, animalités.* Paris: P.O.L, 2009.

Bellour, Raymond. "Le futur antérieur". In:
Trafic, n.70, Summer 2009.

Beugnet, Martine. *Cinema and sensation.
French Film and The Art of Transgression.*
Edinburgh: Edinburgh University Press,
2007.

Bonitzer, Pascal. *Desencuadros. Cine y pintura.*
Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2007.

Brenez, Nicole. *De la figure en général et du
corps en particulier. L'invention figurative au
cinéma.* Brussels: De Boeck, 1998.

Brenez, Nicole. "The Body's Night. An
Interview with Philippe Grandrieux". In:
Rouge, n.1, 2003. [http://www.rouge.com.
au/1/grandrieux.html](http://www.rouge.com.au/1/grandrieux.html)

De Baecque Antoine ; Jousse Thierry. "Le
monde a l'envers". In: *Cahiers du Cinéma*,
n.532, February 1999.

Didi-Huberman, Georges. *Devant l'image.
Questions posées aux fins d'une histoire de
l'art.* Paris: Les Éditions de Minuit, 1990.

Didi-Huberman, Georges. *Fra Angelico.
Dissemblance and Figuration.* Chicago:
Chicago University Press, 1995.

Didi-Huberman, Georges. *Devant le temps.
Histoire de l'art et anachronisme des images.*
Paris: Les Éditions de Minuit, 2000.

Didi-Huberman, Georges. *L'image survivante:
histoire de l'art et temps des fantômes selon
Aby Warburg.* Paris: Les Editions de
Minuit, 2002.

Didi-Huberman, Georges. *L'image-ouverte.
Motifs de l'incarnation dans les arts visuels.*
Paris: Gallimard, 2007.

Jay, Martin. *Downcast eyes. The denigration of
vision in Twentieth Century French Thought.*
Berkeley, Los Angeles, London: Universi-
ty of California Press, 1993.

Lyotard, Jean-François. *Discurso, figura.*
Barcelona: Gustavo Gili, 1979.

Trahair, Lisa. "Figural Vision: Freud, Lyotard
and Early Cinematic Comedy". In: *Screen*,
46, 2, Summer 2005.

Kød, krop og identitet

- om betydningen af begrebet 'kød' i nyere protestantisk teologi

Johanne Stubbe Teglbjærg er post.doc ved Center for Naturalisme og Kristen Semantik, Afdeling for Systematisk Teologi, Det Teologiske Fakultet, Københavns Universitet. Teglbjærg er ph.d. på afhandlingen "Krop og håb". En kritisk tolkning af nyere eskatologi under inddragelse af kropsfænomenologien (2009), har studeret ved Friedrich-Wilhelms-Universität, Bonn samt Ludwig-Maximilians-Universität, München og forsker i øjeblikket (2010) ved Graduate Theological Union, Berkeley, San Francisco.

Kød og kristendom hører sammen. Kristen teologi har siden sin oprindelse kredset om begrebet kød. I den kristne bekendelse af Guds inkarnation og kødets opstandelse beskrives mennesket som kød. Men hvad betyder det? Kødet er vores identitet og nært forbundet med vores kroppe, men kan ifølge nyere protestantisk teologi hverken identificeres med vores fysiske 'krop' eller med en angivelig 'sjæl'. Det kan hverken identificeres som en genstand eller som en rent indre bevidsthed. Den teologiske tradition udfordrer ved at tolke af kødet som en kropslig sammenhæng mellem ydre og indre, der konstitueres gennem vores konkrete livsfællesskab. Den ser på kødet som den ra-

dikale forandrings mulighed og virkelighed og beskriver i sidste ende denne sammenhæng som dødens mulighed og opstandelsen virkelighed. Med kødet drejer det sig, hævdes der her, om identitet, mellem menneskelighed, død og liv.

Ind i kødet – ind i den treenige Gud

Kød og kristendom er uadskillelige. Kødet er ikke et vilkårligt begreb inden for kristendommen, men kødet er snarere selve det, kristen tro drejer sig om¹. Dette vil være min pointe i det følgende, hvor jeg gennem tolkning af

tre nyklassiske protestantiske trinitetsteologiske positioner vil give et bud på, hvad vi mere præcist skal forstå ved kødet.

Dette vil jeg ikke gøre for teologiens egen skyld, men for at vise, hvordan denne traditions opfattelse af kødet er relevant for forståelsen af, hvad menneskelig identitet er. Sagen er nemlig, at kødet ifølge den protestantiske tradition er et begreb, der udfordrer vores forståelse af menneskelig identitet f.eks. som defineret af ydre forhold eller rent indre erfaringer, af bestemte enkelte livshistorier og handlinger eller måden, vi i fællesskab forstår dem på. Forstås menneskelig identitet som kødelig identitet, så kan den ikke objektiveres (eller subjektiveres), heller ikke individualiseres (eller kollektiviseres) og heller ikke gøres til noget rent indre-verdsligt eller abstrakt guddommeligt og transcendent. Så peges der i stedet på vores identitet som en særlig form for mellemmenneskelig sammenhæng, der inddrager erfaringer af død og liv. Kødet er for så vidt en advarsel mod et for hurtigt svar på spørgsmålet om identitet. Det er, ifølge de systematiske teologer, som jeg vil bringe frem, et særligt og forløsende problem i en for uproblematisk forståelse af, hvem vi er.

Jeg vil ikke begynde som ofte i denne teologiske tradition med en slags historisk-hermeneutisk gennemgang af først, hvordan ordet "kød" optræder i de bibelske tekster, i deres antikke sammenhæng, i de senere bekendelsesskrifter, historie osv., og se på, hvordan det er blevet brugt gennem kirkens historie. I stedet vil jeg tage fat i nogle almindelige bud på, hvordan det kan forstås og derigennem bevæge mig ind i sagens sammenhæng. Det vil sige, at jeg vil begynde med at spørge, hvor vi finder kødet i nutidens protestantiske kristendom

og indledningsvis fremhæve fire udbredte, men overfladiske svar på dette. Dermed rejser jeg indirekte selve det systematisk-teologiske spørgsmål om kødet for dernæst at gå i dybden med det gennem tolkningen af mere reflekterede svar fra tre aktuelle og nyklassiske trinitetsteologiske positioner. Det drejer sig om den eksistens-ontologiske position repræsenteret af Paul Tillich (1886-1965), den bibelsk-politiske position repræsenteret af Jürgen Moltmann (f. 1926) og den filosofisk-historisk hermeneutiske position, som Wolfhart Pannenberg står for (f. 1928). Undervejs og i forlængelse af dette inddrager jeg kropsfænomenologien i traditionen fra Maurice Merleau-Ponty for til sidst at give et bud på, hvad kødet betyder og et argument for, hvorfor kødet forstået som egentlig identitet ligefrem kan siges at være pointen med denne kristne tro.

Fire opfattelser af det kristne 'kød'

Bogstaveligt talt er kød en bestemt slags dyre- eller menneskekød og dermed også i overført betydning det, vi udgøres af og lever af. Kødet er således allerede ud fra en sådan helt umiddelbar betragtning ikke kun et begreb, der fører os ind til en slagter, men også et, der fører ind i diskussioner om identitet, mellemmenneskelighed og kærlighed. Hvad består vi af? Hvad lever i vi af? På en måde skulle det være indlysende, at det også er til forståelsen af denne sammenhæng, at den protestantiske opfattelse kødet bidrager, men sådan forekommer det ikke uden videre. Flere udbredte bud på kødet har ikke sans for dette, men forenkler på forskellig måde den teologiske og identitetsteoretiske sammenhæng, som kødet drejer sig om.

Lad os se på nogle af de mest almindelige og på enkelte af de væsentlige systematisk-teologiske problemer, som knytter sig til dem.

Den første opfattelse af, hvor vi finder 'kødet' i den protestantiske kristendom, identificerer den egentlige 'kristendom' med de holdninger, som vi finder hos kirkens – i vores sammenhæng folkekirkens – præster, og 'kødet' med den eksplicit anti-asketiske del af disse præsters teologi, når de forkynder kristendommens velsignelse af livets såkaldt kropslige nydelser – erotiske og gastronomiske – og dermed synes at repræsentere i en sidste smule lidenskab og livsglæde i kristendommen. Men selvom den danske folkekirke i dag på mange måder ligner en præstekirke, så udgør præsterne ifølge samme kirkes selvforståelse hverken kristendommen eller kirken (BSLK, 1967: 61-62)². Derudover hverken priser eller dømmes den særlige 'kropslige' nydelser eller aktiviteter. Den betragter derimod grundlæggende mennesket som en særlig form for enhed og sammenhæng. Den gør også og helt grundlæggende op med en opfattelse af, at det skulle være udførelsen af én bestemt type handlinger eller erfaringen af særlige nydelser, som vores identitet konstitueres af (BSLK, 1967: 53, 56, 75-81).

Dermed ligger denne protestantiske opfattelse af mennesket som en sammenhæng ud fra en overordnet betragtning ganske på linje med den filosofiske fænomenologi, der også er blevet til i et opgør med en rent dualistisk forståelse af mennesket og dets adfærd. I fænomenologien peges der på, at det overhovedet er problematisk at antage, at der findes en bestemt særlig nydelsesfuld 'kropslig' adfærd, fordi allerede det at betragte kroppen som noget anti-asketisk i betydningen anti-åndeligt

eller ligefrem dyrisk i modsætning til menneskeligt, ikke holder, når det drejer sig om lige præcis den menneskelige krop (Waldenfels, 2000: 22, 30). Ligeså snart det er den menneskelige krop, vi har med at gøre, så har vi også nødvendigvis at gøre med den menneskelige bevidsthed og alle de problemer, som knytter sig til den (Waldenfels, 2000: 9). Den kropsfænomenologiske æstetik er derfor en mere udvidet og problematiseret æstetik end den, der kommer til udtryk i dette fokus på præsternes forskellige erotiske og gastronomiske glæder.

En anden opfattelse identificerer kødet med en større del af kirken, men stadig med en kirke i kirken, idet den finder kødet i en særlig nykirkelig aktivisme, der udfordrer traditionelle måder at være kirke på og opfordrer medlemmerne af kirken til at bruge deres 'kroppe' i forskellige former for fromhed som f.eks. meditationer, pilgrimsvandring og salmesang. Disse aktiviteter kaldes og forstås ganske vist sjældent som deciderede handlinger. Men ifølge kirkens selvforståelse, er det ikke blot umuligt at adskille kropslige fra ikke kropslige aktiviteter. Det er tilmed på ingen måde i orden at lade vores identitet bero på udførelsen af bestemte handlinger. Den beror, hedder det sig, alene på troen på nåden i Kristus (BSLK, 1967: 56, 60, 75f). Derfor understreges det også ofte i den forbindelse, at det er troen som sådan, der er kropslig således, at de pågældende aktiviteter ikke skal betragtes som forudsætninger for frelse, men som udtryk for frelse. Men det radikaliserer blot spørgsmålet om kødet, for hvorfor så netop lige præcis disse handlinger (BSLK, 1967: 61, 62)? Hvad er det særlige ved dem? Hvad er f.eks. forskellen på en salme og en sang, en gåtur og en pilgrimsvandring? At slappe af og meditere? En salme sunget i tvang el-

ler frihed? Nogle af vanskelighederne ved at redegøre for disse forskelle kan man også argumentere for fænomenologisk gennem fremhævelse af særlige træk ved den menneskelige krop såsom dens ambivalens (Waldenfels, 2000: 42-44). Så er vi tilbage ved udgangspunktet – spørgsmålet om kødet. Det lader sig ikke besvare ud fra en entydig objektiverende forståelse af krop, handlinger og adfærd.

Derfor er det fristende at gå over i den anden grøft, hvor vi finder et tredje bud på, hvad kødet henviser til, nemlig det, at kødet skulle være udtryk for mennesket som genstand for 'forkyndelsen af nåde i Kristus' uanset, hvad følgerne er. Ifølge denne opfattelse er kødet i den bredere danske kultur forstået som den vilkårlige genstand for den nødvendige forkyndelse. Men også dette bud er problematisk. For ifølge kirkens selvforståelse drejer kristendommen sig om Guds inkarnation, død og opstandelse for og i os, hvilket betyder at vores identitet skal forstås ud fra denne radikale forandring (BSLK, 1967: 52, 54, 56). Ifølge kirkens bekendelse er Gud gået ind i kødet, som er forskelligt fra Gud, for at lade dette blive del af Gud og dermed forandre det. Derfor holder det ikke at identificere kristendommens kød med en ren eller homogen identitet som f.eks. en ubevægelig dansk folkekirkekultur. Dette er også udtryk for en problematisk objektivering af kødet, der ikke kender til sin egen selvundersøgelse og fremmedhed. Som rene objekter for forkyndelsen kender vi så omvendt heller ikke til selvidentitet og selvbestemmelse. I modsætning til dette gælder det, at forskellighed og fremmedhed også altid har hørt til den kristne selvforståelse. Kirken har derfor heller ikke kun været kulturkonstituerende, men også altid tolket sig som modkultur. Den

protestantiske kristendom har en indbygget reformationstrang og troen en autonomi i forhold til de til enhver tid herskende kulturelle og politiske trends. Derfor kan kødet ikke identificeres som et rent alternativ til den menneskelige nydelse, begæret af den konkrete anden og den radikale livgivende forandring, som de to første opfattelser af kødet – med rette – kredser omkring.

Derfor kan det være nærliggende at tilslutte sig en fjerde opfattelse af, hvad kødet i kristendommen er, nemlig en særlig kultur *i* kulturen eller en identitet *i* identiteten. Denne identitet går på tværs af præster, kirke og folk, og findes i en særlig selvbevidst og erkendende kultur – hos de intellektuelle og de kunstneriske f.eks. Men også denne opfattelse er problematisk. Det adskiller og privilegerer ikke blot selvbevidstheden og erkendelsen, men dyrker en elite, der ganske vist ikke udgøres af embedsindhaverne i den danske folkekirke, men dem, der i bredere forstand har indflydelse i vores samfund (BSLK, 1967: 62). For hvad med os, der ikke besidder disse evner og hvad med resten af fællesskabet? Resten af verden? Og naturen? Også her bliver krop og kød objektiveret – bevidstheden subjektiveret og intellektualiseret – og forholdet til den anden og fremmede ikke anset for betydningsfuldt.

Svaret på spørgsmålet om kødet i den protestantiske kristendom er for så vidt – betragtet ud fra den danske folkekirkes grundlag – ikke helt enkelt. Disse forskellige opfattelser er eksempler på, hvordan selvmodsigelser opstår, når kødet på den ene side helt overordnet hævdes at dreje sig om Guds egen forandring til fordel for os, men i realiteten tolkes som en identitet konstitueret af forskellige former for selvdisciplin – hvad enten det er gennem isole-

ret nydelse, særlige aktiviteter eller mere passiv erkendelse. Den implicitte dualisme heri indebærer en fortrængning af vores bredere erfaringsmæssige kropslige sammenhænge. Den udtrykker en teologi, der ikke svarer til erfaringen og for så vidt som det er dens ambition at gøre dette kommer i splid med sig selv. Den undsiger det, som kødet ifølge elementær protestantisk selvforståelse handler om, nemlig om egentlig – eller guddommelig – identitet forstået som *sammenhængen i* (eller som den egentlige identiske enhed) af *identitet og forandring*. Kødet kan ikke med teologien som redskab identificeres som en ren forandring, en isoleret kropslig aktivitet eller en ren selvbevidsthed, men indebærer en radikal kritik af dualismens forskellige selvmodsigelser. Den udfordrer dermed også vores umiddelbare selvforståelse og verdensopfattelse.

