



Døden i kunsten

Andres Serranos fotoserie *The Morgue*

Av Ingebjørg Nedrebø

Masteroppgave i kunsthistorie, Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier. Universitetet i Bergen, vår 2018

Innholdsfortegnelse

Forord 4

Innledning 5

- Introduksjon av Serranos verk 5
- Valg av tema 9
- Problemstilling og oppgavens oppbygning 10
- Forskningslitteratur og metode 11

Kapittel 1: Døden i kunst og visuell kultur, en resonansbunn for *The Morgue* 16

- De tidlige bildene, døden og mennesket 16
- Det guddommelige avbildes 19
- Kirkens makt 21
- Naturvitenskapens fremmarsj 22
- Den isolerte kroppen 25
- Fotografier fra dødssengen 26

Kapittel 2: Andres Serrano, åndelighet, estetikk og provokasjon 28

- Det religiøse temaet 28
- Serranos titler, en punchline? 29
- Det politiske i Serranos kunst 30
- Opptakten til *The Morgue* 32

Kapittel 3: Estetikken på likhuset 34

- Verksbeskrivelse 34
- Kant og autonomi estetikken 37
- Caravaggio og barokkens malemåte 38
- Jomfruens død* 40
- Begravelsen av Santa Lucia* 45
- Serrano og Caravaggio 46

Kapittel 4: Naturvitenskapen i *The Morgue* 51

Den naturvitenskapelige optikken 51

Fragmentering 55

En brutal realitetsorientering 60

Tiden og Serranos verk 61

Kapittel 5: *The Morgue* og ubehaget 69

Det skjønne og det heslige 69

Avsky, åndelighet og erotikk 72

Naturvitenskap og kikkering 77

Abjektet og avskyen 80

Abjektet og voyerisme 81

Ubehaget og fotografiets punctum 83

Finnes det allmenne i Barthes' punctum? 88

Kapittel 6: Det sublime 91

Edmund Burke 91

Immanuel Kant 93

The Morgue og det sublime hos Burke og Kant 95

Newmans zip og middelalderens synsakt 97

Oppsummering og avslutning 102

Summary in English 103

Litteraturliste 104

Illustrasjonsliste 109

Forord

Jeg vil rette stor takk til min veileder professor Siri Meyer for hennes gode, engasjerte og oppmuntrende hjelp i arbeidet med oppgaven. Hun har også vist en imponerende utholdenhet i veiledningen som har gått over lengre tid fordi jeg har vært deltidsstudent. Jeg vil også takke rettsmedisiner og professor Peer Kåre Lilleng for hans vurdering av motivet i *Death by Drowning II*. Uten den ville ikke beskrivelsen av de fysiske endringene etter døden fått samme kvalitet. I tillegg vil jeg takke mine medstudenter for innspill og ikke minst min familie. De har holdt ut med skrivearbeidet mitt og har tatt del i prosjektet ved å bli med i kirker og gallerier, og har endt opp som mer kyndige og entusiastiske kunstbetrakere.

Innledning

Introduksjon av Serranos verk

Døden har vært avbildet mange ganger i kunsten og den visuelle kulturen, og i skiftende historiske omstendigheter. I før-moderne tid var døden knyttet til religiøse verdensbilder, noe som gjorde døden til et forståelig og meningsfullt fenomen. I fremstillingen av den kunne man støtte seg til allment aksepterte konvensjoner. I vår egen tid har døden ingen selvsagt og meningsfull plass i det sosiale liv. Den er snarere noe vi unngår og forsøker å holde på avstand. Derfor er den heller ikke noe yndet tema i kunsten. Ikke desto mindre finnes det kunstnere som har tatt utfordringen med å skildre døden. I denne oppgaven skal vi ta for oss Andres Serranos fotografier fra likhuset, som har fått en fremtredende plass i kunsthistorien. Jeg skal undersøke hvilke estetiske virkemidler han tar i bruk, og diskutere ulike begreper og teorier som kan egne seg for å få øye på det særegne ved Serranos visualisering av døden. For å introdusere Serranos verk fra likhuset skal vi først se nærmere på noen utvalgte foto.

I fotografiet *Infectious Pneumonia* (ill.1) ser vi bare halvparten av ansiktet til den døde.



1. Andres Serrano, *The Morgue (Infectious Pneumonia)*, 1992.

Det er vist i profil fra nesetipp til hake, en liten del av halsen er også synlig. Resten er dekket til med et rødt klede, bakgrunnen er helt sort. I et intervju med kunsthistorikeren Anna Blume forteller Serrano at han først hadde oppfattet denne personen som svært frastøtende, håret var tynt og strupen forstørret, og derfor hadde han i lengre tid unngått å fotografere henne. Men så kom han i mangel på motiver, og da bestemte han seg for å se på denne kvinnen igjen. ”... I had to discover a way to make her beautiful, and I think I’ve succeeded. She is a painting. A Bellini”.¹ Serrano ønsket rett og slett å gjøre den døde tiltalende. Hvordan har han grepet fatt i det? La oss ta han på ordet og se nærmere på en altertavle (ill.2) malt av venezianeren Giovanni Bellini (1433-1516).²



2. Giovanni Bellini, Altertavle i San Zaccaria, Venezia, 1505.

Vi ser Jomfru Maria med Jesusbarnet på tronen, hun er omgitt av en engel som spiller fiolin, samt flere helgener. De er fra ulike tider i historien, og det er gjenstandene de har med seg

¹ Blume, Anna. "Andres Serrano." *BOMB*, no. 43 (Spring 1993): 36-4, 41.
<http://www.jstor.org/stable/40424591>.

² Fødselsåret angis litt ulikt i forskjellige kilder.

som avslører hvem de er. I venstre hjørne ser vi St. Peter, han holder nøklene sine og en bok. Bak han finner vi St. Katarina med et brukket hjul og en palmekvist. Grenen viser til hennes martyrdom, og før hun døde ble hun pint med et pigget hjul. Vis a vis står St. Lucia med de utplukkede øynene sin på et brett. Men det er mannen helt til høyre som er den mest interessante skikkelsen for oss. Det er St. Jeronimus som holder en bok, teksten er hans egen oversettelse av bibelen til latin. Boken er sort, selv er han er kledd i en kardinals røde drakt, og hodet er dekket med et rødt klede. Lyset treffer St. Jeronimus, og gir en del av figuren en mer glødende rødfarge, mens andre blir værende i skyggen. Spillet mellom lys og skygger er mer sentralt enn linjene i verket. Denne lyssettingen er myk og tilfører en opphøyet dimensjon, en slags en majestetisk ro.³ Visst er Serranos foto fra likhuset vakre, og motivet i *Infectious Pneumonia* kan absolutt ligne St. Jeronimus i Bellinis altertavle i San Zaccaria i Venezia. Når Serrano gir fotografiet assosiasjoner til et kjent maleri eller berømte malere, så er det et eksempel på en allmenn strategi som går igjen i verkene fra likhuset. Han vil få oss til å se døden som kunst.

Samtidig lar disse fotoene oss ikke så lett bli værende i kontemplasjonen over det skjønne. Da *The Morgue* vist på Paula Cooper Gallery i New York i 1993, vakte serien oppsikt. Kunstkritikeren Michael Kimmelman, syntes for eksempel at den var altfor vakker og trendy. Men publikum la igjen anerkjennende kommentarer i galleriets gjestebok.⁴ Professor i engelsk litteratur Wendy Steiner, skrev senere at likene ikke var et vakkert syn, men likevel så var det akkurat det de var: vakre. Der og da klarte hun ikke helt å sette ord på denne opplevelsen,⁵ og det er kanskje ikke så underlig. I *The Morgue* forener Serrano to elementer som få andre har koblet sammen i nyere kunst: likhuset og det vakre. Han gjør døden til kunst, han gir den rett og slett en mening som et estetisk fenomen. Dette er en problemstilling som jeg vil utdype utover i oppgaven. Men også andre perspektiver vil bli trukket inn. Ikke alle vil oppleve de døde i *The Morgue* som skjønne. Her kan det passe å granske et annet fotografi fra serien, nemlig *Jane Doe Killed by Police* (ill.3).

³ Gardner, Helen, and Fred S. Kleiner. *Gardner's Art through the Ages : A Global History*. 13th ed. Boston, Mass: Thomson/Wadsworth, 2009, 604.

⁴ Hobbs, Robert Carleton "Andres Serrano: Den politiska kroppen." I Sune Nordgren. *Andres Serrano. Fotografiska arbeten/Works 1983-1993*, 10-62. Malmö: Malmö konsthall, 1996, 56. Se også Michael Kimmelmans anmeldelse: <https://www.nytimes.com/1993/02/05/arts/review-art-serrano-focuses-on-death.html>

⁵ Steiner, Wendy." Introduction: Below Skin-deep". I *Andres Serrano works 1983-1993*, redigert av Gerald Zeigerman, 11-16. Philadelphia: Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, 1994, 11.



3. Andres Serrano, *The Morgue (Jane Doe Killed by police)*, 1992.

Jane Doe kalles døde kvinner som ingen vet hvem er, og i rettsmedisinsk sammenheng viser det til et ikke-identifiserbart kvinnelig offer.⁶ Slik peker selve tittelen på at denne kvinnen er anonym, og at ingen, ikke familie og heller ikke venner, har tatt kontakt eller vært mulig å spore opp. Bildet viser at hun fremdeles har en tiltalende profil. Det mest slående er likevel ikke Jane Does skjønnhet, men endringene som har inntrådt etter døden. Huden er flekket og misfarget, og øynene har falt inn i øynehulen. ”Dette bildet kan ta oss tilbake til våre egne morbide øyeblikk, de tidspunkt i sorgprosessen, der vi har forsøkt å forestille oss de fysiske endringene som skjer i liket til den vi elsket”,⁷ skriver kunsthistorikeren Amelia Arenas om bildet. Vi får øye på en annen dimensjon ved Serranos fotoserie: døden som et fysisk fenomen. Dette er et tema vi skal møte i flere sammenhenger i masteroppgaven, og for meg er det en kontekst jeg rett og slett kan føle meg hjemme i.

⁶ Oxford living Dictionaries, sv. “Jane Doe”. 30.04.18.
https://en.oxforddictionaries.com/definition/jane_doe

⁷ Arenas, Amelia. ”The revelations of Andres Serrano”. I *Andres Serrano, Body and Soul*, redigert av Brian Wallis. New York: Takarajima Books. Boken er uten sidetall, (min oversettelse).

Valg av tema

I arbeidet med masteroppgaven holdt jeg et innlegg og viste Serranos verk for mine medstudenter. Det var da jeg oppdaget hvor langt jeg stod fra dem, og sikkert de fleste andre, for disse bildene fant ikke samme gjenklang hos meg, jeg skilte meg ut. De andre uttrykte vemmelighet over å betrakte den døde. Jeg kan se Serranos likhusbilder som mer eller mindre estetisk tiltalende, men de vekker ingen avsky hos meg. Kanskje bør jeg skamme meg over det? Jeg er lege og det å se, og for den del skjære i lik, var noe jeg tidlig ble kjent med. Allerede andre studieåret ble vi tatt med i kjelleren på PKI,⁸ til disseksjonssalen som lå der. Det var ingen som problematiserte disseksjonen, det var noe spennende ved det, og vi arbeidet oss lydig frem mellom kroppens muskler og sener. Vi skulle lære menneskets normale anatomi, og dermed så vi etter det allmenne i kroppen. Etter mange år, og utallige intrikate anatomiske benevnelse som har gått i glemmeboken, vet jeg at det som først og fremst ble prentet inn var å betrakte med en avstand i blikket. Det var dette blikket som gjorde seg gjeldende når jeg betraktet likhusbildene. Jeg vet også at denne måten å observere på er nødvendig for en doktor, og ikke nødvendigvis upassende. I legens daglige arbeid forventes tvert imot en profesjonell avstand til den andres kropp. Vi skal ikke betrakte et legeme som motbydelig eller vakkert. Vi skal se etter hva som er normale strukturer og hva som kan være endringer forbundet med sykdom eller skade. Samtidig er mennesket mer enn sammenføyningen av nerver, kar, muskler og organer, og det fordrer en dialog og et annet blikk også. Medisinens naturvitenskapelig blikk er objektivt og objektiverende. I noen situasjoner er det nødvendig at dette blikket tar over, andre ganger kan det bryte ned tilliten og relasjonen mellom behandler og pasient, det kan rett og slett påføre lidelse.

For meg var det lett å se at Serrano drar veksler på spennet mellom skjønnhet og kroppslig død, ulike betrakterposisjoner som også kan medføre at verkene oppleves ganske påtrengende og ubarmhjertige. Det jeg var totalt uforberedt på var hvordan verkene skulle forandre meg. I prosessen gikk det plutselig opp for meg at jeg er blitt flerspråklig, ikke bare lege, men også kunsthistoriker. *Death by Drowning II* har lært meg et helt nytt språk og en annen måte å se på. Samtidig har jeg utnyttet mine erfaringer fra naturvitenskapen i tolkningen av verket.

⁸ PKI er forkortelsen for Prekliniske Institutter som den gang stod på Årstadvollen i Bergen.

Problemstilling og oppgavens oppbygning

Hovedfokus for oppgaven er fotografiet *Death by Drowning II* (se forsidebildet). Betrakteren kommer tett på. Vi ser deler av et ansikt, hals og overkropp. Den halvåpne munnen drar til seg blikket, det er et skinn i leppene og deler av huden rundt. Det står i kontrast til mørket og den sorte åpningen, som er hullet inn til kroppens indre. Ved første øyekast kan fotoet oppleves enklere å betrakte enn hva det faktisk er, det kan oppleves som vakker billedkunst på en gallerivegg. Men Serranos fotografier av de døde har noe ”for og imot” over seg, noe som gjør det utfordrende å betrakte og plassere disse verkene i en spesiell kategori eller i ett enkelt system. *Death by Drowning II* er tankevekkende og verket kan spille på et bredt spekter av emosjoner. Mine spørsmål er: hvordan kan vi best mulig forstå denne kunsten og hvilke følelser setter den i gang? Disse spørsmålene er ikke spesielt kontroversielle, men Serranos verk skiller seg fra de fleste andre ved at det emosjonelle trykket blir så høyt. Hvorfor rammer akkurat disse verkene oss så sterkt?

Serrano knytter bildene sine til andre verk og epoker, og det gir fotografiene en særlig rik assosiasjonssfære. For best mulig å kunne sirkle inn hva som kjennetegner bildet vil jeg først ta for meg eksempler som forteller noe om tidligere tiders visualiseringer av døden. Hvordan har vi betraktet liket opp gjennom tidene? Hvilken status har liket hatt, er den døde kroppen noe vi har hatt nytte av eller er den opphøyet? Jeg gir en historisk oversikt over døden i kunst og visuell kultur, fra bilder der den døde kroppen var bærer av en dypere mening til det avsjelede liket rammet inn av vår tids vitenskap.

Når vi beveger oss til vår samtid blir det også klart at Serranos kunst har fått gjennomgå. Best kjent er han for verket *Piss Christ* fra 1987. Det har blitt oppfattet som krenkende for troende mennesker, og Serrano ble omtalt som en dust fra talerstolen i US Senate.⁹ Men hva førte han likhuset? Det andre kapitlet handler om hvordan Serrano i det hele tatt kunne havne der med fotoapparatet sitt. Hva er det ved verkene hans som både fasinerer og frastøter, og peker fremover mot det som skulle komme i *The Morgue*?

I del tre, som handler om estetikken på likhuset, befinner vi oss stort sett i kunstens verden der vi kan tro på ideale virkeligheter. Jeg skal undersøke hvilke estetiske virkemidler Serrano

⁹ Hartman, Andrew. *A War for the Soul of America. A History of the Culture Wars* Chicago/London: The University of Chicago Press. 2015, PDF e-book. Hentet 30.04.18. https://books.google.no/books?id=fW_BgAAQBAJ&lpg=PP8&ots=y8xycyTrIBn&d.,192.

tar i bruk, Her vil jeg gå nærmere inn på likhetstrekk mellom barokkens malerier og *Death by Drowning II*, og hva en slik overensstemmelse består av. Hvor langt kan og kunne kunstnerne gå i sin avbildning av døde personer, og likevel vinne aksept for sine fremstillinger? Kan kunstverk overvinne døden og samtidig vise den som et ugjenkallelig faktum? Jeg nærmer meg *Death by Drowning II* ved å sammenligne fotoet med altertavler malt av barokk-kunstneren Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610).

Naturvitenskapen har vunnet terreng, og preger vår kultur på en helt annen måte enn i tidligere tider. I oppgavens fjerde del slipper den rendyrkede naturvitenskapelige optikken til når jeg lar professor i rettsmedisin Peer Kåre Lilleng beskrive motivet i *Death by Drowning II*. Samtidig er ikke kunst og legevitenskap to sider av samme sak, selv om det er berøringspunkter i Serranos verk. Det jeg spør om i oppgaven er noe langt mer begrenset, nemlig om det er sider ved *The Morgue* som kan tre klarere frem når det studeres i lys av medisinen. I en naturvitenskapelig sammenheng vil tiden ubønnhørlig tikke og gå, og den døde kroppen vil endres i takt med den. Men er den døde i Serranos verk bare rammet inn av denne klokketiden? Nettopp selve tidsdimensjonen kan være en kile inn til en dypere forståelse av Serranos foto.

Utenfor det estetiske og medisinske feltet presser det seg også frem helt andre måter å betrakte på. Vi kan oppleve Serranos verk på mange ulike vis, og hva kan dette andre handle om? Resten av oppgaven er viet blikk som er mer intuitive og kroppslige, og som ikke kan tvinges frem ved hjelp av observasjon og teoretisk refleksjon. Jeg har valgt å trekke inn flere ulike betrakterposisjoner, og dette mangfoldet gjenspeiles også i valg av litteratur.

Forskningslitteratur og metode

Kunsten er i stadig endring, kreativitet og innovasjon er et omdreiningspunkt i kunsthistorien. I denne oppgaven er min intensjon å betrakte *Death by Drowning II* som et kunstverk i transformasjon. Denne måten å se på vender seg mot fortiden for å kunne sammenligne og berede grunnen for en analyse av verket her og nå. Mitt utgangspunkt er at betrakterens historiske kontekst er avgjørende for hvilke spørsmål som stilles og hva som kan sees eller blir sett etter. Men vi tar også med oss noe av oss selv og vår egen tid når vi fortolker historiske bilder. Derfor vil jeg ikke trekke grensen mellom fortid og nåtid så skarpt, for ulike forståelseshorisonter kan smelte sammen.

Rent metodisk er jeg inspirert av professor i litteraturvitenskap og kulturteori Mieke Bal og hennes begrep ”travelling concepts”, slik hun beskriver dem i boken *Travelling Concepts in the Humanities*. Bal bruker ordet reise i metaforisk forstand. ”Reisende begreper” er begreper som forflytter seg mellom disipliner, historiske perioder og kulturelle kontekster. Metoden blir i seg selv en del av utforskningen, vi finner den ikke i en ferdig verktøyskasse.¹⁰ Det er en måte å tenke begreper på som bryter med andre begrepsforståelser i vitenskapen. Vanligvis tenker vi oss at et begrep er en merkelapp vi setter på en ting eller noe vi bruker for å definere et fenomen. I begge tilfeller vil begrepene tenkes som noe stabilt, der idealet er å bruke begrepsbetegnelsen på samme måte og med en og samme mening hele tiden. Bal presenterer et alternativ til dette. Hun hevder at kunstverkets mening er noe som må holdes åpent, at det prinsipielt er mangetydig, og at dette meningsmangfoldet først viser seg når verket sees i ulike sammenhenger. Det er her de ”reisende begrepene” kommer inn. I boken sin skriver hun: ”In each chapter a different practice comes to the fore”.¹¹ Selv har hun blant annet laget en utstilling av Munchs kunst, hvor Munchs bilder sees i lys av Gustav Fauberts roman *Madame Bovary* fra 1857, og kommenteres av en video laget av en samtidskunstner.¹² Slik får hun ulike tider til ”å snakke sammen”. Dette er et perspektiv vi vil finne igjen i min tekst. Som vi skal se kan barokken gi nye perspektiver på samtidskunsten, inkludert Serranos verk. Samtidig kan kunsten i vår tid kaste et nytt lys og gi ny betydning til et barokt verk. Metoden innebærer en slags reforhandling, en sirkelbevegelse mellom nåtid og fortid som beriker vår opplevelse og forståelse av begge. Begreper er ikke bare merkelapper, men noe vi ser med, og som får det som blir sett til å fremstå med ulike egenskaper. Begrepenes innhold eller mening blir noe relativt, og kravet om entydighet, klare definisjoner som holder tingenes mening fast forsvinner som vitenskapelige idealer.

Jeg sirkler inn tidligere tiders tenkemåter ved hjelp av min veileder og professor i kunsthistorie Siri Meyer sin bok *Kunst og visuell kultur. En historisk innføring*. Jeg tar også for meg idehistorikeren Karin Johannisson og hennes beskrivelser av den barokke døden i *Kroppens tunna skal*, samt forfatteren og dr. philos. Espen Stuelands bok *Gjennom kjøttet*,

¹⁰ Bal, Mieke. *Travelling Concepts in the Humanities : A Rough Guide*. Toronto: University of Toronto Press, 2000. Accessed March 6, 2018. <https://ebookcentral-proquest-com.pva.uib.no/lib/bergen-ebooks/detail.action?docID=3254909> ProQuest Ebook Central, 4.

¹¹ *Ibid.*, 14.

¹² Thormod, Kasper. ”Bildet står i nåtid .” *Morgenbladet*. 26.01.17, 44.

som handler om disseksjonens kulturhistorie. For å gå nærmere inn på den åndelige dimensjonen, viser jeg til middelalderens religiøse tekster der selve synsakten ble oppfattet på en annen måte enn hva vi gjør i dag. Jeg tar utgangspunkt i kirkefaders Augustins betraktninger, og hvordan de ble ført videre i den kristne tradisjonen.

The Morgue har, som *Piss Christ*, vakt sterke følelser og debatt, og i kapittel 2 tar jeg for meg artikler fra kunstkataloger og aviser. Samtidig ønsker jeg å tre litt tilbake og beskrive samtidens kultur og ambivalensen det moderne mennesket konfronteres med. Senere i oppgaven tar jeg med tekster av sosiologene Anthony Giddens og Zigmunt Baumann.

Hva skal til for å se forbi død, vold og forrånelse og beskrive fotografiene fra likhuset som estetisk tiltalende? Allerede på 1600-tallet tok filosofen Immanuel Kant (1724-1804) for seg hva det vil si å se og bedømme noe som kunst. Kant er kjent for sine tre bøker om vitenskapen, kunsten og moralen, og han skrev om det estetiske blikket i *Kritikk av dømmekraften* (1790). Kant undersøkte de nevnte emnene som tre atskilte felt, også det var nytt på 1700-tallet. Før det hadde man jo regnet Gud og religionen som opphavet til alt, både moralen og kunnskapen om verden. For å belyse den barokke kunsten spesielt tar jeg med betraktninger av kunsthistorikeren Gunnar Danbolt og kunstkurator Rosella Vodret.

Forfatteren og teoretikeren Friedrich Schiller (1795-1805) tok opp Kants filosofi i skriftet *Om menneskets estetiske oppdragelse i en rekke brev*.¹³ I følge Schiller var menneskene i det moderne samfunnet truet av en fragmentering på grunn av en hardhendt differensiering og spesialisering. Da måtte man rendyrke visse ferdigheter og måter å se verden på for å klare seg. Fotografiet blir brukt som dokumentasjon i medisinske bøker og artikler. Hvordan arter Serranos verk seg når vi ser motivet ved hjelp av språket i naturvitenskapen? Vi har med oss Lillengs beskrivelse av liket i *Death by Drowning II*. I tillegg har jeg sett tilbake i professor Johan Christopher Giertsens lærebok i rettsmedisin, og hvordan han beskriver den døde kroppen. Her er det dennesidige, dødsårsaken og forrånelsen i fokus. Samtidig krever liket vår respekt både i naturvitenskapelige og andre sekulære sammenhenger. Jeg tar for meg døden som den er beskrevet av filosofene Carl Tollef Solberg, Preben Sørheim og Espen

¹³ I det første brevet skriver han: ”Jeg vil riktignok ikke skjule for Dem at størstedelen av det jeg skal fremføre, bygger på Kants prinsipper.” Se s. 15 i Sverre Dahls oversettelse fra 1991, utgitt av Solum forlag i 2001.

Gamlund i artikkelen ”En tapt fremtid”, og filosofen Thomas Nagels betraktninger om hva som skjer med medlidenheten når liket blir sett som et objekt.

Professor i idehistorie Trond Berg Eriksen tar for seg ulike forestillinger om tiden i boken *Tidens historie*, den handler om klokketiden og ikke minst om vår opplevelse av tid. Tidsaspektet er sentralt og påtrengende tilstede i *Death by Drowning II*. I tiden som tikker og går videre i det dennesidige, det vil si ulike biologiske prosesser og forråtnelsen som gradvis endrer liket.

Men andre tidsdimensjoner er også tilstede i Serranos verk fra likhuset. I boken *Quoting Caravaggio* har Mieke Bal beskrevet opplevelsen av tid i forbindelse med verk fra *The Morgue*, en tid hun mener er i dialog med barokken. Bal peker på hvordan det formelle og estetiske i Serranos verk kan hjelpe oss til å forstå hvordan ulike tidsdimensjoner er virksomme i verket. Samtidig kjennetegnes jo dialogen, diskusjonen, av at den går frem og tilbake, begge veier, og i forlengelsen av dette mener Bal at verket vil utfordre betrakterens autonomi. Hvordan kan vi oppleve akkurat dette i forbindelse med *Death by Drowning II*?

Jeg tar også for meg den franske litteratur- og kultur teoretikeren Roland Barthes og hans ideer om fotografiet i *Det lyse rommet*. For i sitt vesen handler fotografiet alltid om tid, en tid som var.¹⁴ Men det kan også overrumple oss, få oss ut av balanse i følelsen av å være helt nær, en distanse som glipper bort.¹⁵ Hvordan blir dette når vi betrakter et lik?

Death by Drowning II kan på mange måter virke forvirrende og konfrontere betrakteren med mer eller mindre passende følelser og assosiasjoner. Filosofen Julia Kristeva er inne på temaet i boken *Powers of Horror*, hvor hun forteller om liket i naturvitenskapen og i religionen, men særlig om menneskekroppen når den avviker, og ikke helt lar seg plassere eller føye seg inn i kulturelt akseptable forestillinger.

I forbindelse med det affektfylt og ambivalente tar jeg til slutt for meg det sublime, slik vi finner begrepet brukt av Edmund Burke, Immanuel Kant og Jean-François Lyotard. Det sublime vekker en skrekkblandet fryd. Opplevelsen er overveldende, men det høye

¹⁴ Barthes, Roland. *Det lyse rommet: Tanker om fotografiet*. [*La Chambre claire. Note sur la photographie*, 1980]. Oversatt av Knut Stene-Johansen. Oslo: Pax Forlag 2001, 12-13.

¹⁵ *Ibid.*, 38.

emosjonelle trykket kan også drive oss til å tenke over hva det er vi ser. Hva drar oss mot denne erfaringen og hva bunner den i?

Medisinen har lenge hatt en dominerende posisjon i fortellingen om kroppen. Den er blitt åpnet av både patologer og kirurger, gjennomlyst av røntgenstråler og cellene våre er analysert til minste struktur, nå gjelder det bare å forstå de siste avgjørende bitene, genene våre. Alt dette har blitt tolket i termer av friskt og sykt, normalt eller avvikende. Samtidig er kroppen mer mangfoldig: den begjærende kroppen, den disiplinerte og autonome, lidelsens kropp, den vakre, avskyelige eller opphøyde. Det er kroppen i kunsten, filosofien og kulturen, og legemet som bærer av et ideologisk innhold. Jeg ønsker å vise hvordan dette gjør seg gjeldende i kunstopplevelsen og i Serranos verk, og håper at leseren ikke blir overveldet av mangfoldet, men følger meg og Mieke Bals ideer om ”travelling concepts”.

Kapittel 1: Døden i kunst og visuell kultur, en resonansbunn for *The Morgue*

Døden er et klassisk tema i filosofien, og opp gjennom tidene har vårt forhold til døden stadig endret seg. Bruken av visuelle uttrykksmidler har også skiftet, delvis i takt med ulike trosforestillinger og delvis som et resultat av vitenskapens fremmarsj. Når læren om sjelen og etterlivet etter hvert har blitt svekket, blir liket ikke nødvendigvis en bolig for åndelig transformasjon. Vitenskapen objektiverer og hører til i det dennesidige, slik blir den døde kroppen tvert imot et symbol for den endelige slutten. Dette kapittelet gir noen smakebiter på denne utviklingen. Formålet er å gi leseren en resonansbunn for *The Morgue*, slik at det blir lettere å forstå disse bildene, og få øye på det som kjennetegner Serranos kunst.

De tidlige bildene, døden og mennesket

Døden som tema i kunsten går langt tilbake i tid. Vi skal til Egypt der faraoen var leder for det som ligner på en stat. Pyramidene var gravkammer, og der lå han balsamert. Dette var en omstendelig prosess, men egypterne trodde det var nødvendig med en bevart kropp for å kunne fungere i etterlivet. I Nebamuns grav var faraoen avbildet på jakt (ill.4).



4. *Jaktscene*, Nebamuns grav, ca. 1350 f.Kr. British Museum, London.

Her ser vi han sammen med familien og slavene som skulle tjene dem i etterlivet. Kroppene er utflatet og skjematisk fremstilt. Noen kroppsdeler er gjengitt rett forfra, andre i profil.¹⁶ I tillegg er faraoen unaturlig stor i forhold til de andre, minst er slavene. Egypterne var rett og slett ikke opptatt av fysisk likhet, men å vise hvem som har status og makt. Dermed benyttet de betydningsperspektivet, og slik er fremstillingen av døden knyttet til sosial rang.¹⁷

Det er et langt sprang, men Serrano har også brukt størrelse som et virkemiddel i sin kunst. Når motivet er ”larger than life” størrelse, kan betrakterens posisjon og maktforhold forrykkes. I fotoserien *Nomads* ønsket han å løfte opp New Yorks uteliggere, for de representerer jo en marginalisert og oversett gruppe til daglig. Bildene gav dem derimot en anseelse. ”They *are* heroic, because I have a desire to monumentalize what I photo-graph”,¹⁸ sa Serrano. Han ønsket å gi både oppmerksomhet og verdighet til en gruppe som folk flest overser, kanskje fordi det er enklest å ikke berøres av deres tilværelse.

I Hellas ble hovedtrekk fra denne egyptiske gravkunsten ført videre. Vi kan se et eksempel på dette i en begravelsesscene skildret på en krukke fra ca. 760-735 f.Kr. (ill.5).



5. Detalj fra krukke, ca. 760-735 f.Kr. Athens arkeologiske museum.

Skikkelsene er utformet etter egypternes visuelle skjema, den avdøde er hovedpersonen og den største figuren på vasen. Menneskene i gravfølget viser begråtelsesgeste, armene er hevet. Begråtelsen var viktig for den dødes skjebne i etterlivet. Gjenkjennelsen av individet og det emosjonelle engasjementet i denne prosessen, var sentralt for tilværelsen etter døden. De sterke følelsene som er i sving gjenspeiles i gestene, de viser både en visuell konvensjon

¹⁶ Meyer, Siri. *Kunst og visuell kultur. En historisk innføring*. Oslo: Pax Forlag. 2013, 22.

¹⁷ *Ibid.*, 25.

¹⁸ Hobbs, ”Andres Serrano”, 51, (original kursivering).

og et sorgritual. Slike bevegelser var viktige i et samfunn som var bygget på retorikk.¹⁹ Erotikk virker lite forenlig med den greske begravelsesscenen og gester som formidler et høyt lidelsestrykk, men her fantes det en rekke trosretninger. Døden og det erotiske ble forenet hos etruskerne i Italia. I *Tomba della Fustigazione* ser vi et gravmaleri der en naken kvinne har oralsex med en mann samtidig som hun blir pisket og muligens penetrert bakfra av en annen (ill.6).