Selvmodsigelsens grænse? Tre nyere trinitetsteologiske positioner

Går vi til nyere protestantisk bud på, hvad kødet er, skal vi dybere ned i den kristne selvforståelse for at finde det, de teologiske diskussioner drejer sig om. Der findes her udbredt enighed om, at kødet er udtryk for menneskets identitet, sådan som den tager sig ud, når den tolkes ud fra Guds forhold til Jesus fra Nazareth. Kødet drejer sig med andre ord om den identitetsmæssige betydning, som Guds forhold til Jesus har for os. Det teologiske udgangspunkt er, at *Gud er blevet kød som os i Jesus fra Nazareth, død som kød på korset, opstået som kød og forventes at komme igen for, at vi kan opstå kødeligt og Gud dermed bringe sin skabelse til fuldendelse* (BLSK, 1967: 21, 26-30). Dette bliver gan-

ske vist ikke altid beskrevet så kødeligt, som her (at Gud bliver kød, Kristus er kød, Ånden er kød: vi er kød, sakramenterne kød, kirken kød osv.), for dels kan en sådan beskrivelse fejltolkes, som om den skulle være udtryk for en objektivering af kristendommen, dels er begrebet kød i de bibelske tekster og den kristne tradition generelt et ambivalent begreb, fordi det, idet det hænger sammen med mennesket, også hænger sammen med 'synden'. I nogle kontekster kan kød således ligefrem betyde synd, hvormed altså ikke er sagt, at kødet er synd, for det kan også betyde det omvendte, nemlig at synden er kød, dvs. menneskelig. Ikke desto mindre ligger netop denne tvetydighed allerede i beskrivelsen af den særlige ('guddommelige') bevægelse, som beskrives med forestillingen om inkarnation, død og opstandelse.

Dermed er det netop *ikke* givet, hvad kød betyder mere præcist, men at det betyder noget for os, som ikke er vilkårligt, men væsentligt. Spørgsmålet er, hvad forestillingen om Guds egen forandring indebærer for vores opfattelse af, hvad identitet overhovedet er? Et svar på dette forudsætter på ingen måde en forudgående accept af de pågældende forestillinger om Gud eller Guds forhold til Jesus osv. (en såkaldt 'troende' accept af angivelige 'dogmer') for at blive meningsfuldt – tværtimod gælder det omvendt, at disse forestillinger allerede har en betydning, som må afdækkes, for at deres relevans overhovedet kan vurderes. I det følgende vil jeg netop forsøge at afdække nogle almene træk ved denne betydning.

Som udgangspunkt er det at være menneske, ifølge teologien, at være kød. Guds inkarnation er synonym med Guds menneskelivelse i Jesus. At være kød er at være menneske et konkret sted på et bestemt tidspunkt.

Som kød er vi ikke rent negative væsner (som hvis vi f.eks. var et 'intet' uden identitet eller en 'værdiløs' identitet), fordi Gud (der er og har værdi) er blevet kød, men på den anden side er vi heller ikke er rent positive (og har en 'fuldkommen' identitet), hvilket ville gøre Guds inkarnation overflødig. Vi er, betyder det, et sted mellem intet og alt og at betragte som en sammenhæng mellem de to. Derfor er det ikke så væsentligt, hvor hyppigt kødet er blevet tematiseret negativt eller positivt i kirkehistorien, men snarere den pointe, der ligger i kødets bredere ambivalens og konkrete tvetydighed. Kødet er kød og dog forandrende sig. Det udsættes for en forandring og forandrer sig radikalt. Tolkningen af kødet drejer sig således om, hvilken sammenhæng, der er mellem det positive og det negative og dermed om hvilken eventuel grænse, der findes for eller i ambivalensen. Det spørgsmål, som teologerne diskutere, er derfor, hvordan vi kan tænke kødet som en identisk (entydig eller guddommelig) *sammenhæng* i ambivalensen og dermed som en egentlig enhed af identitet og forandring – for så vidt som en sådan altså overhovedet lader sig tænke. Hvordan kan vi have en sammenhængende identitet, når selve det at have en indebærer, at vi ikke har en, fordi intet ved os er identisk gennem den forandring og død, som præger tilværelsen?

Tillich, Moltmann og Pannenberg forsøger på hver deres måde at give et svar. Deres svar kan betragtes som variationer over den hegel-ske dialektik, for så vidt som de alle tolker (opstandelses)sammenhængen af identitet (inkarnation) og forandring (korsdød) som udtryk for, at Gud er den, hvis identitet (guddommelighed) i en eller anden forstand konstitue-

res gennem integrationen af Guds egen forandring, hvad enten den tolkes som modsætning eller forskellighed, som død eller endelighed. Men deres udfoldelse er forskellig. De er ikke enige om, hvordan integrationen og relationen mellem de positive forskelligheder og negative modsætninger skal tænkes. Ikke enige om, hvilken slags sammenhæng denne relation er udtryk for.

I sin gudslære i *Systematic Theology 1* (1951/1973) giver Tillich en eksistens-ontologisk udfoldelse af det kristne gudsbegreb. Gud er, siger han her, væren-selv, mennesket er væren eller endelighed, Kristus er den ny-væren og døden er ikke-væren eller intethed. Tillich, som her er optaget af forholdet mellem positivitet og negativitet, leder efter en vej mellem Hegel (som han mener, bagatelliserer den negative forskel på eller modsætning mellem Gud og menneske) og Kierkegaard (som han mener gør modsætningen for stor). Stærkt inspireret af Heidegger priser Tillich ham for sammen med Sartre at have taget den menneskelige negativitet alvorligt og sat den ind i sin rette sammenhæng (Tillich, 1973: 186f, 189). Heidegger og Sartre har nemlig, hævder Tillich, taget konsekvensen af den teologiske indsigt, at intetheden er dialektisk integreret i Gud og set, at den derfor ikke kun er negativ, men en positiv forudsætning for væren overhovedet (Tillich, 1973: 189). Med andre ord er intethed for Tillich en forudsætning for identitet. Identiteten står netop frem som en væren på baggrund af ikke væren.

Men hvad mener Tillich med, at intetheden er *dialektisk* integreret i væren selv? Som væren er mennesket, siger han, begrænset af ikke-væren. Det erfarer denne begrænsning i tid og rum som en konstant trussel. Mennesket er

derfor – som slet og ret endelighed – ontologisk angst (Tillich, 1973: 191). Men erfaringen af denne umiddelbare negativitet har en positiv forudsætning, nemlig den at mennesket transcenderer sin egen væren (Tillich, 1973: 190). Denne transcendens er den positive forudsætning eller sammenhæng, som negativiteten hører hjemme i. Det er dens grænse. Men her støder vi på en svaghed ved Tillichs tolkning, som også er eksemplarisk for en rendyrket kultur- og bevidsthedsteologi (jf. det tredje og fjerde bud på, hvad kødet er). For ifølge Tillichs tolkning er menneskets endelighed ontologisk, mens dets transcendens 'kun' er erkendelsesmæssig. Transcendensen udgør for så vidt ikke et egentligt kendetegn ved mennesket, men er en forudsætning alene for dets erkendelse (Tillich, 1973: 191, 193, 199, 201). Transcendensen er med Tillich ord ikke "konstituerende", men kun "dirigerende" (Tillich, 1973: 190). Det betyder, at den ontologiske angst ikke er negativ *i sig selv*, men kun som den erkendes indadtil. Den kan Gud kun bringe mennesket ud af gennem en ny – indre – erkendelse af sig selv. Kun gennem denne erkendelse er mennesket i positiv kontakt med Gud – og sig selv. Menneskets egentlige identitet beror for så vidt på en rent subjektiv selverkendelse. Uden denne erkendelse, synes mennesket slet ikke at have en identitet.

Tillich forsvarer således – trods sin intention og mange udsagn om det modsatte – indirekte en dualistisk opfattelse af den menneskelige subjektivitet. Kødet falder fra hinanden i et ontologisk kød og et epistemologisk kød, så kødets sammenhæng, som den kristne tro drejer sig om i sidste ende fremstår som konstitueret af det erkendende subjekt. Negativiteten (erfaringen af ikke-identitet) er kun et problem in-

defra og hos den enkelte, hvis den da så overhovedet kan kaldes et problem og ikke bare, som man kritisk kunne indvende, er et passende udtryk for livets fundamentale endelighed, som kun fremtræder negativt i lyset af en indbildning om noget uendeligt. Burde mennesket da så bare erkende, at det ikke har en identitet? Ikke er noget? Tillich ser ikke, at erfaringen af negativiteten og dens grænse netop har at gøre med sammenhængen mellem ontologi og epistemologi, det indre og det ydre. Forudsætningen for den indre erfaring af døden som negativ er en eller anden form for dybere – og også ydre – kødelig sammenhæng. Alene betragtet kan det indre ikke være rent negativt. Også det kræver en sammenhæng. Kødet må selv være et forhold og tilmed et, der bevæger sig på og mellem forskellige niveauer.

Denne overindividuelle sammenhæng og bevægelighed er netop omdrejningspunktet hos Moltmann. Moltmanns udgangspunkt er i *Trinität und Reich Gottes* (1980/1994) ikke, at døden er dialektisk integreret, men at den *bliver* kristologisk *inkluderet* gennem en historisk kamp mod dens negativitet. Den er ikke som hos Tillich en ontologisk positiv forudsætning og en rent subjektiv erkendelse af dette. Vi bliver til, hævder Moltmann derimod, gennem vores død, nemlig i inklusionen af denne. I forhold til døden, siger Moltmann, er ikke kun erkendelsen og bevidstheden, men *hele* livet en indre modsigelse "denn Leben will leben, nicht sterben." (Moltmann 1994: 52). Denne modsigelse ligger altså ikke kun i forhold til det 'indre', men er ifølge Moltmann i livet som sådan. Kærligheden er, siger han, indbegrebet af livet. Den er også i lidelsen og døden. Derfor er Gud også i lidelsen og døden – og døden (ikke-identiteten) hører med andre

ord også positivt med til det inderste i identiteten: "Das Leiden der Liebe betrifft nicht nur das erlösende Handeln Gottes nach aussen, sondern auch die trinitarische Gemeinschaft in Gott selbst. Das extratrinitarische Leiden und das innertrinitarische Leiden entsprechen sich darin"³. Det betyder ifølge Moltmann, at Guds guddommelighed og egentlige identitet ligger i den selvvalgte lidelse, der som selvvalgt indelbærer, at Gud hverken er hævet over den eller underlagt den, men den forandrende kraft *i* den. Identiteten dannes gennem tilstedeværelsen i ikke-identitet. Dette er radikalt, fordi det betyder, at Guds identitet ligefrem ligger i lidelsen og det ikke-identiske. Lidelsen holder – med ord fra den protestantiske dogmatik – sammen på den indre, immanente trinitet og den ydre, økonomiske, frelseshistoriske trinitet.

Negativiteten er således ifølge Moltmann givet med Gud selv som en positivt definerende spænding i Gud, der kan være større eller mindre (Moltmann 1994: 49). I forlængelse af dette men med nogle eskatologiske modifikationer tænker han inklusionen af døden (positiviseringen af negativiteten) som en historisk bevægelse, men er klar over, at denne måde at tænke den på ikke er uproblematisk. For hvordan kan vi så, må man spørge, skelne mellem Gud og historien dvs. mellem identitet og den historiske erfaring af ikke-identitet (forandring og død)? Hvad er det, der gør Gud i lidelsen til netop Gud og den lidelsesfulde proces til andet end en tragedie (andet end erfaringen af ikke-identitet)? At også Gud lider gør jo ikke lidelsen mindre, men værre kunne man sige. Hvad er den forandrende kraft *i* lidelsen? Hvorfor skulle tilstedeværelsen i ikke-identitet give én mere identitet og ikke netop mindre? Så længe tilblivelsen, som Moltmann siger, er kærlighe-

dens tragedie og Gud *kun* er Gud i tragedien og lidelsen, så bliver det os og vores erkendelse af den, der skal være denne positive kraft. Os, der – som han også kan sige – skal kæmpe Kristi kamp (Moltmann 1994: 75). Så bliver den immanente, indre, trinitet opløst i den økonomiske, ydre og historiske. Gud bliver opløst i menneskets historie og menneskets historie bliver opløst i menneskets død. Dette er Moltmann gennem hele sit forfatterskab blevet kritiseret for at sige, og det har han følgelig også forsøgt at undgå. For han ved, at også dette deler vores identitet, kødet, i et objektivt og et subjektivt stykke.

Pannenberg er en af dem, der har diskuteret dette problem mest indgående med Moltmann. I *Systematische Theologie 1* (1988) forsøger han på den ene side ligesom Moltmann at tage historien alvorligt som Guds egen forandring, men på den anden side ikke lade Gud opløse helt i den. Med et citat af Moltmann understreger han, at det i Jesu død er hans Guds og Faders guddommelighed, der står på spil, og at korset således vitterligt stiller spørgsmål ved Guds guddommelighed (og identitet) (Pannenberg, 1988: 341). Døden stiller faktisk, hævder Pannenberg dermed, spørgsmål ved vores identitet. Men dette spørgsmål, er der dog en grænse for. For Gud er, siger han samtidigt mod Moltmann, *ikke* totalt død på korset, sådan som man har sagt i teologien siden Hegel. Det er, siger han, kun om Guds søn, man kan sige, at han er død, korsfæstet og begravet og det endda kun "*nach seiner menschlichen Natur*" (Pannenberg, 1988: 341). Pannenbergs pointe med dette er, at enhver forkyndelse af Guds totale eller hele død ikke kan andet end at gøres os alene ansvarlige for hans opstandelse og dermed gøre os til Gud, gøre os rent positive,

kødet rent positivt og dermed bagatellisere kødets ambivalens og vores erfaring af negativitetens realitet. Beror vores identitet kun på vores egen positive erkendelse af den, så bliver der enten tale om, at vi fortrænger de problemer, der knytter sig til den, eller at vi gør dem så store, at de helt modsiger erfaringen af identitet. Spørgsmålet for Pannenberg er, hvordan teologien kan give tilstrækkeligt udtryk for erfaringen af denne selvmodsigelse. Det kan den kun, hævder han, ved – *også* – at forudsætte Guds liv. *Identitet forudsætter ikke bare ikke-identitet, men også identitet.*

Denne pointe har, mener jeg, Pannenberg helt overordnet ret i, om end han efter min opfattelse også går for langt i sin argumentation, så den kommer til at underminere pointen. Pannbergs hovedargument er (i denne dogmatiske, trinitariske sammenhæng) nemlig, at det ville være omvendt monofysitisme (sammenblanding af Kristi to naturer og følgelig af Guds og menneskets natur) at forkynde hele Guds død, men ved at afvise, at Jesus er død efter sin guddommelige natur, giver Pannenberg omvendt, mener jeg, udtryk for nestorianisme (adskillelse af de to naturer). Dette, der kan virke som decideret dogmatisk pedanteri at gå ind i, er teologisk afgørende for, hvordan vi skal tolke kødet og komme nærmere en forståelse af identitet. For dette understreger, at kødet på *ingen* måde er et enten-eller. Dets negativitet er ikke enten *allerede* (monofysitisk) integreret i Gud (og fuldkommen) eller *endnu ikke* (nestoriansk) inkluderet i Gud (og rent ufuldkommen), men er i Gud *både* integreret og ikke integreret. For at udtrykke dette må man, mener jeg, sige, at Gud ikke er død indadtil, men udadtil og differentierer dette yderligere ved at sige, at trods dette er sønnen død indad-

til, men udadtil levende og fortsætte differentieringen sådan, at døden indadtil tolkes som et virkeligt moment i eller træk ved en indre forandring og udadtil som en vedblivende mulighed eller side ved det endeliges identitet. Således tolket bliver Jesus Kristus eksemplarisk kød og eksemplarisk menneskelig identitet, nemlig udtryk for erfaringen af død i liv og liv i død, af enheden af ikke-identiten i identiteten og identiteten i ikke-identiteten. Jesus Kristus bliver således forstået den personlige enhed af *den døde i det levende og den levende i det døde.*

Radikal mellemmenneskelighed

Dette, som man kan bevæge sig meget længere ind, i betyder overordnet, at det guddommelige kød og dermed også vores identitet som mennesker, hverken er realiseret eller tilblivende, men kun findes konkret formidlet i triniteten, dvs. i formidlingen selv (Pannenberg, 1988: 421, 481). Det vil sige, at den hverken går forud for forandringen eller er opløst i den, men findes *i* den. Deri ligger Pannbergs vigtigste kritik af Hegel. Forandring og forskellighed kan nemlig slet ikke, siger han, integreres rent filosofisk, logisk eller abstrakt – alene gennem vores erkendelse og tænkning – men forudsætter også en form for ikke-integration uden hvilken, der ikke ville være en integration. Sammenhæng og identitet findes derfor, hævder han, kun som en åben enhed i den immanente og økonomiske trinitets konkrete *"livsfællesskab"*. Dette fællesskab er åbent indadtil, idet det overvinder adskillelse gennem forskellighed (Pannenberg, 1988: 481). Det vil sige, jo større forandring og forskel, jo mindre adskillelse og modsætning og jo større enhed: *"Sie ist diejenige Einheit Gottes mit seinem Ge-*

schöpf, die darin begründet ist, dass die göttliche Liebe das Geschöpf in seiner Besonderheit ewig Bejaht und daher zwar seine Trennung von Gott, nicht aber seine Verschiedenheit von Gott beseitigt."⁴ Dette er foreløbigt så langt, vi kommer med de trinitariske bud på kødet: Kødet som vores identitet og denne som en konkret fællesskabsformidlet kontinuitet mellem negativitet og positivitet. Denne opfattelse gør os således ikke til rene individuelle bevidstheder eller opløser os i en totalt fælles verden. Det fører hverken tilbage til en antaget oprindelig indentitet eller frem i en udvikling med identitet som mål. Ind i livsfællesskabet. Derfor kan kødet heller ikke beskrives tilstrækkeligt rent trinitarisk, men fører videre til andre mere konkrete teologiske temaer såsom antropologi, ekklesiologi, eskatologi, osv.