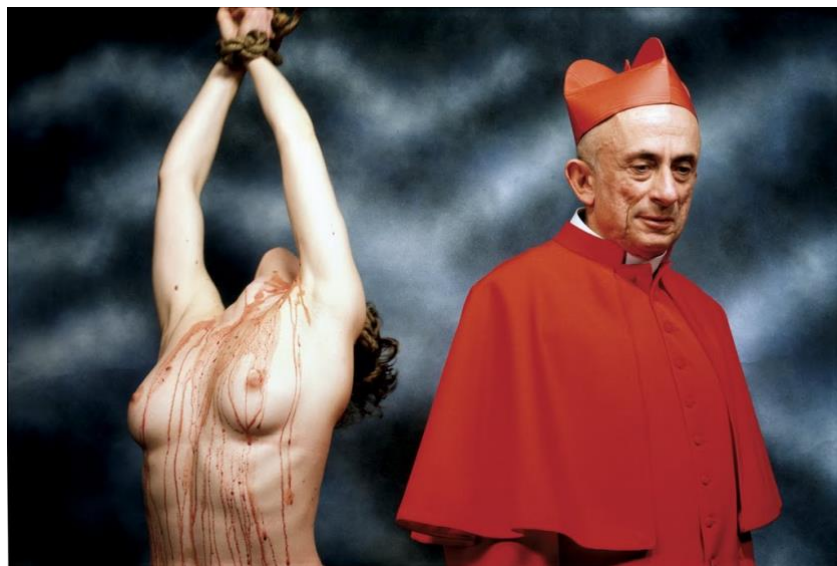
6. *Tomba delle Fustigazione*, detalj fra høyre vegg. Trolig rundt 490 f.Kr, nær Tarquinia i Italia.

De etruskiske begravelsesritualene kombinerte erotisk ekstase og utgytelse av blod. Sjelen skulle gjøres udødelig ved hjelp av blodet. Den seksuelle utløsningen kan betraktes som en måte å komme utenfor seg selv på, og slik oppnå kontakt med overnaturlige krefter i grenselandet mellom liv og død.²⁰

Kombinasjonen sex, blod og død er noe vi kan ha i tankene i forhold til Serranos kunstneriske virke også. Ganske tidlig i karrieren finner vi fotografiet *Heaven and Hell* (ill.7).

¹⁹ Meyer, *Kunst og visuell kultur*, 89.

²⁰ Brandt, J. Rasmus. "I grenseland. Begravelsesritualer og dødsreise-ideologi fra antikken til tidlig middelalder". *Arr*, 28, 2 (2016), 64-65.



7. Andres Serrano. *Heaven and Hell*, 1984.

Det viser en kardinal som fornøyd snur seg bort fra et kvinnelig opphengt og blødende offer. Dette verket problematiserer kirkens forhold til seksualitet og kvinner.

Det guddommelige avbildes

I middelalderen var de kristne bildene i kirkerommet sett fra et guddommelig perspektiv. Jesus fremstilles som den gjenoppståtte Kristus i himmelen. Poenget var ikke å vise verden som den framstår for oss her på jorden og det som skjedde den gang da. Det var det guddommelige universet og evigheten som skulle skildres. For menneskene som betrakter verket blir det å se å få innsyn i en annen verden. Kirkefaderen Augustin (354-430) mente at synssansen er erkjennelsens grunnlag. Teorien hans bygget på Platons lære, men hos Augustin eksisterer ideene som ”Guds tanker”, ikke i sin egen ideverden. Mennesket er skapt i Guds bilde og blir opplyst av *lumen rationalis aeternae*, lyset fra ”den evige fornuften”. Slik finnes det et indre sansningslys i oss, vi kan se med det indre og rene øyet.²¹ Men hvordan skulle menneskene få ta del i disse guddommelige sannhetene når Gud befant seg i en annen sfære? Den syriske munken Dionysos av Areopagos (500- eller 600- tallet) hadde mye å si for forestillingene om hvordan dette kunne gå til. Han tok utgangspunkt i at Gud skinte og dette hellige lyset trengte ned til den materielle verden vi kjenner. I ikonet (ill.8) viser Gud seg som

²¹ Slattelid, Hermund, ”Introduksjon.” I Aurelius Augustinus, *De Doctrina Christiana. Ein kristen retorikk*. Oslo: Samlaget, 1998, 34-35.



8. Vladimir ikonen, ca. 1100-1125. Tretyakov-galleriet, Moskva.

lys i figurene og i gullet, og den som betrakter ikonet må ønske å åpne hjertet sitt for Gud, som gransker hans eller hennes sjel. Det dreier seg om en synsakt, en slags moralsk sansning, der prosessen går til og fra Gud. Mennesket ser ikke i ordinær forstand, men blir seende.²² Graden av lys var viktig, for lyset tilhørte Gud og den åndelige sfæren, mens mørket tilhørte materien. ”I middelalderen var lyset et annet ord for Gud”,²³ skriver Siri Meyer i sin bok *Kunst og visuell kultur*. Dette begjæret etter å se gav seg utslag på andre områder også. Knokler som relikvie viser til oppstandelsen, i Bibelen beskrives nettopp at døde knokler blir levende.²⁴ Men hvordan kunne grå skjelettdeler passe inn i middelalderens visuelle skjema? Relikvienes materialitet ble endret ved hjelp av skinnende metall eller edelstener som gav lys. Dermed forårsaket ikke disse levningene frykt, løftet om evig liv var så overbevisende at det motsatte skjedde: en intens tilbedelse.²⁵ I forhold til *The Morgue* kan vi merke oss middelalderens forbindelse mellom lysstyrke og materialitet på den ene siden, og hellighet og selve prosessen i det å bli seende ved å være i kontakt med noe overveldende på den andre.

²² Meyer, *Kunst og visuell kultur*, 67.

²³ *Ibid.*, 56.

²⁴ Esekiel 37:1-14.

²⁵ Bakels, Babs. ”Hvis ikke ørene lytter, snakk til hendene. Den døde kroppen som kunstnerisk materiale i grenseoverskridende kunst.” *Arr*, 28, 2 (2016), 19.

Kirkens makt

Troen på oppstandelsen krevde også en ide om sjelens liv etter døden til den ble gjenforent med kroppen på dommens dag. Gravbilder som viser en sovende person ble hos de tidlig kristne oppfattet som sjelens fredelige tilstand før oppstandelsen. Dette skulle endre seg med tiden. I 1247 ble ideen om skjærsilden befestet under kirkekonsilet i Lyon. Denne læren krevde at sjelen til de som døde i nåde, skulle renses for sine synder før den kunne bli tatt opp blant de salige.²⁶ Graden av pine var avhengig av hvor alvorlig synden var. Men ikke alle unnslopp djevelen. For de som døde uten anger og ikke var forsonet med Gud var det ingen redning, de ble utsatt for evig lidelse.²⁷ Selve dommens dag ble vist i kunstverk. I ca. 1480, overgangen mellom sen middelalder og tidlig renessanse, ble kirken i Dauntsy i England dekorert med et bilde som også var en fortettet fortelling (ill.9).



9. Altertavle i St. James kirke, ca.1480, Dauntsy.

Verket er plassert lett synlig i en bue over alteret. Øverst i bildet sitter Jesus på en regnbue som dommer på dommens dag. Nede til venstre ser vi oppstandelsen. Noen mennesker står opp av graven, andre har begynt å gå mot Jesus. De rettferdige er på veg forbi St. Peter, kledd i rød kappe, til paradiset. På høyre side ser vi de fortapte som blir fulgt av demoner mot gapet til en evig tilværelse i helvete. Slike avbildninger må ha gjort et mektig inntrykk på middelalderens mennesker. De levde i en kultur preget av det muntlige, og tilgangen på bilder var langt fra som nå. Kirken kontrollerte menneskene med sine skrekkevisjoner om døden.

²⁶ Brandt, "I grenseland", 70.

²⁷ Britannica Academic, s.v. "purgatory," hentet 13.02.17, <http://academic.eb.com.pva.uib.no/levels/collegiate/article/purgatory/61946>.

Disse verkene tjente også til å styrke og konsolidere maktforhold i samfunnet. Kirkekunsten var politisk på det viset at massene skulle holdes under kontroll. Det er ingen hemmelighet at Serranos kunst er en motsats her, han utfordrer vedtatte ”sannheter” og maktens institusjoner både når det gjelder forestillinger om kropp og religion.

Naturvitenskapens fremmarsj

I renessansen ble malere og skulptører regnet som håndverkere, og deres arbeid ble klassifisert blant mekaniske kunster, *artes mechanicae*.²⁸ Optisk teori hørte derimot til blant de frie kunstartene, *artes liberales*. I Firenze startet arbeidet med å omsette den optiske teorien til en geometrisk og matematisk fremstillingsmetode for bildende kunst, det vi kaller sentralperspektivet.²⁹ Det første bevarte verket som viser perspektiv ble malt av Masaccio (1401-28) rundt 1425. Her har Masaccio malt Kristus på korset, og betrakterens øye er i høyde med korsets fot. Slik ser vi oppover til det guddommelige, og på denne måten blir Jesus bokstavelig talt opphøyet også. Men linjene som skaper perspektivet og definerer dette rommet møtes i det menneskelige øyet. Så selv om Gud er herliggjort, har vi tatt over makten i selve billedrommet.³⁰ Samtidig var det ikke nok å anvende optisk teori i maleriet. Dersom metoden skulle få en bredere anvendelse, måtte den beskrives. I *Della Pictura* fra 1436, tar Leon Battista Alberti (1404-72) for seg denne prosessen, og han avslutter først del slik: ”We have talked as much as seems necessary, of triangels, pyramides, the cross-section. [...] Here I have related only the basic instructions of the art, and by instructions I mean that which will give the untrained painter the first fundamentals of how to paint well”.³¹ For å være en vellykket kunstner, få status og anerkjennelse, måtte man også forstå og bruke naturvitenskapens metoder.

I barokken ble døden en offentlig forestilling. Det ble bygget anatomiske teater i flere byer i Europa, det første i Padova i 1594. Disse bygningene ble utformet etter modell fra det romerske amfiteateret. Tilskuerne satt tett på anatomen og liket, rammen rundt disseksjonen lignet skuespillets. Det var forhåndsannonsering, program og det ble solgt billetter.

²⁸ Meyer, *Kunst og visuell kultur*, 95.

²⁹ *Ibid.*, 96.

³⁰ *Ibid.*, 101.

³¹ Alberti, Leon Battista. *On Painting*. Oversatt av John R. Spencer. Rev ed. New Haven, Conn: Yale University Press, 1966, 58-59.

Disseksjonen ble gjerne lagt til karnevalstiden,³² og det var straffede forbrytere som ble lagt på disseksjonsbordet. Men kirkens lære kom under press, det ble for eksempel oppdaget at kvinne og mann hadde samme antall ribbein, og det var problematisk i forhold til skapelsesberetningen. De geistlige ble mer kritisk til disseksjonen,³³ og legen Andreas Vesalius (1514-1564), som hadde gjort kometkarriere og var professor i anatomi i Padova, slet lenge med at han kunne bli tiltalt for likskjending.³⁴ Den døde kroppen ble en brikke i dette maktspeillet også, det stod mellom en naturvitenskap som var i støtet, og religiøse dogmer som ble truet. I 1543 publiserte Vesalius et skrift om menneskekroppens oppbygning kalt *Fabrica*. Dette skriftet ble trykt om igjen i mange ulike versjoner de neste 200 årene.



10. Jan Wandelaar, *Opera omnia*, tittelbladet til Vesalius' *De humani corporis fabrica*, 1543.

³² Johannisson, Karin. *Kroppens tunna skal. Sex essäer om kropp, historia och kultur*. Stockholm: Norstedts Forlag, 1997, 29-30.

³³ Stueland, Espen. *Gjennom kjøttet. Disseksjonens og kroppens kulturhistorie*. Oslo: Forlaget Oktober, 2009, 69.

³⁴ *Ibid.*, 81-82.

I Leyden ble det vel kjente tittelbladet, *Opera omnia*, gravert av Jan Wandelaar (1690-1759). Det viser en typisk disseksjon, og den paradoksale teater- eller karnevalsstemningen rundt den (ill.10). Opp gjennom historien har det vært mange teorier om hvem som lagde de 85 illustrasjonene til *Fabricia*. Det vi skal merke oss er at disse plansjene forteller en historie: disseksjonens avkledning av kroppen, først gjennom hud, så muskler og senere til organer, til sist avsløres skjelettet. Liket er ensomt i omgivelsene på disse bildene, og det kan skape en opplevelse av at liket selv skreller av seg ulike vev. Den døde er rett og slett fremstilt som aktivt handlende.³⁵ Fremdeles ble skillelinjene mellom det døde og det levende ikke trukket så tydelig, noe som kunne føre til at flere historier ble spilt ut samtidig. Rembrandt van Rijn (1606-69) sitt verk *Dr. Nicolaes Tulps anatomileksjon* er malt i 1632 (ill.11), og skildringen er fra Amsterdam samme år.



11. Rembrandt van Rijn, *Dr. Nicolaes Tulps anatomileksjon*, 1632, Mauritshuis i Haag.

Dette er disseksjonen av Aris Kindt som hadde begått et ran. Dr. Tulp, som demonstrerer senene i underarmen, var ikke bare lege, men også borgermester og om kort tid skulle det være valg. Han var vitne til at Aris ble ført bort av politiet, og han trengte et lik til den årlige disseksjonen. Forbryteren ble hengt dagen før likåpningen, og Tulp ble gjenvalgt.³⁶ Det var en

³⁵ *Ibid.*, 78.

³⁶ *Ibid.*, 138.

maktdemonstrasjon og det hadde en moralsk dimensjon. Forbryteren ble straffet i det dennesidige, men her dreide det seg faktisk om en dobbelt straff for anatomen fullførte på et vis bøddelens virke. I tillegg rommet disseksjonen og det oppstykkede liket, også redselen for hva som ville skje på den himmelske oppstandelsens dag når kroppen ikke var intakt.³⁷ I Stockholm i 1705 ble forbryteren Anders Flygare henrettet og dissekert på et lignende vis. Men i Sverige var tankegangen tilgivende når det gjaldt etterlivet. Flygare ble gravlagt under gulvet i Maria Magdalena kirken. Det var en forsoningstanke som lå til grunn for dette: han hadde gjort opp for sine synder ved å stille kroppen sin til disposisjon for et høyere formål.³⁸

Et felles trekk for holdningene til kroppen på disseksjonsbordet er at det fremdeles dreide seg om et menneske, et subjekt, og at grensen mellom kropp og sjel ikke var absolutt. Religiøse og politiske betraktninger var nærværende, samtidig var den dissekerte kroppen et redskap for vitenskapen. Disseksjonen var undervisning, og den ble brukt for å tilfredsstille nasjonens vitenskapelige og kulturelle ambisjoner.³⁹ Den spektakulære stemningen fra Vesalius' forsidebilde er forsvunnet og erstattet med alvor i Rembrandts maleri. Men det vitenskapelige øyet var forent med det sakrale. Å se sammenføyingene av muskler, skjelett, kar og nervetråder var et bevis på Guds uendelige skaperkraft. Mot slutten 1700-tallet og utover på 1800-tallet ble også andre typer kropper lagt på disseksjonsbordet. Det kunne være lik fra hospitalet, selvmordere, sinnslidende, prostituerte og barn født utenfor ekteskap. Dermed ble straffemotivet flyttet fra forbryteren til avvikerer.⁴⁰ Den som var marginalisert i det nye europeiske samfunnet, som er basert på ideene om borgernes samhold og ansvar, ble straffet for å stå utenfor. Disseksjonens historie handler om liket som objekt for naturvitenskapen, samtidig var den døde kroppen politisert, og i tillegg fantes det religiøse forstillinger om den dødes skjebne i det hinsidige. Det er med andre ord et særdeles mangetydig budskap, og dette skal vi møte igjen i *The Morgue*.

Den isolerte kroppen

Så langt var den døde kroppen skildret i en eller annen relasjon til det metafysiske, men på veg mot det moderne skulle dette endre seg. Théodore Géricault (1791-1824) malte likdeler

³⁷ Johannisson, *Kroppens tunna skal*, 39.

³⁸ *Ibid.*, 35.

³⁹ *Ibid.*, 36-37.

⁴⁰ *Ibid.*, 42.

som var løsrevet og mer å oppfatte som stilleben. Det er vel kjent at Géricault hadde en morbid nysgjerrighet og kunne omdanne atelieret sitt til et likhus. Rundt 1818 malte han *De avhuggede hoder* (ill.12).



12. Théodore Géricault, *De avhuggede hoder*, 1818, Sveriges Nationalmuseum i Stockholm.

Det ene hodet tilhørte liket av en halshugget tyv. Han døde i en institusjon som både var et fengsel og asyl for hjemløse, og Géricault pleide å skaffe seg lik derfra. Det andre ble malt etter en levende kvinnelig modell, men hun ble fremstilt som halshugget i bildet. Maleriet skildrer døden som uhyggelig og meningsløs, og dette verket samt andre studier av likdeler tjente som forarbeider til hans hovedverk *Medusas flåte* (1819). Det er anonymiteten, det navnløse og det fragmentariske som er blitt tilbake skriver Alena Marchwinski i sin bok *Angsten og dens sublimering*. Og hun mener at vi ikke bare rystes av dødens meningsløshet, men også livets når det ender på en slik måte.⁴¹ Her er liket representert ved en kroppsdeler, men den gir ingen mening, slik det var med relikviene i middelalderen. Serrano viser også bare deler av liket, men hvilke betydninger har fragmenteringen i hans verk?

⁴¹ Marchwinski, Alena. *Angsten og dens sublimering: bilder af døden i europæisk malerkunst 1780-1830*. København: Borgens Forlag, 1995, 110.

Fotografier fra dødssengen

På 18 og 1900-tallet ble det tatt portretter fra dødssengen. I England ble post-mortem fotografiet produsert både for salg og etter bestilling fra privatpersoner. De kommersielle portrettene var av nasjonalt eller lokalt kjente personer. De private fotografiene kunne bli tatt fordi det ikke fantes portrett av personen i levende live, eller for at de som ikke kunne få sett liket i hjemmet skulle få en anledning til å vise sin respekt ved å betrakte avbildningen av den døde. Fotografiene skulle formidle kjærlighet og en følelsesmessig relasjon til den som var død,⁴² men vi kan merke oss at det aldri var tvil om at den avbildede var død. Det britiske standard fotoet viser liket liggende på en pute, mens på det amerikanske bildet var den døde omgitt av sin nærmeste familie. Et foto fra Norge viser at hele storfamilien var inkludert.⁴³ I portrettbildene fra Storbritannia og Amerika var ansiktet det viktigste å få fram, eventuelt ble skulderpartiet også tatt med. Det fantes ingen retningslinjer for hvordan fotografen skulle fremstille ansiktet, bortsett fra en generell konsensus om at nesebor var et problem.

Fotografiet av den døde pianisten Hans von Bulow (1830-94) ble kritisert på grunn av dette: "...the features are seen from the front, and the nostrils brought into prominence – always an unpleasant view of the face".⁴⁴ Ansiktet var i fokus, men samtidig unngikk man å vise kroppsåpningene. Når kroppen ble stelt etter døden ble kjeven den gang som nå bundet opp, og dermed var munnen stort sett igjen. Samtidig ble øynene til den døde også lukket. I levende live er øynene en slags åpning også, de er innfallsporten for synsinntrykk, og i tillegg kan de utsondre væske, tårer.

Hvordan steller vi den døde nå? Praksisen varierer, men kroppen vaskes og hulrom kan bli tamponert, det vil si tettet igjen. Øynene lukkes og haken bindes opp, dermed blir også munnen avstengt. *Death by Drowning II* representerer et brudd på disse konvensjonene, og hvor leder det betrakteren? Det skal vi se nærmere på i oppgavens femte kapittel.

⁴² Linkman, Audrey. "Taken from Life: Post-mortem Portraiture in Britain 1860–1910." *History of Photography* 30, no. 4 (2006), 347.

⁴³ *Ibid.*, 311.

⁴⁴ *Ibid.*, 321.

Kapittel 2: Andres Serrano, åndelighet, estetikk og provokasjon

17 år gammel begynte Andres Serrano (1950-) å studere kunst ved Brooklyn Museum Art School, og 2 år senere startet han sin karriere som kunstner med å fotografere gatebilder fra New York.⁴⁵ Så ble det et uventet stopp i karrieren, han ble avhengig av narkotiske stoffer og opererte som langer i gatene i New York.⁴⁶ I 1970 arbeidet han for et reklamebyrå på Manhattan i et halvt års tid, både som formgiver og tekstforfatter.⁴⁷ Etterpå tok Serrano opp igjen sitt kunstneriske virke, og han har produsert en rekke fotoserier. Her tar jeg for meg verk og serier som på ulike vis belyser hans kunstnerskap i relasjon til *The Morgue*.

Det religiøse temaet

På begynnelsen av 80- tallet fotograferte Serrano tablåer som viser til katolisismen og betydningen av Kristi offer. Samtidig var de inspirert av dadisme og surrealisme.⁴⁸ Om disse bildene sa Serrano: ” I just felt like I wanted to take the pictures in my head, and I started to do setups with raw meat. I felt the connection to death, and the meat images were living and dead at the same time”.⁴⁹ Det religiøse er synlig i et tidlig verk, *Cabeza de Vaca* fra 1984, som viser hodet til en slaktet ku plassert på en marmorert pidestall (ill.13).



13. Andres Serrano, *Cabeza de Vaca*, 1984.

⁴⁵ Hobbs, ”Andres Serrano”, 12.

⁴⁶ *Ibid.*, 12.

⁴⁷ *Ibid.*, 20.

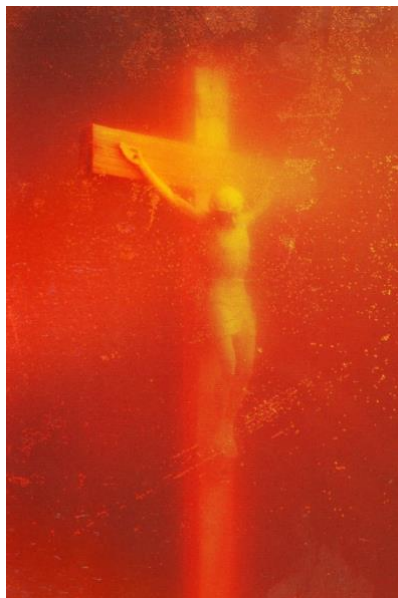
⁴⁸ *Ibid.*, 14.

⁴⁹ *Ibid.*, 15.

Det kan oppfattes som hodet til døperen Johannes byttet ut med en del av et slakt. I dette bildet er døden et observerbart faktum, det er et kadaver vi ser. Kunstkurator og teoretiker Bruce Ferguson peker på verkets innhold, offeret, og øyet som et bilde på sjelen og etterlivet. Det rennende blodet alluderer til det kristne offerets frelsende kraft.⁵⁰ Slik er kuhodet gjort åndelig i dette fotografiet, det peker utover vår verden mot det sjelelige. Det hviler også noe ærbødig ved dette verket. Kanskje det handler om verdighet, og gjennom det om håp? Dette er noe vi gjerne kan ta med oss videre, for det er en side ved verkene som kan bli helt satt til side i støyen som har omgitt Serranos kunst.

Serranos titler, en punchline?

Fra midten av 80-tallet kom en rekke abstrakte bilder av væsker som melk, blod, urin og sæd. Her er det estetikken i farge og form som umiddelbart kommer i fokus. Likevel fungerer det estetiske i et samspill med kulturen det uttrykkes i, og i forbindelse med HIV/AIDS debatten var nettopp kroppsvæsker blitt et politisk brennbar tema. Det kontroversielle fører lett til gnisninger og sammenstøt, og Serranos kunst ble tatt opp på høyt politisk nivå. ”I do not know Mr. Andres Serrano, and I hope I never meet him. Because he is not an artist, he is a jerk”.⁵¹ Utsagnet viser temperaturen i debatten da de konservative senatorene Jesse Helms og Alphonse D’Amato fordømte fotografiet *Piss Christ* (ill.14).



14. Andres Serrano, *Piss Christ*, 1987.

⁵⁰ Ferguson, Bruce. ”Andres Serrano: Invisible power.” I *Andres Serrano, Body and Soul*, redigert av Brian Wallis. New York: Takarajima Books, 1995, boken er uten sidetall.

⁵¹ Oxford Reference, sv. ”andres serrano”.

<http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100456295?print>

Dette bildet viser en skulptur av Kristus på korset, senket ned i en beholder fylt med urin. Helms ledet an i kampen mot blasfemisk kunst og det var han som kalte Serrano ”a jerk” fra kongressens talerstol, mens D’Amato rev i stykker en kopi av verket i US. Senate.⁵² Kulturkrigen, en debatt om ytringsfrihet og statlig støtte til kunstfeltet, dro seg til da det ble kjent at Serrano hadde mottatt slik finansiering i forbindelse med *Piss Christ*.⁵³ Republikanerens politiske ideologi var i medvind, grensene for hva som var akseptabelt ble dradd skarpere, og i dette spenningsfeltet ble Serrano en brikke i et spill der begge parter hadde noe å vinne: han ble kjent for et stort publikum og Senator Helms ble gjenvalgt.⁵⁴

Kraften i dette verket forteller noe vesentlig om Serranos kunst. Teksten er et helt sentralt virkemiddel, det var den som skapte oppmerksomhet, strid og debatt. Begrepet ”urin” er det dannede og medisinske ordet for væsken Serrano brukte, mens ”piss” oppfattes som vulgært lavstatus språk. Uansett er denne kroppsvæsken ikke forbundet med hellighet, men heller med det ekle. Tituleringen brøt med forventningene, for det er lett å anta at bilde og tittel skal skape en sammenheng, ikke et brudd, med forestillingene våre. Å snu ”opp ned” på dette, en slags lek med ord og symboltunge objekter, er en sentral del av Serranos kunstneriske virke.

Det politiske i Serranos kunst

Serrano fortsatte å bruke kroppsvæsker og skulpturer i fotografiene sine, men på 90-tallet kom en dreining mot mennesket selv, nærmere bestemt de som på ulike vis lever i utkanten av det moderne samfunnet. Betrakteren ble konfrontert med mennesker han eller hun vanligvis valgte å overse eller betrakte med avsky. Det dreide seg for eksempel om hjemløse i fotoserien *Nomads* (1990) og om medlemmer av Ku Klux Klan i *Klansmen* (1990). Disse fotoene har til felles at formatet er stort og bakgrunnen virker ganske monokrom. På denne måten dras motivet bort fra virkeligheten og heves opp over tid og sted. Slik kan vi oppleve en monumentaliserende effekt. I tillegg er alle personene portrettert med en respektfull holdning, uten å ta stilling til innholdet i verdisynet de representerer, eller holdninger som er gjengse. Antrekkene kan dominere over det personlige, klærne fungerer enda til som en anonymisering og abstrahering av kroppen til klansmedlemmene.⁵⁵ Ærbødigheten som Serranos gav motivet ble en ubehagelig tankevekker i forbindelse med *Nomads*, og en enda

⁵² Hartman, *A War for the Soul of America*, 192.

⁵³ *Ibid.*, 192.

⁵⁴ Ferguson, ”Andres Serrano”, boken er uten sidetall.

⁵⁵ Steiner, ”Introduction”, 14-15.

større utfordring i *Klansmen*. Selv kommenterte Serrano konfrontasjonen med det uverdige slik: ”I am drawn to subjects that border to the unacceptable, because I lived an unacceptable life for so long.”⁵⁶ Serrano opphøyer noe som rokker ved vedtatte kategorier og systemets orden.

Også begjæret, seksualiteten, kan utfordre og vise de som er marginaliserte i samfunnet. Fotografiene i serien *A History of Sex* ble først stilt ut i Nederland i 1997. Bildene viser ulike former for sex, og aktørene er vidt forskjellige. Vi kan for eksempel forstille oss oralsex eller samleie mellom en dvergkvinne og en mann av vanlig størrelse, eller vi kan betrakte en kvinne som urinerer i munnen til en mann. Utstillingen ble en suksess, over 90 000 besøkte Groeningen museum.⁵⁷ Fotografiene vakte også oppsikt da de ble vist i New York, men i motsetning til den europeiske pressdekningen ble ikke et eneste foto gjengitt. Da galleri Kulturen i Lund ti år senere viste foto fra serien trodde kunstkritikeren Pontus Kyander at tiden var moden for å oppleve det estetisk tiltalende ved verkene. Fotoene handlet om grenser, hva vi vil eller ikke vil gjøre, men han mente at de ikke lenger var så grenseoverskridende.⁵⁸ Men det motsatte skjedde. Fire høyreekstreme menn i finnlandshetter raste inn i galleriet og angrep bildene med kubein og øks. Nesten alle verkene ble skadet, og et flygeblad med teksten ”Mot dekadens och för en sundare kultur” ble etterlatt.⁵⁹

I disse fotoseriene er det flere elementer som peker fremover mot det som skulle komme i *The Morgue*. Vanligvis ser vi verden uten å være oppmerksom på måten vi ser den på. Men i Serranos kunst fungerer ikke nødvendigvis betrakterens vante måte å ordne selve synsinntrykket på. Vi får rett og slett ikke et godt grep om hvordan bildet skal forstås.

⁵⁶ Hobbs, ”Andres Serrano”, 11. Det er lett å tenke seg at Serrano viser til perioden med rusavhengighet, men han kan ha levd i et ”utensforkap” som startet langt tidligere, se s.10.

⁵⁷ Waltenberg, Waltenberg, Lilith. ”En sexig historia på Kulturen i Lund. Kulturen i Lund är Sveriges sexigaste museum. Åtminstone året ut”. *Sydsvenskan*. 20.09.07. Hentet 04.11.17. <http://www.sydsvenskan.se/2007-09-20/en-sexig-historia-pa-kulturen-i-lund>

⁵⁸ Kyander, Kyander, Pontus. ”Tablåer från et gränsland”. *Sydsvenskan*, 22.09.2007.

<http://www.sydsvenskan.se/2007-09-22/tablaer-fran--ett-gransland>

⁵⁹ Arvidson, Bengt, Sara Assarsson og Karin Zillén, ”Kulturens sexutställning vandaliserad”, *Sydsvenskan*, 05.10.2007. Hentet 04.11.17. <http://www.sydsvenskan.se/2007-10-05/kulturens-sexutstallning-vandaliserad>

Opptakten til *The Morgue*.

Vold, makt, død og attrå er også den røde tråden i fotoserien som trolig har dannet opptakten til *The Morgue*. For det som begjæres i fotoserien *Objects of Desire* (1992), er mordvåpen.⁶⁰ På dette tidspunktet hadde Serrano blitt kjent med en ung våpeninteressert mann som viste han samlingen sin, den stammet fra hans far og stefaren. Disse objektene så Serrano som symboler for mannlig dominans knyttet både til hellighet, vold og erotikk. Bildet *Colt D.A. 45* (ill.15) viser dette håndvåpenet sett rett forfra inn i munningen, og det er ladet.



15. Andres Serrano, *Colt D.A. 45*, 1992.

Det er en nesten skamløs dobbelthet i dette fotografiet. Forfatteren Susan Sontag (1933-2004) kaller fotoapparatet en sublimering av skytevåpenet, og uansett om vi bare vagt forholder oss til fotoapparatet som fallossymbol aktiveres denne fantasien "...hver gang vi snakker om "å

⁶⁰ Hobbs, "Andres Serrano", 56.

lade” et kamera og ”sikte” med det, og om å ”skyte” en film”.⁶¹ I *Colt D.A.45* er både kamera og våpenet ladd og de sikter på hverandre, men det er bare kameraet som ”skyter”. Da kan både fotografen og betrakteren puste lettet ut. Vi kan oppleve å konfronteres med vår egen død, men som kunstbetraktere er vi trygge. Andres Serranos verk handler om hva som er akseptabelt å opphøye og hva som ikke er det. Han er også opptatt av flertydighet og representasjon. Plastkrusifikset kan oppfattes som mer enn selve gjenstanden, det representerer Kristus.⁶² *Piss Christ* har klare referanser til gull-lyset i ikonene, men ved hjelp av tittelen settes også forestillinger om kroppsvæsker i sving. Serranos verk handler ofte om skjønnhet i kombinasjon med det vi ikke vil se, og om religion, sex, vold og død. En skitten blanding vil vel mange kalle det, og i et intervju får han spørsmålet: ”What does the word dirty mean to you?” Og han svarer: ” Two things: something that needs washing and something kinky and appealing. Which one are you?”⁶³ Serrano har evnen til å treffe en nerve, og det kan åpne for en sterk opplevelse av hans verk. Samtidig koster det betrakteren noe, for ubehaget treffer også.