Denne bevægelse fra det abstrakte mod det konkrete finder vi også i kropsfænomenologi, hvor arven fra og kritikken af den hegelske dialektik har spillet en tilsvarende vigtig rolle som i teologien. I forlængelse af Merleau-Pontys sene udfoldelse af dialektikken som mellemkropslighed finder vi både refleksioner og beskrivelser, som kan føre teologien videre i sin bestemmelse af kødet. Den fænomenologiske relevans ligger her ikke kun i den parallelle dialektikkritik, den tilsvarende skepsis over for dualismen og i de alternative beskrivelser af kroppen. Den ligger også i påpegningen af, hvordan intersubjektivitetens problemer ændrer karakter, når kropsligheden – som også her kaldes inkarnation – tages med i betragtning, netop fordi kropsligheden er en særlig form for åben, bevægelig enhed, der holder det egne og det fremmede sammen og dermed overvinder adskillelser (Waldenfels, 2000: 284-285). Ifølge denne opfattelse udgør kropslighe-

den en fundamental form for menneskeligt mellemværen, der overskrider grænser og tilmed rækker ud over mennesket. Som fænomenologen Barbaras ligefrem siger, så er kødet et "inter" forstået som en *væren mellem os* og dermed den mest fundamentale dimension i vores liv (Barbaras, 2004: 253). Kropsligt betragtet er forskellighed og fremmedhed allerede givet i mig, og den anden udgør derfor ikke min negation, men min fuldendelse. Den mellemkropslige fuldendelse af identitet kan således abstraheres, men findes kun i artikulationen af forskelle og kun realiseret som overgang. Vi er, hævder Barbaras, indskrevet i det åbne kød og har derfor begæret både som vores udfoldelse og fuldendelse (Barbaras, 2004: 271-272).

Konklusion

Begynder vi bagfra og sammenfatter, så er det teologisk afgørende, at den menneskelige identitet, som kødet betegner, konstitueres gennem en åben og radikal mellemmenneskelighed. Det betyder, at identiteten ikke et enten-eller, men et både-og. Det er ikke en allerede færdigintegreret identitet eller et foreløbigt intet, der skal inkluderes i en sammenhæng, men en mellemmenneskelig dybde og fylde. Identiteten er ikke ren, men også en ikke-identitet. Den konstitueres gennem den åbne integration af andres og egen forskellighed og forandring. Den indre forskellighed betyder, at kødet ikke er selvkonstituerende eller rent fremmed konstitueret, men en åben sammenhæng af de to. Vi forandres, bevæges og bliver os selv netop gennem det, vi ikke er døden, fordi det ikke at være os selv allerede hører til vores egentlige identitet. Kødet betegner den kropslige sammenhæng i mig selv, i mennesket selv og

mellem mennesker, der i kraft af sin åbenhed integrerer det forskellige forandringen og det ikke-identiske og identiske, død og liv og dermed har 'overvundet' en tilsyneladende ren modsætning mellem de to. Det er den åbne sammenhæng, der overvinder modsætning og negativitet, gennem forskellighed. Som kød forstås identitet således som opstandelsesidentitet. Den knyttes sig til den eksemplariske identitet Jesus Kristus og anses for del af et guddommeligt livsfællesskab, der på denne baggrund kaldes trinitarisk.

Noter

- 1 Begrebet 'kristen tro' er problematisk at anvende. Det lyder fromt og subjektivistisk, men begrebet 'kristendom' er ikke meget bedre. Det vækker de modsatte associationer og antyder en forældet objektiverende forståelse af kristendommen som 'religion'. Dette vil jeg i det følgende forsøge at tage højde for i min anvendelse, uden at dette betyder, at tilslutter mig fuldstændigt til denne forståelse. Med 'kristendommen' vil jeg således primært henvise til den form for kristne religion eller religiøsitet, som vi forefinder, og med 'kristen tro' til den måde, som denne tager sig ud på betragtet indefra. Ved 'protestantisk systematisk-teologi' forstår jeg en metodisk bearbejdning af forholdet mellem de to, som åbent integrerer refleksion og selvrefleksion.
- 2 Ved "kirkens selvforståelse" forstår jeg her den selvforståelse, der kommer til udtryk i den danske folkekirkes bekendelsesskrifter og således en sammenhæng, der hverken er objektiveret som "kristendommen" eller subjektiveret som "kristen tro". Dermed er jeg klar over, at den danske folkekirkes bekendelsesskrifter ikke kan siges at repræsentere kristendommen eller den kristne tro som sådan – hvis der overhovedet er noget, der hedder det – og som historiske tekster heller ikke bør abstraheres til en enhed. På et elementært niveau er det dog relativt uproblematisk at fremhæve visse teologiske sammenhænge, som når de, som vi skal se, skal udfoldes, selvfølgelig kræver mere metodisk og indholdsmæssig refleksion.
- 3 "Kærlighedens lidelse angår ikke kun Guds forløsende handlen udadtil, men også det trinitariske fællesskab i Gud selv. Deri svarer den ydretrinitariske lidelse til den indretrinitariske lidelse." (Moltmann 1994: 40).
- 4 "Den [guddommelige kærlighed] er den Guds enhed med sin skabning, der er begrundet deri, at den guddommelige kærlighed evigt bekræfter sin skabning i sin særegenhed og dermed overvinder dens adskillelse, men ikke dens forskellighed fra Gud" (Pannenberg, 1988: 481).

Litteratur

- Barbaras, Renaud**, *The Being of the Phenomenon. Merleau-Ponty's Ontology*, Indiana University Press: Bloomington, 2004.
- Bekennnisschriften der evangelisch-lutherischen Kirche*, hrsg. *Im Gedenkjahr der Augsburgischen Konfession 1930*, Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen, 1967.
- Leder, Drew**, *The Absent Body*, The University of Chicago Press: Chicago, 1990.
- Moltmann, Jürgen**, *Trinität und Reich Gottes. Zur Gotteslehre*, [1980] Gütersloher Verlagshaus: Gütersloh, 1994.

Pannenberg, Wolfhart, *Systematische Theologie Band I*, Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen, 1988.

Teglbjærg, Johanne Stubbe, *Krop og håb. En kritisk tolkning af nyere eskatologi under inddragelse af kropsfænomenologien*, Det Teologiske Fakultet: København, 2009.

Tillich, Paul, *Systematic Theology Vol I*, [1951], The University of Chicago Press: Chicago, 1973.

Waldenfels, Bernhard, *Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes*, Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main, 2000.

At frådse i kropslighed

– om krop og religion i middelalderen

Torben K. Nielsen, (f. 1962) er ph.d., lektor i middelalderhistorie og forskningskoordinator ved CEPS – Cultural Encounters in Premodern Societies, Aalborg Universitet. Han forsker i middelalderlig krig, kultur og religion. Hans seneste publikationer omhandler pave Cølestin III (1191-1198), korstog i Baltikum og kejser- og pavemagtens historiebrug. CV og publikationsliste kan ses på <http://personprofil.aau.dk/Profil/100465?languageId=4>.

Kroppen er historisk foranderlig. Også opfattelsen af og talen om krop er underlagt skiftende vidensregimer og synes altid præget af en voldsom trang til klassifikation og bestemmelse. I vore dage kan vi tale om krop og det menneskelige kød på fx medicinske, biologiske, generationelle, kønsmæssige og sundhedsmæssige faconer. Vi italesætter ofte den menneskelige krop mellem sygdom og sundhed, mellem apati og aktivitet, mellem ungdommens spændstighed og alderdommens forfald, mellem funktionsduelighed og handicaps. Vi kan tage på wellness-ophold eller på kursus for at lære at 'mærke' vores krop igen – eller vi kan tage medicin for at 'overdøve' kroppens

'signaler'. Vi smykker gerne vore kroppe med varige eller temporære kulturelle udtryk – og vi går efterfølgende smertefulde behandlinger igennem for at fjerne de varige imprints igen. Vi diskuterer – som en del af sygeplejens etik eller som en del af den regionale økonomi – hvornår et menneskes krop ikke længere er værd at holde liv i. Og dermed hvad der definerer et menneske. Vi er altså i vort kød, på godt og ondt.

Denne erfaring er jo ikke ny, og det er heller ikke nyt, at mennesket taler og skriver om sin krop. I denne artikel vil jeg diskutere gennem eksempler, hvordan religiøst vakte mennesker i europæisk middelalder tænkte og talte om

deres kroppe. De kroppe vi møder i denne artikel er entydigt *religiøse* kroppe. Og religionen kommer vi ikke udenom. De kristne middelaldersamfund kendetegnedes blandt andet af, at den katolske kirke besad et regulært frelsemonopol. Kirken administrerede den religion, hvis væsentligste dogme bestod i en forståelse af, at Gud var blevet kød: Guds *inkarnation* i Jesus Kristus og samme inkarnerede krops død og opstandelse har betydet, at kroppen, som fængsel, som længsel, som udfrielse og som frelse mulighed – og sikkert mange flere inkarnationer! – har haft strålende betingelser for at udvikle og italesætte sig.

De kroppe jeg beskæftiger mig med i det følgende har været tilknyttet mennesker, der levede, tænkte og handlede religiøst. Jeg kalder disse kroppe og de mennesker, der agerede med sådanne kroppe, for *religiøse atleter*. Betegnelsen, som jo i sig selv er bibelsk funderet (1. Kor. 9, v. 25), er valgt for at understrege, at de fleste af disse mennesker udviste en ret professionel og reflekteret omgang med deres kroppe (Nielsen, 2005). De oplevede og brugte deres kroppe som instrumenter til at fremme en religiøs stræben. I den middelalderlige periode ca. 1000-1500 var sådanne religiøse atleter bredt anerkendte som forbilleder – respektindgydende og efterstræbelsesværdige. Perioden forud kan siges at have været præget af en slags religiøs 'bytteøkonomi', hvor lægfolk gennem donationer sikrede sig munkenes forbøn. Fra anden halvdel af det 11. århundrede skiftede denne bytteøkonomi imidlertid karakter. Nye klosterordener supplerede ritualer og liturgi orienteret med sigte på det sociale kollektivs frelse med forehavender, der fokuserede mere på den enkelte religiøses egen vej til frelse.

Klosteret blev nu i stigende grad opfattet som en livets skole, hvor den enkelte religiøse kunne bevæge sig mod Gud. Gennem personlige opofrelser, læsninger, bøn, meditationer og kropsbeherskende teknikker kunne munken bevæge sig hen imod den *lighed med Gud*, som var gået tabt i syndefaldet. Karteusermunken Guigo II (d. 1188) er forfatter til *Munkestigen – Scala claustralium*. Heri beskriver Guigo det religiøse liv som en proces – og gør det metaforisk ved at inddrage en række kropslige sansninger:

Læsningen leder efter sødmen i det velsignede liv, meditationen opfatter den, bønner spørger efter den, kontemplationen smager den. Læsningen putter så at sige hel føde i munden, meditationen tygger på den og bryder den ned, bønner udvinder dens smag, kontemplationen er derimod selve den sødme, som gør glad og fornyer. Læsningen virker på det ydre, meditationen på marven; bønner spørger, hvad vi længes efter, kontemplationen giver os glæde i den sødme vi har fundet. (Guigo II, 1978: 82-3)

Man kan hævde, at perioden fra ca. 1050 vidner om en internalisering af de religiøse normer i form af en øget introspektiv kapacitet: Man udviklede psykologisk-refleksive kompetencer og underkastede således egne, individuelle synder og fejl en dybtgående undersøgelse, for herigennem at kunne gå den rette vej mod Gud (Constable, 1995). Som citatet viser, var den menneskelige krop og dens sanssemæssige indtryk en afgørende vigtig faktor i den nye, øjensynligt mere reflekterede syndsbevidsthed.

Utallige er imidlertid de tekstbidder fra periodens litteratur, der synes at understrege kirkemænds og munkes indædte foragt for den krop, der var et vilkår selv for dem. Pave Innocens III's (d. 1216) ungdomsarbejde *Om den menneskelige elendighed – De miseria humanae conditionis* fra 1190'erne er et berømt eksempel. Mennesket er her kendetegnet ved nærmest udelukkende at være af kropslig og – derfor – skændig natur:

Hvilken skandaløs værdiløshed ved den menneskelige væren, hvilken værdiløs skændsel! Sammenlign blot med urterne og buskene; disse frembringer blomster, løv og frugter; du, derimod, kun fluer, lus og orme. Af disse flyder olie, vin og balsam, af dig kommer kun slim, urin og lort. Disse udånder sød duft, du efterlader en afskyelig stank.

Og om kvindens menstruation skriver den senere pave:

Vær opmærksom på, hvad barnet i moders liv lever af! Det ernærer sig med sikkerhed af menstruationens blod, siden dette jo udebliver hos kvinden efter besvangring, vel sagtens for at barnet kan ernæres ved det. Om dette blod hedder det nu, at det er så urent og afskyvækkende, at ved berøring med det hører frugter op med at spire, vingårde udtørres, planter vil dø, træerne ville miste deres frugter og hunde, som spiste af det, ville blive gale. (Lotario di Segni, 1990: 48 & 45-6)

Skriftet viser Innocens' kendskab til aristotelisk naturfysik og embryologi, hvor man-

den og hans sæd indtager den afgørende rolle som reproduktionens formgivende aktør, mens kvinden og hendes menstruationsmaterie blot rummer reproduktionens passive potentiale. Hos Innocens kædes de aristoteliske 'observationer' sammen med en opfattelse af, at mandens og kvindens forening i reproduktionen er entydigt forbundet med både fysisk og moralsk forrådnelse. Innocens' optagethed af menneskekroppens affald og udsondringer og – især – disse kropslige udladningers forbindelse til synd og moralsk fordærv synes ganske typisk for tiden. Mange andre skrifter fremviser lignende kropsforsagende tendenser, og indtil for blot et par årtier siden fokuserede det meste af forskningen næsten udelukkende på den tilsyneladende dualisme mellem den urene krop og den pure sjæl, som findes i disse tekster.

En sådan dualisme-tænkning er imidlertid langt fra den eneste gangbare, og dermed heller ikke fyldestgørende for en aflæsning af den middelalderlige tænkning om mennesket. Kroppen var nemlig langt vigtigere end det umiddelbart synes at fremgå: "the extravagant attention to flesh and decay characteristic of the period is not "flight from" so much as "submersion in"', som det hedder hos en af de mest inspirerende forskere i disse temaer, Caroline Walker Bynum (1992: 251). I middelalderen blev fx ikke blot sanselige erfaringer lokaliseret i kroppen. Også det vi i dag vil kalde 'følelser' eller 'erfaringer', og som vi mener er noget, vi oplever med vores intuitive eller kognitive evner, fik i middelalderen entydigt kropslige, sanselige udtryk. Mange af middelalderteksternes diskussioner om mennesket opererer ikke med en dualisme mellem krop og sjæl, men skelner snarere mellem krop (corpus), ånd

(spiritus) og sjæl (anima) og var mere optaget af at diskutere forskellige 'lag' af sjæl end af at kontrastere krop og sjæl (ibid.). Dette gælder således også for en polyhistor som Isidor af Sevilla (560-636). I sin autoritative og i hele perioden vidt udbredte klassifikatoriske tekst, *Etymologiae*, diskuterer Isidor ud fra tidens sprogvidenskab (heraf navnet på værket) også mennesket, og Isidor skelner bl.a. mellem sjæl, ånd, krop og kød. Således hedder det, at "soul (anima) is so called because it is alive: spirit however, is so called either because of its spiritual (*spiritalis*) nature, or because it inspires (*inspirare*) the body" (Isidor of Seville, 2006: 231), mens det om kroppen bl.a. hedder:

The body (*corpus*) is so called, because it 'perishes when it denigrates' (*corruptum perire*). It can be dissolved and it is mortal, and at some point it has to be dissolved. The flesh (*caro*), however, derives its name from creating (*creare*). [...] Flesh is a composite of four elements. Earth is in flesh, air in breath, moisture in blood, fire in the vital heat. Each element in us has its own physical part, something of which must be repaid when the composite dissolves. However, what is meant by flesh and what is meant by body (*corpus*) are different; in flesh there is always a body, but in a body there is not always flesh, for the flesh is what is alive, and this is a body. A body that is not alive is not flesh. (Ibid.)

I sit arbejde med at forstå middelalderens tænkning omkring synet og blikket forsøger den australske forsker Susannah Biernoff at komme udover en traditionel dualisme-tænkning ved

at lede efter – og ofte finde – en tredje kategori udover krop og sjæl. I hendes teksteksempler, som udgøres af bl.a. Augustin (354-430), Bernard af Clairvaux (d. 1153), Robert Grosseteste (d. 1253) og Thomas Aquinas (d. 1274), udgøres denne tredje kategori af det *kød – caro*, som også fandtes hos Isidor af Sevilla (Biernoff, 2002: 17-59). Det er dog langt fra i alle de relevante middelaldertekster, man finder en konsistent og reflekteret anvendelse af begrebsparret krop/kød. Kødets status som en tredje kategori ved siden af krop og sjæl var måske alligevel ikke fuldt erkendt for de middelalderlige skribenter. Ofte bruges begreberne nemlig ganske ureflekteret og udskifteligt. For mange af de middelalderlige skribenter synes begreberne *corpus* og *caro* ganske enkelt at kunne indtage de samme betydninger. Under alle omstændigheder er det meget svært at opretholde en konsistent skelnen mellem krop og kød – såvel i middelalderteksterne, som i nærværende tekst.

Alligevel er Biernoffs påpegning af netop kødet som en vigtig kategori i middelalder-tænkningen betydningsfuld, idet inddragelsen af kødet kommer til at understrege et afgørende handlings- og forandringsperspektiv, som til gengæld er ganske tydeligt i middelalderteksterne: Kroppen og kødet kunne – og skulle – håndteres. Gennem forskellige former for askese og mangeartede mortifikationer af kroppen kunne de religiøse atleter nærme sig Gud.

Hos en betydende historisk og spirituel figur som cistercienserlederen Bernard af Clairvaux er kroppen således ikke i sig selv forkastelig. Det er derimod *kødet*. Det er kødet, som handler, mens kroppen bare *er*. Bernard skriver, at "når vi er i denne vor krop, er vi fremmede for

Gud. Det er ikke kroppens skyld, selvom den jo er dødelig; snarere er det kødet som er en syndig krop i hvilken intet godt findes, men hvor syndens lov regerer” (Bernardus Claraevallensis, *De conversione ad clericos sermo seu liber*: 851B). Således er det også kødet, der kan moralsk forkastes for sine forkerte handlinger, og ikke kroppen. Til gengæld er det også kødet, og dets handlinger, der kan korrigeres og dermed bringes på den rette vej mod frelsen. Kødet er altså både syndefuldt, men også nødvendigt som instrument for frelsen. Hvis kødet *ikke* kan betvinges, bliver frelsen også umuliggjort.

Benediktinermunken Peter af Celle (d. 1183) sammenligner i sin traktat – *De afflictione et lectione – om lidelse og læsning* – den menneskelige krop med en simpel kødvare, der kan behandles af en slagter: Jo mere den religiøse atlet kan ‘sælge’ af sin krop, oven i købet til den vigtigste kunde, Gud, jo større bliver hans profit og belønning hos Gud. I Peters tekst kommer endvidere et andet traditionelt motiv til syne: Kødet og kroppen opleves som ufuldendt. På trods af en stærk tro på Guds underfulde skaberkraft er en gennemgående opfattelse alligevel, at den menneskelige krop er som et uudviklet barn. Gennem tugt og spægelse kan kroppen udvikles til et helt menneske. Interessant nok synes kroppens betydning for Peter af Celle at ligge netop i dette forhold: Kroppen er manipulerbar, og kan derfor bringes til at være af værdi (Petrus Cellensis, 1987: 140-141).

De religiøse kunne skildres som soldater, der netop kæmpede mod deres egen krops forræderiske handlinger. Den engelske St. Wulfric, hvis helgenvita er fra begyndelsen af 1200-tallet, fik en gang foræret en brynje. Gaven fra en verdslig ridder til den religiøse ‘soldat’ gav anledning til en ret veloplagt modstilling af de to

personers forskellige livsvalg. De førte begge krig, men Wulfric kæmpede mod en langt mægtigere fjende og endda med ringere våben. Wulfrics krigsførelse fokuserede på bekrigelsen af kødet – synden – i kroppen:

Den herre William besøgte ham [Wulfric] i det lønlige håb, at han kunne få lov at tage del i krigerens triumf ved at stille med våbnene. Han gav ham sin egen ringbrynje, som om det var til en mægtigere kriger, og dedikerede derved dette stykke militære udstyr til Guds rekruts brug [...] Om natten kastede han sig nøgen i et kar med iskoldt vand, og derfra ville Kristi lille dreng tilbyde sin Herre alle Davids salmer, sunget til Ham med tromme og psalter. Således blomstrede han strålende i uskyldens glans efter hver ny dåb, og lig en flok af spæde lam, dukkede han op ad vandet hvidere end mælk. Efter at have taget sin skjorte af hår og sin skjorte af panser på igen ville han bruge resten af natten på hymner og bønner, afbrudt af hyppige genufleksioner. (Matarasso, 1993: 239)

Vi har mange andre eksempler på helgeners ophold i meget koldt vand gennem længere tid. Hos Etienne d’Obazine (d. 1154) og igen den berømte Bernard af Clairvaux anses det kolde vand at have den – ikke ukendte – effekt, at det svækker kroppens ophidselse (Aubrun, 1970: 45; Christiansen, 1926: 47-48).

Kontrolleret berøvelse af livsnødvendig fødeindtagelse blev ofte anset som en anerkendelsesværdig kropsbeherskende strategi. Cisterciensermunken Aelred af Rievaulx’ (d. 1166) vita understreger den ærefrygt og ængstelse,

den voldsomme askese ofte fremkaldte hos andre. Beretningen viser omverdenens usikre vekslen mellem usikkerhed og anerkendelse, samtidig med at den sprogligt opererer i stærke metaforer om helbredelse og sygdom. Når disse medicinske kategorier er involveret, optræder også oftest læger og deres – også dengang – autoritative og 'videnskabelige' sundhedsdiskurs. Aelred indtager, som mange andre af de middelalderlige religiøse atleter, hvis kropsstrategier findes beskrevet, en nærmest anarkistisk og subversiv attitude til lægernes autoritetsform. For ham gælder kun Guds autoritet:

Han ofrede sig selv på den aldrig svigtende lidelses alter: Der var nærmest intet kød, der hang på hans knogler; kun hans læber syntes at være tilbage som en ramme om hans tænder. Den voldsomme udtæring af hans krop og hans ansigts magerhed gav hans fremtoning et engleligt udtryk. Idet han nærmest intet spiste og endda drak endnu mindre, mistede han i det hele taget, gennem sin utrolige fasten, helt længslen efter føde. Igennem denne periode afviste han de kure, han havde været vant til at tage, og skete det, at han tilfældigt smagte noget af dette i sin mund, tog han det ud med sine fingre, og mens hans plejere var optagne af andre gøremål, smed han det på jorden og kvaste det til pulver med sin fod, så det ikke blev opdaget. (Danielis, 1950: 49-50)

En del paradokser kommer til syne i disse beretninger om de religiøse atlethers omstændelige, helt sikkert udmarvende, men måske navnlig særdeles *bevidste* kropsbeherskelses-

teknikker. De religiøse atlethers spirituelle praksis handlede som nævnt om at begive sig ud på vejen imod Gudligheden. En del af denne bevægelse bestod af øvelser, der var tænkt som en knægtelse af, hvad man opfattede som kropslige behov – for søvn, hvile, næring, sex – og som er blevet fortolket som en bortkastelse af den religiøse atlets egen kropslighed og kødelighed. Paradoksalt nok synes denne negering af kroppens kødelige handlinger og behov at nødvendiggøre en ret udviklet bevidsthed om og til tider en nøjsom pleje af samme krop. Man skal være i god form for at kunne fornægte kødet.

Modellen – par excellence – for efterfølgelse og inspiration var Kristus selv. Begrebet *imitatio Christi*, i mange forskellige former, er et væsentligt karakteristikon ved den middelalderlige spiritualitet. Vi ser i perioden et øget fokus på Kristi humanitet og tilsvarende et fokus på Kristi krop og dens strabadser: Kristi lidelser tjente som direkte inspiration til en religiøs praksis. Et radikalt eksempel på en *imitatio Christi*-strategi gives os af kirkereformatoren Peter Damian (d. 1072), som selv brændende ønskede at lide for Kristi skyld, og som spægede sit kød, angiveligt fordi han ikke kunne blive martyr, da han jo ikke – som de oldkristne – levede i kristenforfølgelsernes tid. En forsker har kaldt Damian for "sin egen bøddel og en selv-martyr, som villigt idømte sig selv lidelse og endda død" (Constable, 1982: 20). Damian forfattede et helgenvita over Dominicus Loricatus, en anden beundret religiøs atlet. Tilnavnet *Loricatus* fik Dominicus, fordi han bar mellem syv og otte metalplader (*lorica*) fastpændt til sin krop om hofterne, halsen og benene. Som en del af sin religiøse praksis reciterede Dominicus Davids-salmerne, og under disse recita-

tioner ville han nu give sig selv tusind slag for hver ti salmer og gennemføre hundrede knæbøjninger for hver femten salmer. Dette giver i alt 15.000 slag og 1000 knæbøjninger for en fuld gengivelse. Damian fortæller, at Dominicus reciterede Davids-salmerne tyve gange på seks dage, og én gang nåede han helt op på ni recitationer i løbet af en enkelt dag.

Ofte ser man i de religiøse tekster en ganske utilsløret længsel eller endda begær efter Kristus. Dette kommer til udtryk i en intens dyrkelse af Jesu person, både i hans lidelse, men også før passionshistorien. I disse imitatio Christi-strategier kan man mere end ane en egentlig anerkendelse af den kropslige dimension i Gudsdyrkelsen. Også hér er det den religiøse atlets egen krop, der er instrument for strategiens udfoldelse. Netop med kroppen kan den religiøse atlet tage Kristi lidelser på sig og gennemgå de samme pinsler som Jesus Kristus. Tanken bag var den, at netop gennem den religiøse atlets egne kropslige strabadser kunne Kristi lidelser lettes for Ham. Imitatio Christi-strategierne kan i visse tilfælde antage en iøjnefaldende karakter af, hvad vi i dag ville opfatte som kropsligt begær og seksuel tilfredsstillelse. Imitation af Kristus synes i disse religiøse strategier at blive udfoldet som en slags *contemplatio* – eller måske endda *penetratio!* – *Christi*. Benediktinermunken Rupert af Deutz (d. 1129) havde eksempelvis som ung munk en voldsom vision, hvori han omfavnede et trækrucifiks i kirken og pludselig mærkede Kristus åbne sin mund for at kunne tage imod Ruperts dybe kys (Van Engen, 1983: 51). I et af sine mange breve omtaler den berømte Cluny-abbed Petrus Venerabilis (d. 1156), hvordan hans egen mor havde omfavnet et krucifiks så hårdt og intenst, at det end ikke i døden

kunne vristes fra hende (Petrus Venerabilis, 1967 I: 169). Hugh af Lincoln, hvis vita blev skrevet i midten af 1200-tallet, ønskede at bruge sin krop til at:

kysse hans fodspor, eller, havde det været muligt, at have holdt bare et eller andet, som Hans hænder eller en hvilken som helst del af Hans krop havde rørt ved, tæt ind til mit hjerte. Hvad skal jeg sige om hans kropslige udsondringer, hvis det altså ikke er respektløst at kalde det som flød fra Livets træ for udsondringer? Hvilke følelser, spørger jeg, skulle jeg have for den sved, som måske flød fra en sådan lyksaligheds kar, og som skyldes, at Han påtog sig vores svalgelighed? Jeg ville helt sikkert, hvis jeg fik chancen, ikke blot samle den sved, men jeg ville fortære den med mine læber og opsuge den som noget sødere end honning, og jeg ville skatte den i mit hjertes dybder. (*Magna Vita Sancti Hugonien-sis* II, 1961: 14-15)

Som det fremgår af citatet, er der her i den grad tale om en handlende krop, om kød, der agerer. For et nutidigt blik forekommer mange af disse beretninger af tydelig erotisk karakter, men kødets lyster er i denne sammenhæng vendt mod et højere mål, nemlig tilbedelsen af – og den kropslige opgåen i – den Kristus, der blev anset for vejen til frelsen.

I deres beskrivelser af deres erfaringer med deres gudsdyrkelse brugte både mænd og kvinder et særdeles fysisk og fysiologisk sprog. Ofte forekommende er sproglige udtryk for at konsumere, at fortære Gud – eller blive fortæret af ham, som vi fx. møder det i Bernard af

Clairvaux' prædikener over Højsangen. Hér bliver Bernards bod og anger til Kristi føde – i en vanskeligt oversættelig allegorisk sprogdragt:

Jeg tygges mens jeg irttesættes af Ham; jeg sluges mens jeg belæres; jeg reduceres mens jeg forandres; jeg fordøjes mens jeg transformeres; jeg gøres til én mens jeg bringes i overensstemmelse. [Latinen lyder: "Mandor cum arguor, glutior cum instituor, decoquor cum immutor, digeror cum transformor, unior cum conformor."] (Bernardus Claraevallensis, *Sermo LXXI in Cantica Cantorum*, 1123B)

De religiøse atleter blev således i en allegorisk forstand til kød, når de talte og skrev om Kristus, mens de var i deres kød, når de praktiserede de øvelser, der skulle bringe dem tættere på den attråede forening med Gud. Sådanne sanselige og nærmest erotiske beretninger og visioner synes imidlertid ofte undertrykt eller omskrevet i moderne oversættelser. Eksempelvis opfordrede samme Bernard af Clairvaux en nyomvendt munk, til "suge non tam vulnera quam ubera Crucifixi". En nogenlunde tekstnær oversættelse af dette tekststed vil således lyde: "sug ikke kun af den korsfæstedes sår, men også af hans bryster". Imidlertid når den engelske oversættelse frem til en anden – noget mere dydig, men i mine øjne også langt mindre spændstig (sic!) – metaforik med sin tekst: "draw life from the wounds of Christ" (Bernardus Claraevallensis, *Epistola CCCXXII ad Hugonum novitium*: 527C; Scott James 1953: 449).