⁶¹ Sontag, Susan. *Om Fotografi*. Oversatt av Agnete Øye. Oslo: Pax Forlag, 2004, 24.

⁶² Laugerud, Henning. "Visualitet, Tekst Og Materialitet. Modernismens Middelalder Og Middelalderens Modernitet." *Konsthistorisk Tidsskrift/Journal of Art History* 79, no. 3 (2010), 155. <https://doi.org/10.1080/00233600903461370>

⁶³ Bruno, Paul, “Andres Serrano: Pushing buttons Exclusive interview with Cuban- American shock artist Andres Serrano: How to piss people off without even trying.” *Dirty Magazine*. Artikkelen er ikke datert. Hentet 04.11.17. <http://dirty-mag.com/v2/?p=234> .

Kapittel 3: Estetikken på likhuset

I det første kapitlet så vi oss tilbake. Her skal vi se at Serrano ved første øyekast står på historisk grunn – han dramatiserer sitt motiv ved hjelp av visuelle virkemidler fra barokken. Døden forskjønnnes og gjøres til kunst, og slik får han oss til å se noe ubehagelig på en tiltalende måte. Men hvordan gjør han dette? Hvordan kan representasjonen av døden være både frastøtende og vakker?

Verksbeskrivelse



16. Andres Serrano, *The Morgue (Death by Drowning II)*, 1992.

Death by Drowning II (ill.16) er et cibachrome trykk, og det er ganske stort, det måler 124.4 cm i høyden og er 151 cm langt. Her går Serrano tett på motivet og beskjerer formene.

Motivet viser den nederste delen av et ansikt, halsen, en del av brystkassen og skulderen. Slik er kroppsdelen som avbildes faktisk bare en liten del av den døde kroppen. Bildet viser et utsnitt av et ansikt med avrundede og myke former, og betrakteren kommer tett på.

Beskjæringen av motivet gjør at ingen kan vite hvem personen er, og når billedrommet som omgir dette mennesket er monokromt sort vet vi heller ikke hvor fotoet er tatt. Rommet kan virke som et uendelig stort mørke, eller som klaustrofobisk trangt, kanskje i en lukket kiste. Munnen er lett åpen, og det mest fremtredende i bildet. Den er inngangen til et av kroppens hulrom, men kan også virke som åpningen til en hule, siden kroppsdelen er kraftig overdimensjonert. Størrelsen gjør at selve målestokken kommer på gli. Det er et stort foto av en liten kroppsdelen som igjen representerer et helt menneske. Motivet er blåst opp på en glansfull overflate som kan minne om den vi finner i for eksempel motemagasinene eller pornografiske bilder. Skinnen i *Death by Drowning II* er delvis en effekt av teknikken, cibachrome trykket, der plexiglass blir integrert i fotoet ved hjelp av en varmebehandling. Da vil resultatet ligne et glassmaleri.⁶⁴ Verkets dimensjon fungerer sammen med lyset. Det kommer på skrå ovenfra og reflekteres i den døde hud. Lyssettingen gir en glans rundt munnen, på lepper, hake og hals. Den gir et punktformet skinn i huden i den nedre delen av ansiktet, antakelig dreier det seg om små hudnupper, et slags mikronivå som glir over i det makroskopiske. Nuppene fremheves av lyset, og gir overflaten tekstur. Glansen gjør bildet vakkert, det samme gjelder fargetonene. Det duse fargespillet, gylne og brunlige nyanser, mørk purpur, dempet lilla og sort, virker tiltalende. Komposisjonen er bygget opp av trekantformer. Det er to på halsen, en lys og en sort. Den sorte bakgrunnen over liket danner også en trekant, i tillegg er skyggen langs nese-munn furen mørkt trekantformet. Denne oppbygningen skaper stabilitet og ro.

Titulering er en sentral del av Serranos kunstneriske virke, det gjelder også for bildene i *The Morgue*. Benevnelsen *Death by Drowning II* er fremfor alt saklig, den drar oss mot det kliniske og naturvitenskapelige, kan den være tatt direkte fra en dødsattest? Tittelen blir et provoserende element som skyver frem det verket trenger for å dreie persepsjonen, måten vi opplever fotoet på. Ved hjelp av tituleringen kleber Serrano dette verket til det medisinske faget og det nøytralt beskrivende rasjonelle blikket og språket. I tidligere tider var verden uten Gud utenkelig, i det moderne og i Serranos bilder er det ikke lenger slik. Benevnelsen av enkelte verk i fotoserien kan også gi andre konnotasjoner, men seriens fulle navn er *The*

⁶⁴ Hobbs, "Andres Serrano", 24.

Morgue (Cause of Death). Samtidig er det noe urovekkende ved selve motivet. Huden er kroppens skrøpelige skall, og i fotoet ser vi flere uvanlige hudendringer. Hudfargene avviker fra normen. På skulderpartiet kan vi betrakte en mørk bueform med linjer som stråler ut fra den, det er blodkar som er synlige på utsiden. Slik er innsiden av kroppen representert på utsiden av den avbildede. Spillet mellom det inn- og utvendige gjelder også munnen, åpningen inn i kroppen. Fotografiet viser noe som er vakkert, men på et fremmed vis. Vi får en anelse om at noe er på ferde, men hva?

I sin bok *Det lyse Rommet* er teoretikeren Roland Barthes (1915-80) opptatt av hvordan vi erfarer fotografiet og av fotografiets særegne væren eller eksistens. Han skiller mellom to typer betraktningmåter eller optikker. Studium er hans benevnelse av en optikk som trigger tanken. Dette innebærer at vi betrakter fotografiet uten å engasjere oss emosjonelt. Disse fotografiene kan være interessante og ikke uten affektivt innhold, men samtidig representerer tolkningen og følelsene de vekker kjente kulturelle koder og oppfatninger om rett og galt, moral og politikk. Studium handler om å kategorisere og sortere i henhold til gjeldende systemer. ”Studium tilhører samme orden som *to like*, ikke *to love*;...”,⁶⁵ skriver han. Slik er begrepet ganske vidtfavnende, men det handler om en rasjonell innsikt der følelsesdimensjonen er satt til side. Studium-optikken er den som foretrekkes i vitenskapelige artikler og i offentlige debatter.⁶⁶ Her er det evidensbasert viten som etterspørres, kunnskap som kan kontrolleres på grunnlag av hypoteser som bekreftes eller forkastes. De medisinske beskrivelsene i pasientjournalen, inkludert rettsmedisinske betraktninger, er også eksempler på nettopp studium optikken. Om pasienten blir friskere eller sykere, er død eller levende, er språket som beskriver like rasjonelt og lukket for følelser. Det medisinske fotografiet brukes som kunnskapskilde for vitenskapen, det kan dokumentere og fungere som et bevis. Er man utdannet i dette fagfeltet ser man ikke lidelsen, men funn som er forenlige med en tilstand. Slik synes studium-optikken å være ganske forskjellig fra det å se noe som kunst, men kunstbetrakteren har også bruk for et skarpt og disiplinert blikk. Her kreves det også en distanse mellom den som ser og det som blir sett. Vi skal se nærmere på disse to betrakterposisjonene. Først skal vi se Serranos verk som kunst og så betrakte det som naturvitenskapelig informasjon.

⁶⁵ Barthes, *Det lyse Rommet*, overs. Stene-Johansen, 39, (original kursivering).

⁶⁶ Meyer, Siri. *Hva er et bilde: om visuell kultur*. Oslo: Pax Forlag, 2009, 15.

Kant og autonomi estetikken

For å få øye på det som er karakteristisk for kunstopplevelser, kan det være nyttig å gå tilbake til Immanuel Kant. Han var filosofen bak autonomiestetikken, en teori om hva som gjør kunst til noe unikt og særegent i verden. Formen blir det viktige, virkeligheten eller det verket referer til, settes i klammer. Kunsten skal forstås på egen prinsipper. Når vi spaserer i Vigelandsparken, er vi ikke omgitt av nakne menn, men av skulpturer, det vil si former på en sokkel.

Kant tok utgangspunkt i menneskesinnet. Han skiller mellom tre sinnsevner som fungerer forskjellig og virker sammen på ulike måter, det er forstanden, fornuften og dømmekraften. Forstanden bruker vi når vi forholder oss saklig til verden. Her bruker vi språket på en bestemmende eller klassifiserende måte: vi er ute etter å gi en allmenn bestemmelse av det vi ser. Møter vi for eksempel en svane i parken, nøyer vi oss med å slå fast at det er en fugl som tilhører svanefamilien, ikke en ørn eller en spurv. Fornuften er virksom når vi lager regler som gjør det mulig å handle ut i fra en moralsk standard, og dømmekraften bruker vi i forhold til kunstverk. Dømmekraften er evnen til å skjelne og verdsette, knyttet til en opplevelse av estetisk velbehag. Når dømmekraften er operativ bruker vi ulike begreper til å reflektere over det vi ser, vi leker med språket og konklusjonen forblir åpen. Når vi opplever noe som kunst, nøyer vi oss i følge Kant ikke med å gi en allmenn bestemmelse av det vi ser i et bilde. Vi er tvert imot opptatt av å fange inn det spesielle og unike ved den svanen vi kan se i nettopp dette maleriet, hvordan den fremstår eller er formgitt akkurat her. Dette innebærer å bruke språket på en reflekterende måte, vi leter etter det riktige ordet, beveger oss fra begrep til begrep. Og vi kan sammenligne med andre kunstverk for å nå frem til det særegne ved verket. Slik kan det oppstå et velbehag som springer ut fra betrakteren, ikke fra objektet. Å leke med ord og betegnelser innebærer en intellektualisering. Dette fordrer disiplin eller et desinteressert blikk, som Kant kaller det. Det krever også at vi klarer å tøyte vårt begjær og våre følelser, for eksempel trangen til å ville kjøpe eller eie objektet vi ser eller bruke det til et formål. Om vi står foran et bilde som viser en naken kvinnekropp, krever dømmekraften at vi ikke vekkes erotisk av dette motivet. Vi må avstå fra å begjære kroppen som er avbildet, ellers trer vi over grensene for det estetiske velbehaget. Og om vi betrakter et fotografi av et dødt menneske, må vi rett og slett sjalte ut emosjonene som vekkes. Da kan selv det brutale og frastøtende oppleves som vakkert fordi vi finner et behag som hviler i formen selv.

Men akkurat her gir fotografiet som medium en ekstra utfordring, for nærværet av motivet er sterkere. Vi vet at de døde i *The Morgue* ikke er fiktive skikkelser. De er ikke funnet opp av en kreativ kunstner, men er mennesker av kjøtt og blod. Slik kan ikke et fotografi i samme grad skilles fra hva det forestiller, eller med Barthes' ord: "...referenten kleber".⁶⁷ Og dermed blir det også vanskeligere å isolere formen fra det som er avbildet. Men om vi ikke greier dette er blikket vårt ikke lenger interesseløst, og vi kan ikke felle en estetisk smaksdom. "Til grunn for smaksdommen ligger intet annet enn formen til en gjenstands formålstjenlighet (eller dens forestillingsmåte)",⁶⁸ skriver Kant i *Kritikk av dømmekraften*, §11. Denne oppfatningen har blitt stående som en grunnstein i estetikken fordi den gjør kunsten selvstendig og autonom.⁶⁹ Et kunstverk tjener ingen nytte utover seg selv. Kunstens eneste formål er å utfordre våre ulike sinnsevner til et samspill, og det er selve denne prosessen som kjennetegner kunst av høy estetisk verdi. Når døden gjøres til kunst, kan selv et lik skape velbehag i følge Kants autonomiestetikk. Men hvordan klarer Serrano å skape denne type lystfølelse i *The Morgue*? Hva kan han ha tatt med seg fra tidligere verk og perioder i kunsthistorien?

Caravaggio og barokkens malemåte

Rundt 1590 skjedde det et skifte i kunsthistorien, barokken ble innledet og varte til litt ut på 1700-tallet. Selve ordet "barocco" betyr irregulær perle,⁷⁰ og begrepet hadde en negativ klang. Det var 1800-tallets kunsthistorikere som valgte benevnelsen fordi deler av kunsten brøt med renessansens klassiske idealer, men dette skiftet gjaldt ikke all kunst i tidsrommet. Det nye handlet også om mer mangfold, og i denne delen av oppgaven skal vi se nærmere på *chiaroscuro* eller *chiaroscuro* retningen.

Lys-mørke kunst kjennetegnes, som navnet sier, fremfor alt av kontrasten mellom lys og mørke. Selve billedrommet er utydelig eller helt visket ut i det skyggefulle. Figurene er heller ikke helt klart fremstilt, og dermed er handlingen i maleriene bare delvis synlig. Det som får betrakteren til å se hendelsene i kunstverkene er lyssettingen, lyset fungerer nærmest som en

⁶⁷ Barthes, *Det Lyse Rommet*, overs. Stene-Johansen, 15.

⁶⁸ Kant, Immanuel, *Kritikk av dømmekraften (i utvalg)*. [*Kritik der Urteilskraft*, 1790]. Oversatt av Espen Hammer. Oslo: Pax Forlag, 1995, 90.

⁶⁹ Meyer, *Kunst og etikk*, 14-15.

⁷⁰ Store norske leksikon, sv. "barocco" 13.05.18. <https://snl.no/barokken - kunst>.

spotlight som kommer ovenfra og faller skrått inn i på skikkelsene som er avbildet. Menneskene som gjengis på dette viset er realistisk fremstilt. Lyset er helt ulikt renessansens klare, jevne belysning, som vi for eksempel ser den hos Rafael (1483-1502) i *Skolen i Athen*. Det rasjonelle og oversiktlige rommet er forlatt, en helt annen holdning gjør seg gjeldende. Denne barokke holdningen til billedrommet og lyset ble skapt av Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610) i Roma på slutten av 1590-tallet. Han kom til Roma omtrent 10 år tidligere, og hadde en heller utagerende og i økende grad voldelig atferd. Det hele kulminerte i drapet på Ranuccio Thomassoni i 1606, og etter dette måtte han forlate byen for godt.⁷¹ Mens han virket der innførte han både realisme og drama i kirkekunsten. Hva var det med disse verkene som gjorde dem så viktige for den katolske kirken? Til og med etter at mordet var begått, og han var dømt fredløs, fikk han oppdrag og fortsatte å male altertavler på bestilling. Da Caravaggio kom til Roma var pave Clement VIII nyvalgt, og han ønsket å markere seg som kunstens velynder. I tillegg var jubileet for tusenårsskiftet nært forestående, og her grep den katolske kirken sjansen til å markere pavedømmet i en klart anti-Lutheransk tone.⁷² For i dette tidsrommet ønsket kirken i Roma at kunsten skulle være en kraftfull meddelelse av den katolske læren, spesielt der den var blitt utfordret av Martin Luther (1483-1546) i reformasjonen. Dermed kom formidlere av nåden, helgenene og særlig Jomfru Maria, i fokus. Martyrenes lidelser ble understreket både i tekster og i periodens religiøse kunst.⁷³ For å se nærmere på hva som kjennetegner Caravaggios kirkekunst skal vi ta for oss to av altertavlene han malte, en mens han var i Roma, nemlig *Jomfruens død* (1601-06), og den andre, *Begravelsen av Santa Lucia* (1608)⁷⁴, mens han var på flukt.

⁷¹Vodret, Rossella. *Caravaggio. The Complete Works*. [L'opera completa, 2010]. Oversatt av Susan Ann White og Felicity Lutz. Milano: Silvana Editoriale Spa, 2010, 21-22.

⁷² *Ibid.*, 15.

⁷³ *Ibid.*, 21-22.

⁷⁴ Santa Lucia var en romersk jomfru av god familie fra Siracusa på Sicilia. Hun led martyrdøden i år 303 etter at hun ble angitt av sin hedenske forlovede. Da hadde hun overtalt moren til å gi hele medgiften til de fattige. Santa Lucia døde fast i troen og i følge legenden, med en brennende lampe i hånden. Store norske leksikon, sv. "Luciadagen" <https://snl.no/Luciadagen>.

Jomfruens død



17. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Jomfruens død*, 1601-06.

Jomfruens død (ill.17) ble bestilt av advokaten Laerizio Cherubini til hans kapell i Santa Maria della Scala i Trastevere, og verket er i stort format, 369 x 245 cm. Altertavlen viser den døde jomfru Maria liggende på en seng, kledd i en enkel rød kjole. Hun er omgitt av sørgende mennesker, det er apostlene og Maria Magdalena.⁷⁵ Den dødes arm henger slapt ned og hodet er lent tungt bakover, føttene er atskilte og fotbladene peker i hver sin retning. Hun har en glorie rundt hodet, den peker på hennes hellighet. Caravaggio har brukt gylne, beige-brunlige

⁷⁵Vodret, *Caravaggio*, 148.

og mørkt røde farger, i tillegg er det skarpere rødt i Jomfru Marias kjole og i draperiene øverst i maleriet. Store deler av veket preges av mørke, både omgivelsene og mesteparten av figurene blir utydelige på grunn av denne belysningen. Det første vi får øye på om vi leser verket fra høyre til venstre er den sørgende Maria Magdalena. Så ser vi den døde Maria selv, og til sist møter vi disiplene som sørger over henne. Denne Maria skikkelsen ligner ikke den hellige Jomfruen og hennes oppstandelse slik den for eksempel er skildret av den klassisistiske maleren Annibale Caracci (1560-1609) i 1601(ill.18).



18. Annibale Carracci, *Jomfruens oppstandelse*, 1601.

Her feires tydeligvis den hellige Maria og det evige livet som venter i Guds himmel. Det var dette datidens betraktere var vant til å se, og dermed kunne det oppstå et spørsmål i forbindelse med Caravaggios versjon, nemlig: kan denne kvinnen være Jesu mor? I første omgang er realismen påtrengende og det lite som tyder på dette. Tvert imot ser vi et trøstesløst rom, menneskene har enkle klær, og Maria virker ugjenkallelig død. Det er lite som gir oss forestillinger om Gud og hellighet, men hva med chiaroscuro, lys-mørke effekten? I *Jomfruens død* kommer lyset ovenfra og faller skrått ned. Det har en spotlight effekt og drar betrakteren inn i handlingen. Lyset treffer foldene i draperiet over Maria og de sørgende. Her setter lyset fokus på overveldende reaksjoner ved å tydeliggjøre ansiktsuttrykk og gester. Men

det er Marias hode og kropp som blikket stopper ved. Lyset er Caravaggios sentrale og banebrytende virkemiddel, så hvor kommer belysningen fra? En nøytral beskrivelse er at det dreier seg om et lys fra et tenkt utgangspunkt, men da går vi glipp av selve poenget. For det var ikke en hvilken som helst slags lyskilde det dreide seg om for Caravaggio. Lyset handler om noe annet og mer enn å la Maria tre tydelig frem.

⁹Det sanne lys,
som lyser for hvert menneske,
kom nå til verden.

¹⁰ Han var i verden,
og verden er blitt til ved ham,
men verden kjente ham ikke.

¹¹ Han kom til sitt eget,
og hans egne tok ikke imot ham.

¹² Men alle som tok imot ham,
dem ga han rett til å bli Guds barn,
de som tror på hans navn.⁷⁶

Lyset peker på Gud og det transcendent, det er en metafor for Gud selv.⁷⁷ Caravaggios lys er sakralt og uforklarlig i menneskenes mørke verden. Det er lyset som helliger Maria, og gir henne en grenseoverskridende eksistens. Slik formidler Caravaggio Guds nåde med intensitet og inderlighet. Det er dette lyset som skiller verkene fra realismen selv om figurene og omgivelsene som skildres ofte er preget av nøkternhet eller direkte nød. Og menneskene som ble gjengitt på dette viset var ofte personer som levde i utkanten av felleskapet. Caravaggio brukte gjerne modeller fra lavere sosiale lag når han fremstilte bibelske skikkelser som fattige, og slik er de jo beskrevet i evangeliet. Men dette spennet mellom det opphøyde og det hverdagslige var et tveegget sverd. Armodet appellerte til deler av kirken, for eksempel fransiskanerne som både hedret og underkastet seg fattigdommen. Men han utfordret andre i sin samtid på grunn av denne realistiske fremstillingsmåten. Den virket sjokkerende på grunn av sin mangel på dekorum.⁷⁸ Dette begrepet innebærer at gester, alder, klær, omgivelser, rang

⁷⁶ Joh. 1:9-12.

⁷⁷ Danbolt, Gunnar, and Mabel Kjerschow. *Frå Barokken Til Vår Eiga Tid. Biletspor : Kunst Og Kulturhistorie : B. 2* .: Nynorskutg. ed. Vol. B. 2. Vollen: Tell, 1997.
doi:oai:nb.bibsys.no:999722306704702202, 36.

⁷⁸ Vodret, *Caravaggio*, 27.

og kroppsholdning skal sømme seg for den personen som er avbildet.⁷⁹ Og om vi går tett på, passer kvinnen i *Jomfruens død* med den hellige Maria, Jesu mor?

Den dødes hode er bøyd bakover. Formene i kroppen er avrundet og i ansiktet er de buede og myke, leppene er fyldige. Det gir et inntrykk av volum, og hva kan det fortelle? Jomfruens ungdommelige utseende kan alludere til hennes evighet,⁸⁰ men de geistlige gav uttrykk for noe annet. Det svulne preget ble absolutt ikke oversett og heller ikke tolket som et tegn på hellighet. Tvert i mot avsto prioren og munkene i kirken verket fordi Marias legeme var svullent, i tillegg gikk det rykter om at modellen var en druknet prostituert.⁸¹ Saken ble ytterligere betent på grunn av Caravaggios drap på Tommassoni.⁸² Uansett viser *Jomfruens død* et brudd med normene for hvordan en hellig person skulle avbildes. I Carravagios verk er Jomfruen vist som et alminnelig menneske, underlagt normale post mortem forandringer. Kroppsholdningen med adskilte ben bidro nok heller ikke til at hun virket opphøyet, og kjolen er ordinær. Her er det ikke så lett å se den hellige Maria som himmelen åpner seg for. Den døde kroppen ble fremstilt for realistisk, og virkeligheten ligger på lur og truer med å bryte ikke bare normene, men i følge Kant også autonomien og den estetiske nytelsen. Maleriet kan rett og slett vekke en følelse av avsky. Hvor var den åndelige sfæren blitt av? Claire-obscur teknikken og den tynne glorien var tydeligvis ikke nok for de geistlige. Jomfruen virket fremfor alt ugjenkallelig død. *Jomfruens død* er et eksempel på at det sakrale lyset ikke alltid klarte å veie opp for den realistiske fremstillingen for datidens betraktere. Men hvor enkelt er det å se forskjell på et hellig lys og et som ikke er det?

Realismen og chiaroscuro metoden ble tatt opp av andre malere, men det hellige i lyssettingen var ikke alltid så enkelt å få med. For å illustrere dette skal vi se nærmere på et annet verk med bibelsk motiv, nemlig *Hvilen på flukten fra Egypt* (ill.19). Bildet er malt av Orazio Gentileschi (1563-1639). Her er det stor kontrast mellom lyse og mørke partier, slik at virkemiddelet er kopiert. Men tilfører dette lyset et mirakel, griper følelsene fatt i oss? Eller viser verket en sovende Josef og Maria som ammer, en alminnelig hverdagslig hendelse i en religiøs forkledning?

⁷⁹ Oxford Reference, sv. "decorum". 30.0517. URL:

<http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095706119>

⁸⁰ Vodret, *Caravaggio*, 148.

⁸¹ *Ibid.*, 27.

⁸² *Ibid.*, 148.



19. Orazio Gentileschi, *Hvilen på flukten fra Egypt*, trolig 1628.

Begravelsen av Santa Lucia

Før vi går videre til Serranos verk er det enda en av Caravaggios altertavler vi skal merke oss, nemlig *Begravelsen av Santa Lucia* (ill.20).



20. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Begravelsen av Santa Lucia*, 1608.

Her leder lyset blikket og martyrens ansikt og overkropp trer frem i det hvite skinnen fra hake, hals, overkropp og arm. Lyset som treffer Santa Lucia ligner det vi har sett belyse Marias ansikt i *Jomfruens død*. I begge verk er hodet til den døde bøyd lett bakover, men i den hellige Lucias tilfelle har halsen fått en spesiell oppmerksomhet. Rent ikonografisk er det av betydning hvordan Santa Lucias død er fremstilt. I latinske tekster er hun blitt halshugget,

mens i greske er et sverd drevet inn i nakken.⁸³ Caravaggio har endt opp med en løsning som viser noe helt annet, han har nemlig avbildet helgenen med et diskret, men dødelig kutt i halsen. Ellers ser vi at Santa Lucia er omgitt av gravere, geistlige og sørgende personer. De to graverne rammer inn martyren og slik bidrar også de til at hun blir den sentrale figuren i verket. Graverne er svære skikkelser, men får likevel god plass rundt seg, det er nemlig rommet selv som opptar mesteparten av lerretet. Og det er et overveldende rom vi snakker om her, for dette verket har et enda større format, 408 x 300 cm. I dette maleriet opptar altså en mørk, nesten tom, flate mer enn halvparten av lerretet, og slik blir rommet kraftig overdimensjonert i forhold til figurene. I boken *Caravaggio* tar kunstkurator og forfatter Rossella Vodret for seg hva dette gjør med persepsjonen av størrelse, nemlig at figurene i verket blir forminsket og slik settes proporsjonaliteten i spill. Den monumentale virkningen dette har er nyskapende, mener Vodret.⁸⁴

De poengene vi skal ha med oss videre fra Caravaggios verk er det barokke lyset som helliger og slik også kan overkommer realismen i verkene, og hvordan transcendenten, som er gitt ved belysningen, virker sammen med inntrykket av det monumentale.

Serrano og Caravaggio

Da Serrano arbeidet på likhuset brukte han stativ og kamera, samt et sort bakteppe og blits.⁸⁵ Han måtte også rette seg etter enkelte krav når det gjaldt anonymisering og håndtering av de døde. I intervjuet med Anna Blume forklarte han det slik:

I didn't touch them too often. They would tell me at the morgue, if a body has not been autopsied, and is a matter of a police investigation, then don't touch anything. But after the autopsy, you can touch anything you want, just be sure to wear two pairs of gloves. But, I pretty much left the bodies as they were, except to move an occasional arm here or there. I wanted for my hand to be felt as little as possible. Except for putting the blindfolds on those faces, I left everyone as I found them.⁸⁶

Serrano kunne altså flytte på en arm eller dekke til deler av motivet med et klede, i *Death by Drowning II* har han ikke gjort noen av delene. Han har latt motivet, en del av et lik, være som det var uten å endre noe. Likevel har han tilført noe mer, noe som gjør det meningsfullt å sammenligne hans verk med Caravaggios malerier. Hvordan ligner Serranos foto på disse

⁸³ Vodret, *Caravaggio*, 192.

⁸⁴ *Ibid.*, 192.

⁸⁵ Blume, "Andres Serrano", 38.

⁸⁶ *Ibid.*, 38.

barokke albertavlene? Lyset spiller en sentral rolle her, og derfor har jeg valgt å gi det mest oppmerksomhet i denne delen av oppgaven. Likevel skal vi begynne å nøste i en annen ende, for både Serrano og Caravaggio har gjort flere grep for å estetisere liket, og dermed gjøre motivet mer akseptabelt for betrakterne.

I *Death by Drowning II* er motivet beskåret, det er valgt et utsnitt av en kropp. Og denne kroppsdelen virker tiltalende ved første øyekast. Her spiller fargene en vesentlig rolle. ”Huden er spettet som i en ikke-menneskelig abstrakt-ekspresjonistisk komposisjon”, skriver professor i engelsk litteratur, Wendy Steiner, om dette fotografiet.⁸⁷ Serrano har valgt et tidspunkt i forråtnelsen som tilfører et vakkert fargespill, samtidig som det ikke er så lett å forstå at ansiktet vi ser tilhører en død person. De myke formene som bidro til at Marias legeme ble oppfattet som dødt, svullent og i forråtnelse, kan vi ikke tyde på samme måte hos Serrano. Vi er rett og slett for tett på motivet til det. Det er heller ikke noe i omgivelsene som peker på at personen er død. Beskjæringen kan i seg selv gjøre det avbildede mer estetisk tiltalende og dermed lettere å akseptere. I motsetning til Caravaggios avbildning av Jomfru Maria ble fremstillingen av Santa Lucia godtatt i barokken. Men hvorfor endret han dødsårsaken slik at den ikke stemte overens med noen av de kirkelige tekstene (ill.21)?



21. Detalj fra *Begravelsen av Santa Lucia*.

⁸⁷ Steiner, “Introduction”, 15, (egen oversettelse).

Trolig var det delvis på grunn av hensyn til estetikken, om Santa Lucia hadde blitt vist som halshugget, kunne også dette verket ha blitt oppfattet som for brutalt realistisk og kanskje ha blitt refusert. Røntgen analyser av albertavlen har avslørt at martyren først ble fremstilt med hodet skilt fra kroppen, og deretter som drept av et dypt kutt i nakken. Når Caravaggio omgikk begge løsningene i den endelige versjonen, helte han heller ikke mot en bestemt tolkningstradisjon, også det kan ha gjort verket mindre kontroversielt for samtidens betraktere.⁸⁸ Vi kan se at både Caravaggio og Serrano presser på grensene for hva som kan eller kunne aksepteres, og de forholder seg begge til en balanse her. Behaget ligger i det skjønnne og ubehaget i scenen vi dras inn i når verket konfronterer oss med lidelse og død, ikke bare som betraktere, men som vi nå skal se, på et vis også som deltakere.

Lyset er sentralt, og gjerne det viktigste virkemiddelet for både Caravaggio og Serrano. Kontrasten mellom skinnende lyse og helt sorte partier i *Death by Drowning II* er slående, det er cibachrometrykkets materialitet som skrur opp barokkens chiaroscuro. Serrano har, som Gentileschi, lånt et virkemiddel, men hva bidrar det til her? Selv kommenterer Serrano valget av den sorte bakgrunnen slik:

I wanted them to have a uniformed look... And by using a device such as a black background, I'm able to alienate the subject from its environment and put it into a studio context. Also, I find black a very inspirational color, and in the case of the morgue, it seems to suggest a void which is appropriate.⁸⁹

Mørket tilfører altså en fremmedgjøring og et tomrom i følge Serrano selv, og det mener han er passende. I både foto og maleri er det lyset som drar betrakteren inn i det som hender eller avsløres i bildet. Vi blir inkludert, men ikke nødvendigvis i den samme historien. Caravaggio la seg tett opp til realismen, men i de religiøse bildene var intensjonen med lyssettingen alltid å hellige. Han ville vise Gud og hans frelsende kraft, at mennesket ikke er overlatt til seg selv i verdens mørke. "Adding not only to the tragic and mysterioius atmosphere of the scenes [...] chiaroscuro also gives these paintings an impressive construction and relief by suspending time",⁹⁰ skriver professor i kunsthistorie Felix Witting om *Begravelsen av Santa Lucia* i boken *Caravaggio*. Hos Serrano kan lyset oppfattes slik, det er mulig å få følelsen av at noe overjordisk skjer i verket, men det monokromt sorte kan også erfares som en tom intethet. For hva er likhuset? Det tilhører den dennesidige, det er ikke et hellig sted, men et for praktisk

⁸⁸ Vodret, *Caravaggio*, 192.

⁸⁹ Anna Blume, "Andres Serrano", 38.

⁹⁰ Witting, Felix, and Patrizi, M.L. *Caravaggio*. New York: Parkstone International, 2012. Accessed April 30, 2018. ProQuest Ebook Central. <https://ebookcentral-proques>, 158.

arbeid. Det er en stasjon før bisettelsen eller gravleggelsen, et slags venterom før den døde kroppen til slutt vil gå fullstendig i oppløsning. Likhuset forbindes ikke med det unike og uvurderlige i mennesket og heller ikke med Gud. Selv om Serrano låner virkemidler fra Caravaggio, er det ikke det samme som å overføre en mening. Om Gentilescis maleri oppfattes som en hverdagslig sjanger scene av et religiøst motiv, fikk han ikke med seg den meningen han sannsynligvis ville formidle. Likhuset som Serrano arbeidet i hører til det hverdagslige på en heller skremmende måte for de fleste av oss. Like fullt er det en ordinær hverdag der, og døden er triviell på det viset at den rammer alle. Jeg vil hevde at i både Serranos og Carravaggios verk trekker lyset den avbildede ut av tid og rom. Men skyldes inntrykket av transcendens lyset alene? For å gripe fatt i denne problemstillingen, blir det nødvendig å gå nærmere inn på lys-mørke effekten og det monumentale i verkene. Hvordan spiller målestokken og lyset sammen?

I *Death by Drowning II* er et ansikt blitt blåst opp i stort format. Dette grepet hadde Serrano brukt tidligere også, i forbindelse med serien *Nomads* er for eksempel de portretterte ansiktene åtte er ganger naturlig størrelse. Det er så visst et spørsmål om monumentalisering, mener Robert Hobbs i sitt essay ”Andres Serrano: Den politiske kroppen”.⁹¹ I *Begravelsen av Santa Lucia* er det et enormt mørkt rom som, i følge Vodret, setter målestokken i spill og gir en monumental effekt. Og spillet rundt størrelser og er tilstede i *The Morgue* også. Men når Serrano monumentaliserer i *Death by Drowning II*, er det ikke et stort billedrom som bidrar her. For det mørke rommet opptar bare en mindre del av bildet, det kan tvert imot virke klaustrofobisk lite for en så stor kropp som hodet og halsen antyder. Han monumentaliserer heller ikke en bestemt person. De formene vi drar kjensel på i dette bildet forblir bare en del av et uidentifiserbart menneske. *Death by Drowning II* viser et fragment av en kropp, og det er denne delen som er kraftig forstørret. Slik er ikke det spesielle enkelt menneske gitt verdighet, på samme måten som Serrano har gjort det med de hjemløse i *Nomads*. Hva er det som monumentaliseres når motivet er et fragment av en person, etterlatt i et vanskelig definerbart rom? Hva settes i spill her?

Å vise en del av den døde kan gjøre motivet mer akseptabelt, men samtidig er en oppdelt menneskekropp utfordrende å forholde seg til. I 2001 kunne avisen VG fortelle om en skandale: ”Norske regions- og universitetssykehus har i årevis, uten samtykke fjernet organer

⁹¹ Hobbs, ”Andres Serrano”, 50.

fra døde nordmenn - både voksne og barn. Hjerne, hjerte, lever, milt og nyrer er tatt ut under obduksjon uten å bli lagt tilbake før den døde er overlatt til de pårørende".⁹² For de gjenlevende er det uansett forstyrrende når liket rent fysisk ikke er hele personen lenger. Lignende historier hadde blitt rullet opp i den engelske pressen. Patologene i Norge endret praksis delvis etter råd fra engelske kolleger, delvis på grunn av egne erfaringer. I *The Morgue* skyldes fragmenteringen og anonymiteten også den avtalen som Andres Serrano inngikk for få tillatelse til å fotografere på likhuset. Betingelsen var at de avbildede personene ikke skulle være identifiserbare. Derfor dekket han til deler av liket, og etter hvert fotograferte han også bare utsnitt av den døde kroppen. For i løpet av arbeidsprosessen oppdaget han nemlig at delen kan uttrykke mer enn det helhetlige liket.⁹³ Er det ikke denne effekten som er virksom i monumentaliseringsprosessen? Den delen av ansiktet vi ikke ser i *Death by Drowning II* viser usynligheten eller anonymiteten til kadaveret på likhuset. Fragmenteringen peker på oppløsningen av mennesket i forråtnelsen. Den peker også på et fravær av noe, av individuell identitet og hvem dette mennesket var. I forlengelsen av dette vi kan tenke oss at en dag vil dette gjelde deg og meg, vi må erkjenne vår egen dødelighet og at min eller din kropp en gang vil befinne seg på likhuset. Her vil kroppen være endret av døden, og forråtnelsen vil til slutt gjøre oss ugjenkjennelige som den vi var i levende live.

Serrano knytter liket til en kunsthistorisk tradisjon som glorifiserer det groteske og det dramatiske, en linje som inkluderer Caravaggio. Samtidig er han er dypt engasjert i relasjonen mellom det som er synlig og det ukjente, mellom verket slik det fremstår for oss, og mangfoldet i assosiasjoner, det betydningsbærende.⁹⁴ Han inkluderer også arbeidet i verkene sine, og i vårt tilfelle dreier det seg om det daglige virket på likhuset. Hva tilfører den naturvitenskapelige optikken i Serranos mangetydige og sammensatte utforskning av døden?

⁹² "Fjernet organer fra døde personer" <http://www.vg.no/forbruker/helse/helse-og-medisin/fjernet-organer-fra-doede-personer/a/2087873/>. Denne artikkelen er uten navn på forfatter.

⁹³ Anna Blume, "Andres Serrano", 38.

⁹⁴ Ferguson, "Andres Serrano", denne boken er uten sidetall.

Kapittel 4: Naturvitenskapen i The Morgue

Å dø av drukning regnes som et unaturlig dødsfall, og da er regelen å koble inn rettsmedisinen. For å arbeide i dette feltet må man først bli lege, så spesialist i patologi og etterpå fortsette med utdanning for denne subspecialiteten. Serranos titulering kan også gi andre assosiasjoner, men serien er kalt *The Morgue (Cause of Death)*. Og på likhuset er det patologens oppgave å betrakte og undersøke den døde for å identifisere dødsårsaken.

Den naturvitenskapelige optikken

Bildet viser en person under forråtnelse, dager etter at døden har inntrådt, med noe oppsvulming, maserasjon av huden i ansikt og tydelige kartegninger.

Karakteristisk for drukning er gjerne skummende væske i munn og nese (skumdott), det sees ikke her, men det forsvinner over tid om personen har ligget dager i vann. Forandringene i ansiktshuden kan tyde på at han har ligget i vann, evt skubbet mot noe.

Fargene er fine med tanke på forråtnelse, i slike tilfeller vil hud inkl. lepper svulme opp.

Bildet viser altså forråtnelse, de er vel ikke helt karakteristiske for drukning, men kan være forenlig med en som har druknet for flere dager siden.⁹⁵

Slik ser det ut når rettsmedisineren Peer Kåre Lilleng beskriver liket i *Death by Drowning II*. I dette bildet er selve dødsårsaken er usynlig for meningmann eller -kvinne, i motsetning til for eksempel *Knifed to Death I/ II* som viser kuttskader. Det vi kan betrakte er bare spor, og de må tydes. Legen har et eget fagspråk som leder blikket og gjør det mulig å benevne medisinsk interessante funn på en presis måte. Begrepet maserasjon viser til en hudforandring som skyldes innrykk av vann. Det medfører at huden blir fuktig og bløt, og etter en tid løsner overhuden fra lærhuden.⁹⁶ At det ses tydelige kartegninger betyr at blodet i samleårene, venene, også går gjennom en forråtnelsesprosess og slik dannes et nettverk av mørke tegninger under huden.⁹⁷

”Dødsfall som følge av drukning skuldes at luftveiene fylles med væske, vanligvis vann”,⁹⁸ står det i min gamle lærebok i rettsmedisin. Og ”Det diagnostiske problemet er enkelt: Var

⁹⁵ Peer Kåre Lilleng, e-post til forfatter, 17.02.16.

⁹⁶ Giertsen, Johan Christopher, *Rettsmedisin*, Oslo: Achenhoug forlag, 1978, 155.
https://www.nb.no/items/URN:NBN:no-nb_digibok_2013050606058

⁹⁷ *Ibid.*, 77-78.

⁹⁸ *Ibid.*, 155.

individet i live da det kom i vannet, og var dødsårsaken drukning”⁹⁹ Subjektet, hvem han eller hun var i levende live, går helt tapt i prosessen vi nå skal gå igjennom:

... det er ikke hele pasienten legen retter sitt skarpe blikk mot, bare hans syke legemsdel. Og blikket han sender er ikke bare skarpt – det er et *Medusa*-blikk som forstener, tingliggjør. Pasienten forsvinner inn i en tarm eller en svulst, og reduseres til en vaktmester for sin syke legemsdel”¹⁰⁰

skriver Gunnar Danbolt i boken *Medisin – kunst eller vitenskap?* I vårt tilfelle er altså det medisinske fokus særlig luftveiene. Og de er synlige i Serranos verk, for munnens åpning er inngangen til luftrør og lunger. Samtidig mangler et tegn her, og det er litt ergerlig for rettsmedisineren at en skumdott ikke er synlig i verket, for dette er det mest spesifikke funnet for drukningsdøden.¹⁰¹ ”Skummet dannes ved at vannet i luftveiene blandes med slim og proteiner og ”piskes” til skum”,¹⁰² skriver Giertsen. Det er tydelig at denne måten å se og beskrive på rendyrker det rasjonelle, og i forlengelsen av det virker den både objektiv og objektivierende. Det ligger med andre ord en latent reduksjonisme i naturvitenskapen, kompetansen vil både åpne og begrense blikket. Patologen leter etter det allmenne i hvert enkelt lik for å kunne klassifisere. Det døde mennesket blir et eksempel på noe annet, en tilstand, sykdom eller skade. Her kan vi også merke oss at *The Morgue* er satt først både i seriens hovedtittel, og foran i benevnelsen av hvert enkelt foto. Så følger (*Cause of Death*) i parentes etterpå, i hvert enkelt foto er dødsårsaken er spesifisert og gjelder akkurat den personen vi betrakter. Dermed blir enkeltindividet kategorisert i en parentes, og slik understrekes det på et vis at dette mennesket er en parentes i den naturvitenskapelige historien også.

I rettsmedisinerens beskrivelse av *Death by Drowning II* blir menneskekroppen avslørt som nedbrytbar materie, og det er ikke uten grunn. For legen har to problemstillinger å svare på, mens Serranos tittel bare røper bare en, nemlig dødsårsaken. Den andre handler om når døden inntrådte, og dermed dreier det seg om hva som blir synlig i løpet av selve nedbrytelsesprosessen. For andre betraktere er dette oftest både skremmende og vemmelig, hele kroppen er i endring og blir overtatt av noe annet. Det røper at noe skjer med den druknede, og dette

⁹⁹ *Ibid.*, 158.

¹⁰⁰ Danbolt, Gunnar, “Kunst og Medisin.” I *Medisin: Kunst Eller Vitenskap?*, redigert av Stein Husebø, 12-40. Oslo: Ad Notam Gyldendal, 1992, 28, (original kursivering).

¹⁰¹ Giertsen, *Rettsmedisin*, 159. Her er det også et foto (Fig. 96) som viser hvordan en skumdott arter seg.

¹⁰² *Ibid.*, 159.

noe vil også hende med deg og meg etter døden. Men det medisinske blikket leter bare etter kausalitet og spisser problemstillingen mot den, hvordan kan tidsforløpet forklare akkurat disse forandringene? ”Fargene er fine med tanke på forråtnelse”, skriver patologen, og ” i slike tilfeller vil hud inkl. lepper svulme opp”.¹⁰³ Serranos fargespill betraktes ikke lenger som vakkert i seg selv, men interessant fordi koloritten er representativ for nedbrytelsen som skjer i liket. De fyldige formene gjør heller ikke motivet tiltalende når Lilleng forklarer de. Hans vurderinger bidrar til at vi kan identifisere de naturvitenskapelige prosessene som går for seg, at mikroorganismene som lever i og av liket danner gass, og det gir et svullent lik, noe som igjen er synlig i de myke linjene vi betrakter. Munnen er også inngangen til mage-tarmsystemet og forråtnelsen som starter når tarmbakteriene sprer seg i den døde kroppen.¹⁰⁴ Denne virksomheten gjør at ansiktet kan bli helt ugjenkjennelig.¹⁰⁵

Patologen ser på ingen måte døden som et tap, men som en hendelse, en prosess og en tilstand. Hendelsen refererer til overgangen fra eksistens til ikke-eksistens, døden har inntrådt. Prosessen er sentral i Serranos titulering, for det er måten vi dør på. Tilstanden er det å være død,¹⁰⁶ og det er dette rettsmedisineren griper fatt i når han eller hun skal vurdere når døden inntrådte. Det medisinske blikket leter altså etter årsaker som kan forklare det som har skjedd og når det hendte, blant annet ved hjelp av spor som er synlige. Da blir det avvikende, det vi ellers vil betrakte som defekt og forvridt, kleddt opp i en slags normalitet, for dette vil en gang handle om oss alle. Når endringen beskrives på denne måten blir det tydelig hvordan nedbrytelsen gjør seg gjeldende. Det er her, i forråtnelsen, det sekulære medisinske blikket kan by på utfordringer. Det skjer noe når vi bruker medisinske begreper i beskrivelsen av *Death by Drowning II*.

I kristendommen er menneskeverdet et medfødt trekk, for vi er alle skapt i Guds bilde. Vi har fri vilje, fornuft og en sjel, og slik rager vi over alle andre skapninger. Fra et religiøst perspektiv er menneskets sjel udødelig, og det gjør at liket blir omgitt av verdighet. Naturvitenskapen kan ikke ære den døde på samme vis. Forråtnelsen finner sted i tiden som

¹⁰³ Peer Kåre Lilleng, e-post til forfatter, 17.02.16.

¹⁰⁴ I *Jomfruens død* kan vi se at buken har økt omfang, det kan forklares med denne prosessen. Se for eksempel foto i Giertsens bok s.77.

¹⁰⁵ Giertsen, *Rettsmedisin*, 79. Etter hver kommer det også til organismer fra omgivelsene, se samme side. Her er det også et illustrerende foto (Fig.15).

¹⁰⁶ Gamlund, Espen, Solberg, Carl Tollef og Sørheim, Preben. ”En tapt fremtid. Den filosofiske debatten om døden som et onde”. *Arr*, 28, 2 (2016), 4.

går her og nå, og kan oppfattes som en langsom og nedverdiggende prosess. Vi blir illeluktende, farge og form forandres til det ugjenkjennelige som hos et hvert annet råtnende materiale.¹⁰⁷ Når et menneske dør er det liket som er tilstede, og den amerikanske filosofen Thomas Nagel (1937-) mener at liket i seg selv ikke er et egnet objekt for medlidenhet:

When a man dies we are left with his corpse, and while a corpse can suffer the kind of mishap that may occur to an article of furniture, it is not a suitable object for pity. The man, however, is. He has lost his life, and if he had not died, he would have continued to live it, and to possess whatever good there is in living.¹⁰⁸

Hvis vi bare ser liket som et dødt objekt utelukker det empati med den døde, men om vi ser den døde som et menneske blir historien annerledes, og dette er ikke avhengig av religionen. Når vi lever i en sekulær verden, og tenker oss at døden er enden på alt, så er det ikke urimelig å mene at vi mister noe på å dø. Da er får vi også øye på døden som et tap for den enkelte.¹⁰⁹

Dersom vi reflekterer videre over den objektiverende distansen, tvinger også dette spørsmålet seg frem: hvordan kunne patologen ellers klare å skjære? En detaljert kunnskap og et spesifikt ordforråd om både normal og endret anatomi er helt nødvendig for å arbeide seg *Gjennom kjøttet* som Espen Stueland kaller sin bok om disseksjonen. For patologen ser ikke engang kjøttet som kjøtt, et ord som gir helt andre konnotasjoner. Hver enkelt muskel i kroppen har sitt navn, hver nerve eller knokkel, hvert kar har sin benevnelse. Det er slik kroppens strukturer gjenkjennes og beskrives som normale eller eventuelt avvikende i den medisinske journalen. Å se og tenke ved hjelp av det rasjonelle medisinske blikket og språket hindrer kontakt med emosjoner, det er det faglige språket som former blikket og gjør at følelsene kan kobles av. Slik kan naturvitenskapen virke ubarmhjertig, for alt annet ved døden trenges til side. Vi lever i en sekularisert verden, men samtidig er det en generell enighet om at menneskets verdighet strekker seg til å omfatte den døde kroppen, selv om den ikke innehar en høyere, hellig verdi. Å håndtere liket med respekt er dermed noe vi forventer. Dette kan bli en utfordring dersom vi bare ser den døde som et lik og uten medlidenhet. Naturvitenskapens måte å se på har en slagside, det kan gå for langt. Det var dette som gjorde seg gjeldende i

¹⁰⁷ Bakels, Babs. "Hvis ikke ørene lytter, snakk til hendene", 23.

¹⁰⁸ Nagel, Thomas. "Death." In *Mortal Questions*, Canto Classics. Cambridge: Cambridge University Press, 2012, 7. <https://www-cambridge-org.pva.uib.no/core/books/mortal-questions/death/9AEDD62A78DA4682F93CFA9B2C88E354>

¹⁰⁹ Gamlund, Solberg, og Sørheim. "En tapt fremtid", 4.

skaldalen som ble rullet opp i 2001, og denne utfordringen mener jeg også er synlig i verket *Knifed to Death III* (ill.22).



22. Andres Serrano, *The Morgue (Knifed to Death III)*, 1992.

Her ser vi nedre del av et ansikt, og det er halsen, eller rettere sagt sømmen der, som kommer i fokus. Huden er snurpet sammen med en slags hyssing, og det er sydd med grove sting. Det er noe aktelsesløst over denne sømmen, en platt likegyldighet for enkelt mennesket, vist i et hastverksarbeid. Her er arbeidet på likhuset til stede i selve fotografiet, men ofte, og som det er i *Death by Drowning II*, brukes tituleringen som den mest dirkete og åpenbare kilen inn til denne erfaringen.¹¹⁰ Serrano introduserer en fremmedgjørende effekt når han lar etablerte synsvaner kollidere, mener kunstkribent og kurator Bruce Ferguson.¹¹¹ Selv om vi lever en sekularisert verden, har døden en plass i våre forestillinger om verdighet, religion, tro og åndelighet.

Fragmentering

I barokken var liket på disseksjonsbordet både subjekt og objekt, og det sakrale var forent med det naturvitenskapelige. Men på 1700-tallet begynte dette å endre seg. Ulike sektorer ble skilt fra hverandre, kunsten, moralen og vitenskapen ble egne sfærer. Immanuel Kant skrev sine tre Kritikker: *Kritik der reinen Vernunft* (1781) tok for seg den vitenskapelige

¹¹⁰ Ferguson, ”Andres Serrano”, boken er uten sidetall.

¹¹¹ *Ibid.*, boken er uten sidetall.

erkjennelsen, *Kritik der praktischen Vernunft* (1788) handlet om moral, og *Kritik der Urteilskraft* (1790) om estetikk. For Kant var menneskets verdighet en iboende verdi, men den er basert på et strengt rasjonelt grunnlag. For menneskene er autonome, vi har alle evne til selvrefleksjon, moralsk innsikt, samt etisk forståelse og atferd. På dette grunnlaget vil en avdød ha mistet sin verdighet, for disse egenskapene går tapt i døden.¹¹² Men Kant balanserer det hele ved også å løfte frem det moralske imperativ. Mennesket har en grunnleggende moralsk verdi som ikke bør instrumentaliseres, og en fullstendig fremmedgjøring av den døde kroppen er et grovt overtramp.¹¹³ Derfor er det sentralt å legge vekt på at liket i størst mulig grad skal fremstå som helt, og faktisk også være mest mulig intakt etter disseksjonen. Organer som er blitt tatt ut og undersøkt, skal legges tilbake i kroppen igjen. Og sømmene som lukker disseksjonssnittene bør være ordentlige, den døde skal ikke snurpes sammen. Hvorfor er ikke dette en selvfølge i naturvitenskapen? Hvilke prosesser kan ha gjort seg gjeldende her? Vitenskapen har i økende grad lagt vekt på å differensiere. Carl von Linné (1707-78) var lege, zoolog og botaniker i Uppsala, og slik beskrives hans virke for oss:

Størst betydning har Linné som systematiker, han klargjorde artsbegrepet, ryddet opp i tidligere varieteter og former og gav korte og klare artsbeskrivelser. Den latinske terminologi med den binære nomenklatur skriver seg stort sett fra ham. I alt laget han diagnoser til ca. 10 000 plante- og 6000 dyrearter. Han klargjorde spørsmålet om plantenes kjønn og laget et seksualsystem for planteriket. Helt til våre dager har hans kunstige system vært brukt til bestemmelse av planter. Han var en overmåte skarp iakttagere og fremholdt selvsyn som det viktigste middel for en naturforsker.¹¹⁴

I leksikonet roses denne måten å betrakte på, og den skulle bre om seg. Senere har differensieringen i ulike fag og disipliner blitt enda mer omfattende.

Selv om disse endringene har brakt vitenskapen fremover, innebærer de også utfordringer. Det varte ikke lenge før ulempene ved dette systemet ble tatt opp, allerede i 1795 gav Friedrich Schiller ut *Om menneskets oppdragelse i en rekke brev*. Denne teksten handler om hvordan det moderne samfunnet er truet av en oppløsning. Schillers utgangspunkt er en bearbeiding av inntrykkene etter den franske revolusjonen og terroren som fulgte under Robespierres jakobinske diktatur, der alle motstandere av demokratiet ble hensynsløst forfulgt og drept. I følge Schiller skjedde dette fordi de franske borgerne var fremmede for revolusjonens frihetsidealer. Mennesket var ikke var frigjort i sitt eget sinn. ”Det *nyttige* er det

¹¹² Bakels, Babs. ”Hvis ikke ørene lytter, snakk til hendene”, 23.

¹¹³ *Ibid.*, 24.

¹¹⁴ Store norske leksikon, sv. carl von linné, https://snl.no/Carl_von_Linné

tidens idol som alle krefter treller under og som alle talenter hylder”,¹¹⁵ skriver Schiller. Da får borgeren sin verdi gjennom den funksjonen han eller hun har, men når mennesket blir instrumentalisert blir det også fremmedgjort. Og det skjer gjennom en differensieringsprosess som går for seg på flere nivåer:

Revet fra hverandre ble nå stat og kirke, lovene og moralen; nytelsen ble skilt fra arbeidet, midlene fra målet, innsatsen fra belønningen. Evig og alltid bare lenket til et lite bruddstykke av helheten, utvikler mennesket seg også selv bare til et bruddstykke.[...] I stedet for å prege det menneskelige i sin natur, blir mennesket bare et uttrykk for sitt yrke, sin vitenskap.¹¹⁶

Schiller utformer sin egen teori og han legger ikke skjul på at han er inspirert av Kant sine ideer.¹¹⁷ Kant er som vi har sett, mannen som klarer å begrunne kunstens autonomi filosofisk. Det egenartede ved kunsten, hevder han, er at formen i et kunstverk er formålstjenlig i seg selv, dens eneste berettigelse er at den klarer å vekke et estetisk behag. Dette fordrer et desinteressert blikk, men det er ikke av samme type i kunsten og naturvitenskapen. I naturvitenskapen legger man bånd på seg for å oppnå presisjon. For eksempel er *Dr. Nicolaes Tulps anatomileksjon* omtalt slik i en artikkel i *Tidsskrift for den norske legeforening*:

Vi har valgt en håndkirurgisk vurdering av bildet. Den viser at det er klare tegn på at det var en forelesning i funksjonell anatomi som foregikk [...] der han [Tulp] både på preparatet og med sin venstre hånd demonstrerer effekten av håndens overflatiske bøyemuskler. Vi er ikke enige med dem som hevder at Rembrandt har begått anatomiske feil i sin fremstilling av den dissekerte venstre underarm og hånd.¹¹⁸

I naturvitenskapen er man ute etter å finne sannheten, ikke skjønnheten. Her er avbildningen nyttig for å lære oss noe om anatomi. Kunsten krever disiplin fordi det er krevende å åpne seg for formenes frie spill, da må man jo legge fra seg både sine mer elementære menneskelige drifter og naturvitenskapens instrumentelle interesser. Schiller er absolutt en tilhenger av kunstens autonomi, men i sine teorier går han utover Kants ideer.

¹¹⁵ Schiller, Friedrich. *Om Menneskets Estetiske Oppdragelse I En Rekke Brev. [Über dieästhetische Erziehung des Menschen, 1795]*. Oversatt av Sverre Dahl. Oslo: Solum Forlag, 2001, 17, (original kursivering).

¹¹⁶ *Ibid.*, 30.

¹¹⁷ *Ibid.*, 15.

¹¹⁸ Hove, Leiv M., Sven Young, og Johannes Cornelis Schrama. "Dr. Nicolaes Tulps Anatomiforelesning." *Tidsskrift for Den Norske Legeforening* 128, no. 6 (2008): 71-19. Artikkelen er uten sidetall. Hentet 13.05.18. <https://tidsskriftet.no/2008/03/medisin-og-kunst/dr-nicolaes-tulps-anatomiforelesning>

Det Kant kaller ”sinnsevner” blir hos Schiller omtalt som ”trieb”, drifter. Det ideelle samfunnet, der borgerne er frigjorte, handler om en balanse mellom tre ulike drifter: stoffdriften, formdriften og lekedrifte. Stoffdriften er passivt mottakende og dreier seg om vår sanseevne, følelser og nytelse. Men denne driften tar oss ikke ut over øyeblikket, vår passive naturtilstand, vi blir bare en sum av enkeltopplevelser,¹¹⁹ og dermed kan det ikke skapes en helhetlig orden. Slik vil samfunnet bli kaotisk. Formdriften omdanner sanseintrykkene våre ved å tilføre de en form. Denne driften søker etter sannhet og rett, den streber mot lovmessighet og en objektiv gyldighet ”...her hever mennesket seg opp fra å være den sum av enkeltopplevelser som sansene tvang det til, og blir en *ideenhet* som omfatter i seg hele fenomenverdenen. [...] alle ånders dom er uttalt i vår dom, alle hjerters valg er representert i vår handling”,¹²⁰ skriver Schiller. Formdriften er aktivt omdannende. Som Kant lar han sansningen og forstanden være grunnleggende erkjennelsesevner, men føyer til en tredje drift som formidler mellom dem. Det er nødvending for stoffdriften og formdriften er motsatser: ”den ene streber mot forandring, den andre mot uforanderlighet”.¹²¹ Det å ensidig verdsette vedtatte konvensjoner er også problematisk, da vi staten bli byråkratisk og stivbent, og uten evne til å fornye seg. Her kommer lekedriften inn. Den utvikler et harmonisk samspill mellom det sanselige og det formgivende. Da er vi ikke underlagt hverken sansenes eller fornuftens tvang. Vi kan glede oss over illusjonens og fantasiens bilder av en mulig verden.

Midt kreftenes skremmende og midt i lovens hellige rike bygger den estetiske formgivende drift ubemerket opp et tredje, et lekens og illusjonens glade rike hvor mennesket fratras alle konvensjonelle bånd og løses fra alt som heter tvang, både i det fysiske og det moralske.¹²²

Der Kant lar den skjønne formen handle om prosesser i enkeltmennesket, hevder Schiller at skjønnheten i et verk også kan føre til friheten.¹²³ For den skjønne formen har i tillegg et politisk potensial, den gjør ikke bare noe med det enkelte mennesket, men kan også omstøte en rådende samfunnsorden. For å realisere den estetiske staten må det enkelte mennesket forandre seg. Og her er vi tilbake til utgangspunktet, for det moderne mennesket får ikke dyrke sin egen helhet, sin kjerne. Den indre personligheten i mennesket splittes opp, fordi arbeidsoppgavene krever at man dyrker bare en egenskap, noe som smitter over på hele

¹¹⁹ Schiller, *Om menneskets estetiske oppdragelse i en rekke brev*, oversatt av Sverre Dahl, 54.

¹²⁰ *Ibid.*, 56-57, (original kursivering).

¹²¹ *Ibid.*, 57.

¹²² *Ibid.*, 125.

¹²³ *Ibid.*, 19.

mennesket.¹²⁴ En hardhendt differensiering er i følge Schiller, rett og slett farlig. Mennesket blir sneversynt, og uten evne til å se utover sin egen funksjon er det heller ikke mulig å tenke kreativt og helhetlig.

I boken *Modernity and Ambivalence* tar sosiologen Zygmunt Baumann for seg moderniteten og ubehaget vi opplever når noe ikke faller inn i en kategori. Å klassifisere innebærer å segregere, og når vi ikke klarer å skille det ene fra det andre klarer vi heller ikke å strukturere det vi oppfatter og opplever. Dette er truende fordi vi blir prisgitt det tilfeldige og vilkårlige, mens forutsigbarheten forsvinner. Dersom vi ikke putter en observasjon inn i en overordnet klasse, kan vi heller ikke ekskludere den fra andre.¹²⁵ Slik vil for eksempel legen ikke kunne stille en sikker diagnose, og dermed kan han eller hun heller ikke komme til en entydig konklusjon. I Lilleng sin beskrivelse av den druknede er det i utgangspunktet liten plass for ambivalens, han er kortfattet og språket er presist og sikkert. Men det foregår en diskusjon her: ”Karakteristisk for drukning er gjerne skummende væske i munn og nese (skumdott), det sees ikke her, men det forsvinner over tid om personen har ligget dager i vann. Forandringene i ansiktshuden kan tyde på at han har ligget i vann, evt skubbet mot noe”.¹²⁶ Når ordet kan sniker seg inn i beskrivelsen tar rettsmedisineren et forbehold. Hans konklusjon bekrefter i grunn bare delvis Serranos tiltitel *Death by Drowning II*: ”Bildet viser altså forråtnelse, de er vel ikke helt karakteristiske for drukning, men kan være forenlig med en som har druknet for flere dager siden”.¹²⁷ Det med andre ord er ingen tvil om at vi betrakter postmortem forandringer, denne personen er preget av nedbrytningen som foregår. Det er også en viss sannsynlighet for at vedkommende har druknet, ingen spor taler i mot det, men helt sikkert er det likevel ikke. At noe er forenlig med den ene eller den andre diagnosen betyr at klassifiseringen er usikker, og det etterlater en mangel. Konklusjonen her er i grunn at dette må utredes nærmere, patologen trenger flere opplysninger og undersøkelser for å bli sikker i sin sak. Tvilen, ambivalensen, er på et vis modernitetens avfall, skiver Bauman. Både orden og ambivalens er produkter av samme prosess. De er uatskillelige for ambivalensen vokser i skyggen av segregeringens suksess.¹²⁸ Det er som om det har gått en sykdom i oss og i språket hvis vi ikke klarer å presse et objekt eller en hendelse inn i en bestemt kategori.¹²⁹

¹²⁴ *Ibid.*, 31.

¹²⁵ Bauman, Zygmunt. *Modernity and Ambivalence*, Cambridge: Polity Press, 1993, 1-2.

¹²⁶ Peer Kåre Lilleng, e-post til forfatter, 17.02.16.

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ Bauman, *Modernity and Ambivalence*, 15.

¹²⁹ *Ibid.*, 1.

Beskrivelsen patologen har gitt oss er uferdig, og dermed også på et vis utilfredsstillende. For legen kan det være noe beroligende i en slik tvil også. Autonomi er retten til å bestemme når øynene skal holdes åpne, og når de skal lukkes igjen; retten til å separere, å skille mellom, å skalle av og å snevre inn.¹³⁰ Selv om tvilen et tyngende og videre utredning tar tid, hindrer den en overkonfidensialitet, det vil si en overdreven tro på egen evner, og dermed forhastede beslutninger.

En brutal realitetsorientering

Det rasjonelle i tituleringen og legevitenenskapens beskrivelser er preget av å være gjennomlyst av fornuft. Det nøkternt rasjonelle blikket dominerer og fortrenger andre opplevelser av verket. Mieke Bal skriver om Serranos foto fra likhuset og verket *Child Abuse*. Her er barnets engleaktige ansikt satt opp mot tituleringen, og den betegner hun som et sjokk.¹³¹ Jeg vil hevde at denne dobbeltheten, de radikalt motsatte opplevelsene av *Death by Drowning II* kan ligge i øyeblikkets opplevelse eller sansning av motivet som vakkert kombinert med den åpne identiteten til den avbildede. For i det anonyme åpnes det for at mange kan erfare en form for identifikasjon og komme i berøring med sitt eget liv. Dette kan bidra til å skape bevegelse i oss, det ennå gjenkjennelige kan gi den døde liv. I fraværet av identitet kan vi plassere vår egen eller noen nære og kjære, i det vi betrakter. Men det rasjonelle, det objektiviserende som er tilstede i den naturvitenskapelige tituleringen, snur opplevelsen. Plutselig ser vi den døde, kanskje til og med oss selv i liket, som et dødt objekt og et kasus i det upersonlige medisinske klassifikasjonssystemet. Summen av disse erfaringene kan stemme med noe sjokkerende og vanskelig definerbart, erfaringen kan kanskje finnes i bevegelsen mellom uforenlige språk- og betrakteropplevelser. På den ene siden åpner verket for en nærhet til motivet, på den andre utfordrer tituleringen det. Først en intim sfære, så skapes distansen ved å plassere det spesielle i en objektiv kategori satt i system av medisinen. Her tilfører naturvitenskapen det jeg vil kalle en brutal realitetsorientering.