De middelalderlige medicinske og lægelige ideer – især i den aristoteliske tradition – anskuede den mandlige krop paradigmatisk, som

mønsteret for, hvad vi er som mennesker. Det særligt kvindelige var derimod det 'u-formelige'. I tidens tekster finder vi klassifikatoriske ytringer om sprækker og revner; medicinsk-teologisk tale om brud på grænser, mangel på form eller tydelig definition; sprogliggjorte forestillinger om åbninger, med væsker, der vælder frem (Bynum, 1992: 220). Måske er det elementer af denne kønsdiskurs, der trænger ind i beskrivelserne af de religiøse erfaringer. Mænd synes nemlig i et vist mål at være optagede af at opstille en slags målestok for religiøs erfaring. Kvindernes stemmer synes derimod i højere grad at beskrive deres egne erfaringer som unikke og individuelle. Kvinderne taler i skrifterne ofte om at 'smage' Gud, at 'kysse Ham dybt', at 'trænge ind i Hans hjerte eller indvolde', eller blive 'dækket' af Hans blod. Sådanne beskrivelser synes at opløse grænserne mellem spiritualitet og psykologi; mellem kropsligt og sexuel: Nonnerne Liedwina af Schiedam og Gertrude af Delft følte i 1300-årene en så stærk moderkærlighed til det spæde Jesusbarn, at der løb mælk til deres bryster. De samtidige Lukardis af Oberweimar og Margareta af Faenza beretter om, hvordan de begge kyssede deres åndelige søstre i konventet med åbne munde, så 'nåden flød fra den ene til den anden' med en styrke, der efterlod begge søstre rystende – og sikkert rystede. Den flanderske poet og mystiker Hadewijch skrev i 1200-tallet om, hvordan Kristus selv gennemborede (penetrerede?) hende indtil hun "mistede sig selv" i ekstatisk kærlighed (Bynum, 1992: 190-1).

Hvordan skal vi forstå sådanne udsagn? Som vist var kroppen for de religiøse atleter ganske vist uværdig og forræderisk i og med, at kroppen og dens øjensynligt ofte viljeløse –

syndige - handlinger blev opfattet som stående i vejen for den opgåen i Gud, som var den religiøse atlets endemål. Kroppen fik imidlertid en yderligere rolle. I den middelalderlige spiritualitet med dens fokus på Kristi humanitet blev kroppen absolut nødvendig som scene for den syndsbevidsthed, offervillighed og ydmyghed, som var væsentlige elementer i den religiøse atlets idræt. De religiøse atleter *negerede* ikke blot deres egne kroppe. De forsøgte tillige at *transformere* deres kroppe til "fint kalibrerede instrumenter for frelse" (Brown, 1988: 223). Senantikens dualistiske oppositioner, dvs. de neoplatoniske forståelser af forholdet mellem krop og sjæl, blev i højmiddelalderen afløst af en langt mere langt mere kompleks ontologi. Kroppen, med dens mulighed for betvingelse, disciplinering og endelig omskabelse, blev nu nødvendig som medium og målestok for de religiøse bestræbelser. Kroppen var således blevet en mulighed for frelse. De religiøse atleter "stræbte ikke efter udrydde kroppen men at smelte deres eget ydmyge og smertefulde kød sammen med det kød, hvis lidelse, antaget frivilligt, var frelse. Ved at frådse i Kristi kropslighed fandt de udfrielsen af deres egen" (Bynum, 1987: 246).

Således synes kroppen med dens handlende kød klart forbundet med tidens gang; med forandring og udvikling; med *metastase*. Det handlende kød kunne nemlig bringes til at bevæge sig mod frelsen. Der rummedes et potentiale for udfrielse og frelse i den handlende krop, i kødet. Kroppen og kødet kunne betvinges og underkues, mennesket kunne genløses gennem frivillig mortifikation af kroppen. Man kan sige, at grænsen mellem krop og sjæl i den middelalderlige spiritualitet blev ekstremt gennemtrængelig, og det er måske netop den-

ne *permeabilitet* mellem tidligere oppositionelle par, som eksempelvis 'krop' og 'sjæl', der gør det så vanskeligt at forstå de tekster, der blev resultatet af de psykologiske indsigter og den interrogative og selvundersøgende kompetence, som skrifterne tydeligt afslører, at deres ophavsmænd og -kvinder besad.

Måske skyldes vores vanskeligheder med at forstå de middelalderlige tekster, at vi stadig i dag hænger fast i dualistiske positioner? Hverken den platoniske filosofis opdeling af mennesket i krop og sjæl, eller den radikale skepticisme hos Descartes, der ligger til grund for den moderne fremhævelse af menneskets kognitive evner på bekostning af de kropslige, kan 'forklare' de religiøse atleters kropsdyrkelse og kødelige sprog. Det forekommer således afgørende – hvis man bedre vil forstå den middelalderlige tænkning – at have øje for det miks, den sammenblanding af blandt andet krops- og køns-kategorier, der er på spil i de middelalderlige tekster. Dette er nødvendigt, for at "vi kan forstå hvordan middelalderlige mennesker af begge køn kunne se det Hellige manifestere sig i netop dét kød, den krop, der ellers narrede mennesket til synd, til liderlighed og grådighed igennem deres liv, og efter døden, rådnede op i graven" (Bynum, 1992: 305).

Litteratur

Bernardus Claraevallensis, *De conversione ad clericos sermo seu liber*, i *Patrologia Latina* (ed. J. P. Migne vol 182 col 833-856D), Paris, 1841-95.

Bernardus Claraevallensis, *Epistola CCCXXII ad Hugonum novitium*, i *Patrologia Latina* (ed. J. P. Migne vol. 182 col. 527A-528B), Paris, 1841-95.

- Bernardus Claraevallensis**, *Sermo XXVI in Cantica cantorum*, i *Patrologia Latina* (ed. J. P. Migne vol. 183 col. 1121B-1128D), Paris, 1841-95.
- Biernoff, Suzannah**, *Sight and Embodiment in the Middle Ages*, Palgrave MacMillan: Basingstoke, 2002.
- Brown, Peter**, *The Body and Society: Men, Women, and Sexual Renunciation in Late Antiquity*, Columbia University Press: New York, 1988.
- Bynum, Caroline Walker**, *Holy Feast and Holy Fast. The Religious Significance of Food to Medieval Women*, University of California Press: Berkeley, 1988.
- Bynum, Caroline Walker**, *Fragmentation and Redemption. Essays on Gender and the Human Body*, Zone Books: Cambridge, Massachusetts, 1992.
- Bynum, Caroline Walker**, "Why All the Fuss about the Body? A Medievalist's Perspective", i *Beyond the Cultural Turn. New Direction in the Study of Society and Culture* (eds. Victoria E. Bonnell & Lynn Hunt), University of California Press: Berkeley, 1999.
- Christiansen, C.P.O.**, *Bernard af Clairvaux: Hans Liv fortalt af Samtidige og et Udvalg af hans Værker og Breve*, Selskabet for historiske Kildeskrifters Oversættelse: København, 1926.
- Constable, Giles**, *Attitudes towards Self-Inflicted Suffering in the Middle Ages*, Hellenic College Press: Brookline: Massachusetts, 1982.
- Constable, Giles**, *The Reformation of the Twelfth Century*, Cambridge University Press: Cambridge, 1998.
- Guigo II**, *The ladder of monks: A letter on the contemplative life and Twelve meditations* (eds. & trsl. Edmund Colledge & James Walsh), Mowbray Publ.: London, 1978
- Isidor of Seville**, *The Etymologies* (trsl. & eds. Stephen A. Barney, W. J. Lewis, J.A. Beach & Oliver Berghof), Cambridge University Press: Cambridge, 2006.
- Lotario di Segni**, *Vom Elend des menschlichen Daseins* (übers. von Carl-Friedrich Geyer), Georg Olms Verlag: Hildesheim, 1990.
- Magna Vita Sancti Hugoniensis I-II**, (eds. Decima L. Douie & Dom Hugh Farmer), Thomas Nelson Publ.: London, 1961.
- Nielsen, Torben Kjersgaard** (2005), "Elsket og udstødt. Religiøse atleter i højmiddelalderen", i *De måske udstødte. Historiens marginale eksistenser* (red. Lars Andersen, Poul Duedahl & Louise N. Kallestrup), Aalborg Universitetsforlag: Aalborg, 2005.
- Petrus Cellensis**, *Selected Works* (ed. & trsl. Hugh Feiss), Cistercian Publications: Kalamazoo, 1987.
- The Cistercian World: Monastic Writings of the Twelfth Century**, (ed. & trsl. Pauline Matarasso), Penguin: London, 1993.
- The Letters of St Bernard of Clairvaux**, (ed. & trsl. Bruno Scott James), Sutton Publ.: London, 1953.
- van Engen, John**, *Rupert of Deutz*, University of California Press: Berkeley, 1983.
- Vie de Saint Obazine**, (ed. & trad. Michel Aubrun), Institut d'Etudes du Massif Central: Clermont-Ferrand, 1971.
- Walter Daniel**, *The Life of Aelred of Rievaulx* (trsl. & annotation F. M. Powicke), Cistercian Publications: Kalamazoo, 1994.

Det intelligente kød

Træk af en begrebshistorie fra Descartes til Merleau-Ponty

Anne Elisabeth Sejten, cand. mag., Diplôme d'Études Approfondies, ph.d. Er ansat som lektor i fransk litteratur og idéhistorie ved Institut for Kultur og Identitet, Roskilde Universitet. Forskning i æstetiske problemstillinger med studier i oplysningstidens tænkere, i kunst- og subjektoplevelsen i første del af det 20. århundrede samt i nyere fransk filosofi.

At erkendelse ikke blot er tankens fortjeneste, men også implicerer kød og blod, er en fænomenologisk grundantagelse, der har fået stor betydning langt uden for filosofien selv, især for historievidenskab og sociologi. Michel Foucaults epokegørende seksualitetshistorie er et eminent eksempel på, hvordan det levende kød læses som stedet for såvel sociale indskrifter og prægninger som subjektiveringsprocesser. Formålet med denne artikel er at rekonstruere et stykke hovedsageligt fransk begrebshistorie, der fra René Descartes til Maurice Merleau-Ponty viser kødets stadig fyldigere plads i erkendelsesteorien. Hvor forskningen på dette felt i langt overvejende grad er fagfilo-

sofisk med fokus på forbindelseslinjerne mellem Husserl og Merleau-Ponty (f.eks. Barbaras, 1991, og Rodrigo, 2009), ønsker jeg på baggrund af egen forskning (Sejten, 1999) at inddrage en væsentlig idéhistorisk arv fra de franske oplysningsfilosoffer, ikke mindst Diderot, hvor kødet er genstand for en egentlig filosofisk betragtning.

Descartes, den udgrænsede krop

Hvis Descartes ene mand ofte tages til indtægt for en så kolossal bedrift som den moderne filosofis gennembrud, skyldes det formentlig, at han suverænt og kompromisløst sætter meto-

de og videnskabelighed ind dér, hvor skolastikerne fór vild i spekulative, syllogistiske tankerækker. I en mere indre forlængelse af den skeptiske ånd, der med arven fra Montaigne prægede perioden, valoriserer Descartes ikke kun tvivlen som bevis for den tænkende aktivitet, men også behovet for at tænke "klart og distinkt". Matematikken var med dens uovertrufne begrebslige stringens modellen for Descartes, hans egen tænknings forbillede, mål, men også dens indre grænse.

Et velkendt tankegods, som var resultatet af det nye metodesyn, er sjæl-legeme-dualismen. Selv om Descartes også beskæftiger sig med lidenskaberne som de kræfter og energier, der skaber overgange mellem sjæl og krop, er denne dualisme udtryk for den grundlæggende udskilning, hvormed subjekt og objekt polariseres i den kartesianske tænkning. Det tænkende subjekt stilles i en metodisk sikker position *over for* alverdens ting, herunder menneskets egen krop, der som andre legemer kan iagttages, "geometriseres", dvs. lige præcist objektiveres. Heraf ligeledes Descartes' nok så kendte forestilling om den menneskelige krop som en maskine.

Den konsekvente yderliggørelse af kroppen viser sig også derved, at maskinalogien fastholdes på de enkelte sansers niveau og funktionsmåde. Således konstruerede Descartes en helt igennem geometrisk model for synet. I sin *Dioptrique* fra 1636 tænker han grundlæggende synet på følesansens domæne. Synet fungerer slet og ret, som var det følesansen, hvilket Descartes demonstrerer ved at sammenligne lyset med en blinde blindstav:

[...] jeg vil, at De skal forestille Dem, at lyset ikke er andet end en vis bevægelse

i lysets legeme, eller en meget pludselig og meget livlig handling, der kommer til Deres øjne ved hjælp af luften og andre gennemsigtige legemer på samme måde som bevægelsen eller modstanden af de legemer, som denne blinde person møder, kommer til hans hånd ved hjælp af blindestaven.¹

Gennem analogien med blindestaven opnår Descartes altså at forstå lyset som en øjeblikkelig transmission, der i ét nu skaber forbindelse til synet:

Hvilket først og fremmest skal forhindre Dem i at finde det mærkværdigt, at dette lys kan brede sine stråler *i et nu*, fra solen til os. Thi De ved, at handlingen, med hvilken man bevæger en af enderne på en blindestav på lignende vis går igennem til den anden ende *i et nu*.²

Derfor vrimler det i *Dioptrique* med blinde skikkelser, der er travlt optaget af at "se" med deres stave, som om det var tilstrækkeligt at gebærde sig rundt i verden med lineal og passer. Descartes assimilerer tydeligvis synet med følesansen, samtidig med, at han på den anden side tænker følesansen, som var den synet. Med disse krydsende analogier fremstår kroppen mest af alt som et stykke mekanik, en slags registrantmaskine. Når det, blindestaven rører ved, transmitteres i ét nu til det erkendende subjekt, fastholdes den skarpe adskillelse mellem krop og sjæl. Kroppen har ingen andel i erkendelsen, der forbliver sjælens enerådende domæne.

Condillac og sensualismen

I den franske oplysningsfilosofi får kroppen en noget andet – fyldigere og langt mere dynamisk – plads i erkendelsesteorien. Det mest åbenbare udtryk for denne vending er den åndshistoriske retning, der meget belejligt hed *sensualismen*, og som voksede frem under stærk indflydelse af Locke. Den sensualistiske doktrin byggede på tesen om, at al erkendelse hidrører fra sanserne. Condillac var sensualismens fremmeste fortalere bl.a. med sin *Traktat om sansningerne* (*Traité des sensations*, 1754), der var bygget op omkring en statue, som han ville forsøge at puste liv i ved på kunstig, men derved også yderst analytisk vis at åbne en sansesprække ad gangen. Således resumerede Condillac sin opfindsomme fremgangsmåde i et senere forord til traktaten:

[...] vi forestillede os en statue, der i sit indre var organiseret som os og oplevet af en ånd, der var helt tømt ideer. Vi antog endvidere, at den ydre skal helt af marmor ikke tillod den nogen brug af sine sanser, og at vi forbeholdt os selv friheden til at åbne dem efter vores valg mod de forskellige indtryk, som sanserne er i stand til.³

Ud over, at citatet illustrerer oplysningsfilosoffernes kreative metoder, der ofte udviser en skøn blanding af vilde tankeeksperimenter og higen efter observation, er det et sigende udtryk for, hvor resolut Condillac vender sig imod Descartes' forestilling om de "medfødte ideer" ("les idées innées"). Ved at "lukke" for alle sanser for til gengæld at "åbne" én efter én af sanserne vil Condillac føre bevis for, at ideerne har deres udspring i sansninger, som

de for så vidt blot er mere komplekse transformationer af: "dømmekraften, refleksionen, begæret, lidenskaberne, etc. er kun selve sansningerne, der transformeres på forskellig vis"⁴.

Med denne næsten plastiske forestilling om, at alle mentale, rationelle som emotionelle, ytringer i sidste instans udgår fra sansninger, svækkes den kartesianske dualisme mellem krop og ånd betragteligt. Selv om Condillac faktisk havde ideen om "l'homme-statue" fra ingen anden end Descartes, er det hos sensualisten alene sanserne, der puster liv i statuen, hvorimod statuen hos Descartes var et billede på Tanken som det livgivende princip. Det samme gælder de mange "mekaniske modeller", der var oppe i tiden, f.eks. hos La Mettrie og Buffon. For var Descartes den første, der havde sammenlignet kroppen med en maskine for at udskille den fra sjælen, bevirker de sensualistiske mekanikmetaforer, at den åndens pol, der hos Descartes var den privilegerede og udstyret med en udstrakt grad af autonomi, nu må vige til fordel for kroppen. I løbet af oplysningsårhundredet kommer sanserne til at spille en selvstændig rolle i erkendelsesteorien, og taler oplysningsfilosofferne så begejstret om *erfaringen* ("l'expérience"), skyldes det akkurat, at de gennem deres ofte akavede fokusering på sanserne ikke desto mindre er blevet opmærksomme på, at det at erfare ikke alene kan tilskrives åndens mentale operationer eller tankens abstrakte tid.