I *Death by Drowning II* går ikke tittelen og fotografiet opp, elementene viser til det samme, men spille radikalt mot hverandre. Hvem dette mennesket var og hvor grusomt døden rammet vedkommende spiller ingen rolle. Den poetiske bruken av titler virker sterkest i bildene fra likhuset, mener kunstkritikeren Bruce Ferguson. Detaljene som er blåst opp i stort format er

¹³⁰ *Ibid.*, 12.

¹³¹ Bal, Mieke. *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago: The University of Chicago Press, 1999, 69-70.

utålelige når de assosieres med ulike grusomme måter å dø på. Språket bærer med seg en forventning om objektivitet, men i Serranos verk understreker tittelen det vanskelig håndterbare i hva som har skjedd og det som synlig skjer i og med liket. Det skapes ingen sammenheng eller trøst, og slik kan det presse seg frem en uro, for tilliten, den tradisjonelle relasjonen mellom institusjonen og individet, opprettholdes ikke i denne måten å se og beskrive på.¹³² Det oppleves problematisk og brutalt dersom den døde bare blir en dødsprosess, en gjenstand overlatt til ulike organismer og noe vitenskapen kan skalte og valte med.

Når Serrano lar ulike tradisjoner møtes, blandes sammen og kolliderer, vekkes ubehaget. Når bilde og tekst virker sammen blir tituleringen for deskriptiv til å oppleves som sann. Naturvitenskapen vinner ikke over religionen, alt er fremdeles åpent og mulig. I Serranos verk blir den irrasjonelle troen legitimert av dødens synlige, materielle tilstedeværelse:

Much like the variegated materials within many of the images themselves, the admixing of language and image, too descriptive to be true, cause an uneasy destination to be produced, a space in which the contestations are not closed and over, but open and possible. This is a space where the irrational of faith is legitimized in the materiality of death.¹³³

Her blir selve tidsdimensjonen også utfordrende. Den rasjonelle måten å betrakte på innebærer også at den døde plasseres i modernitetens klokkeid. Om den skriver Bauman: "The linear time of modernity is stretched between the past that cannot last and the future that will not be. There is no room for the middle".¹³⁴ Dette bringer oss videre til flere av Bal sine analyser, nå skal det dreie seg om tiden og verkene i *The Morgue*.

Tiden og Serranos verk

- Dødens (enkle) ord:
- "Det er umulig!"
 - "Hvorfor, hvorfor?"
 - "For alltid"
- osv.¹³⁵

¹³² Ferguson, "Andres Serrano", boken er uten sidetall.

¹³³ *Ibid.*, boken er uten sidetall.

¹³⁴ Baumann, *Modernity and Ambivalence*, 11.

¹³⁵ Barthes, *Sorgens dagbok*. [*Journal du deuil*, 2009], Oversatt av Knut Stene-Johansen. Oslo: Spartacus Forlag, 2011, 89.

”Nesten all ensidighet og feilslutninger om tiden skyldes at man gjør den enten til noe helt subjektivt eller helt objektivt”,¹³⁶ skriver Trond Berg Eriksen i sin bok *Tidens historie*. Han viser til Augustin som ser en forskjell mellom den tiden vi har og den tiden vi er. Den tiden solen eller klokken viser er objektiv, og det er tiden vi har. Den tiden vi merker gjennom forandringer som skjer med oss er tiden vi er, og den er subjektiv.¹³⁷ Fra vår hverdag erfarer vi at vi må følge klokken, og samtidig vet vi at denne tiden kan oppleves på ulike vis. Den kan for eksempel gå fort når vi fenges av noe, og langsomt når vi kjeder oss. I tillegg lar vi eller må vi gi slipp på noe av klokketidens kontroll, for eksempel når vi dagdrømmer, eller holder på å sovne. Den sekvensielle tiden er en del av menneskenes måter å forstå på, vår historiefortelling er spekket med tidsangivelser. Men tiden er også en del av vårt forhold til oss selv, og vår forståelse av tid er ikke så lett å forandre når den først har fått en språklig og kulturell form.¹³⁸ Kommer tiden, eller går tiden for oss? Vår bevissthet inkluderer en viten om at vi er dødelige, det er døden som en fremtidsvisjon. I en sekulær verden har vi ikke lenger med oss håpet om en tilværelse i etterlivet, middelalderens kristne tenkere knyttet derimot ikke noe håp til denne verden. Håpet var rotfestet i det som fantes før skapelsen og historiens begynnelse, og det som skal følge etter avslutningen av den. Samtidig ble dette håpet vakt og oppmuntret av de enestående hendelsene i historiens midtpunkt, inkarnasjonen. Da vandret Jesus på jorden, og Jesus representerer åpenbaringen av Gud.¹³⁹

Den viktigste forskjellen mellom den dagligdagse erfaringstiden og den sekvensielle tiden, er at klokketiden ikke forholder seg til erindring og forventning. Det erfarende mennesket befinner seg i tiden, mens den mekaniske tidsmåleren står utenfor.¹⁴⁰ Klokketiden og den opplevde tiden er også forskjellige ved at den første er entydig og objektiv, mens den andre er forskjellig og subjektiv. I boken *Den Skjelvende Kvinnen* skriver Siri Hustveit om sin egen opplevelse av en bilulykke:

Jeg vet at sjokkopplevelsen var forferdelig, siden den vendte tilbake til meg de fire nettene, men erindringen om det katastrofale øyeblikket er ikke lenger levende i sinnet mitt. Jeg husker derimot **tiden** etter kollisjonen med forsterket klarhet og presisjon. Jeg husker at jeg satt lamslått i setet, husker at jeg kjente

¹³⁶ Eriksen, Trond Berg, *Tidens Historie*. [*Tidens historie*, 1999]. Oversatt av Claus Clausen. København: Tiderne Skifter, 2004, 8.

¹³⁷ *Ibid.*, 8.

¹³⁸ *Ibid.*, 8.

¹³⁹ *Ibid.*, 92.

¹⁴⁰ *Ibid.*, 17.

etter om jeg var like hel uten å bevege hodet. Jeg husker at jeg så ut på himmelen gjennom den knuste frontruten, og at alt var svart og hvitt og grått.¹⁴¹

Den subjektive opplevelsen er sentral, den kan til og med være ganske enerådende i den personlige erfaringen. Berg Eriksen nevner et slikt eksempel i forbindelse med synssansen, nemlig bilder vi kan se i et feberdelirium. De er ikke mindre virkelige for den som opplever det, selv om ikke andre kan se dette bildet.¹⁴² Det vi skal se nærmere på, og slå sammen i en helhet, er tidsopplevelsen og synsinntrykket, for utgangspunktet er fremdeles Serranos *Death by Drowning II*.

Julia Kristeva tar utgangspunkt i tre ulike typer av tid. En lineær tid, det er klokken som tikker fremover og historien som utfolder seg i ordnet rekkefølge. Det er klokketiden som går.¹⁴³ Den andre type tid er den repeterende, den som varer ved. Kristeva assosierer denne type tid til morskapet. Så finnes det en monumental tid, et eksempel hun nevner er fra den kristne troen, der Jomfru Maria ikke dør, men beveger seg fra en fra en romlighet til en annen. I katolisismen skjer dette når hun stiger opp i den himmelske sfæren.¹⁴⁴ Her handler tiden om evigheten, og det jo akkurat det Caravaggio fremstiller i albertavlene sine.

Disse tre typene tid tar Bal med seg i sine analyser i boken *Quoting Carravaggio*. Hun mener at verkene i *The Morgue* er krevende, ikke fordi motivet er et lik, men fordi verkene utfordrer våre synsvaner. Bildene utsetter betrakteren for en måte å se på som er forskjellig fra den hverdagslige, og den virker fremmed for oss. Serrano viser en del av den døde kroppen i et nærbilde, men fotoet er i stort format. Når Serrano viser et fragment av den døde kroppen på en slik måte, blir betrakteren oppslukt av et rom. Det blir mitt eller ditt gravkammer, og det finnes ingen mulighet for flukt.¹⁴⁵ Slik blir betrakteren dradd inn i en subjektiv syns- og tidsopplevelse. Bal kaller denne sansningen for en ”hallucinatory perception”. Bildet på netthinnen blir, i langt større grad enn vanlig, en individuell opplevelse av det som blir sett.

¹⁴¹ Hustvedt, Siri, *Den skjelvende kvinnen, -eller Historien om nervene mine*. Oversettelse av Bodil Engen. Aschehoug Pocket. Oslo: Aschehoug, 2012, 58-59, (utheving tillagt).

¹⁴² Berg Eriksen, *Tidens historie*, 17.

¹⁴³ Kristeva, Julia, Alice Jardine og Harry Blake. “Women's Time”. *Signs*, vol. 7 (1981), 14. Hentet 13.05.18.

http://www.jstor.org/pva.uib.no/stable/3173503?seq=2#page_scan_tab_contents

¹⁴⁴ *Ibid.*, 17.

¹⁴⁵ Bal, *Quoting Caravaggio*, 59.

Samtidig endres erfaringen av tid og her skal vi la tidsopplevelsen være i fokus, for "time is called to a halt".¹⁴⁶ I *Death by Drowning II* utforsker Serrano en alternativ temporalitet, en der tiden stopper opp eller går saktere, og vi reflekterer over dette. Om *The Morgue* og tiden skriver Bal at Serrano: "...explores the possibilities of an alternative temporality in which the past is subsumed but *not* lost in the present itself, *its* pace and instantaneity, is called to a halt, slowed down, and made an object of reflection".¹⁴⁷ Bals beskrivelse av tid tar for seg en annen opplevelse av den. Tiden vi opplever her og nå erfares i sakte tempo, det umiddelbare i øyeblikket dras ut i tid, og tiden blir selv en gjenstand for refleksjon. Serrano utforsker en opplevelse av tid der fortiden er vevd inn, ikke forsvunnet i nåtiden. Dette fører oss til et vippepunkt og dermed en endring i sansningen, i hva vi ser. Den døde blir "skrevet inn" eller tatt opp i den monumentale tiden, og gjennom denne prosessen blir han eller hun verdiget.¹⁴⁸ Serranos mest effektive virkemiddel er at fotografiene i *The Morgue* ikke er dokumentasjon eller snap-shots av døden. Hans mest effektive trekk er at vi engasjeres i tidsopplevelsen, det permanente og monumentale, evigheten, mener Bal i *Quoting Caravaggio*.¹⁴⁹

Rasjonaliteten preger vår hverdag og gir mindre rom for mer flytende og sammenvevde sinnstilstander. Samtidig kan Serranos verk skape en denne bevegeligheten i oss. Betrakteren blir dradd inn i et overveldende stort mørkt rom hos Caravaggio, og i det som kan oppfattes som et klaustrofobisk trangt gravkammer i Serranos bilde. Monumentaliseringen er tilstede i begges verk ved hjelp av både formatet og en forskjøvet målestokk. Det mørke billedrommet gir en erfaring av et rom som bryter ned rasjonelt forståelige omgivelser. Men for at mørket skal tilføre noe mer enn dunkelhet, må andre deler lyse sterkt og gi et hint om hva som muligens skjer. Hvordan forenes lyset og målestokken på en måte som gjør at vi kan ane et annet univers? Hvordan møtes nåtiden, klokketiden og det evige hinsidige i Serranos verk? "Selve persepsjons-prosessen skjer i et gravkammer, der øyet, ledet av et skinnende, varsomt berørende lys, kleber til en kvinnes hud",¹⁵⁰ skriver Bal om et annet bilde, nemlig *Rat Poison Suicide* (ill.23). Og hun fortsetter med å si at dette lyset ledet blikket, opp og ned, frem og tilbake mellom hudnuppene og håret som reiser seg i gåsehuden.

¹⁴⁶ *Ibid.*, 65.

¹⁴⁷ *Ibid.*, 65, (original kursivering).

¹⁴⁸ *Ibid.*, 59-60.

¹⁴⁹ *Ibid.*, 59.

¹⁵⁰ *Ibid.*, 60, (egen oversettelse).



23. Andres Serrano, *The Morgue (Rat Poison suicide)*, 1992.

Death by Drowning II kan også leses på denne måten, for her skinner lyset punktvis i en nuppete hud, det tilfører den samme teksturen. Og det kan faktisk dreie seg om det samme også. ”Et typisk funn ved drukning er gåsehud”,¹⁵¹ skriver professor Giertsen i sin lærebok. Samtidig kan slike hudforandringer fortelle en skrekk-historie, det Bal kaller ”goose bumps of terror”.¹⁵² Gåsehud er vanligvis tegn på en slags grenseoverskridende aktivitet i underhuden, den representerer et vedvarende redsels- og kampmodus. I leksikon er gåsehud forklart som:

...en tilstand der huden trekker seg sammen og får et nuppert utseende som minner om hønse- eller gåsehud. Årsaken er en fysisk reaksjon på kulde, skrekk eller på annen emosjonell påvirkning. Reaksjonen ytrer seg ved at små muskelfibrer som er festet til hvert enkelt hår, trekker seg sammen, og hårene reiser seg. På hudområder nesten uten hår blir hårsekkene synlige som små knopper på hudoverflaten.¹⁵³

En muskelsammentrekning forbinder vi jo med handling og bevegelse. Likevel vet vi at menneskene i *The Morgue* er døde. Det skarpe fokuset og lyset vipper imidlertid persepsjonen

¹⁵¹ Giertsen, *Rettsmedisin*, 159.

¹⁵² Bal, *Quoting Caravaggio*, 58.

¹⁵³ Store medisinske leksikon, sv. ”gåsehud”. <https://sml.snl.no/gåsehud>

over i den mikroskopiske striden, den som ganske automatisk forbindes med det aktive og levende.¹⁵⁴ Caravaggios lys helliger martyrene og Jesu mor. Transcendens er et religiøst motiv i barokken, og selve prosessen, symbolisert ved lyset, endrer statusen til den avbildede. Da er motivets status ikke lenger gitt, den er tvert imot ustabil. Serranos lys gjør også noe med grensen mellom subjekt og objekt, det døde og det levende. Grensen går i oppløsning, det oppstår heller en bevegelse, blikket er samtidig utsatt for to måter å se på, men de kan ikke utføres samtidig. Enten kan vi se de små punktformige lysende nuppene og fornemme en mikroskopisk prosess i huden, et tegn på levende liv på grunn av gåsehuden. Eller vi kan se de gjenkjennelige formene, munn, hake, hals i kroppsdelene som er inneklemt i mørket på likhuset, deler av en kropp som er klar til å komme i graven. Vi tilbys, eller er offer for, en måte å betrakte på, som gjør at vi vipper mellom ulike erfaringer og kategoriene bli dermed uklare, flytende.

Denne vekslingen i vår persepsjon, kan gjøre noe med oss og det vi betrakter, det kan virke destabiliserende. Ikke fordi kroppen vi betrakter er død, men fordi det blir stilt spørsmål om måten vi betrakter dette på, altså våre synsvaner. Denne persepsjonen undergraver ikke objektet selv, men dets status som objekt. Da settes også subjektets status i spill, for den er avhengig av et skarpt skille mellom subjekt og objekt,¹⁵⁵ mener Bal. Som jeg oppfatter henne her, peker hun på at betrakterens vanlige opplevelse av seg selv og synsinntrykket flyter sammen, og de uklare grensene drar betrakteren over i en annen opplevelse av synsinntrykket og seg selv i tiden. Persepsjonen er et bilde fra omgivelsene, men ikke bare. Nå blandes synsinntrykket med det fiksjonelle, vi må slippe noe av kontrollen og i større grad akseptere en nærhet til hallusinasjonens verden. Vi er oss selv i den lineære tiden, den vanlige klokketiden, der opplevelsene er ordnet i rekkefølge, men i tillegg eksisterer en annen subjektiv syns- og tidsopplevelse samtidig. Her spiller erfaringen av det makro- og mikroskopiske en rolle, for det mikroskopiske vi ser i hudnuppene, og som blikket kan vandre endeløst opp og ned, rundt og rundt i, er det som virker destabiliserende. Hudnuppene viser at liket er i live som kadaver. Da kan *Death by Drowning II* bli opplevd like grenseoverskridende for oss i vår tid som helgenene ble sett i Carravaggios helligende lys. Serranos verk er i dialog med barokken dersom vi ser liket både som dødt og levende. Her kan det passe å gå tilbake til disseksjonen slik den ble fremstilt i *Fabricia* og andre

¹⁵⁴ Bal, *Quoting Caravaggio*, 61.

¹⁵⁵ *Ibid.*, 59-61.

anatomiske atlas. Fremstillingen av kroppen befinner seg også her i skjæringspunktet mellom kunst og vitenskap, og menneskene i verkene er vist både som døde og levende. Kroppene er i oppløsning, de fragmenteres i disseksjonen og samtidig er legemet gjort vitalt og menneskelig. Den anatomiske modellen inntar alle mulige positurer: grublende, fylt av angst eller koketterende.¹⁵⁶ Grensen mellom kropp og sjel var ikke absolutt,¹⁵⁷ mener Karin Johannisson i *Kroppens tunna skal*. Hun peker på en innbydelse til en svensk disseksjon i 1664 der det poengteres at sjelen finnes hel i hele kroppen vår, den er hel i hver eneste kroppsdel, og gir form til alt det kroppslige.¹⁵⁸

I barokken satte man heller ikke spørsmålsteget ved transcendens og det guddommelige. I *Death by Drowning II* er den rasjonelle virkeligheten brutalt til stede i tituleringen og i forrâtnelsen som er synlig i motivet. Samtidig går motivet ikke opp i en gitt felles forståelse. I en sekulær verden virker det å ha en flytende grense mellom liv og død, det dennesidige og det evige hinsidige, utfordrende fordi den grunnleggende forutsetningen, Guds eksistens, ikke lenger er gitt. Dermed blir mennesket latt alene i fornemmelsen av en annen tidsdimensjon. I tillegg er grensen mellom subjekt og objekt satt i spill, og det kan true vår opplevelse av autonomi og selvkontroll når synsinntrykket, som jo kommer fra omgivelsene, ikke lenger er klart avgrenset fra selvet. Dersom vi dras ut av den sekvensielle tiden og erfarer en annen tidsdimensjon, samtidig som synsinntrykket blir destabilisert og lik hallusinasjonens, kan dette virke skremmende. En slik opplevelse kan vi også beskrive som en manglende integrering av elementer i bevisstheten. Begrepet om en sjel, en personlig identitet eller et selv kan på flere måter oppfattes som en protest mot kausaliteten i naturvitenskapen, skriver Berg Eriksen.¹⁵⁹ I selvets opplevelse av egen tid finnes det årsaker og virkninger, men de kommer sjelden i lange velordnede rekkefølger. Tanken kan vandre frem og tilbake i tid, og ofte følger følelser og stemninger med. Vi kan ikke skru tiden tilbake, men erkjennelsen av selvet i tiden er friere enn hva klokketiden og den objektive betraktningen gir plass for. Tidsbegrepet står helt sentralt i oppgjøret mellom det humanistiske og naturvitenskapelige perspektivet på menneskets virkelighet.¹⁶⁰

¹⁵⁶ Johannisson, *Kroppens tunna skal*, 27.

¹⁵⁷ *Ibid.*, 22.

¹⁵⁸ *Ibid.*, 22.

¹⁵⁹ Berg Eriksen, *Tidens historie*, 18-19.

¹⁶⁰ *Ibid.*, 19.

Så selv om Serrano låner virkemiddel fra Caravaggio, er effekten og meningen først og fremst i dialog med barokken. Med det mener jeg at vi kan oppleve en annen måte å se på, og få hint om en annen tidsdimensjon enn den vi vanligvis erfarer. Samtidig er det langt fra selvsagt at vi tillegger dette noe hellig. Så ikke overraskende er jeg enig med Bal i at Serrano siterer den barokke måten å se eller oppleve kunstverk på, en måte som presser eller enda til overskrider de ordinære grensene for våre erfaringer. Slik tar han med seg den barokke betrakterposisjonen. Han kan ikke kopiere betydningen av albertavlene, for vi lever i en annen tid, men han forholder seg likevel til virkemiddelets opprinnelige mening, ved at vi blir konfrontert med noe som drar oss ut av en fastlåst forståelse av fortiden, vår sansning og vår oppfattelse av tid.

Kapittel 5: The Morgue og ubehaget

Serranos titulering og flere av virkemidlene han har brukt i *The Morgue* kan gi en forvirrende opplevelse og åpne for problemstillinger vi ikke umiddelbart identifiserer og språkliggjør. Noe av oss selv og vår forståelse av den tiden vi lever i vil bli en del av fortolkningen av både samtid og fortid. Dette er igjen avgjørende for hvilke spørsmål som stilles og hva som blir sett. I et intervju forteller Serrano hva han ønsker å oppnå med fotoserien: ”My intention is only to take you to this sacred place. The rest is entirely up to you...I don’t particularly set out with an agenda for my work except to make it somewhat aesthetically pleasing and emotionally charged”.¹⁶¹ Verkene i *The Morgue* er ment å være både tiltalende og åpne for følelser. Her kan det bety uregjerlige emosjoner som det kan være enklest å unngå fordi de virker truende, muligens for truende, til å berøres. Hvordan representerer fotografiene det frastøtende, kanskje til og med på en måte hvor det avskyelige, det skjønne og det hellige potenserer effekten av hverandre?

Det skjønne og det heslige

På likhuset er den døde et kadaver, noe som gått i forråtnelse, som en hver annen levende organisme på et tidspunkt vil gjøre. Hvordan ytrer dette seg på likets overflate? Endret hudfarge gjør seg gjeldende i flere av fotografiene fra *The Morgue*. I Blumes intervju forteller Serrano om liket av en hvit mann som var blitt helt sort. Denne mannen hadde omkommet i en brann, og liket var forkullet. Det motsatte skjedde også: kroppen til en mørkhudet kvinne hadde ligget så lenge på likhuset at det øverste fargede hudlaget var begynt å skalle av, og hun fikk hvitflekket hud.¹⁶² Slike endringer innebærer at det er umulig å vite hvilken etnisitet personen har, og det er noe vi umiddelbart oppfatter hos andre, og tillegger en kulturell tilhørighet og betydning. Dette er nok et eksempel på en innarbeidet synsmåte som kan bli meningsløs i forbindelse med fotografiene fra likhuset. Generelt kan hudforandringer oppleves ytterst problematiske, særlig når de rammer ansiktet som er identitetens locus, og nært knyttet til vår dagligdagse gjenkjennelse av hverandre. Vi kjenner ikke hverandre igjen på hendene eller føttene. Huden spiller en rolle både i naturen og kulturen, hvilke representasjoner av hud vi foretrekker og aksepterer er ikke tilfeldig. *Death by Drowning II* viser en uvanlig hudkoloritt, i tillegg ser vi nupper og tegninger. Det gir til kjenne at dette

¹⁶¹ Anna Blume, ”Andres Serrano”, 38.

¹⁶² *Ibid.*, 37.

mennesket representerer et avvik fra normene, selv om motivet kan være vakkert, bryter det med hva vi oppfatter som sunt og friskt.

I boken *Powers og Horror* skriver Julia Kristeva om styggedom, og gir eksempler på det urene og ekle som frastøter oss. Hun viser til Mosebøkene for her beskrives lepra, og de spedalske var urene og utstøtt fra samfunnet. Spedalskhet rammer også huden, både med knuter, pigmentforandringer og åpne sår.¹⁶³ Sårflatene gjør at grensen mellom personen og omverdenen ikke lenger er tydelig definert. Det dreier seg om en overflate som ikke svarer til forventningene, den er defekt og kan bli invadert av fremmede organismer. Kristeva sammenligner den spedalske med andre som har synlig avvikende tilstander, og i Mosebøkene står det:

Dersom det er noen som helst mann som har et lyte, kan han ikke nærme seg: en mann som er blind eller halt eller har spaltet nese eller et lem som er for langt, eller en mann som viser seg å ha et brudd i foten eller et brudd i hånden, eller en som er pukkelrygget eller tynn eller har en øyesykdom eller skabb eller har ringormer eller har fått testiklene knust [...] Han har et lyte. Han kan ikke nærme seg for å frambære sin Guds brød.¹⁶⁴

Kristeva konkluderer med at kroppen ikke må bære preg av "its debt to nature".¹⁶⁵ Som jeg tolker henne her må ikke kroppen avvike fra det guddommelige skaperverket. Da er den ikke ren og skikket til å representere den hellig Guds skaperkraft, det er ikke en kropp som fullt ut er skapt i Guds bilde, den er modifisert av menneskets verden.

På samme måte er, i følge Kristeva, alt som lekker ut fra den menneskelige kroppen, inkludert blod, besudlende. "Any secretion or discharge, anything that leaks out of the feminine or masculine bode defiles".¹⁶⁶ I *Death by Drowning II* ser vi en hud med streker og buede tegninger, det er blodkar som er synlige. På et vis er kroppens innside i ferd med å vrenses ut. Årene våre er blodets innvendige beholder, og her kan de synes faretruende nær overflaten, blodet skal bare forbi et tynt lag så kan hele kroppen begynne å lekke. Huden, vår overflate, skjuler innhold som er formløst og marerittaktig som Freuds id, mener Wendy Steiner.¹⁶⁷ Og

¹⁶³ Folkehelseinstituttet. <https://www.fhi.no/nettpub/smittevernveilederen/sykdommer-a-a/lepra-spedalskhet---veileder-for-he/#om-lepra>

¹⁶⁴ 3. Mosebok, 21:18-21.

¹⁶⁵ Kristeva, Julia. *Powers of Horror : An Essay on Abjection*. European Perspectives. New York: Columbia University Press, 1982, 102.

¹⁶⁶ *Ibid.*, 102.

¹⁶⁷ Steiner, "Introduction", 11.

at huden skal slå lekk og kroppens innhold søles utover, væsker, organer, selve livet, tappes da ut i en synlig og dødelig prosess. Den feilfrie kroppen er en forsikring om at vi er trygge, og en fornektelse av døden.¹⁶⁸

Selv et hint om defekte containere kan være nok til at sterke og sammensatte følelser settes i sving. Og blod som kan synes å være i bevegelse, å sive ut i noe annet, er tema i et tidligere verk av Serrano, nemlig *Milk, Blood* fra 1986 (ill.24).



24. Andres Serrano, *Milk, Blood*, 1986.

Det viser to beholdere, en med melk og en med blod. Hver kontainer er monokrom, rød eller hvit, og en sort skillevegg deler de to på midten. Her er det estetikken i farge og form som umiddelbart kommer i fokus. Likevel fungerer det estetiske i et samspill, det finnes flere lag. Hvordan kan *Milk, Blood* være truende? I kjølvannet av HIV/AIDS debatten var kroppsvæsker riktignok blitt et politisk brennbart tema, men kunstkritikeren Steven Dubin

¹⁶⁸ *Ibid.*, 11.

omtalte bildet slik: "As a grandson of a kosher butcher, my immediate reaction was "You don't do this; you don't mix milk and meat. It just isn't done!".¹⁶⁹ Bildet kan oppfattes som en lek med religion, ritualer og følelser. Det verste var at det virket som om det avbildede blodet kunne komme til å lekke inn i melken. En utålelig blanding for noen, men om vi ikke kjenner til den religiøse betydningen av dette, er det umulig å oppleve en slik reaksjon. Det var som kosher slakterens barnebarn at Dublin ble opprørt da han betraktet *Milk, Blood*, selv om han ikke lenger praktiserte den jødiske troen. Og det irrasjonelle er ikke så lett å tøyte. Selv om Dublin erkjente at han intellektuelt for lengst hadde fornektet forbindelsen, kom følelsene i opprør da han betraktet verket.¹⁷⁰ Han ble overrumplet av en sterkt affektivt ladet komponent.

Blodet har en religiøs betydning i kristendommen også, det frelsende Guds blod strømmer fra åpne sår i Jesu legeme. Blodet frelser og leger, samtidig som det utenfor denne konteksten har koblinger som medfører sjokk og avsky. Dette kan gi oss en stressende og ambivalent holdning. Blodet er besudlende i en sammenheng og helligende i en annen. Ekstasen er også levende i religionen, i sårets rensende kraft og det varme blodet, men likevel skarpt skilt fra menneskets kroppslige og skitne begjær. Hvordan kan dette ytre seg i fotografiet av den druknede?

Avsky, åndelighet og erotikk

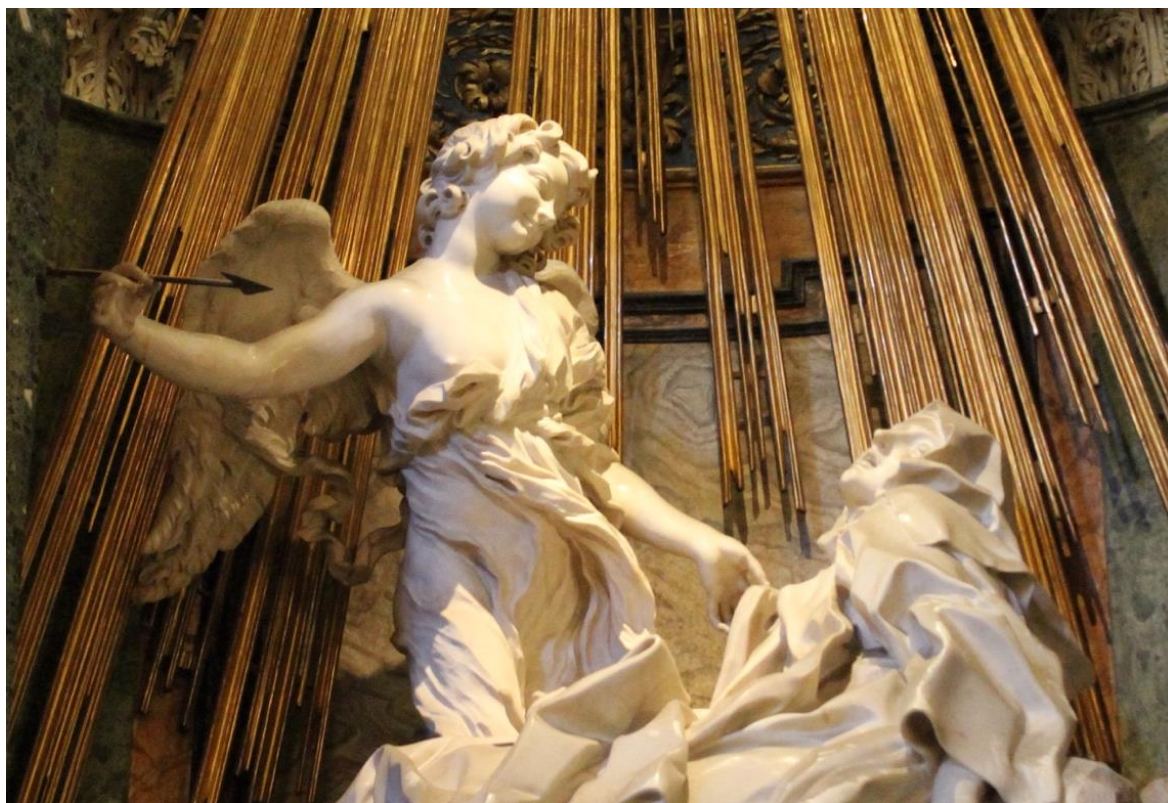
I sitt intervju med Serrano snakker Blume om det religiøse i fotoserien. Mange religiøse bilder virker forførende, ellers ville vi ikke betrakte de, mener hun. Slik leder både kirken og kunstnerne mennesker til bildene sine, i følge Blume gjør Serrano det på en fremragende måte,¹⁷¹ men hvordan ytrer dette seg i verkene fra *The Morgue*?