Diderot, den sansende krop

Denis Diderot er et lysende eksempel på denne udvikling, samtidig med at han indtager en langt mere nuanceret position, der medfører, at erfaringsbegrebet ikke ensidigt tjener

sensualismen eller en forhærdet materialisme. Hos Diderot vendes dualismen mellem ånd og sjæl ikke blot på hovedet. Kroppen tilføres til gengæld en slags kødelig intelligens, hvorved modsætningen brydes op indefra, i og fra den levende og bevægende krop. Et tidligt vidnesbyrd om denne sammentænkning af ånd og krop i kødets enhed – og dermed om Diderots anderledeshed og originalitet – er ungdomsværket *Brevet om de blinde* (*Lettre sur les Aveugles*, 1747). Dette brev var begyndelsen på et tankevækkende projekt, som Diderot selv benævnte "en slags metafysisk anatomi" ("une espèce de l'anatomie métaphysique"). Ligesom for sensualisterne gælder det også for Diderot om at sætte fokus på sanserne og vise kroppens andel i erkendelsen, og i stil med Condillacs statueprojekt går hans anatomisk-metafysiske projekt ud på at blokere en sans, i særdeleshed synssansen, for at undersøge, hvordan de resterende sanser klarer sig uden denne sans for således at kaste lys over sansernes og kroppens konstitutive andel i erkendelsesarbejdet. Denne strategi kommer tydeligt til udtryk i den fulde polemiske titel på hans brev: *Brevet om de blinde til brug for dem, der ser* (*Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*). Den delvis ufunktionsdygtige krop, nemlig den krop, der ikke kan se, skal altså "bruges" til at skabe indsigt dér, hvor kroppen fungerer, dvs. hos de normalt seende.

Diderot "bruger" frem for alt de blinde til at abstrahere fra synets automatiske og syntetiserende processer for til gengæld at blotlægge nogle mere basale perceptive relationer med udgangspunkt i følesansen. I de mange eksempler, der for øvrigt er baseret på fri fantasi og anekdoter mere end på virkelighed og observation, erstattes Descartes' stive blindesta-

ve med langt mere komplekse linjer, der sætter den blinde i forbindelse med sin omverden. Disse forbindelseslinjer er nemlig ikke som hos Descartes, øje-blikkelige, i ét nu. De blindes forhold til verden viser sig ikke at være den rene mekanik. Dér, hvor øjet ser med lynets hast, er de blinde nødt til at udforske det omkringliggende rum på systematisk og grundig vis, men med denne "langsommelighed" kommer de til at "synliggøre" de usynlige *formidlinger*, der også hos de seende fører til erkendelse af den umiddelbare omverden. Descartes' mekaniske blindestave opblødes og dynamiseres, så de ikke længere fungerer som proteser til kroppen som maskine, men snarere må beskrives som organiske fingre, der går på opdagelse i en både kendt og ukendt verden.

Diderot er klart optaget af at trænge ned igennem de mange lag, som tilsammen danner det sanseliges struktur, og når det gælder sanselighed, er den blinde ofte den seende overlegen: "Følesansen kan blive mere fintfølelse end synet [...]"⁵. Dermed forekommer han at opdage en anden krop, en mere basal og elementær krop, men også en vanskeligt teoretiserbar krop, der måske i virkeligheden er et første fuldbyrdet udtryk for det levende kød, hvis begrebshistorie vi her er på sporet af. Hele brevet er således gennemtrængt af en original vilje til at lukke øjnene sammen med de blinde for at lade berøringen åbne kroppen. Først derved bliver det tydeligt, at de blinde ikke befinder sig i et rationelt univers, som er bevæget udefra, men at deres verden kun tager form, for så vidt de selv er *aktive*. Den mindste detalje er af vital betydning; det usynlige er farligt og nødvendiggør, at de blinde hele tiden må genskabe deres verden. Et forkert

skridt kan være fatalt, når man ser med hænderne. Hvis synet i en vis forstand ser for hurtigt, bevidner følesansen altså, at en genstand, et billede eller en figur kun kan stå klart frem på baggrund af en omstændelig kortlægning af det, man *ikke* ser i det perceptivt felt. Den blinde berører intervallerne – dette usynlige ingenmandsland, på baggrund af hvilket noget synligt træder frem. Paradoksalt nok er det kun de blinde, som “ser” den usynlige materie i det synlige, fordi de plejer daglig omgang med det usynlige.

Når Diderot i samme brev forholder sig til det såkaldte Molyneux-problem, forekommer en kødets problematik ligeledes at være på spil i hans radikale opbrydning af de tidligere filosofiske positioner. I sig selv er den filosofiske diskussion omkring Molyneux-problemet et godt eksempel på, at Descartes’ teori om, at synet er organiseret som en mekanik eller en geometri, var kommet under pres. Molyneux-problemet gik i al enkelhed ud på at undersøge, om en blindfødt efter en vellykket øjenoperation ville være i stand til at *se* det, som han tidligere kun havde haft kendskab til ved hjælp af følesansen. Spørgsmålet havde været genstand for en ualmindelig livlig epistemologisk debat, der udover fra ophavsmanden selv, den irske videnskabsmand, der i 1728 havde givet navn til problemet, havde modtaget svar af Locke, Berkeley og, på fransk grund, af Condillac og Voltaire. Fælles for dem alle var, at de i modsætning til Descartes’ rationalisme var af den opfattelse, at den helbredte blinde *ikke* ville være i stand til at udpege genstandene. Især Locke havde understreget nødvendigheden af et samarbejde mellem de sanser, der isoleret set arbejder på vidt forskellig vis, og som følgelig, dersom de ikke

indgik i dette samarbejde, ville føre til forskellige former for erkendelse. I en fælles front afviste de altså Descartes’ forestilling om *ideen* som den åndens instans, der skaber identitet i sansningen.

Karakteristisk for det svar, Diderot giver, er, at det overskrider såvel den gamle rationalisme som empirismens kategoriske afvisning:

Jeg tror, at den første gang den blindfødtes øjne åbner sig for lyset, vil han ikke se noget som helst, at der skal lidt tid til for at øjet opøver sig, men at det opøver sig af sig selv og uden følesansens hjælp, og at det vil være i stand til ikke blot at holde farverne ud fra hinanden, men også at skelne de grove træk af genstandene.⁶

Det originale ved Diderots svar er, at tiden medtænkes i synsaktens. Det tager ganske enkelt en vis tid at se, og de første slørede og uskarpe synsindtryk er tilmed ikke bare *ingenting*. Denne forskydning frem mod de allerførste øjeblikke, hvori det helbredte øje udsættes for sanseindtryk, tillader Diderot at fremsætte hypotesen om, at øjet begynder at se af sig selv, og at det har sine egne oplæringsprocesser. Det betyder så også, at den filosofiske interesse rykkes frem mod den aktivitet, der i perceptionen endnu ikke er bestemt af, hvad tingene betyder. Synets tid er ikke kun følesansens tid, erfaringens og sprogets semantiske tid, således som empiristerne med rette hævder det, men også øjets egen tid. Diderots radikale argument er altså, at øjet lærer at se *ved at se*. Retorisk veloplagt kan han da spørge, om det er følesansen, der lærer øjet at se farverne, for selv at give det

uigendrivelige svar: "Jeg tror ikke, at man vil tillægge følesansen et så ekstraordinært privilegium".

Der er altså tale om et langt mere *vitalt øje* hos Diderot end hos empiristerne. Synet frembyder en særlig sanseåbning, som på immanent vis sætter subjektet i kontakt med verden. *Brevet om de blinde* forekommer at være gennemtrængt af en bevægelse, der søger frem mod en kødets filosofiske midte. Denne midte har hverken med ateisme eller forhærdet empirisme at gøre, men givet vis med den inkarnerede krop og det levende kød. Dér, hvor de blinde for alvor bidrager med noget nyt (og som også gør, at evolutionismen heller ikke er det egentlige budskab), er i den måde, hvorpå de udlåner deres kroppe til en refleksion over, hvordan perception og metafysik er blevet bragt sammen i og af den sansende krop. Hele tiden forsøger Diderot at trænge om bag den objektive og synlige verden for at føle sig frem i de blindes verden, hvor der ikke hersker en lignende evident og universel orden. De blinde tematiserer ikke den én gang for alle konstituerede verden, men hvordan verden konstitueres med kroppen som skrøbelig indsats. Når følesansen skal klare sig uden synets overblik, anfægtes rummets enhedskarakter for at opløses i en flerhed af rum. Og når synet skal klare sig uden følesansen, bevidstgøres det om sine første, uklare perceptioner af en verden, hvori der endnu ikke er skabt objektivitet, universalitet eller nødvendighed. Begge sanser forkaster dualismen mellem et rent erkendende subjekt og en ren objektiv erkendelse. Ved at understrege, at øjet ser, *før* tanken bestemmer, har Diderot skitseret en slags *præ-objektiv* erkendelsesform med forankring i det levende kød.

Merleau-Ponty og kødets kiasme

Når følesansen aktiveres som følge af, at synet mangler, træder kroppens konstitutive andel i perceptionen således tilsvarende tydeligere frem. Det er præcist på dette punkt, at Diderot foregriber en kropsforståelse, som man skal helt frem til Merleau-Pontys perceptionsfænomenologi for at finde en begrebslig videreudvikling af. Den perceptionsfænomenologiske krop kommer akkurat til udtryk i dette den blindes "blik" for *hullerne* i det synlige. Når øjets orienteringssans mangler, kan den erkendende krop ikke fremstå som et optikkens centrum. Perspektivsystemet falder ganske enkelt sammen, og kroppen træder frem som en helhed af formidlende operationer. Den blindes krop minder derfor slående om Merleau-Pontys *corps propre* ("min egen krop"), der også er defineret ved sin mobilitet ude i rummet, dvs. som en del af den dybde dimension, den bidrager til at opretholde. Denne "min egen krop" er ikke bare som andre legemer et udsnit af rummet, da den på forunderlig vis er båret af det enkelte individ – dvs. af et *jeg*, som tænker. Men kroppen tænker ikke; den er *lutter kunnen*. Det intelligente kød er resultatet af en kroppens viden, der i sit udspring er frembragt som følge af det "nede", "oppe", "fjerne" og "nære", hvormed kroppen indoptager verden i sig. Ligesom de blinde hos Diderot er den *ude i rummet* – henne ved, bag ved, foran og omkring tingene. Den sansende krop er alt for bevægelig til at kunne forstås som en geometrisk given ting. Den er ikke, som hos Descartes, ren yderlighed. Men kroppen er på den anden side heller ikke ren inderlighed. Det forunderlige ved kroppen er netop, at den har to sider. Den kan ses udefra og føles indefra. Alene af den grund må den diskontinuære meka-

nik lide et nederlag. Den fænomenologiske krops *følsomme* – på samme tid forsigtige og systematiske – forhold til sin omverden fjerner illusionen om en ren erkendende vilje på den ene side og ubevægelige, skarpt afgrænsede erkendelsesobjekter på den anden side. Med kroppen som centrum for perceptionsanalysen fremhæver Merleau-Ponty altså også en slags "præobjektivt" domæne.

Der er selvfølgelig noget af et spring fra Diderot til Merleau-Ponty, men faktisk kunne man hævde, at det først er med den moderne fænomenologi, at den i dobbelt forstand "blændende" erkendelsesteoretiske promotion af kroppen hos oplysningsfilosofferne slår igennem i stringent filosofisk forstand. Til gengæld markerer fænomenologien et opbrud, der i filohistorien med en vis ret kan sammenlignes med det, Descartes stod for ved tærsklen til den moderne filosofi. Fænomenologien bryder nemlig endegyldigt med Descartes ved alene at basere sig på den antagelse, at der eksisterer fænomener. Fænomenerne skyder sig ind *før* udskillelsen af subjekter og objekter og forpligter dermed den filosofiske refleksion til for alvor at styre uden om de dualistiske tankefigurer, i særdeleshed naturligvis den for dem alle bærende i form af det aktivt tænkende subjekt over for passive objekter. I denne forskydning forekommer begrebet om det levende kød at spille en medierende rolle: *der Leib* hedder det hos Husserl, senere, i fransk oversættelse, *la chair* hos Merleau-Ponty.

Husserl taler også om *personen*, der hverken anskues som krop eller sjæl, men derimod er konkret og historisk. Personen lever et liv, der i al væsentlighed er kødligt, dvs. et *inkarneret* liv, der ikke entydigt lader sig føre tilbage til den objektiverbare krop. Som konsekvens her-

af kan kødet også kun forstås i første person, som *mein Leib*, der nok er kendetegnet ved den kropslighed, der kendetegner alle ting, men som samtidig er nærværende som den indre instans, der *sanser* tingene. Husserl udtrykker det således i *Krisis der europäischen Wissenschaften*:

Denn alles sich lebensweltlich als konkretes Ding Darstellende hat selbstverständlich eine Körperlichkeit [...]. Dabei ist selbstverständlich und unweigerlich beteiligt unser im Wahrnehmungsfeld nie fehlender Leib [...] So ist Sinnlichkeit, das ich-tätige Fungieren des Leibes bzw. der Leibesorgane, zu aller Körpererfahrung grundwesentlich gehörig.⁸

Husserl forstår altså kropslighedens perceptive konstitution i forlængelse af, hvordan en krop er perciperet såvel i sin helt sanselige konkrethed som i dens brudflade med kødet, som kroppen på samme tid adskiller sig fra, og med hvilken den er forbundet. Alene kødet, forstået som "mit kød", tematiserer denne krydsning mellem ethvert sansende og perciperende subjekt og dets egen kropslighed:

So sind rein wahrnehmungsmäßige Körper und Leib wesentlich unterscheiden; Leib nämlich als der einzig wirklich wahrnehmungsmäßige Leib, *mein Leib*.⁹

Det er i det store hele Husserls begreb om kødet, forstået som den "levende krop" (*Leib*), som Maurice Merleau-Ponty overtager i sit tidlige hovedværk *Perceptionsfænomenologi* (*Perception de la phénoménologie*, 1945), hvor den

”fænomenale” krop eller ”min egen krop” (le corps propre) på lignende vis modstilles den objektive krop. Men allerede i de følgende værker er det tydeligt, hvor magtpåliggende det er for Merleau-Ponty at overskride selv denne velgørende modsætning. Den fænomenele krop er ganske vist hverken lig den objektive krop eller den krop, der er tænkt af en anden. Ikke desto mindre forbliver den fænomenele krop uopdaget i dens dybere betydningslag, hvis den for bombastisk slås ned på den subjektive bevidsthedsmæssige platform for kroppen. Det er således først i det posthumt udgivne værk om *Det synlige og det usynlige (Le visible et l’invisible)*, at kødet for alvor fremstår som en fundamental ontologisk kategori, der har til formål at tænke *enheden* af den fænomenele krop og af den objektive krop. Først da lykkes det at overskride bevidsthedens skjulte dagsorden, der stadig hjem søger Husserls fænomenologi. For Merleau-Ponty gælder det om at trænge bagom, eller måske mere præcist ”foran” diverse forestillinger om en ”bevidsthed” eller en ”eksistens” som den enhedsskabende horisont. Kødet er lige præcis en anderledes ”betegnelse af en sidste instans”¹⁰, fordi det foranlediger til at tænke, ikke en eksistens, men det synliges ”udspring” (”déhiscence”) i tilknytning til det synliges relation *til sig selv*: ”det synliges forhold til sig selv [...] går igennem mig og konstituerer mig som seende”¹¹.

Hos Merleau-Ponty kommer denne kødets krydsning til at fremstå i den helt centrale begrebslige konstellation, som han i *Det synlige og usynlige* benævner *kødets kiasme (le chiasme de la chair)*. Hver gang Merleau-Ponty inddrager kiasmeforestillingen¹², forsøger han i virkeligheden at tænke identiteten af forskelligheder, fx den seende og det synlige eller det

indre og det ydre, som kun kan være det, det er i sig selv, ved at være det andet. Kødet benævner således i en og samme bevægelse den paradoksale dobbelthed ved kroppen. Det er en væren med to sider: ”vores krop er en væren med to sider, på den ene side en ting blandt tingene, og på den anden den, som ser og rører ved tingene”¹³. Kødet er synligt og seende, fænomenal krop og objektiv krop, indeni og udenfor. I kraft af sin reversibilitet, af sin dobbelte natur som levende kød, erfarer kroppen forskellige momenter af sig selv i kødets fortættede enhed. Den berørende venstrehånd og den berørte højrehånd (der allerede var et eksempel hos Husserl) forbliver inkongruente, men deres enhedfortaber sig i kødets folden om sig selv.

Kødet betegner således udeleligheden mellem kroppens væren og dens væren i verden, fordi den er del af en slags ”verdenskød” (la chair du monde): ”Kødets verden [...] er udeleligheden af den sanselige Væren, som jeg er, og al resten, som føles i mig”¹⁴. Kødet ”er det sanselige i dobbelt forstand af det, som man føler, og den, der føler”¹⁵. Men kødet er samtidig kun udelelighed, for så vidt det også er udskillelsen eller delingen, som giver liv til den krop, der kan føles, og som selv føler i verdens ”sanselige væv”. Enheden af denne udelelighed og af denne spaltning er ”reversibiliteten, som definerer kødet”¹⁶.

Der er altså tale om en hel kødets ontologi, der tænker forbindelsen mellem den seendes kød – ”mit kød” – og det synlige, verdens kød, ikke i form af en subjekt-objekt modstilling, men i form af en ”korrespondance mellem dens indre og mit ydre, mit indre og dens ydre”¹⁷. *Det synlige og det usynlige* former sig som en lang variation over dette krydsende

forhold med alverdens metaforer, ikke mindst stofmetaforerne er mange, som når Merleau-Ponty taler om folder, tekstur, vævninger, handsker og hylstre, der vendes, forets indfoldninger etc., alt sammen for at give billeder til den en og samme kødets tænkning, hvorved det sansende jeg deltager i og trækker på et større kød end sit eget, verdens kød: "Min krop er som synlig ting indeholdt i det store skuespil. Men min seende krop understøtter denne seende krop og alle synligheder sammen med den"¹⁸.

Det er således i kraft af denne krop og dette kød som fundament for det perceptive subjekt, at ånd og legeme, subjekt og objekt, det indre og det ydre kommer til at krydse hinanden og finder udtryk i kiasmens kringlede figur. Ikke-identiteten gennemtrænger kroppen, men samtidig er det i kraft af de skygger, som falder ind over den, og med hvilke den så at sige slår en fold omkring sig selv, at kroppen udgør en "åbning" mod det, som på samme tid er den fremmed og en del af kroppen selv. Det er denne kropslige indrullerethed og forankring i verden, som Merleau-Ponty i øvrigt også formulerer som en tavs kontakt mellem det perceptive subjekt og den verden, som det er en organisk del af. Og det er formentlig denne forståelse af kødet – intelligent som bevægende krop og intelligent som tagende del i en anonym sanselighed –, der har udgjort en enorm inspiration for eftertidens filosoffer.

Noter

1 « [...] je désire que vous pensiez que la lumière *n'est autre chose*, dans les corps [...] lumineux, qu'un certain mouvement, ou une action *fort prompte* et *fort vive*, qui passe vers vos yeux, par

l'entremise de l'air et des autres corps transparents, en même façon que le mouvement ou la résistance des corps, que rencontre cet aveugle, passe vers sa main, par l'entremise de son bâton." (Descartes, 1966 [1636]: 101, min fremhævelse). Alle citatoversættelser er mine egne.

- 2 "Ce qui vous empêchera d'abord de trouver étrange, que cette lumière puisse étendre ses rayons *en un instant*, depuis le soleil jusqu'à nous : Car vous savez que l'action, dont on meut l'un des bouts d'un bâton, doit ainsi passer *en un instant* jusqu'à l'autre". (Ibid., min fremhævelse)
- 3 "[...] nous imaginâmes une statue organisée intérieurement comme nous, et animée d'un esprit privé de toute espèce d'idées. Nous supposâmes encore que l'extérieur tout de marbre ne lui permettoit l'usage d'aucun de ses sens, et nous nous réservâmes la liberté de les ouvrir à notre choix aux différentes impressions dont ils sont susceptibles". (Condillac, 1984 [1754]: 11).
- 4 "le jugement, la réflexion, les désirs, les passions, etc. ne sont que les sensations mêmes qui se transforment différemment". (Ibid.)
- 5 "le tact peut devenir plus délicat que la vue" (Diderot, 1978 [1749]: 46).
- 6 "Je pense que la première fois que les yeux de l'aveugle-né s'ouvriront à la lumière, il n'apercevra rien de tout ; qu'il faudra quelque temps à son œil pour s'expérimenter, mais qu'il s'expérimentera de lui-même et sans le secours du toucher, et qu'il parviendra non seulement à distinguer les couleurs, mais à discerner au moins les limites grossières des objets." (Op. cit.: 66-67)
- 7 "Je ne pense pas qu'on accorde au tact un privilège aussi extraordinaire" (Op. cit.: 67).
- 8 "Thi alt, hvad der i livsverdenen fremstiller sig som en konkret ting, har selvfølgelig en kropslighed [...]. Deri deltager vort i det perceptive felt aldrig fejlende kød [...] Således hører føl-

somheden, kødets henholdsvis de kødelige organers jeg-duelige funktionsmåder selvfølgelig og uvægerligt til enhver kropserfaring." (Husserl 1962: 108-109)

- 9 "Således er kroppen og kødet på det rent perceptive plan væsentligt forskellige; kødet er her forstået som det eneste virkelige kød i perceptiv henseende, *mit kød*". (Op. cit.: 109)
- 10 "la chair est une notion dernière" (Merleau-Ponty, 1964: 185).
- 11 "un rapport à lui-même du visible [...] me traverse et me constitue en voyant" (Ibid.).
- 12 Kiasmen er en retorisk stilfigur, der består af fire størrelser, hvis indbyrdes forhold krydser hinanden, dvs. er modsat af, hvad man normalt forventer (fx rige i underskud over for fattige med overskud).
- 13 "notre corps est un être à deux feuillets, d'un côté chose parmi les choses et, par ailleurs, celui qui les voit et les touche" (Merleau-Ponty, 1964: 180).
- 14 "La chair du monde [...] est indivision de cet Être sensible que je suis, et de tout le reste qui se sent en moi" (Op. cit.: 309).
- 15 "est le sensible au double sens de ce qu'on sent et de ce qui sent" (Op. cit.: 313).
- 16 "la réversibilité qui définit la chair" (Op. cit.: 189).
- 17 "correspondance de son dedans et de mon dehors, de son dedans et de son dehors" (Op. cit.: 175).
- 18 "Mon corps comme chose visible est contenu dans le grand spectacle. Mais mon corps voyant sous-tend ce corps visible et tous les visibles avec lui" (Op. cit.: 182).

Litteratur

- Barbaras, Renaud**, *De l'être du phénomène. Sur l'ontologie de Merleau-Ponty*, Million: Grenoble, 1991.
- Condillac, Étienne Bonnot Abbé de**, *Traité des Sensations*, Paris: Fayard, 1984 [1754].
- Diderot, Denis**, *Lettre sur les Aveugles à l'usage de ceux qui voient*, i *Œuvres complètes* (éd. Dieckmann-Varloot), volume IV, Hermann: Paris, 1978 [1749].
- Descartes, René**, *La Dioptrique*, in *Discours de la méthode* (éd. Geneviève Rodis-Lewis), Flammarion: Paris, 1966 [1636].
- Husserl, Edmund**, *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie* (ed. Walter Biemel), i *Husserliana, Gesammelte Werke*, Band VI, Maritinus Nijhoff : Haag, 1962 [1935-36].
- Merleau-Ponty, Maurice**, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard: Paris, 1945.
- Merleau-Ponty, Maurice**, *Le visible et l'invisible*, Gallimard: Paris, 1964.
- Rodrogo, Pierre**, *L'intentionnalité créatrice. Problèmes de phénoménologie et d'esthétique*, Vrin: Paris, 2009.
- Sejten, Anne Elisabeth**, *Diderot ou le défi esthétique*, Vrin: Paris, 1999.

Cultural Flesh – Social Metabolism

The Corporal Nature of Collective Forms

James F. McDonald is currently a researcher and lecturer in the field of US culture and communication at the Friedrich Schiller University in Jena, Germany. He attended Florida State University in his native United States and has been working at the Department of Intercultural Business Communication in Jena since 2002. His most recent publication is a work of cultural history and cultural theory entitled *Interplay: Communication, Memory, and Media in the United States (Cuwillier)*.

Context

Think of the tools in a tool-box: there is a hammer, pliers, a saw, a screw-driver, a rule, a glue-pot, glue, nails and screws. — The functions of words are as diverse as the functions of these objects. (And in both cases there are similarities.) Of course, what confuses us is the uniform appearance of words when we hear them spoken or meet them in script and print. For their application is not presented to us so clearly. Especially when we are doing philosophy.

§11 from *Philosophical Investigations*
by Ludwig Wittgenstein (2001: 6e).

The study of culture¹ is a discipline reaching a critical stage in its development as an academic endeavor. It is impossible to say whether this stage will be one of divergence or convergence with other branches of the social sciences and humanities, but the field is certainly evolving rapidly now at the beginning of the 21st century. As in biological evolution, quick development occurs along a line of genetic mutations. The raw materials (be they *ideas* or *chromosomes*) multiply and beget new forms. In this way, the life sciences provide the first and lesser of two metaphors in the examination of the state of cultural studies: reproduction and mutation. As cultural scientists struggle to categorize

their primary subject as precisely as possible by agreeing upon a definition of the word “culture,” they offer their colleagues, the broader scientific community, and an engaged public a variety of definitions designed (and sometimes contrived) to fit their discrete field – an engineered academic strain, one might say.

As in any moment of accelerated innovation, of dense and frequent mutation such as the contemporary efforts to formulate a definition of the term “culture,” there will be productive and there will be useless growth. In keeping with the evolutionary metaphor above, the intellectual tissue from the discipline of cultural studies is being encouraged to mutate through means both natural and artificial. The growth has yet to be diagnosed as benign or malignant, however. In any case, it is a fact that one of the central tasks of cultural studies today remains the definition of its own jurisdiction², leading to a situation that the German cultural scientist Jürgen Bolten describes as a “culture of culture definition.”³ (2009). Indeed, the genealogy of the term “culture” itself can be traced back along many lines to singular essentialist formulations in the 18th and 19th century and such explorations have been undertaken many times (cf. Jenks, 2004; Fuchs, 2005; Nelson & Grossberg, 1988). Following the terminological development of “culture” chronologically back again to our own time, though, is an exercise that reveals myriad influences precipitating a variety of claims on the concept itself. In the last generations alone, the exploration of culture has been aligned closely with the relativistic tendencies of postmodern thought and the absence of any claims to genuine sovereignty. And from an academic primordial soup, contemporary researchers have tried to splice to-

gether chains of cultural significance that necessarily correspond only to their own fields of interest: pragmatic neo-essentialists, anglophone “cult studs” from literary backgrounds, and European cultural scientists who seem to approach the fundamental task of the definition of culture with more urgency than their New World counterparts. As all parties undertake their own (and, not insignificantly, *separate*) efforts to define culture, the metaphorical mutation of the term accelerates. What is culture to one group bears a different name to the other. Here we must remind ourselves again of Wittgenstein’s words from the *Philosophical Investigations* above: “what confuses us is the uniform appearance of words when we hear them spoken or meet them in script and print.” (2001: 6e).

Meeting the term “culture” in script and print is practically unavoidable in social science texts of all registers. Its “uniform appearance” as a widely-used general term is a trap for the uninitiated and an obsession for devotees. Wittgenstein is the proper starting point for any analysis of the “culture of culture definition” since he reminds us throughout his own philosophical investigations that the problems in our philosophizing can be traced back to language problems. (2001: 19e). A reasonable diagnosis of the state of cultural studies might therefore be that the single term “culture” is a term fatigued from use in a number of both legitimate and illegitimate contexts. If, for example, a *culture* is a narrow category addressing national characteristics (cf. Hall, 1990) while in other sources *culture* is intended to describe the social precipitate from acts of communication (cf. Carey, 1992; Baldwin et al, 2005), then the word obviously defies the demand for consensus that Wittgenstein describes

in paragraph 242 of his work cited above: “If language is to be a means of communication there must be agreement not only in definitions but also...in judgments.” (2001: 88e). Wittgenstein’s call for agreement is, in the narrow examination of culture, obviously unrealistic, but a division within the “uniform appearance” of the term culture is certainly possible. The physiological metaphors of skin, flesh, and their physical extensions illustrate the borders that must be drawn to divide the word “culture” into more meaningful subcategories.

Placing inconsistent definitions of the term as well as its usage in a number of related but separate academic fields in apposition, we recognize a simple problem. The expectation of a kind of terminological symmetry across disciplines becomes absurd, but is itself a fact that is rarely considered due to the insular nature of scientific research. Furthermore, the “common-sense” interpretations of the word “culture” (e.g. art as culture, language as culture, nation as culture) are pervasive and cannot easily be dislodged. In short, too much is demanded of the tiny word “culture,” once famously described by Raymond Williams as “one of the two or three most complicated words in the English language.” (1985: 87). It has become impossible to apprehend because the term is pervasive both in daily life and in practically all texts of the social sciences and humanities. The primary focus of a valuable new discipline has therefore been defined into meaninglessness.

Metaphor

Culture, however, is not simply a residue, it is, as we have already considered, in

progress; it processes and reveals as it structures and contains. Culture is the way of life and the manner of living of a people.

from *Culture* by Chris Jenks (1991: 120).

The most valuable of the recent scholarship dedicated to the description of human culture has emphasized the processual nature of cultures. As an unintentional product of human interaction, culture must be understood through the kinds of analogies and terms more often applied to the study of corporal and environmental systems. That is to say that *organic* models and metaphors will always be the most appropriate when illustrating human behavior and its manifestations (in this case, culture). Unintentionally but inevitably, culture arises as a product of human existence and interaction⁴. Similarly, the human body produces its flesh – its physical form – in the absence of conscious effort (unintentionally but inevitably, that is), offering us an apt metaphor for our widely cited but poorly defined subject.

Drawing the borders of culture and delineating what is and what is not a cultural system seems to be a core task of the academics who have contributed to the “culture of culture definition” in its present form. Some insist that culture and language share a common jurisdiction (cf. Fishman, 1972). Others forgo a precise definition and permit “culture” to be intimately connected to national sovereignty (Kymlicka, 1997). Still others attach the word culture to any act of human communication broadening the term to a condition of near universality (Van der Elst, 2003). Surely all of these cultural concepts have certain merits and distinct applications, but they can hardly all be referring to

the same thing. Wittgenstein's "uniform appearance" seems to be a perfect diagnosis and reference to a perpetual desire among cultural scientists to clarify and redefine a term that everyone seems to understand already.

We can, however, use metaphor as a filter through which we can organize the inconsistent interpretations behind the uniform appearance.

As stated above, culture is a natural system; it arises through no conscious initiative, but is vital to human survival as we know it. The same might be said of our own corporal systems. They too are unintentional and essential. Both culture and the flesh of our bodies grow and change over time and do so in separate but important contexts: the individual body ages while the flesh that defines a species evolves and adapts over generations. Gradually, both bodies and cultures grow into new species that former generations would find unrecognizable. Flesh becomes, metaphorically, a certain and specific category of what some individuals would call "culture." In this short survey, we will be more cautious than those individuals, understanding that flesh, in its vitality, mutability, and its intimate connection to its surroundings, can represent only one category of culture. To understand what kind requires the addition of further metaphorical layers.

Extension

If clothing is an extension of our private skins to store and channel our own heat and energy, housing is a collective means of achieving the same end for the family or the group. Housing as shelter is an extension of our bodily heat-control mechanisms – a collective skin or garment.

Cities are an even further extension of bodily organs to accommodate the needs of large groups.

from *Understanding Media: The Extensions of Man* by Marshall McLuhan (1965: 123).