I *Death by Drowning II* dras blikket mot den halvåpne munnen, og slik kan motivet på et vis virke erotisk forlokkende. Utsnittet kan minne om ekstasen, og lyssettingen setter det hele på spissen. Det er som om liket i Serranos foto er en sekulær versjon av Berninis verk *St. Teresa i ekstase* i Santa Maria della Vittoria i Roma (ill.25 og 26).

¹⁶⁹ Steven Dubin sitert i Hooks, Bell, "The radiance of red: Blood work". I *Andres Serrano. Body and soul*, redigert av Brian Wallis, New York: Takarajima Books, 1995, boken er uten sidetall.

¹⁷⁰ *Ibid.*, boken er uten sidetall.

¹⁷¹ Anna Blume, "Andres Serrano", 40.



25. Gian Lorenzo Bernini, *St. Teresa i ekstase*, 1647-51, Santa Maria della Vittoria, Roma.

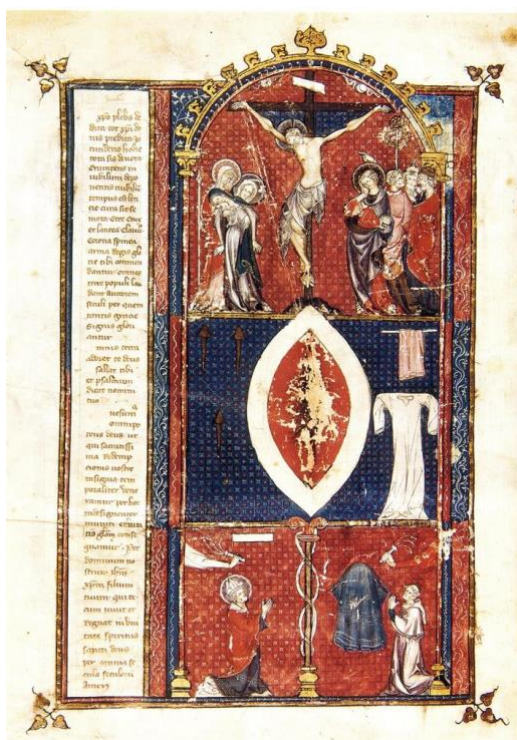


26. Detalj av *St. Teresa i ekstase*.

Her lar Bernini et indirekte naturlig lys fra et vindu falle bløtt på skulpturen, og denne lyssettingen fremheves av forgylte stråler bak den hellige. Både i skulpturen og i fotografiet drar et ansikt med lett åpen munn og myke lepper blikket til seg, berørt av en skinnende spotlight kan de begge virke forførende på oss. Munnens åpning blir interessant på en uventet måte. Det er både noe sensuelt og sakralt i lyssettingen som treffer skikkelsen i disse verkene, vi får lett et inntrykk av en attraktiv kropp som har overgitt seg. Ekstasen gjør tapet av kontroll både tiltrekkende og utfordrende. Gjennom hele den kristne religionens historie har kvinnens seksualitet vært fornektet som noe syndig. Kvinnen var et seksuelt uromoment som lokket de naive mennene inn på veien til fortapelsen. Alternativet til den skitne kroppens ekstase var den religiøse. Sett fra eldre tiders perspektiv søker Berninis skulptur å skape en visuell representasjon av en mystisk forening mellom det guddommelige og det menneskelige. St.Teresa var Jesu brud, og skulpturen viser dette på en kroppslig måte, et fysisk språk som skulle uttrykke det uutsigelige.¹⁷² Fremvisningen av det fysiske og kroppslige er aksentuert, brutaliteten i møte mellom engelen og St.Teresa er påtagelig. Han er ved å gjennomføre henne med en brennende pil fylt av Guds kjærlighet, hun er passivt mottagende. Sett fra det barokke ståstedet er det en gave hun får, den rene ekstatisk kjærligheten, lykken i å forenes med det guddommelige. Hvorfor må vi skille det kroppslige og det åndelige så skarpt? Det har ikke alltid vært slik.

Kunsthistorikeren Tyler Shine skriver om *Death by Drowning II* og munnen som et gapende sår. Og han sammenligner munnen i fotografiet med Kristi sidesår i et illustrert manuskript i Bibliotheque Nationale de France (ill.27).

¹⁷² Pinton, Daniele. *Bernini sculptor and architect. Art courses*. Roma: ATS Italia Editrice, 2009, boken er uten sidetall.



27. Fra *Arma Christi*, ca. 1320, Bibliothèque nationale de France, Paris.

Bildet viser korsfestelsen øverst, så Jesu sår i sentrum og Kristi lidelse, piskingen, nederst. Flankesåret er forstørret i forhold til de andre motivene, hele Jesu legeme blir representert med dette såret som ligner en lett åpen munn, lik den munnen vi betrakter i Serranos foto. Vi kan se at denne delen av *Arma Christi* er blitt slitt, og det er rett og slett fordi det gapende såret er blitt kysset eller støket over av de hengivne. Slik er det en intim forbindelse mellom tilbederen og det guddommelige via hendene eller munnen og det munnliggende såret.¹⁷³

I *Death by Drowning II* er det religiøse tilstede i det helligende lyset, men også i likheten med fremstillingen av den religiøse ekstasen og i tilbedelsen. For oss kan grensene mellom åndelige, psykologiske og seksuelle tilstander virke flytende både i Berninis skulptur, i hengivenheten som har funnet sted i *Arma Christi* og i Serranos foto av den druknede. Serrano gjør noe med betrakterposisjonen når han går tett på motivet. Uten et overblikk blir betrakteren i stor grad prisgitt fotografens valg. Og hvilke kroppsdeler er det som går igjen som blikkfang? Blume kommenterer dette slik: "... the show seems to focus on eyes or orifices or wounds. If you look at each image, your hand is not present in terms of you touching things, but it is very much present in what you chose to photograph".¹⁷⁴ Og Serrano

¹⁷³ Shine, Tyler. "Taboo Icons: The Bodily Photography of Andres Serrano." *Contemporaneity Historical Presence in Visual Culture* 4 (2015): 24-44. Date accessed: 03 may 2018. doi:<https://doi.org/10.5195/contemp.2015.141>, 40-41.

¹⁷⁴ Anna Blume, "Andres Serrano," 38.

bekrefter at han leder betrakterens blick og måten motivet blir sett på, for det er det en kunstner gjør.¹⁷⁵ I Serranos foto settes forestillingene om døden i spill på et ubehagelig vis. Selve beskjæringen av motivet fragmenterer kroppen, og det peker også på oppløsningen av kroppen etter døden. Samtidig har vi sett at i en religiøs sammenheng er det ikke så sjelden å betrakte isolerte kroppsdeler. Fra middelalderen til 1800-tallet var det ikke forbudt å dele opp menneskekroppen og bruke den som relikvier. Disse kroppslige levningene etter en helgen viste til troen,¹⁷⁶ og de fikk overnaturlig kraft på grunn av miraklene han eller hun hadde utført i levende live.¹⁷⁷ Fra middelalderperspektivet var det også slik at alle tings plass i hierarkiet ble bestemt av graden av lys, der lyset tilhørte ånden mens mørket hørte til materien. For å overvinne denne motsetningen, helgenlevningene var tross alt ofte grå beinbiter, brukte man gjerne verdifulle materialer i form av gull, sølv og edelstener.¹⁷⁸ Helgenen var fysisk tilstede i relikvien, den sakrale glansen som oppstod etter modifiseringen peker utover seg selv til noe annerledes. Det materielle har en ikke-materiell betydning. Skjønnheten er ikke et mål i seg selv, men noe som skal lede til Gud.¹⁷⁹ Kombinasjonen av Serranos ord, tituleringen, og skjønnheten som blir tilført av glansen får ting til å skje. Ordene *Death by Drowning* preger vår oppfatning av bildet som provokativt, frastøtende eller ekkelt. Her er materialiteten i det avfotograferte liket viktig, for den ligger ikke bare i lyssettingen, men i liket selv og endringene som har inntrådt etter døden. Det sakrale lyset spiller også på en motsetning mellom rent og urent.

I vår tid har vi også med oss de pornografiske bildene, og der blir det samme virkemiddelet brukt." Large cibachromes of particular body parts remind me of the esthetics of pornography",¹⁸⁰ sier Blume om fotoene fra likhuset. Hun mener at ganske uventede affekter kan settes i spill når vi betrakter mange av verkene i *The Morgue*, for det er en likhet mellom kinking og måten Serrano presenterer utsnitt av døde kropper på. "You have raised the stakes in these photographs in a way that is different from your previous work...You have entered the realm of the voyeur and you have brought all of us to look at your work to that same

¹⁷⁵ *Ibid.*, 38.

¹⁷⁶ Laugerud, "Visualitet, Tekst Og Materialitet" *Konsthistorisk Tidsskrift/Journal of Art History*, 151.

¹⁷⁷ Bakels, "Hvis ørene ikke lytter, snakk til hendene". *Arr*, 18.

¹⁷⁸ *Ibid.*, 18-19.

¹⁷⁹ Laugerud, "Visualitet, Tekst Og Materialitet" *Konsthistorisk Tidsskrift/Journal of Art History*, 151. <https://www-tandfonline-com.pva.uib.no/doi/abs/10.1080/00233600903461370>

¹⁸⁰ Anna Blume, "Andres Serrano", 38.

place”.¹⁸¹ De store fotografiene minner om pornoestetikken, som også fokuserer på kroppsdeler og viser forførende, gjerne glansede, fragmenter uten kontekst.¹⁸² Om vi opplever *Death by Drowning II* på en seksualisert måte, beveger vi oss i et farlig terreng. Å knytte slike affekter til et lik er ikke akseptabelt, i ytterste konsekvens dreier det seg om nekrofilii. Her er en sterk kobling til avsky, men avsky rommer også et forbud som kan skape begjær. Det å bryte regler har i seg selv en dragning, det kan virke tiltrekkende. Det forbudte i kulturen kan bli attråverdig nettopp fordi det sprenger grenser.

Naturvitenskapen og kikking

Skillelinjene har ikke alltid blitt dratt så tydelig i vitenskapen heller. Jeg har nevnt barokkens disseksjoner, men på slutten av 1700-tallet økte naturvitenskapens interesse for differensiering, og først i denne jakten på forskjeller kom kjønnet. I Museo anatomica di Bologna finner vi for eksempel en anatomisk voksmodell (ill.28) der ansiktet er modellert etter Berninis skulptur av den hellige Teresa i sin tvetydige ekstase. Voksmodellen har en glinsende hud, bølgende utslått frisyre og tett kjønnsbehåring. Om halsen har dukken et perlekjede som gir en heller bisarr overgang til de blottlagte innvollene.



28. Clemente Susini, *Venierina*, 1782. Museo anatomico di Bologna.

¹⁸¹ *Ibid.*, 40.

¹⁸² *Ibid.*, 38.

I dette tidsrommet ble erotiseringen av kvinnekroppen tydelig og omfattende. Vitenskapen mente at kjønnsorganer ikke var det eneste som skilte mann og kvinne. Nei, kjønnsforskjellen var mer eller mindre til stede i hver eneste del av kroppen.¹⁸³ Det er dette som uttrykkes i den kvinnelige voksmodellen i Bologna. Nå er denne betrakter-posisjonen uforenlig med patologens medisinske blikk. Men ledes vi, vår tids uprofesjonelle likebetraktere, inn i 1700-tallets naturvitenskapelige og samtidig seksualiserte måte å se på?

Antropologen Geoffery Gorer (1905-85) skrev om dødens pornografi. Han skiller mellom det obskøne, som hovedsakelig blir definert av situasjonen, og snerpethet eller blyghet ("prudery") som tillegges subjektet. Her pekte Gorer på erfaringer som er skambelagte og som vi ikke kan fortelle eller diskutere i åpne fora. Hva som trigger disse opplevelsene har skiftet opp gjennom tidene, og de utgjør et marked for pornografisk medierte fantasier. Porno er knyttet til seksualitet, men i det 20. århundre har det skjedd et skifte, mener Gorer. Sex har i økende grad blitt et akseptabelt tema, mens døden, som en naturlig prosess, er blitt fremmed for oss. "While natural death became more and more smothered in prudery, violent death has played an ever-growing part in the fantasies offered to mass audiences – detective stories, thrillers, Westerns, war stories, spy stories, science fiction, and eventually horror comics".¹⁸⁴ Denne type død som underholdning mener Gore er pornografisk fordi den er brutal, utnyttende og distansert fra normale følelser som sorg. Han hevdet også at døden og seksualiteten var i ferd med å bytte plass som tabu.

Gorers essay er fra 1955, men sosiologen Jacque Lynn Foltyn tar opp tråden. Hun mener at døden har blitt det nye sexy i populærkulturen, for eksempel i TV serier som *CSI: Crime Scene Investigation*. I CSI er det makabre liket stjernen. Den nye pornografiske døden er tømt for sorg, men i tillegg blander den publikum med sjokkerende fremstillinger av liket, fengende rettsmedisin, og dødsårsaker som er fjernt fra det hverdagslige. Betrakteren kan lære noe om nedbrytningen av kroppen og disseksjonen, men døden fremstilles på det mest uhyggelige viset. Dette er det 21. århundrets døds-pornografi, mener Foltyn. Hun hevder at døden ikke bare har fortrenget seksualiteten som kulturelt tabu, slik Gorer oppfattet det på 50-

¹⁸³ Johannisson, *Kroppens tunna skal*, 50-51.

¹⁸⁴ Gorer, Geoffrey, "The pornography of death", *Encounter* 5, no 4 (1955), 51. Hentet 30.09.17. <http://www.romolocapitano.com/wp-content/uploads/2013/08/Gorer.pdf>.

tallet, men har smeltet sammen med den. Likporno fremhever kroppens seksualitet og nedbrytning samtidig.¹⁸⁵

Generelt beskriver Serrano den spesifikke *Cause of Death*, ofte som noe uventet, gjerne voldelig, kort sagt en død av ikke-naturlig årsak. Titlene leder forståelsen, og det handler om tragiske, gåtefulle og spektakulære måter å dø på. Drukning er et eksempel på en slik type unaturlig død, og det er åpent hva som kan ligge bak. Den kan skyldes ulykke, selvmord eller en kriminell handling, og slik sett er drukningsdøden et tema som egner seg og blir brukt i krimserier. At motivet i fotografiet kan passe overens med en ung vakker person stemmer også med et hyppig brukt offer i disse TV seriene.

Så langt har jeg hovedsakelig sammenlignet *Death by Drowning II* med kunstverk der motivet er en kvinne. Lenge tok jeg det også forgitt at Serranos fotografi viser en druknet dame, men hvor sikkert er det? I Sune Nordgrens museumskatalog skriver han om dette bildet: ”innan personen ifroga dog, hadde han vit hy”.¹⁸⁶ Lilleng beskriver også liket som ”han”. Begge har tydeligvis oppfattet personen som en mann, men beskjæringen av motivet gjør det vanskelig å si hvilket kjønn det dreier seg om. Vi ser fyldige lepper, og myke konturer i kinn og hakeparti. Slik virker vevet spenstig og mykt, og motivet kan lett assosieres med ungdom, vitalitet og sensualitet. Vi har sett at Caravaggios verk av den døde Maria også viser avrundede ansiktsformer, og at dette kunne ha passert som et tegn på Jomfruens evige liv og hellighet. Men munkene kjente post mortem forandringene for godt til å betrakte verket som noe annet enn avbildningen av et svullent lik. For dem var Jesu mor helt tydelig død, og her var datidens geistlige rett og slett på linje med nåtidige vurderinger, for Lilleng skriver at ”i slike tilfeller vil hud inkl. lepper svulme opp”.¹⁸⁷ Det er med andre ord forråtnelsen, som gir økt volum i ansiktet, og dermed fylde og bløte konturer. Slik får vi et inntrykk av ansiktsformer som vi vanligvis oppfatter som kvinnelige, ungdommelige og vakre, men her er det nedbrytningen av dette mennesket som gir volumet. Hvordan kan dette ha seg?

¹⁸⁵ Foltyn, Jacque Lynn, "Dead Famous and Dead Sexy: Popular Culture, Forensics, and the Rise of the Corpse," *Mortality* 13, no. 2 (2008), 165. DOI: 10.1080/13576270801954468 <https://www.tandfonline.com/pva.uib.no/doi/full/10.1080/13576270801954468?scroll=top&needAccess=true>

¹⁸⁶ Hobbs, "Andres Serrano", 62.

¹⁸⁷ Peer Kåre Lilleng, e-post til forfatter, 17.02.16.

Munnen er lett åpen, og hva kan komme inn eller ut av den? Rettsmedisineren har fortalt at det kan ha lekket ut en skumdott der, men den er i tilfellet borte fordi liket kan ha blitt gnidd mot noe.¹⁸⁸ Men hva er munnen åpningen til? Leppene skinner, men portalen til det indre, via den forstørrede og sorte munnen, er i naturvitenskapen en inngang til et variert og yrende liv som er i ferd med å nyttiggjøre seg den døde menneskekroppen, og da skapes det gass i vevet. Den er rett og slett en inngang til forråtnelsen. Liket er levende som et økosystem for en rekke bakterier og andre organismer som i stor grad kommer fra tarmsystemet.¹⁸⁹ I religionen kunne de fyldige formene, som representerer organismenes virksomhet i liket, ha siktet til et evig liv. I begge tilfeller ligger det innebygget et visuelt skjema som gjør det mulig å oppleve liket på en akseptabel måte, men hva skjer når disse sammenhengene blir borte?

Abjektet og avskyen

I boken *Powers of Horror* skriver Kristeva om abjektet, og det betegner noe som er avvist, utstøtt, men som vi ikke kan skilles fra eller beskytte oss mot. Det kjennetegnes ved å ikke respektere grenser og regler, og dermed virker det forstyrrende på system, identitet og orden.¹⁹⁰ Og hun mener at liket, sett uten Gud og utenfor vitenskapen er den ytterste abjeksjonen, for på likhuset betrakter hun nedbrytningen av en verden der grensene er blitt visket ut og svinner bort.¹⁹¹ Når vi ser på liket uten å betrakte det med den naturvitenskapelige optikken, der liket har en klar status som objekt, og uten en sjel som lar subjektet eksistere i evigheten, blir den dødes posisjon uklar. Et råtnende lik representerer også organisk avfall. Om liket blir sett som et avfallsprodukt kan det ikke nødvendigvis kreve samme aktelse.¹⁹² Beskjæringen av motivet i *Death by Drowning II* peker på oppløsningen av den døde og denne prosessen (nedbrytningsprosessen). I tillegg ser vi flere forandringer på likets overflate. I *Powers of Horror* beskriver Kristeva den døde kroppen slik:

The corpse, seen without God and outside science is the outmost abjection. It is death abjecting life. Abject. It is something rejected from which one does not part, from which one does not protect oneself as from an object. Imaginary uncanniness and real threat, it beckons to us and ends up engulfing us.¹⁹³

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ Vass, Arpad A. "Beyond the Grave-understanding human decomposition", *Microbiology Today*, 28, (2001): 190-93.

<https://www.cbsd.org/cms/lib010/PA01916442/Centricity/Domain/2361/decomposition%20article.pdf>, 190.

¹⁹⁰ Kristeva, *Powers of Horror*, 4.

¹⁹¹ *Ibid.*, 4.

¹⁹² Bakels, Babs, "Hvis ikke ørene lytter, snakk til hendene", 23.

¹⁹³ Kristeva, *Powers of horror*, 4.

Liket er et abjekt, ikke et objekt, når den religiøse og vitenskapelige konteksten er borte. Fra et religiøst perspektiv er liket omgitt av verdighet, og døden kan overvinnes i troen og håpet som er knyttet evigheten. Samtidig lever vi i et sekulært samfunn og da tilfører kanskje religionen rammer som verdiger liket, men døden tilføres ikke samme håp og mening. Serranos titulering kan omforme liket til et objekt, men vi kobler ikke automatisk det naturvitenskapelige blikket til motivet. *Death by Drowning II* ligner heller ikke et klinisk medisinsk foto, der er for eksempel lyssettingen helt flat.¹⁹⁴ I Serranos verk kan vi likevel se eller ane hva det hele dreier seg om: dødsprosesser og nedbrytningen av et menneske. Forråtnelsen som er synlig i fotoet, kartegningene, hudendringene og det svulne preget, kan i det hele tatt oppfattes som en langsom, fornedrende nedbrytning av den individuelle menneske kroppen, avskåret fra guddommelige og mektige krefter. Selve beskjæringen av motivet gir en opplevelse av at liket er fragmentert, og det peker på denne oppløsningsprosessen. Vi mangler rett og slett klare kategorier til å klassifisere og identifisere våre inntrykk av liket, finnes det noe som er et verdig avfall? Det er ikke mangel på renhet eller helse som forårsaker abjeksjonen, mener Kristeva, men det som forstyrrer identitet, system og orden. Det som ikke respekterer grenser, hierarkier, regler.¹⁹⁵ Dette drar betrakteren mot det meningsløse, "toward the place where meaning collapses",¹⁹⁶ og det utløser naturlig nok et sterkt ubehag i den som ser.

Professor i filosofi, Carolyn Korsmeyer, skriver om avsky i "Disgust and Aesthetics", og hun peker på noe annet. Avsky har en sterk kroppsbundet og ubehagelig komponent, vi kan for eksempel bli kvalme. Når denne erfaringen opptrer i forbindelse med kunst er det en erkjennelse som fremmer verkets mening.¹⁹⁷ Å oppleve avsky handler om et erfare et eksistensielt signal, det handler om vår fysiske sårbarhet og dødelighet.

Abjektet og voyerisme

I forbindelse med abjektet tar Kristeva for seg voyerisme. Hun mener at voyerisme dukker opp hver gang et objekt glir over mot å bli et abjekt.¹⁹⁸ Det våre kulturelle normer erklærer for

¹⁹⁴ Serrano kommenterer selv dette i samtalen med Anna Blume, se i Blume, "Andres Serrano", 38.

¹⁹⁵ Kristeva, *Powers of horror*, 4.

¹⁹⁶ *Ibid.*, 2.

¹⁹⁷ Korsmeyer, Carolyn. "Disgust and Aesthetics." *Philosophy Compass* 7, no. 11 (2012), 753. <https://doi.org/10.1111/j.1747-9991.2012.00522.x>

¹⁹⁸ Kristeva, *Powers of horror*, 46.

forbudt, kan bli attraktivt av den grunn alene. Å bryte regler har sin egen appell, det religionen helliggjør kan vanhelliges. Og ikke bare det: "Voyeurism accompanies the writing of abjection",¹⁹⁹ mener Kristeva. Her legger hun seg nær opp til Barthes og hans utsagn "...referenten kleber".²⁰⁰ Det er rett og slett vanskelig å opprettholde skille mellom det som avbildes og selve bildet, også for den som skriver. Det gjelder "å holde tungen rett i munnen" for: "When that writing stops, voyeurism becomes a perversion", mener Kristeva.²⁰¹ Slik jeg tolker henne, mener hun at fagforfatteren har et begrepsapparat som holder det kikkende blikket i sjakk. Men om fortelleren mister balansen, blir skrivingen endret. Da ledes også leseren over i feil spor, han eller hun kan føres inn i forestillinger som gir lite rom for refleksjon, og bli overveldet av et pirrende behag. Slik kan den som skriver pervertere fordi det kikkende blikket blir legitimert, det som i grunn er et uverdigg behag, blir "stuerent". Serranos kunst er også en ytring som kan diskuteres i denne sammenheng. Når han sier at han leder betrakterens blikk, hva innebærer det? Betyr det at han har valgt ut verk som lett kan pervertere blikket vårt slik som Gorer og Foltyn er inne på?

Som jeg oppfatter Kristeva likestiller hun på et vis vitenskapen og religionen som rensende kontekster for den døde kroppen, men hvordan kan to så ulike posisjoner slås sammen? For Kant var verdighet en medfødt verdi som alle mennesker har del i på grunn av deres rasjonelle autonomi, at vi er i stand til selvrefleksjon og har evne til moral og etisk forståelse og atferd.²⁰² Men hvis aktelsen for mennesket er bundet til forstand, selvbevissthet, moral og fri vilje, vil den medfødte verdigheten også strekke seg til å gjelde liket? Den døde kroppen som et objekt for naturvitenskapen skal behandles med respekt, men den får ikke en høyere verdi slik som religionen gir den.²⁰³ Det blir et problem for den dødes verdighet når legemet eller deler av det forvandles til et objekt og blir et redskap for noe. I følge Kants moralske imperativ skal vi ikke behandle mennesket som et mål i seg selv, fordi det har en grunnleggende moralsk verdi som ikke bør instrumentaliseres.²⁰⁴ Vi har sett at naturvitenskapens yrkesrelaterte blikk kan trivialisere og dermed kan denne måten å se på virke tappet for respekt for den enkelte, akkurat dette døde mennesket. Samtidig er medisinsens objektivisering av mennesket, om det er dødt eller levende, en nødvendig ramme

¹⁹⁹ *Ibid.*, 46.

²⁰⁰ Barthes, *Det lyse rommet*, overs. Stene-Johansen, 15.

²⁰¹ Kristeva, *Powers of horror*, 46.

²⁰² Bakels, "Hvis ikke ørene lytter, snakk til hendene", 23.

²⁰³ *Ibid.*, 23.

²⁰⁴ *Ibid.*, 24.

for nettopp respekt. Den saklige tonen i Lillengs omtale av liket i forråtnelse er et eksempel på dette, blikket og beskrivelsen devaluerer ikke den døde. Hva kan vi ellers gjøre? Kristeva skriver også om midler som vi kan ty til for å rense abjektet, ulike ”catharses”. Og kunsten er ”catharsis par excellence”,²⁰⁵ mener hun. For kunstobjektet kan på sitt vis være løftet ut av tiden og inn i en sfære av udødelighet. Slik vil jeg hevde at motivet, liket, i Serranos fotografier kan løftes fra vår verden og mot evigheten gjennom komposisjonen og materialiteten som gjør det til kunst.

Ubehaget og fotografiets punctum

”Det jeg kan sette ord på, kan egentlig ikke treffe meg. Den manglende evnen til å benevne er et godt symptom på uro”,²⁰⁶ skriver Roland Barthes i *Det lyse rommet*. Men hva kan dette skyldes? Her ønsker jeg å undersøke nærmere hva begrepene hans kan innebære i forhold til fotografiene i *The Morgue*. For kan noe av effekten disse verkene har skyldes mediet – at de er fotografier? ”Hva vet min kropp om Fotografiet”?²⁰⁷ spør Barthes i boken sin. Et kort, kanskje litt absurd, spørsmål som jeg lett hoppet over da jeg leste den første gang. For hvor viktig er ens egen kropp når det gjelder viten og innsikt? Den ene problemstillingen leder til den andre, og først vil jeg gå inn på det mest omtalte fotografiet i denne teksten, vinterhagebildet, som ikke er gjengitt i boken.

Historien om dette bildet begynner kort tid etter at Barthes sin mor, Henriette, er død, og han begynner å gå gjennom gamle fotografier. Han har satt seg et vanskelig mål, kanskje umulig. Han vil gjenkjenne sin mor essensielt i bildet, det vil si at han forsøker ”...å nå frem til det innerste i hennes identitet”.²⁰⁸ Til slutt finner han det han leter etter. Fotoet viser moren som liten jente stående mellom plantene i drivhuset sammen broren sin. Barthes opplevelse av bildet går langt utover dette innholdet. Han forteller: ”Her har vi nok en gang Fotografiet fra Vinterhaven. Jeg sitter alene med det, og ovenfor det. Sirkelen er sluttet, det finnes ingen veg ut. Jeg lider, kan ikke røre meg. En steril grusom maktesløshet”.²⁰⁹ Og likevel gav bildet han også ”...en følelse som var like sikker som erindringen”.²¹⁰ Han gjenfant til slutt sin mor.²¹¹

²⁰⁵ Kristeva, *Powers of horror* 17.

²⁰⁶ Barthes, *Det lyse rommet*, overs. Stene-Johansen, 66.

²⁰⁷ *Ibid.*, 18.

²⁰⁸ *Ibid.*, 82.

²⁰⁹ *Ibid.*, 110.

²¹⁰ *Ibid.*, 86.

²¹¹ *Ibid.*, 85.

Barthes beskriver ambivalens, der en del av erfaringen er knyttet til følelsen av en fullstendig avmakt, at synsopplevelsen tar over kontrollen. Det innebærer å være tilbake i en hendelse der og da den skjedde, og det medfører at han ikke klarer å bevege seg, kroppen og viljen har skilt lag. Beskrivelsen peker på en erfaring: sinnet er kroppslig. Utfordringen ligger i vår tankegang, hva er vi utenfor vår rasjonalitet? Barthes opplever sorgens diskontinuitet når han ser fotografiet av moren sin, og det gjør han ”aldeles vettskremt”.²¹² Samtidig er det er positiv emosjonell komponent knyttet til minnet om Henriette og den hun var, mor og det mennesket som han var så nært og kjært knyttet til hele livet.

Barthes blir opptatt av å beskrive fotografiet i faglige ord, men likevel slik det erfares og oppleves av betrakteren. Å se er en subjektiv opplevelse med et potensielt sterkt affektivt engasjement. Det første Barthes griper fatt i har med tidsdimensjonen å gjøre. Han skriver: ”Det som fotografiet reproducerer i det uendelige, har kun funnet sted en gang: Fotografiet gjentar noe som aldri mer vil kunne la seg gjenta eksistensielt”.²¹³ Bildet fra vinterhaven ble tatt den ene gang, og viser et øyeblikksbilde av Henriette. Etterpå er dette øyeblikket forbi for alltid, både Henriette og omgivelsene forandrer seg. Men fotografiet i seg selv er jo uforanderlig, det lar seg bare kopiere og gjentas utallige ganger. Det andre Barthes peker på gjelder hva fotografiet nærmest insisterer på å si, og det er: ”*dette her, sådan, slik er det.*”²¹⁴ Et fotografi kan ikke skilles fra motivet, hva det forestiller, det vil si sin referent. Og det gjelder enten referenten er mann eller kvinne, barn eller voksen, syk eller frisk, død eller levende. Eller som han summerer det opp:

Uansett hva det viser, og hvordan det gjør det, så er det alltid usynlig: Det er ikke fotografiet man ser.

Kort sagt, referenten kleber. Og denne eiendommelige sammensmeltingen gjør det vanskelig å fokusere klart på Fotografiet.²¹⁵

Men likevel står Barthes fast. Han klarer ikke gripe det han vil formidle når han bruker det rasjonelle og kritiske språket. Han trenger nye måter å klassifisere på, og skifter strategi. For å si noe om det vesentlige tar han utgangspunkt i det erfarende mennesket, seg selv og sin egen kropp. Han beskriver bilder og hva akkurat han opplever når han ser på dem. Da blir det nødvendig med nye begreper også. Barthes introduserer det han kaller *punctum* og *motsatsen studium*, i analysen. *Studium*-optikken har jeg nevnt allerede fordi den er så nært knyttet til

²¹² Barthes, *Sorgens dagbok*, overs. Stene-Johansen, 77.

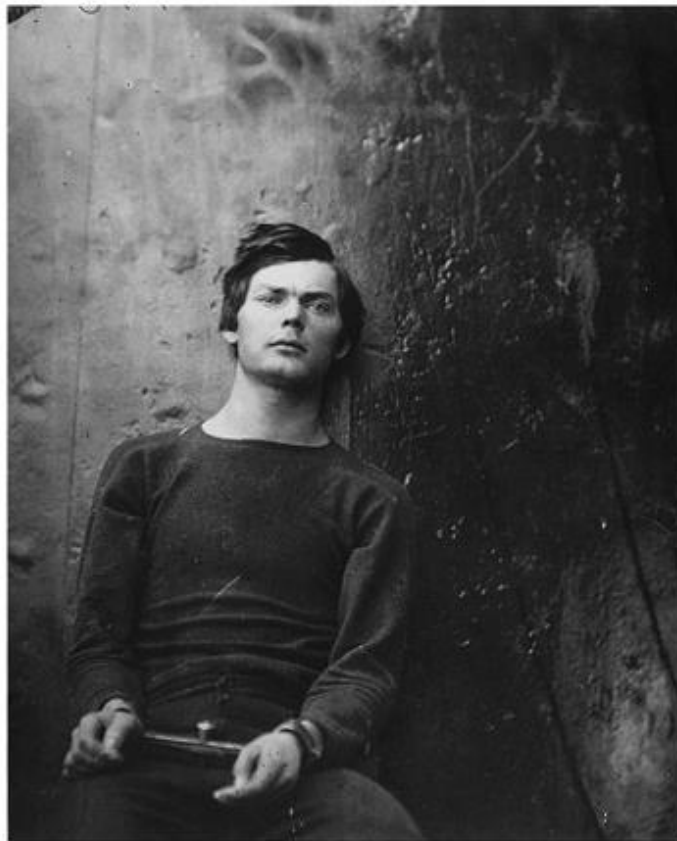
²¹³ Barthes, *Det lyse rommet*, overs. Stene-Johansen, 12-13.

²¹⁴ *Ibid.*, 13, (original kursivering).

²¹⁵ *Ibid.*, 15.

det naturvitenskapelige blikket. Men denne måten å se på gjelder faktisk de fleste fotoene Barthes betrakter. Disse bildene kan være interessante og ikke uten affektivt innhold, men samtidig representerer tolkningen og følelsene de vekker kjente kulturelle koder og oppfatninger om rett og galt, moral og politikk. Punctum er derimot den uregjerlige delen av begrepsparet. Her dreier det seg ikke om den analyserende bevisstheten som undersøker, men et element i bildet som ”...skytes frem fra scenen, lik en pil som gjennomborer meg [...] Et fotos *punctum* er denne tilfeldighet som *treffer meg* (men som dessuten matrer meg, piner meg)”.²¹⁶ Slik er punctum noe som utleverer betrakteren, for det er inderlig og personlig. Punctum er uventet og en følelsesladd lesning av et tegn.

Barthes kretser ofte rundt tiden som en kile inn til den emosjonelle erfaringen. Han forteller om fotografiet *Portrett av Lewis Payne* som viser denne unge Lewis etter at han prøvde å myrde den amerikanske utenriksministeren Seward. Han er blitt avbildet i fengselscellen, mens han venter på å bli hengt (ill.29).



29. Alexander Gardner, *Portrett av Lewis Payne*, 1865.

²¹⁶ *Ibid.*, 38, (original kursivering).

Fangens viten om egen død er hensynsløst tilstede i dette bildet. Barthes skriver: ”Fotografiet er vakkert, og det er gutten også: Dette tilhører *studium*. Men *punctum* er: Han skal dø. Jeg leser på en og samme tid: *Dette vil skje og dette har skjedd*. Skrekkslagen kan jeg observere en fortidig fremtid hvor døden står på spill”.²¹⁷ Her konstaterer Barthes at han rystes av en hendelse som allerede har skjedd, og at alle fotografier inneholder denne dødsdimensjonen uansett om den avbildede er død eller ikke.²¹⁸ Slik aktualiserer *punctum* også betrakterens fornemmelse av egen død en gang i framtiden, og dette er truende. Nettopp denne redselen og reaksjoner på døden var påtrengende tilstede i Barthes eget liv også. Parallelt med *Det lyse rommet* skrev han *Sorgens dagbok*, om følelser og refleksjoner i forbindelse med morens død. Her står det:

I flere netter nå, bilder, mareritt, hvor jeg ser
mam. som syk, rammet. Skrekkelig.

Jeg plages av frykten for det som allerede har
skjedd.

Jf. Winnicott: frykten for katastrofen som har
funnet sted.²¹⁹

Barthes beskriver ikke sine kroppslige reaksjoner nærmere, det står bare ”mareritt” og ”skrekkelig”. Men vi kan tenke oss de kroppslige reaksjonene et mareritt vekker: hjertebank, svette, økt blodtrykk og ulike urolige bevegelser i kroppen. Marerittet gir seg til kjenne både i kropp og sinn, og det gjør *punctum*et også. Sitatet kan i tillegg si noe om Barthes måte å håndtere opplevelsen på. Han forsøker å sette ord på det han har opplevd, sortere følelsen. Det gjør han ved hjelp av *studium* optikken, derav referansen til psykoanalytikerens Donald Winnicott.

Barthes kommenterer også opplevelsen av likbilder i *Det lyse rommet*. Han mener at om et slikt fotografi blir skremmende, er det fordi ”det bekrefter at kadaveret er i live, som *kadaver*: Det er det levende bildet av en død ting”.²²⁰ Barthes tenker at fotografiets ubevegelighet medfører en forveksling av to begreper, nemlig det virkelige og det levende. Når vi kaster et første uhildet blikk på *Death by Drowning II* ser vi et fotografi som alle andre foto; et utsnitt av virkeligheten frosset i et øyeblikk. Er det da så sikkert at vi legger vekt på forråtnelsen, at

²¹⁷ *Ibid.*, 117, (original kursivering).

²¹⁸ *Ibid.*, 117.

²¹⁹ Barthes, *Sorgens dagbok*, overs. Stene-Johansen, 132, (original kursivering).

²²⁰ Barthes, *Det lyse rommet*, overs. Stene-Johansen, 97, (original kursivering).

det dreier seg om et lik? I Serranos verk er det tittelen som dreier persepsjonen, og får oss til å se på en annen måte. Samtidig representerer fotografiet uansett det permanente. Bildet av Lewis er lar oss oppleve gysen før døden som snart vil komme. Forferdelsen knyttet til *Death by Drowning II* kan delvis skyldes at betrakteren vrir blikket og ser det livløse i motivet. Og i denne dreiningen kan gi liv til det døde mennesket på en uventet måte. Kadaveret er dermed i live i betrakterens øye, for han eller hun har sett det som noe levende. Og som økosystem er jo liket er jo i live også, som rettsmedisineren påpekte da han beskrev fotoet, ser vi en ”person under forråtnelse, dager etter at døden har intrådt”.²²¹ Det vil si at liket vil endre seg videre. Oppløsningen av legemet vil fortsette, kroppen slik den var i levende live vil forsvinne mer og mer. Så jeg vil hevde at noe av frykten finner vi også her i det fremtidige, i anonymiseringen av individet, nedbrytingen av mennesket som det var i levende live. I dette bildet kan vi betrakte ”en fortidig fremtid”.

Men om det oppstår en dreining i vår oppfattelse av motivet som dødt eller levende, eller et spill mellom disse to kategoriene, hva har det å si? Når referenten er ikke den vi tror han eller hun er, hva kan skje da?

Jeg kommer alltid til å huske det. Det var som å få et slag i ansiktet. Jeg stirret på bildet, som lamslått, for med en gang skjønnte jeg ikke hvem det var. Jeg holdt bildet i hånden, og trodde det var meg selv jeg så. Det var jo meg som lå der, ingen tvil om det, det var så likt, ingen misforståelse mulig. Hvert trekk var meg. Det måtte være meg. Det var bare en ting jeg ikke skjønnte: hvorfor lå jeg i en kiste?

Så skjønnte jeg det var far.²²²

Det er den svenske forfatteren Per Olov Enquist (1934-) som skriver dette i boken *Styrtet Engel*. Skikken med å ta bilder av lik i hjemmet var en del av tradisjonen i Nord-Sverige da Enquist vokste opp, men han kjente ikke til dette bildet av faren sin før han som 16-åring så gjennom gamle fotografier og plutselig oppdaget det.²²³ Enquist forvekslet seg selv, den levende, med portrettet av sin døde far. Han leste sin egen identitet inn i motivet og han beskriver opplevelsen som et slag i ansiktet, at han var lamslått. Er det ikke et punctum han beskriver her? Det er noe annet å plutselig oppdage at en betrakter sin egen døde far, enn liket av en ukjent person. Og i tillegg oppfattet han ansiktstrekkene som sine egne. I denne forvekslingen rykker døden nærmere, likt det vi kan erfare i portrettet av Lewis Payne som

²²¹ Peer Kåre Lilleng, e-post til forfatter, 17.02.16.

²²² Enquist, Per Olov. *Styrtet Engel*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 2009. Oversatt av Kjell Risvik, 28.

²²³ *Ibid.*, 27.

venter i dødscellen. Men er det så sikkert at Enquists selv, hans far eller Payne faktisk er referentene? ”Fotografiet hører inn under klassen av lagdelte objekter, der man ikke kan skille to lag fra hverandre uten å ødelegge dem”,²²⁴ mener Barthes. Og om fotoet skriver han videre: ”Uansett hva det viser og hvordan det gjør det, så er det alltid usynlig: Det er ikke fotografiet man ser”.²²⁵ Barthes’ referent i et hvert fotografi er ikke objektet fra fortiden, men hva betrakteren opplever en gang i fremtiden”,²²⁶ påpeker professor i retorikk Garnet Butchart. Og i forlengelsen av dette ligger det skremmende i vår egen tidsbevissthet, tiden som ligger foran hver og en av oss, og så til slutt blir tatt bort i døden. Barthes’ omdreiningspunkt er døden. Fotografiets referent er ikke ”*what has been but what will be and what will have been (future anterior)*), a shift of attention from what is there in a photograph but gone at present moment of viewing to what is here, now, but won’t be in the future”.²²⁷

For å summere opp hva Barthes’ punctum innebærer, så er det en personlig og kroppslig erfaring. En opplevelse av et punctum forutsetter et følelsesmessig engasjement. Punctum er en affektiv lesning av et utsnitt av et bilde. Det er selvsagt derfor vinterhage fotoet ikke er gjengitt, for andre vil ikke kunne gjenoppleve Barthes’ erfaring da han så sin mor blant plantene der. Øvrige betraktere vil tolke bildet ved hjelp av studiumoptikken og kjente kulturelle koder, og da er Barthes’ poeng med dette fotografiet borte. Men om vi ser videre på dette begreps-paret, kan vi finne et felles grunnlag for punctummet også?

Finnes det allmenne i Barthes’ punctum?

Vår identitet skapes i møtet med kulturen. Tidligere var den et mer stabilt prosjekt. Det var mange fastlagte handlingsmønstre, for eksempel kunne de fleste regne med å gifte seg, få barn, så var kvinnen hjemmearbeidende og mannen arbeidet ute. I tillegg bestod livsløpet av overganger der individet gikk fra en identitet til en annen, rammet inn av tradisjonelle overgangsritualer. Nå har samfunnet blitt mer flyktig. Mennesket er i stor grad blitt fristilt fra disse handlingssystemene. Det betyr at vi i må planlegge livsløpet selv, vi må treffe mange valg. Stadig må vi ta stilling til hvem vi skal være, hva vi skal gjøre, og hvordan vi skal agere.

²²⁴ Barthes, *Det lyse rommet*, overs. Stene-Johansen, 14.

²²⁵ *Ibid.*, 15.

²²⁶ Butchart, Garnet C. "The Communicology of Roland Barthes' Camera Lucida: Reflections on the Sign-Body Experience of Visual Communication." *Visual Communication* 15, no. 2 (2016/05/01 2016), 200. Hentet 13.05.18.

<http://journals.sagepub.com.pva.uib.no/doi/abs/10.1177/1470357215624308>

²²⁷ *Ibid.*, 209, (original kursivering).

Dette medfører en ganske intens refleksjon, kretsene rundt en selv og ens relasjon til andre mennesker. Sosiologen Anthony Giddens skriver i sin bok *Modernity and Self-Identity* at selvet i samtiden er et blitt refleksivt prosjekt, noe vi konstruerer hele tiden.²²⁸ Slik kan andre forhold gli ut i periferien. Dette kan gjelde felt som før var en selvsagt del av tilværelsen. Disse områdene, som da blir usynliggjorte, kaller Giddens for erfaringenes utgrensinger. Og det som ikke lenger er en del av hverdagslivet er: galskap, kriminalitet, sykdom og død, seksualitet og natur.²²⁹ Delvis handler det om en organisatorisk utgrensing. Vi har bygd opp institusjoner som skjærer oss, for eksempel somatiske sykehus, sykehjem og sentre for lindrende behandling (hospice). Sykdom og død er dermed flyttet fra hjemmet og familiens omsorg til en profesjonalisert og medikalisert arena. Det er klart dette kan innebære en rekke forbedringer, ikke minst at plagsomme symptomer i større grad behandles og lindres bedre enn tidligere. Samtidig fører dette til at sykdom og død blir fremmedgjort. Årsaken til utgrensingen er det moderne menneskets tyngende tvil. For tvil er konsekvensen av vår refleksive selv-identitet. Derfor beskytter vi oss mot elementer som kan fremkalle denne tvilen.²³⁰ Den moderne vestlige kulturen er også preget av en dualistisk tankegang. I levende live er mennesket sjel og materie. Men om kropp og sjel ikke skilles i døden, er vi ille ute. Da vil denne foreningen innebære at det ikke er noe håp om et etterliv.²³¹ Om døden skriver Giddens:

Death remains the great intrinsic factor of human existence; it cannot as such be brought within the internally referential system of modernity.[...] Death becomes a point zero: it is nothing more or less than the moment at which human control over human existence finds an outer limit.²³²

Det moderne menneskets problem i forhold til døden er knyttet til følelsen av kontroll over tilværelsen, og tvilen vi kjenner når denne opplevelsen brytes ned. En konfrontasjon med tvil knyttet til eksistensielle spørsmål, kan slå sprekker i vår mestrende selvidentitet. Om døden oppfattes som det ultimale kontrolltap, er det rett og slett vanskelig å inkorporere den som en del av menneskets væren. I følge Giddens skyldes ubehaget i forbindelse med likbilder at

²²⁸ Giddens, Anthony. *Modernity and Self-Identity : Self and Society in the Late Modern Age*. Chicester: Polity Press, 1995. Accessed May 12, 2018, 3. ProQuest Ebook Central <https://ebookcentral-proquest-com.pva.uib.no/lib/bergen-ebooks/detail.action?docID=1272676>

²²⁹ *Ibid.*, 156.

²³⁰ Lykke Hansen, Kristina. *Det nådeløse fotografi: Bemærkninger om punctummet*. University of Southern Denmark Studies in Art History. Odense: Syddansk Universitetsforlag, 2009, 21.

²³¹ *Ibid.*, 25.

²³² Giddens, *Modernity and Self-Identity*, 162.

døden er utgrenset fra våre erfaringer. Barthes observasjoner i forbindelse med likfotografier, at det er en forveksling mellom begrepene det levende og det virkelige, utelukker ikke Giddens' forklaring.

Lektor i språkvitenskap Kristina Lykke Hansen utvider og diskuterer Barthes' ide om punctummet i boken *Det nådeløse fotografi*. Det finnes fotografier som utløser en individuell reaksjon som overskrider fornuftens grenser, men det ligger likevel noe allment i punctummet, mener hun. Lykke Hansen snevrer inn hvilke trekk i fotografiet som er virksomme her, og i denne sammenhengen diskuterer hun *Death by Drowning II*. Her konkluderer hun med at likets åpne munn er en type allmenngyldig punctum.²³³ Åpningen er inngangen til forråtnelsen, men også til det metafysiske, skriver hun i sin analyse.²³⁴ Som jeg forstår det peker hun åpenbart på munnen i forbindelse med nedbrytings-prosessen i liket, men også som åpning til menneskets indre i betydningen menneskets indre oversanselige liv, det som går ut over naturen.

²³³ Lykke Hansen, *Det nådeløse fotografi*, 32.

²³⁴ *Ibid.*, 24-25.

Kapittel 6: Det sublime

Diskusjonen om det sublime har en lang historie og begrepet ble formet utenfor det visuelle kunstfeltet. Temaet ble først tatt opp i en gresk tekst om retorikk kalt *Peri Hypsos*, det vil si *Om det sublime*. Teksten er fra det første århundret, den ble opprinnelig tilskrevet Longinus, noe som trolig er feil, og derfor omtales forfatteren ofte som Pseudo-Longinus. *Om det sublime* handler om det sterke emosjonelle engasjementet som kan vekkes av talekunsten, det som overgår en rasjonell og velformulert argumentasjon fordi den river oss med i en ekstatisk opplevelse. ”The Sublime does not persuade audiences but rather transports them out of themselves”,²³⁵ mener Pseudo-Longinus. Denne teksten ble oversatt til fransk i 1647, og senere, i 1739, til engelsk. Slik ble den tilgjengelig for flere, og den fikk den en betydelig innvirkning på kunstteoretisk tenkning.²³⁶

Edmund Burke

Filosofen og politikeren Edmund Burke (1729-97) tok temaet opp igjen i boken *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757). Det skjønnne hadde i århundrer blitt forbundet med harmoni og proporsjoner, en tradisjon som ble ført videre på de europeiske kunstakademiene. Samtidig var brudd på disse reglene oppfattet som det motsatte, altså stygghet.²³⁷ Her er Burke uenig, for det stygge trenger ikke å ha noe som helst med proporsjoner å gjøre. ”For it is possible that a thing may be very ugly with any proportions”,²³⁸ mener han. Burke har også egne synspunkter på hva som kjennetegner det vakre. Skjønnne objekter er for eksempel varierte og små, har en glatthet og en gradvis overgang i form, så er de delikate og har en ren og klar, men ikke for skarp, farge. Til en viss grad er det også viktig med verdighet og eleganse.²³⁹ I følge Burke er skjønnhet kvaliteter som vi finner i objektet selv. Slik påvirker objektet menneskesinnet, men selve denne

²³⁵ Pseudo-Longinu, sitert i “The Sublime”, 275-294. I *On Beauty*, redigert av Umberto Eco. London: Mac LeHose Press, 2010, 278.

²³⁶ Meyer, Siri. *Kunst og etikk - en innføring*. Oslo: Cappelen Damm, 2015, 107.

²³⁷ Eco, Umberto. *On Beauty*. [*Storia della Bellezza*, 2004]. Oversatt av Alastair McEwen. London: Mac LeHose Press, 2010, 133.

²³⁸ Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, Oxford: Oxford University Press, 2015, 96.

²³⁹ Eco, Umberto. *On Beauty*. Oversatt av Alastair McEwen, 290. Dette er min egen oversettelse, i boken står det: ”...typical aspects of the beautiful were variety, **smallness**, **smoothness**, the **gradual variation**, delicacy, purity and **fairness of colour**, and also -to a certain extent – **grace** and elegance.”

effekten formidles til oss via sansene: ”we must conclude that beauty is, for the greater part, some quality in bodies, acting mechanically upon the human mind by the intervention of the senses”.²⁴⁰ Vi tar inn opplevelser via sanseapparatet, slik kan emosjonene våre settes i sving, og skjønnhet gir en følelse av behag, mener Burke. Men hva med erfaringer som er av en helt annen sort?

Burke var opptatt av å beskrive menneskets opplevelser i møte med dramatiske krefter i naturen, og det er her han griper han fatt i Pseudo-Longinus’ begrep:

Når det store og sublime i *naturen* virker på sitt mektigste, kalles den bevegelsen disse årsakene skaper for forbløffelse, og forbløffelse er en sjeletilstand der alle sjelens aktiviteter blir opphevet med en viss grad av frykt. Da blir sinnet så fylt av objektet at det ikke kan reflektere over noe annet, og dermed heller ikke over det objektet er fylt av. Og dette gir det sublime dets store kraft, for langt fra å ha sitt opphav i våre refleksjoner, foregriper det dem, og kaster oss frem gjennom en uimotståelig kraft. Forbløffelse er [...] den sterkeste virkningen av det sublime; de svakere virkningene er beundring, ærbødighet og respekt.²⁴¹

Her peker Burke på en bevegelse fra vår vanlige status til noe annet og overveldende. Nå dreier det seg om en tilstand der ”sjelens aktiviteter” blir satt ut av spill med en viss grad av redsel, og det noe annet enn den ekstatiske opplevelse som Pseudo-Longinus beskriver. For Burke er opphavet til det sublime “Alt som på et eller annet vis er egnet til å fremkalle tanker om smerte og fare, det vil si alt som på en eller annen måte er fryktelig eller dreier seg om fryktelige ting eller virker på same måte som frykt, er en kilde til det sublime”.²⁴² I Burkes teori en finner vi dermed en dreining bort fra fysiske objekter over mot mentale prosesser.²⁴³ Samtidig tar han med seg empirismens tankegods, for han hevder at all vår kjennskap til verden bunner i sanseintrykk, det vi kan se, smake, berøre eller lukte. Slik introduserer Burke også en dobbelthet i analysen, for her blir det sublime et tema både for filosofisk og naturvitenskapelig granskning.²⁴⁴ Slik forklarer han for eksempel hvordan øyet påvirkes av store objekter:

... selve legemet består av et stort antall atskilte punkter, og at de hver for seg, eller strålene fra hver av dem, etterlater seg et avtrykk på netthinnen. Selv om

²⁴⁰ Burke, *Enquiry*, 90.

²⁴¹ Burke, Edmund. “A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful”, 32-42. I Bale, Kjersti og Arnfinn Bø-Rygg: *Estetisk teori. En antologi*, Oslo: Universitetsforlaget, 2008, 35, (original kursivering).

²⁴² *Ibid.*, 34.

²⁴³ Shaw, *The Sublime*. The New Critical Idiom. London: Routledge, 2006, 49.

²⁴⁴ *Ibid.*, 49.

bildet av ett punkt bare forårsaker en liten vibrering i hinnen, vil imidlertid et neste, og et neste og neste inntrykk etterhvert skape et sterkt inntrykk, helt til det til slutt når det aller største, og hele øyet vibrerer i alle sine deler og nærmer seg selve kjernen av det som forårsaker smerte, slik at det dermed frembringer en forestilling om det sublime.²⁴⁵

Øyet blir rett og slett overbelastet av impulser fra omgivelsene, og det forårsaker smerte, skriver Burke. Han gir det fysiske en plass.

Burke mener altså at det er en ”uimotståelig kraft” i det sublime, og samtidig innebærer det sansninger og opplevelser som i utgangspunktet er negative. Hvorfor oppsøker vi da frivillig slike erfaringer? Fordi vi føler oss tiltrukket av det, det ligger både angst og “delight”, en lettelse, i den sublime opplevelsen. Her er det viktig å merke seg at distanse spiller en stor rolle. ”When danger or pain press too nearly, they are incapable of giving any delight, and are simply terrible; but at certain distances and with certain modifications, they may be and they are delightful”.²⁴⁶ Dersom det farlige eller smertefulle er for nær betrakteren, er det ikke mulig å oppleve fryd. Men på avstand opplever vi noe tvetydig eller ambivalent, vi finner en slags fryd i å betrakte det farlige. Når vi er i trygghet kan vi kjenne på lysten ved skrekken og overskridelsen. Slik blir erfaringen dobbel, Først tar redselen overhånd og kreftene våre blir utilstrekkelige, så frisettes en vital fryd og energi. Vi snakker om en splittet opplevelse, i motsetning til avskyen som er knyttet til det ekle og behaget som er forbundet med det skjønne,²⁴⁷ og her kommer det også en annen teoretiker inn på banen.

Immanuel Kant

Kant var ikke bare opptatt av smaken som dømmer om det skjønne, men også om det som skjer i menneskesinnet når vi forholder oss til det sublime. Kant mener også at det sublime, som det skjønne, handler om noe som finnes i oss, det erfarende subjektet.²⁴⁸ Det skjønne utløser et harmonisk samspill mellom sinnsevnene våre. Det er innbildningskraften som omdanner sanseinntrykk til forestillinger, og forstanden som knytter begreper til dette inntrykket. Kunstverk som utmerker seg på denne måten har en åpen form som trigger våre evner til det frie spillet. Vi begynner å tenke kreativt, vi kobler verket sammen med nye ord

²⁴⁵ Burke, ”Enquiry ” i Bale og Bø-Rygg: *Estetisk teori*, 41-42.

²⁴⁶ Burke, *Enquiry*, 34.

²⁴⁷ Meyer, *Kunst og Etikk*, 109.

²⁴⁸ Bale, Kjersti. *Estetikk : En Innføring*. Oslo: Pax Forlag, 2009, 85.

og forestillinger.²⁴⁹ Det skjønne lar oss forbli i denne opplevelsen, i spillet mellom de ulike evnene, og det gir et estetisk behag.²⁵⁰ Her skiller det sublime seg fra det skjønne på et vesentlig punkt, for opplevelsen av det sublime er overveldende og setter oss ut av spill. Det sublime fremkaller motstridende erfaringer. Først overveldes vi for sinnsevnene våre strekker ikke til, vi finner ingen benevnelser som passer. ”Det kan fremstå som uoverensstemmende med vår fremstillingsevne og nærmest voldelig for innbildningskraften, men nettopp derfor dømmer vi det som desto mer sublimt”,²⁵¹ mener Kant. Så henter vi frem vår egen styrke, og hever oss over denne unntakstilstanden. Jeget bestemmer over seg selv igjen. Det sublime finnes i menneskets kapasitet til å resonere ut over grensene for det som er gitt.²⁵² I dette spranget kjenner vi på respekten for det sublimes voldsomme kraft, og i forlengelsen av den anerkjenner vi den andres frihet.²⁵³ Det sublime hos Kant betegner også en dobbelthet, først en opplevelse av å gå i stå og så å rive seg løs for å gå videre fra denne tilstanden. Det peker på en situasjon der vi støter mot grensene for det som lar seg forstå og begripe. Men vi blir ikke værende i denne erfaringen, vi opplever at fornuften hever oss over naturen, vi klarer å snu opplevelsen via vår bevissthet og dermed opplever vi en bevegelse som snur erfaringen radikalt. Men hvordan kan vi gripes på en så mektig måte?

Kant skriver om det sublime i forbindelse med former som overgår vår evne til å danne oss en helhetlig opplevelse av objektet.²⁵⁴ Når vi for eksempel står tett på en pyramide, ser vi bar en liten del av hva vi står overfor, pyramiden er for stor til at vi kan danne oss et helhetlig bilde av formen. Om vi går på avstand, mister vi synsopplevelsen vi hadde på nært hold. I en slik situasjon strekker våre sinnsevner seg til det ytterste, så mye at det forårsaker smerte. Dette kaller Kant for det matematisk sublime, det har med kvantitet eller som i eksempelet med pyramiden, med opplevelsen av størrelse å gjøre.

Følelsen av det sublime er altså en følelse av ulyst som skyldes uoverensstemmelsen mellom innbildningskraftens estetiske størrelsesvurdering og fornuftens størrelsesvurdering. Men samtidig vekkes det på denne måten en lyst som skyldes overensstemmelsen mellom den høyeste sanselige evnens

²⁴⁹ Meyer, *Kunst og Etikk*, 119.

²⁵⁰ *Ibid.*, 109.

²⁵¹ Bale og Bø-Rygg, *Estetisk teori*, 76

²⁵² Shaw, *The Sublime*, 83.

²⁵³ Meyer, *Kunst og Etikk*, 110.

²⁵⁴ Shaw, *The Sublime*, 98.

utilstrekkelighet og fornuftsideer, såfremt bestrebelsen etter disse ideene er en lov for oss.²⁵⁵

Men evnene våre kan også presses fra annet hold, det finnes inntrykk som overvelder oss uten at mengde eller størrelse har noe som helst med det å gjøre. Vi kan oppleve en nummenhet og avmakt i forhold til kraften fra noe i omgivelsene, havet i storm eller dype grotter. Dette kaller Kant for det dynamisk sublime, og det har med noe kvalitativt å gjøre, med at vi står ovenfor en overveldende styrke.²⁵⁶ Likevel har mennesket en iboende styrke til å løfte seg over naturen. Da kjenner vi på gleden i følelsen av å være fri og bestemme over oss selv. Jeg undres på om ganske mange utfordrer seg selv akkurat på samme måte. Hvorfor trekkes så mange personer til Serranos utstillinger? Kan opplevelsen av det sublime spille en rolle her?

***The Morgue* og det sublime hos Burke og Kant**

I Serranos verk kan både motivet og tituleringen virke truende. Det vi ser har virkelig skjedd. Vi betrakter et dødt menneske. I *Death by Drowning II* kan døden skyldes drukning ved en ulykke, et drap eller selvmord, det vet vi ikke noe om. Døden er i seg selv skremmende, og her handler det i tillegg om en ensom og brå død. Den avbildede i dette fotografiet har blitt omtalt som både hun og han, men det er umulig å vite noe som helst om identiteten til denne personen. Motivet er gjenkjennelig som et menneske, det er nesten et portrett, men likevel er alle navn og identiteter slipt bort. Vi betrakter en som er ukjent og ugjenkjennelig. Samtidig fører fotografiet oss nær, for det er tatt like innpå motivet og dermed langt innenfor denne personens intimsfære. Vi kan oppleve å komme alt for nær på dette mennesket som jo er et lik og merket av døden og nedbrytningsprosessen. Det skremmende kan finnes i tiden som går: en dag vil det være meg eller deg som ligger slik på likhuset. Kan man være mer fremmed for seg selv enn i det øyeblikket man opplever å være nær seg selv som kadaver? Her konfronteres vi personlig med den menneskelige utsattheten, alt vi skal miste.

De døde i *The Morgue* befinner seg like foran oss. Samtidig er det ikke personen selv, men de organismene som bryter ned kroppen hans eller hennes som er vitale og virksomme i tiden her og nå. I dødsannonser står det ofte at dette mennesket ”har gått ut av tiden”, det vil si til en annen tidsdimensjon, en evigvarende sfære og kanskje et ”ingenting”, i alle fall noe som lar oss ane en tid som mangler den strukturen vi kjenner. Da vil klokken tidsforståelse komme

²⁵⁵ Bale og Bø-Rygg, *Estetisk teori*, 78.

²⁵⁶ Meyer, *Kunst og Etikk*, 110.

til kort. Serranos foto viser døden som en tilstand, det å være død og i forråtnelse. Tituleringen peker prosessen, måten dette mennesket døde på.²⁵⁷ Men døden i den sekulære verden gir et dårlig fundament for et sjelesyn. Døden forstått som en permanent ikke-eksistens gjør tanken på den truende. Døden utsletter den som den som dør, og med det hans eller hennes verden. Vi vet at den gjelder oss alle, og at vi ikke kan gjøre noe med det. For å bruke Kants begreper står vi ovenfor en overveldende kraft. Den sakrale lyssettingen og det monokrome mørke rommet som den druknede befinner seg i kan peke på den uendelige ikke-eksistensen, det endeløse som vi ikke kjenner og tiden som mangler en sekvensiell struktur. Å fatte en annen temporalitet og det å ikke være, legger et press på de kognitive evnene våre. Mangelen på kontekst og konfrontasjonen med ikke erfarbare og evigvarende aspekter kan gjøre opplevelsen skrekkinngytende. *Death by Drowning II* kan peke på enkeltmennesket, meg eller deg, og en verden i forvandling, bevegelig og åpen mot ikke-erkjennbare dimensjoner i dødsriket. Likevel blir vi ikke værende i denne opplevelsen, det sublime innebærer et dreiepunkt.

Serranos bilde er også tiltalende. Han har brukt kunstens virkemidler: former, lys og fargespill, på en måte som gjør motivet vakkert. Slik kan vi sammenligne verkene i *The Morgue* med Caravaggios barokke malerier, og finne likheter. Da kan *Death by Drowning* mobilisere sinnets evner i det frie spillet som Kant beskriver. Serrano hever den døde opp fra det alminnelige og tilfører en storhet ved hjelp av de kunstneriske virkemidlene han har tatt i bruk. I forlengelsen av dette kjenner vi på respekten for hvert enkelt menneske, uansett hvem de var i levende live, og det kan tilføre en etisk dimensjon.²⁵⁸ Det sublime kan forbedre oss som mennesker fordi det gir opphav til moralske forestillinger og opplevelsen av respekt.²⁵⁹

Hos Burke aktiverer det sublime i naturen en angst, vi frykter at livet vårt skal gå tapt. Men trusselen om utslettelse kan settes til side. Vi er faktisk ikke truet av døden, og kan puste lettet ut. Slik er det også i Serranos foto, vi betrakter døden, men er ikke personlig truet av den. Opplevelsen av en åpning mot dødsriket kan også dra frem noe annet, det dyriske i oss. Det dreier seg rett og slett om selvoppholdelsesdriften, og Burke mener denne driften er en vesentlig del av det sublime. "Having run through the causes of the sublime with reference to

²⁵⁷ Gamlund, Solberg og Sørheim, "En tapt fremtid", 4.

²⁵⁸ Meyer, *Kunst og Etikk*, 115.