Permitting the initial claim that the natural and intimate nature of flesh can be thought of as an analog to the natural and intimate development of cultures of a certain type, then only the barest and most essential of both realms is accounted for. That is to say, without flesh we cannot exist. It is a fragile system requiring sound metabolism and its perpetuation requires the interaction with other compatible specimens. Likewise, our innate and most personal cultural identity is not chosen (and, significantly, can only be acquired after conditions of reasonable health have been established). This cultural analog to flesh represents one's deepest socialization. It corresponds to what some cultural scientists call a "narrow" definition of culture (cf. Bolten, 1997) and what Klaus Hansen calls the "special collective" (cf. 2009) when referring specifically to national categories. For many, this most intimate of identities is that of the national culture. It is often the most immediate among the many cultures and social systems to which one belongs⁵. But it is not exclusive. No individual leaves himself naked and so easily described by a single set of cultural standards, just as bare flesh is in most cases a poor strategy for survival. The metaphor demonstrates the greatest flaw in the narrow, common-sense models of cultural identity: our basic identity, while significant, is always accompanied by our involvement in complementary social systems. To improve our understanding of "culture," we must therefore be

able to extend our metaphor to accommodate any other legitimate uses of the term. We can say that the flesh of the body corresponds metaphorically to national or religious categories of culture. Indeed, the growth and evolution of the corporal systems closely parallel a category of the fatigued term “culture” that we will refine and narrow to the more specific form called “pioric culture.”⁶ In most cases, these prioric cultures will be social systems (i.e. communicative networks of multicollective individuals) in which admission and belonging to the discrete group is not freely chosen and extraction from which is difficult due to social pressure or other barriers either ideological or institutional. Analogous, perhaps to the concept of *primary socialization* (cf. Berger & Luckmann) or the mechanisms of first-language-acquisition, participation in the processes of prioric cultures will typically correspond to the narrowest and most common definitions of culture such as nationality, regional identity, or religious affiliation.

Prioric cultures exist near the center of the network of related cultures and collectives to which an individual belongs (cf. Hansen, 2009), but so far, our analogy of flesh to prioric culture does not account for peripheral identities that are intentionally acquired later in life. To account for them, we need to look to a further interpretation of human systems and indeed a further metaphorical analysis. For a refinement of the flesh/culture analogy we must turn to the sometimes controversial writing of Marshall McLuhan.

While McLuhan’s work in the field of media and technology remains a source of passionate disagreement and debate (as well as frequent misinterpretation, it seems), his un-

derstanding of the tools human beings use in all their forms has a special significance to this study. His definition of the word “medium”⁷ allows us to expand our fleshy metaphor for culture to include the other acquired identities of our personal network quite neatly, for example. According to McLuhan, “the personal and social consequences of any medium – that is, of any extension of ourselves – result from the new scale that is introduced into our affairs by each extension of ourselves, or by any new technology.” (1965: 7). This passage is the key to the quote from McLuhan above. He informs us that media are extensions of our corporal selves – of our very flesh. The shoe extends the bare foot and the wheel extends the foot further. Both are therefore *media* in McLuhan’s description. Returning to the original context with culture as flesh, we might use similar logic to extend our bare bodies – what we now understand to be symbolically linked to the prioric cultures of nation and religion. For McLuhan, the extensions of the skin were obvious in daily life: clothing extends the human flesh protecting it against the elements or offering signals to mates and foes. Another extension will be physical shelter: a house, umbrella, or a fallout shelter. The model is so flexible that we can extend our skin outward to the boundaries of cities or the metal skin of a space station if we choose to. Instead, we will return to the metaphorical understanding of the extension of the flesh in a context of culture and multicollective identity.

Just as McLuhan recognizes that we supplement our physical bodies with various media to aid in our survival as individuals and as a species, so too must we recognize that the flesh

of our prioric culture is subject to conscious extension. It has been a ubiquitous criticism of certain forms of cultural studies that their emphasis is too narrowly placed upon a definition of culture as nation. (cf. Mathews, 2000; Bolten, 1997). To be sure, the comprehension of nation as culture is a pragmatic and frequently effective way to understand cultural processes in daily life. But no individual can be defined by her prioric culture alone just as no individual is judged or understood as a person by his bare flesh alone. We intentionally “extend” our prioric cultures by investing ourselves in what we will hereafter refer to as “deliberate cultures.”

As a man places a cap on his head to shield his bald scalp from the sun, or a figure skater attaches skates to her feet to allow her to glide more easily across ice, all individuals supplement their prioric cultural membership through involvement in deliberate ones. Globalization and the emergence in some parts of the world of what has been called a “lifestyle” society (Miller, 2001) permit multicollective individuals (cf. Hansen, 2009) to align themselves with ever more deliberate cultures. Digital communication facilitates the establishment of new communities of like-minded people who interact to inform and cultivate the social systems they can now access online. The number of deliberate cultures we subscribe to bears little relation to the actual number of hats or glasses we can employ to extend our corporal selves, but the principle is the same as that described by McLuhan. We can describe ourselves in terms of the flesh, but the conclusions drawn from that description will be valid and incomplete until we employ deliberate cultures to extend and complement our prioric cultures. Just as the description of “an Englishman,” “a Jew,”

or “a Chilean” may contain some statements of truth, exceptions to these generalizations will never be hard to find. The dreadlocked, drug-using German reggae fan does not fit well with the American stereotypes regarding people of that nationality, for example. His existence may cause confusion for those who employ a rigid and narrow conception of culture, expecting a young German to conform to preconceived notions of order and arrogant intellectualism. In the example it should be clear that the prioric culture of the Rastafarian German has been somewhat eclipsed by his enthusiastic participation in other cultures that Kant, Beethoven, and perhaps even Einstein were unaware of. Technological advances allow the German youth of today to “extend” his prioric culture in ways that were impossible even two generations ago. His exposure to Caribbean music, fashion trends originating in urban New York and his communal consumption of North African hashish in an Amsterdam bar all contribute to the unique constellation of communicative influences that Hansen terms “multicollectivity.” (cf. 2009). The national origins of these influences are incidental; the communities that cultivate them are deliberate and therefore not necessarily prioric cultures. In our metaphorical context, however, these discrete influences can be seen as the cultural *Extensions of Man* [sic] to paraphrase McLuhan. Our young man is still a German and may conform to the national stereotypes in some way (perhaps in his conscious defiance of them), but he extends this cultural flesh through the process of interaction, integration and contribution to deliberate cultures via social metabolism. The opportunities for extension are limited only by personal tolerance of internal

inconsistency (e.g. the Christian proponent of the death penalty or the self-proclaimed non-conformist wearing sweatshop blue jeans to the protest).

The apparent increase in “body modification” in recent years (cf. Chao in Prelli, 2006; Rush, 2005) is an interesting analog to the simultaneous increase in the availability of previously inaccessible “deliberate cultures” from Facebook communities to foreign esoteric traditions. The popularity of tattoos and non-traditional piercings, for example, are corporal expressions of the expanded marketplace of “new” deliberate cultures. Deepening the relationship through the metaphor of flesh and extension, it becomes clear that individual multicollective opportunity – the extension of individuals’ ability to access and participate in an ever-increasing variety of cultures and collectives – is at once another way to understand “globalization.” At the same time, the alteration and extension of the flesh turns the skin into a vehicle for the trappings of our deliberate collective identities. The inherent and accidental foundation becomes little more than a framework upon which the constellation of multicollectivity is hung. Indeed, quite often these external expressions obscure the flesh altogether or else present it in intentionally appealing or offensive ways – all of which may be seen as the corporal analogs to the increasingly common claims that the nation (and, consistent with our terminology, one species of prioric culture) is an obsolete category (cf. Beck et al). We use our prioric cultures as a stage, therefore, upon which we cultivate our deliberate cultures in the same way that the flesh bears our fashion, jewelry, or ink.

Distinction

We shift and bedeck and bedrape us /
thou art noble and nude and antique.
“Dolores” by A.C. Swinburne (2009: 177).

Culture is a living thing. To describe it one must acknowledge its life and mutability – its impermanence and its malleability. As a young science, cultural studies must seek models to describe dynamic systems rather than static categories. Cultural science should recognize that it is devoted to the description and analysis of *processes* and the practitioners of this discipline must eschew rigid absolutes. Culture is, for example, not our “software” (cf. Hofstede, 2003; Pedersen, 2007; Balkin, 2003) nor an absolute divine gift (cf. Arnold, 1993), nor is it a mere collection of attributes that can be listed and learned (cf. Benedict, 2006). Culture in its broadest sense is the most intimate and organic of our social creations. It is our flesh, our skin, our organs, nourished by a corresponding social metabolism as vital as any corporal system. If it ceases to grow or is deprived of appropriate nutrition, it will die. Individually it is unique, but it is comparable to and compatible with others of its kind. Prioric cultures change slowly (sometimes reluctantly, sometimes involuntarily) as the result of communication with other influences just as the species of organisms evolve according to changes in their environments. And just as human beings are (at least nearly) unique in their ability to extend their flesh through the implementation of certain media, they are likewise able to extend their *prioric cultures* through the adoption of *deliberate cultures*.

The division then of the term “culture” into at least two distinct types does not eliminate

the obstacles in the navigation of the “culture of culture definition.” The separation of these types, however, does facilitate the task in some way. It will be possible, using the distinctions offered above, to recognize that the “culture” that Geert Hofstede describes in his “cultural dimensions” is a description of dimensions of prioric culture. Likewise, the “cultures” that are the preferred domain of a great number of North American scholars – “hip-hop culture” (cf. Price, 2006), “consumer culture” (cf. Miller, 2001), or “suburban culture” (cf. Ross, 2000) to name but a few – may indeed share certain characteristics with their natural prioric analogs, but the subcultures, transnational identities, and microcultures that are prevalent in contemporary cultural studies become rather more comprehensible when they are seen as *deliberate* and distinct from the prioric cultures of religion and nation. The same term, “culture,” cannot be used to describe both conditions without modification.

To be sure, Wittgenstein would not be mollified by the single division of the “uniform appearance” of this fatigued term into two separate but related subcategories. This distinction will do nothing more than halve the amount of work that our tired terms will be forced to undertake. To be sure, there remain many inconsistencies, and the need for further refinement before we can imagine “agreement not only in definitions but also...in judgments.” (Wittgenstein, 2001: 88e). Nonetheless, the introduction of the corporal metaphor into the description of prioric and deliberate cultures does much to distinguish and organize the terminology. Adding McLuhan’s novel understanding of how our flesh is supplemented in reality contributes further to the apprehension of this vital

but elusive term. Through this metaphorical study, then, it should be clear that “culture” as a singular term is inadequate simply because its manifestations are so broad. Seeking corporal parallels to the prioric and deliberate cultures to which we belong (and belong to us), one quickly recognizes that they would include all human bodies, the clothes that present and protect them, the homes in which we live, and, as McLuhan reminds us, the cities in which these bodies live and interact. To try to describe these phenomena with a single term is an absurd task. Dividing the work between the “prioric” and “deliberate,” however, can illustrate the necessary separation between the national/religious/regional primary socialization and the “deliberate” extensions that obscure, aid, or define the flesh.

Notes

- 1 Known in some places as “cultural studies” and in others as “cultural science”.
- 2 Etymologically an extremely appropriate word in this context since it has become of critical importance to cultural scientists that they are able to say (*dīcere*) exactly where their authority (*jūs*) should lie.
- 3 “eine Kulturbegriffskultur”.
- 4 A corresponding definition or model in support of this statement would not be hard to find in much of the German cultural theory from the last century. Schütz, Luhmann, and Habermas, for example, have all attached communicational conditions to their respective “*Kulturbegriffe*.”
- 5 As evidence of their primacy, consider the most convenient categories for common

stereotypes: crass generalizations regarding others will often settle on the expected national or religious characteristics (e.g. “Americans are fat and uneducated,” “The Japanese are disciplined,” “Muslims are terrorists.”) corresponding here to the cultures into which one is typically born.

- 6 The revival of the seldom-used word “*prioric*” (cf. Oxford English Dictionary) is undertaken with caution and confidence. The term refers to the cultural categories into which one is automatically admitted at birth. This is not to say that the cultural features assigned to the relevant national or religious categories are in any way innate (“*a priori*” in one sense). Instead, the use of *prioric* indicates the immediacy and lack of intention inherent in these cultural systems. The corporal analogy is apt in this respect.
- 7 A term, quite unlike “culture,” that McLuhan redefined in a context of relative consensus regarding its meaning.

Literature

- Arnold, Matthew**, and Stefan Collini, *Culture and Anarchy* and Other Writings, Cambridge University Press: Cambridge, 1993.
- Balkin, J. M.**, *Cultural Software: a Theory of Ideology*, Yale UP: New Haven, 2003.
- Beck, Ulrich**, *Power in the Global Age a New Global Political Economy*, Polity Press: Cambridge, 2005.
- Benedict, Ruth**, *Patterns of Culture*, Houghton Mifflin: Boston, 2006.
- Berger, Peter L.**, and Thomas Luckmann, *The Social Construction of Reality: a Treatise in the*

Sociology of Knowledge, Doubleday: Garden City, 1967.

- Bolten, Jürgen**, “Interkulturelle Wirtschaftskommunikation”, in *Wirtschaftswissenschaften eine Einführung*, R. Walter (Ed.), Utb: Stuttgart, 1997.
- Bolten, Jürgen**, Doctoral Colloquium [meeting notes], University of Jena, Department of Intercultural Business Communication: Jena, 2009
- Carey, James W.**, *Communication as Culture: Essays on Media and Society*, Routledge: New York, 1992.
- Fishman, Joshua A.**, *Language in Sociocultural Change*, Stanford University Press: Stanford, 1972.
- Fuchs, Stephan**, *Against Essentialism: A Theory of Culture and Society*, Harvard UP: Cambridge, 2005.
- Hall, Edward T.**, and Mildred R. Hall, *Understanding Cultural Differences: Germans, French and Americans*, Intercultural Press: Yarmouth, 1990.
- Hansen, Klaus P.**, *Kultur, Kollektiv, Nation*, Stutz Verlag: Passau, 2009.
- Hofstede, Geert**, *Culture’s Consequences: Comparing Values, Behaviors, Institutions and Organizations across Nations*, Sage Publications: Thousand Oaks, 2003.
- Jenks, Chris**, *Culture*, Routledge: New York, 2004.
- Kymlicka, Will**, *States, Nations and Cultures*, Van Gorcum: Assen, 1997.
- Mathews, Gordon**, *Global Culture/individual Identity: Searching for Home in the Cultural Supermarket*. Routledge: London, 2000.

McLuhan, Marshall, *Understanding Media; the Extensions of Man*, McGraw-Hill: New York, 1965.

Miller, Daniel, *Consumption: Critical Concepts in the Social Sciences*, Routledge: London, 2001.

Nelson, Cary, and Lawrence Grossberg, *Marxism and the Interpretation of Culture*, University of Illinois: Urbana, 1988.

Oxford English Dictionary CD-ROM, Oxford University Press: Oxford, 1999.

Pedersen, Paul, *Counseling across Cultures*, Sage Publications: Thousand Oaks, 2007.

Prelli, Lawrence J., *Rhetorics of Display*, University of South Carolina: Columbia, 2006.

Price, Emmett George, *Hip Hop Culture*, ABC-CLIO: Santa Barbara, 2006..

Ross, Andrew, *The Celebration Chronicles: Life, Liberty and the Pursuit of Property Values in*

Disney's New Town, Ballantine: New York, 2000.

Rush, John A., *Spiritual Tattoo: a Cultural History of Tattooing, Piercing, Scarification, Branding, and Implants*, FrogPress: Berkeley, 2005.

Swinburne, Algernon Charles, *Poems and ballads (1885)*, General Books: New York, 2009.

Van, Der Elst, Dirk, and Paul Bohannon, *Culture as Given, Culture as Choice*, Waveland Press: Prospect Heights, 2003.

Williams, Raymond, *Keywords: a Vocabulary of Culture and Society*, Oxford University Press: New York, 1985.

Wittgenstein, Ludwig, and G. E. M. Anscombe, *Philosophical Investigations: the German Text, with a Revised English Translation*, Blackwell: Oxford, 2001.