²⁵⁹ *Ibid.*, 110. Her viser Meyer til filosofen Bjørn K. Mysjas bok om Kants sublime i boken *The sublime in Kant and Beckett*.

all the senses, my first observation [...] will be found very nearly true; that the sublime is an idea belonging to self-preservation”.²⁶⁰ Mye av dette kan vel sammenfattes i Burkes tanker om døden også, for Burke nevner den spesielt i forbindelse med den sublime opplevelsen: ”Men ettersom smerte virker sterkere enn nytelse, er døden også som oftest en forestilling som griper oss langt sterkere enn smerte, for det gis svært få smerteopplevelser, uansett hvor sterke de er, som ikke er å foretrekke fremfor døden”.²⁶¹

Den franske filosofen Jean-François Lyotard (1924-98) mener at Kants og Burkes analyse av det sublime skiller seg fra hverandre på et vesentlig punkt. For Kant er ”spørsmålet om tiden, om *Vil det hende?*”,²⁶² ikke en del hans problemstilling. I Burkes teori er det derimot sentralt at opplevelsen av det sublime vekkes av en trussel om at det ikke vil hende noe mer i det hele tatt, det handler om skrekken for utslettelsen og døden. Men som vi har sett kommer nytelsen når vi innser at vi har en trygg avstand, og da får vi en lystbetont tilfredshet, en lettelse. Hos Burke går bevegelsen fra å være målløs, lamslått, som død og tilbake til livet. Det handler om en intensivering, mener Lyotard.²⁶³ Men for Kant vekker ikke det sublime en trussel om utslettelse, om at det ikke vil hende noe mer. Det handler om det motsetningsfylte, at skjønnheten triumferer og gir et positivt behag.²⁶⁴

Newmans zip og middelalderens synsakt

Det kleber noe uvirkelig ved *Death by Drowning II*, og vel ved hele fotoserien. Det er som om motivet og likhuset der bildene er tatt ikke finnes i virkeligheten. Den sorte bakgrunnen kombinerte med lyset, fargene og komposisjonen ”styler” den døde og bidrar til å gjøre det hele vakkert, men også fiksjonelt, og dermed radikalt ulikt andre likfotografier. Bildene ligner slett ikke post mortem fotografiene som ble tatt rundt sekelskiftet. Hva gjør det uvirkelige med verkene og verkene med oss?

I *The Morgue* ligger noe av opplevelsen av det uvirkelige og opphøyde, det som kaller på ærbødighet, i det barokke guddommelige lyset. Hos Serrano skyldes denne effekten delvis

²⁶⁰ Burke, *Enquiry*, 71.

²⁶¹ Burke, ”Enquiry” i Bale og Bø-Rygg: *Estetisk teori*, 34.

²⁶² Lyotard, Jean-François. ”Det sublime og avantgarden.” I Bale, Kjersti og Arnfinn Bø-Rygg: *Estetisk teori. En antologi*, Oslo: Universitetsforlaget, 2008, 480.

²⁶³ *Ibid.*, 481.

²⁶⁴ *Ibid.*, 480.

den ekstravagante glansen i cibacrometrykket selv. Det er merkelig at dette laget som skaper artifizialitet, ikke bidrar til å skape avstand. I stedet for å demme opp for følelser, er som om det kunstige forsterker de. Hva om glansen i verket, kanskje særlig i hudnuppene, er det som peker på en forvandling, og ulike verdener? En verden som er vår verden, åpen mot det biologiske og dyriske, det er hudendringene som skyldes alle organismene som lever i og av liket. Og en annen verden der skjønnheten fanges opp av det helligende lyset, der vi kan oppleve å havne et i et ubestemmelig rom. Det er som om fotografiene fra *The Morgue* ikke vil akseptere hierarkiet mellom betrakter og betraktet, de tar på et vis over kontrollen. Lyset og overflaten er sentral i forvandlingen av motivet fra det naturlige til det ubestemmelige, og i *Death by Drowning II* går denne bevegelsen også fra det døde til det levende. Hvordan kan vi sirkle inn dette forholdet mellom verk og betrakter?

Mieke Bal skriver om hvordan det barokke i Serranos verk gir en resonansbunn for estetikken i verkene hans og en sensibilitet for den barokke måten å oppleve kunst på. Det dreier seg, som jeg forstår Bal, om selvrefleksjon og kollektive minner formidlet via kunstverk. For Serranos verk er ikke dokumentariske, verkene kaller tvert imot frem en følelsesladd opplevelse av disse minnene, og en erfaring som tilfører verdighet gjennom den barokke måten å se på. Denne synsaken handlet om en verden der makrokosmos og mikrokosmos er smeltet sammen, og det gjør det mulig å betrakte lidelse og død i lys av en allegorisk eller åndelig sfære. Dette kan gi oss en etisk visjon.²⁶⁵ Serrano syr sammen det kollektive og subjektiviteten nettopp gjennom fiksjonen, det artifielle laget, mener Bal. Det gjør oss til voktere av denne personens minne, og slik representerer bildene en måte å minnes på.²⁶⁶ Som jeg forstår Bal ligger det også en etisk fordring her, for denne synsaken innebærer at vi ikke lenger kan overse den avbildede og det som har skjedd med han eller henne.²⁶⁷ Som jeg har vært inne på bruker Bal begrepet ”hallucinatory perception” i forbindelse med Serranos foto *Rat Poison Suicide*.²⁶⁸ Å hallusinere betegner et kontrolltap og en annen måte å sanse på. Det kan være en skremmende opplevelse, for samtidig kan personen se noe, og vite at det de ser ikke er virkelighet og tilstede foran dem.²⁶⁹ Det betegner et rom som finnes i vår bevissthet,

²⁶⁵ Bal, *Quoting Caravaggio*, 66-67.

²⁶⁶ *Ibid.*, 68.

²⁶⁷ *Ibid.*, 68.

²⁶⁸ *Ibid.*, 60-61.

²⁶⁹ Det er grader av hallusinasjoner. Man kan hallusinere og samtidig vite at det man hører eller ser ikke er virkelig. Ved alvorligere grad av sykdom vil hallusinasjoner kunne oppfattes som virkelighet.

men som kan være vanskelig å benevne, for fenomenet er i seg selv irrasjonelt og forbindes fort med sykdom. Men her skal vi ikke fokusere på skillet mellom sykt og friskt, men heller gå til noe enhver av oss kan oppleve. I 1948 malte den modernistiske kunstneren og teoretikeren Barnett Newman (1905-70) et bilde kalt *Onement I* (ill.30). Dette verket er i høydeforformat.



Barnett Newman, *Onement I*, 1940

Vi ser en vertikal stripe, malt med et tykt lag, og denne stripen deler den brunlige og tynt bemalte flaten i to. Newman kalte stripen for ”zip”, og den fører lyset inn i verket. Flerrer zipen verket i to, eller forener den flatene? Samme året skrev han essayet *The Sublime is Now*, og dette nået finner vi ikke i vår vanlige tidsoppfattelse, ”Now” er en åpenbaring.

Lyotard tar opp Newmans ideer i sitt essay ”Det sublime og avantgarden”: ”Det vi ikke kommer frem til med tanken, er noe som bare hender. Eller kanskje snarere og enklere: det som hender ...er ikke en stor begivenhet, i mediens betydning av ordet. Ikke en gang en liten.

Men en hendelse”.²⁷⁰ Denne hendelsen styres ikke av tanken i det hele tatt, for hendelsen skjer først, begivenheten skjer før vi stiller spørsmål om hva som faktisk hender eller om at det i det hele tatt er mulig at dette skjer.²⁷¹ Hendelsen går forut for intellektet og refleksjonen. Hva kan skje når vi betrakter Newmans verk?

Zipen i Newmans maleri kan både trekke det malte feltene sammen til en monokrom flate eller splitte dem. Begge deler er mulig. For Newman var zipen grenseoverskridende, den førte til en berøring med det eksepsjonelle og eksistensielle. Men for å oppleve dette må betrakteren stå så tett på at han eller hun omslutes av verket, først da vil zipen kunne synliggjøre noe som i grunn ikke er synlig, og dermed gi oss denne overveldende opplevelsen. Da kan vi erfare noe nytt, noe som er uforståelig dersom man tar utgangspunkt i den eksisterende fargesettingen. Dette nye kan vise eksistensen til noe som ikke er, men som kan bli virkelighet en gang i fremtiden, det er en utopisk impuls.²⁷² Kunsthistorikeren Michael Fried (1939-) kalte denne måten å betrakte på for absorpsjon, og det innebærer at betrakteren rett og slett opplever å bli sugd opp av verket.²⁷³

Jeg har vært inne på at Bal bruker begrepet hallucinatory perception når hun snakker om tiden og en synsopplevelse som ikke har et objekt som klart kan skilles fra subjektet.²⁷⁴ Her skal vi holde sansningen og tiden litt fra hverandre, og ha fokus på synsprosessen. Om dette synsinntrykket skriver Bal: ”That is, it has no object that can exist qua object, separate from the subject with which it is folded together”.²⁷⁵ Vanligvis skiller vi mellom omgivelsen og oss selv, men i hallusinasjonens verden glir inntrykk over i hverandre. Vi kan se noe som ikke finnes i omgivelsene, og det oppleves som om det faktisk befinner seg i synsfeltet. En påtrengende opplevelse av dette kan virke truende, for rasjonaliteten og vår autonomi settes i spill. Der rasjonelle er ikke Serranos anliggende, han dokumenterer ikke døden slik som vi ser den i det medisinske fotoet. I *Death by Drowning II* kan vi kanskje oppleve å bli fanget i et rom uten mulighet for flukt, og via en ”hallucinatory perception” kan vi overveldes ved at verket synliggjør noe som er usynlig: en transcendes. I det blir objektet selv, ikke bare

²⁷⁰ Lyotard, ”Det sublime og avantgarden”, i Bale og Bø-Rygg. *Estetisk teori*, 474.

²⁷¹ *Ibid.*, 474.

²⁷² Meyer, *Kunst og etikk*, 116.

²⁷³ *Ibid.*, 32.

²⁷⁴ Bal, *Quoting Caravaggio*, 58.

²⁷⁵ *Ibid.*, 58.

tidsdimensjonen, forandret, mener Bal.²⁷⁶ Bildet blir både objekt og subjekt, som to lag som er klistret sammen.²⁷⁷ I begge tilfeller, både opplevelsen av Newmans zip og Serranos verk fra likhuset, vil jeg hevde at betrakteren kan miste noe av sin vanlige kontroll over egen sansning og fortolkningen av den. Bal kaller denne sansningen for en ”hallucinatory perception”, og denne måten å se på rokker ved objektets status som et separat objekt i omgivelsene.²⁷⁸ En slik persepsjon er typisk barokk, mener Bal.²⁷⁹

I middelalderen og i barokken skulle lyset og skjønnheten lede til Gud. Bildet skulle trekke betrakteren gjennom billedflaten, det skulle være en åpning til evigheten. I tidligere tider skulle kunsten lede til erkjennelse, tro og håp. Det kan den ikke gjøre i en sekulær verden, men vi har likevel de samme iboende egenskapene som menneskene i barokken hadde. Da kan vi også trekkes gjennom flaten, kanskje kan vi tenke den mer som en permeabel membran. Slik vil det også kunne innebære det Fried kaller å bli absorbert, sugd opp av verket og fornemme eksistensen til noe som ikke er. Kanskje kan betrakteren blir trukket gjennom billedflaten som i middelalderens synsakt, og slik komme i kontakt med en annen eksistens, det vi kan kalle en utopisk impuls om noe som kan bli virkelighet i fremtiden. Men vi har ikke lenger de samme forestillingene om hva dette noe er. Døden som tema i Serranos kunst har nærmest motsatt hensikt, det leder til tvil. Hva skal tvilen lede til? Kanskje må enkeltmennesket og vår kultur nøye seg med den og refleksjonen?

²⁷⁶ *Ibid.*, 59.

²⁷⁷ *Ibid.*, 58.

²⁷⁸ *Ibid.*, 60.

²⁷⁹ *Ibid.*, 58.

Oppsummering og avslutning

Som vi har sett i denne oppgaven har vi et ganske ambivalent forhold til den døde kroppen. Reaksjonene på Serranos fotoserie fra likhuset viser at ulike måter å betrakte på er virksomme. Verket består av et ganske tiltalende foto, og det er først i kombinasjon med tittelen at ting begynner å skje. Ordene *The Morgue (Death by Drowning II)* preger opplevelsen av det vi ser. Verket kan bli spennende, appellere til et voyeristisk blikk, eller provosere. Det kan spille på våre forestillinger om rent og urent, det hellige og det profane. Her spiller lyset og den glinsende overflaten som cibachrome trykket gir en viktig rolle. På den ene siden gir det assosiasjoner til det guddommelige, på den andre til porno-estetikken.

Fotografiet kan virke mer eller mindre overraskende, og motvillig dra oss mot naturvitenskapelige fakta: forråtnelsen er også synlig tilstede. I vår sekulære verden kan naturvitenskapen være en meningsfull sammenheng for den døde kroppen. Liket vekker ikke vemmelighet når det blir sett som et objekt for naturvitenskapen. Virksomheten der og bruken av medisinske begreper bidrar til å klassifisere, det vi betrakter settes inn i et ordnet system. Det er dette professor i rettsmedisin Peer Kåre Lilleng demonstrerer for oss i sin omtale av verket. Undersøkelsen av liket skal gi en visshet om hva som har skjedd og når det hendte. Denne kunnskapen kan også komme pårørende til gode, det kan være bedre å vite enn å lure på hva som har skjedd med den døde. Likevel strekker ikke dette blikket til, det skaper ingen sammenheng i tilværelsen eller forsoning med døden. Vi kan merke oss at både i barokken, i Caravaggios *Death of the Virgin*, og i nåtiden i Serranos bilde, vekker et lik i forråtnelse avsky og motvilje. Samtidig er dialogen med fortiden berikende, for vi kan se på *Death by Drowning II* med et blikk vi kan kalle før-moderne. Hvordan kan disse forståelseshorisontene smelte sammen? Dette har vært en viktig tematikk i oppgaven

I middelalderen og i barokken skulle lyset og skjønnheten lede til Gud. Bildet skulle tiltrekke seg betrakterens oppmerksomhet og skape assosiasjoner til evigheten. I tidligere tider skulle kunsten lede til erkjennelse, tro og håp. Dødsmotivene hos Serrano har en motsatt effekt, de skaper tvil. Hva fører denne tvilen til? Kanskje må enkeltmennesket og vår kultur nøye seg med denne tvilen? Slik kan det historiske blikket inspirere til kritikk, refleksjon og erkjennelse. Ulike måter å betrakte verket på lever parallelt med et kunstfaglig blikk.

Summary in English

Andres Serranos photo *The Morgue (Death by Drowning II)* represents death, but we have a rather ambivalent relationship with the dead body. The reactions to Serrano's photo series from the morgue demonstrate that different ways of looking are put into play. The work consists of a rather appealing photo. However, when we become aware of the work's title, our perception of the image is fundamentally altered. The words *The Morgue (Death by Drowning II)* haunts the experience of what we see. The work can become exciting, appeal to a voyeuristic look, or provoke us. It can play on our notions of clean and unclean, the holy and the profane. In this case the light and the glossy surface of the cibachrome print play an important role. On the one hand, it gives associations to the divine - on the other hand to the aesthetics of porn.

The photo catches us more or less by surprise, and reluctantly draws us to scientific facts: the decay is also visible. In our secular world, natural science, forensics, can study and categorize a dead body as an object of scientific interest, providing insight and knowledge regarding what actually happened to the deceased. This serves a certain purpose as Forensic Professor Peer Kåre Lilleng demonstrates in his remarks. Nevertheless, the scientific perspective does not offer anything else, it creates no meaning or reconciliation with death. We notice that both in the Baroque, in Caravaggio's *Death of the Virgin*, and at present time in Serrano's picture, we get a wakeup call if the motif in the work of art is seen as a corpse in putrefaction. At the same time, the dialogue with the past is enriching, as it enables us to perceive *Death by Drowning II* in a different manner, from a perspective we might call pre-modern way of looking. How can these horizons of the past and the present merge?

In the Middle Ages and in the Baroque, artistic light and beauty represented a pathway towards The Divine and by virtue of this capacity make eternity come through. In earlier times art would lead to acceptance, faith and hope. The corps in Serrano's art has almost the opposite purpose, it leads to doubts. Where will doubt lead us? Perhaps it is as long as we get as individuals and as a culture? Thus, the historical view can inspire criticism, reflection and recognition. Different ways of experiencing Serranos photo lives in parallel with an arthistorian's way of looking.

Litteraturliste:

- Alberti, Leon Battista. *On Painting*. Oversatt av John R. Spencer. Rev ed. New Haven, Conn: Yale University Press, 1966.
- Arenas, Amelia. "The revelations of Andres Serrano". I *Andres Serrano, Body and Soul*, redigert av Brian Wallis, boken er uten sidetall. New York: Takarajima Books, 1995.
- Arvidson, Bengt, Sara Assarsson og Karin Zillén, "Kulturens sexutstilling vandaliserad", *Sydsvenskan*, 05.10.2007. Hentet 04.11.17.
<http://www.sydsvenskan.se/2007-10-05/kulturens-sexutstilling-vandaliserad> .
- Bakels, Babs. "Hvis ikke ørene lytter, snakk til hendene. Den døde kroppen som kunstnerisk materiale i grenseoverskridende kunst." *Arr*, 28, 2 (2016): 17-33.
- Bal, Mieke. *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago: The University of Chicago Press, 1999.
- *Travelling Concepts in the Humanities : A Rough Guide*. Toronto: University of Toronto Press, 2000. Accessed March 6, 2018. <https://ebookcentral-proquest.com.pva.uib.no/lib/bergen-ebooks/detail.action?docID=3254909#>. ProQuest Ebook Central.
- Bale, Kjersti. *Estetikk : En Innføring*. Oslo: Pax Forlag, 2009.
- Bale, Kjersti og Arnfinn Bø-Rygg: *Estetisk teori. En antologi*, Oslo: Universitetsforlaget, 2008.
- Barthes, Roland. *Det lyse rommet: Tanker om fotografiet*. [*La Chambre claire. Note sur la photographie*, 1980]. Oversatt av Knut Stene-Johansen. Oslo: Pax Forlag 2001.
- *Sorgens dagbok*. [*Journal du deuil*, 2009], Oversatt av Knut Stene-Johansen. Oslo: Spartacus Forlag, 2011.
- Bauman, Zygmunt. *Modernity and Ambivalence*, Cambridge: Polity Press, 1993.
- Blume, Anna. "Andres Serrano." *BOMB*, no. 43 (Spring 1993): 36-4
<http://www.jstor.org/stable/40424591>.
- Brandt, J. Rasmus. "I grenseland. Begravelseritualer og dødsreise-ideologi fra antikken til tidlig middelalder". *Arr*, 28, 2 (2016): 61-73.
- Bruno, Paul, "Andres Serrano: Pushing buttons Exclusive interview with Cuban- American shock artist Andres Serrano: How to piss people off without even trying." *Dirty Magazine*. Artikkelen er ikke datert. Hentet 04.11.17.
<http://dirty-mag.com/v2/?p=234> .
- Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the*

- Beautiful*, Oxford: Oxford University Press, 2015.
- Butchart, Garnet C. "The Communicology of Roland Barthes' Camera Lucida: Reflections on the Sign–Body Experience of Visual Communication." *Visual Communication* 15, no. 2 (2016/05/01 2016): 199-219. <https://doi-org.pva.uib.no/10.1177/1470357215624308>
- Danbolt, Gunnar, and Mabel Kjerschow. *Frå Barokken Til Vår Eiga Tid. Biletspor : Kunst Og Kulturhistorie : B. 2* : . Nynorskutg. ed. Vol. B. 2. Vollen: Tell, 1997. doi:oai:nb.bibsys.no:999722306704702202.
- Danbolt, Gunnar, "Kunst og Medisin". I *Medisin: Kunst Eller Vitenskap?*, redigert av Stein Husebø, 12-40. Oslo: Ad Notam Gyldendal, 1992.
- Eco, Umberto. *On Beauty*. [*Storia della Bellezza*, 2004]. Oversatt av Alastair McEwen. London: Mac Lehos Press, 2010.
- Enquist, Per Olov. *Styrtet Engel*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 2009. Oversatt av Kjell Risvik.
- Eriksen, Trond Berg, *Tidens Historie*. [*Tidens historie*, 1999]. Oversettelse ved Claus Clausen. København: Tiderne Skifter, 2004.
- Esekiel 37:1-14.
- Ferguson, Bruce. "Andres Serrano: Invisible power." I *Andres Serrano, Body and Soul*, redigert av Brian Wallis, boken er uten sidetall. New York: Takarajima Books, 1995
- "Fjernet organer fra døde personer"
- <http://www.vg.no/forbruker/helse/helse-og-medisin/fjernet-organer-fra-doede-personer/a/2087873/> Denne artikkelen er uten navn på forfatter.
- Foltyn, Jacquelyn, "Dead Famous and Dead Sexy: Popular Culture, Forensics, and the Rise of the Corpse," *Mortality* 13, no. 2 (2008): 153-73. DOI: 10.1080/13576270801954468 <https://www.tandfonline-com.pva.uib.no/doi/full/10.1080/13576270801954468?scroll=top&needAccess=true>
- Gamlund, Espen, Solberg, Carl Tollef og Sørheim, Preben. "En tapt fremtid. Den filosofiske debatten om døden som et onde". *Arr*, 28, 2 (2016): 3-15.
- Gardner, Helen, and Fred S. Kleiner. *Gardner's Art through the Ages : A Global History*. 13th ed. Boston, Mass: Thomson/Wadsworth, 2009, 579-623.
- Giddens, Anthony. *Modernity and Self-Identity : Self and Society in the Late Modern Age*. Chicester: Polity Press, 1995. Accessed May 12, 2018. ProQuest Ebook Central. <https://ebookcentral-proquest-com.pva.uib.no/lib/bergen-ebooks/detail.action?docID=1272676>
- Giertsen, Johan Christopher, *Rettsmedisin*, Oslo: Achenhoug forlag, 1978.

https://www.nb.no/items/URN:NBN:no-nb_digibok_2013050606058

- Gorer, Geoffrey, "The pornography of death", *Encounter* 5, no 4 (1955): 49-52. Hentet 30.09.17. <http://www.romolocapitano.com/wp-content/uploads/2013/08/Gorer.pdf>.
- Hartman, Andrew. *A War for the Soul of America. A History of the Culture Wars* Chicago/London: The University of Chicago Press. 2015. PDF e-book. Hentet 30.04.18. https://books.google.no/books?id=fW_BgAAQBAJ&lpg=PP8&ots=y8xcyTrIBn&Sider_vist_med_tillatelse_fra_University_of_Chicago_Press.
- Hobbs, Robert Carleton "Andres Serrano: Den poltiska kroppen" i Sune Nordgren. *Andres Serrano. Fotografiska arbeten/Works 1983-1993*, 10-62. Malmö: Malmö konsthall, 1996.
- Hooks, Bell, "The radiance of red: Blood work" i *Andres Serrano. Body and soul*. Redigert av Brian Wallis, boken er uten sidetall. New York: Takarajima Books, 1995.
- Hove, Leiv M., Sven Young, og Johannes Cornelis Schrama. "Dr. Nicolaes Tulps Anatomiforelesning." *Tidsskrift for Den Norske Legeforening* 128, no. 6 (2008): 71-19. Hentet 13.05.18. <https://tidsskriftet.no/2008/03/medisin-og-kunst/dr-nicolaes-tulps-anatomiforelesning>
- Hustvedt, Siri, *Den skjelvende kvinnen, -eller Historien om nervene mine*. Oversettelse ved Bodil Engen. Aschehoug Pocket. Oslo: Aschehoug, 2012.
- Joh. 1:9-12.
- Johannisson, Karin. *Kroppens tunna skal. Sex essäer om kropp, historia och kultur*. Stockholm: Norstedts Forlag, 1997.
- Kant, Immanuel, *Kritikk av dømmekraften (i utvalg)*. [*Kritik der Urteilskraft*, 1790]. Oversatt av Espen Hammer. Oslo: Pax Forlag, 1995.
- Korsmeyer, Carolyn. "Disgust and Aesthetics." *Philosophy Compass* 7, no. 11 (2012): 75-61. <https://doi.org/10.1111/j.1747-9991.2012.00522.x>
- Kristeva, Julia. *Powers of Horror : An Essay on Abjection*. European Perspectives. New York: Columbia University Press, 1982.
- Kristeva, Julia, Alice Jardine og Harry Blake. "Women's Time". *Signs*, vol. 7 (1981): s. 13-35. URL: <http://www.jstor.org/stable/3173503>
http://www.jstor.org.pva.uib.no/stable/3173503?seq=2#page_scan_tab_contents
- Kyander, Pontus. "Tablåer från et gränsland". *Sydsvenskan*, 22.09.2007. Hentet 04.11.17. <http://www.sydsvenskan.se/2007-09-22/tablaer-fran--ett-gransland>

- Laugerud, Henning. "Visualitet, Tekst Og Materialitet. Modernismens Middelalder Og Middelalderens Modernitet." *Konsthistorisk Tidsskrift/Journal of Art History* 79, no. 3 (2010): 146-59. <https://www-tandfonline.com.pva.uib.no/doi/abs/10.1080/00233600903461370>
- Lilleng, Peer Kåre, personlig kommunikasjon i e-post, 17.02.16: "Bildet viser en person under forråtnelse, dager etter at døden har inntrådt, med noe oppsvulming, maserasjon av huden i ansikt og tydelige kartegninger. Karakteristisk for drukning er gjerne skummende væske i munn og nese (skumdott), det sees ikke her, men det forsvinner over tid om personen har ligget dager i vann. Forandringene i ansiktshuden kan tyde på at han har ligget i vann, evt skubbet mot noe. Fargene er fine med tanke på forråtnelse, i slike tilfeller vil hud inkl. lepper svulme opp. Bildet viser altså forråtnelse, de er vel ikke helt karakteristiske for drukning, men kan være forenlig med en som har druknet for flere dager siden."
- Linkman, Audrey. "Taken from Life: Post-mortem Portraiture in Britain 1860–1910." *History of Photography* 30, no. 4 (2006): 309-47.
- Lykke Hansen, Kristina. *Det nådeløse fotografi: Bemærkniger om punctummet*. University of Southern Denmark Studies in Art History. Odense: Syddansk Universitetsforlag, 2009.
- Liotard, Jean-François "Det sublime og avantgarden" i Bale, Kjersti og Arnfinn Bø-Rygg: *Estetisk teori. En antologi*, Oslo: Universitetsforlaget, 2008.
- Marchwinski, Alena. *Angsten og dens sublimering: billeder af døden i europæisk malerkunst 1780-1830*. København: Borgens Forlag, 1995.
- Meyer, Siri. *Hva er et bilde: om visuell kultur*. Oslo: Pax Forlag, 2009.
- *Kunst og etikk - en innføring*. Oslo: Cappelen Damm, 2015.
- *Kunst og visuell kultur. En historisk innføring*. Oslo: Pax Forlag, 2013.
3. Mosebok, 21:18-21.
- Nagel, Thomas. "Death." In *Mortal Questions*, 1-10. Canto Classics. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. doi:10.1017/CBO9781107341050.003. Hentet 13.05.18. [https://www cambridge-org.pva.uib.no/core/books/mortal-questions/death/9AEDD62A78DA4682F93CFA9B2C88E354](https://www.cambridge-org.pva.uib.no/core/books/mortal-questions/death/9AEDD62A78DA4682F93CFA9B2C88E354)
- Pinton, Daniele. *Bernini sculptor and architect. Art courses*. Roma: ATS Italia Editrice, 2009.
- Pseudo-Longinus. Sitert i "The Sublime", 275-294, i boken *On Beauty*, redigert av Umberto Eco, London: Mac Lehos Press, 2010.

- Schiller, Friedrich. *Om Menneskets Estetiske Oppdragelse I En Rekke Brev*. [Über die ästhetische Erziehung des Menschen, 1795]. Oversettelse ved Sverre Dahl. Oslo: Solum Forlag, 2001.
- Shaw, Philip. *The Sublime*. The New Critical Idiom. London: Routledge, 2006.
- Slattelid, Hermund, "Introduksjon" i Aurelius Augustinus, *De Doctrina Christiana*. *Ein kristen retorikk*, s.12-65. Oslo: Samlaget, 1998.
- Sontag, Susan. *Om Fotografi*. Oversettelse av Agnete Øye. Oslo: Pax Forlag, 2004.
- Steiner, Wendy. "Introduction: Below Skin-deep" i *Andres Serrano works 1983-1993*, redigert av Gerald Zeigerman, 11-16. Philadelphia: Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, 1994.
- Shine, Tyler. "Taboo Icons: The Bodily Photography of Andres Serrano." *Contemporaneity Historical Presence in Visual Culture* 4 (2015): 24-44. Date accessed: 03 may 2018. doi:<https://doi.org/10.5195/contemp.2015.141>.
- Stueland, Espen. *Gjennom kjøttet. Disseksjonens og kroppens kulturhistorie*. Oslo: Forlaget Oktober, 2009.
- Thormod, Kasper. "Bildet står i nåtid ." *Morgenbladet*. 26.01.17.
- Vodret, Rossella. *Caravaggio. The Complete Works*. [L'opera completa, 2010]. Oversatt av Susan Ann White og Felicity Lutz. Milano: Silvana Editoriale Spa, 2010.
- Vass, Arpad A. "Beyond the Grave-understanding human decomposition", *Microbiology Today*, 28, (2001): 190-93. Hentet 30.09.17. <https://www.cbsd.org/cms/lib010/PA01916442/Centricity/Domain/2361/decomposition%20article.pdf>
- Waltenberg, Lilith. "En sexig historia på Kulturen i Lund. Kulturen i Lund är Sveriges sexigaste museum. Åtminstone året ut". *Sydsvenskan*. 20.09.07. Hentet 04.11.17. <http://www.sydsvenskan.se/2007-09-20/en-sexig-historia-pa-kulturen-i-lund>
- Witting, Felix, and Patrizi, M.L. *Caravaggio*. New York: Parkstone International, 2012. Accessed April 30, 2018. ProQuest Ebook Central. <https://ebookcentral-proques>

Illustrasjonsliste

- III. 1:** Andres Serrano, *The Morgue (Infectious Pneumonia)*, 1992. Cibachrome print. 126 x 152 cm. Edition: 3. Collection of the Artist.
- III. 2:** Giovanni Bellini, Altertavle i San Zaccaria, 1505. Olje på tre overført til lerret. 500 x 235 cm, Venezia.
- III. 3:** Andres Serrano, *The Morgue (Jane Doe Killed by police)*, 1992. Cibachrome print. 125,73 x 152,4 cm. Edition: 3. Courtesy Paula Cooper Gallery, New York.
- III.4:** *Jaktscene fra Nebamuns grav*, ca. 1350 f.Kr. Malt gipsfragment fra gravkammer. 98 x 115 x 22 cm. British Museum, London.
- III.5:** Amfora (krukke) i keramikk fra gravkammer. Høyde: 155 cm. Det nasjonale arkeologiske museet i Athen. Ca. 760-35 f.Kr.
- III.6:** Freske i *Tomba delle Fustigazione*, detalj fra høyre vegg. Trolig rundt 490 f.Kr, nær Tarquinia i Italia.
- III.7:** Andres Serrano. *Heaven and Hell*, 1984. Fotografi. 70 x 102 cm. Edition: 10. Collection Stephen and Marsha Silberstein, Philadelphia.
- III.8:** Vladimir ikonen. Ca. 1100-25. Tempera. 104 x 69 cm. Tretyakov-galleriet, Moskva.
- III.9:** Altertavle i St James kirke, ca.1480. Maleri på eikebord. Dauntsey, England.
- III.10:** Jan Wandelaar, *Opera omnia*, tittelbladet til Veaslius' *De humani corporis fabrica* 1543. Vesalius' *De humani corporis fabrica* ble trykket over en periode på mer enn 200 år, i mange forskjellige utgaver. Dette bildet ble trykket i Leyden i 1725, og utgitt av den nederlandske legen Hermann Boerhaave. Platene i denne utgaven er kobberstikk.
- III.11:** Rembrandt van Rijn, *Dr. Nicolaes Tulps anatomileksjon*, 1683. Olje på lerret, 169,5 x 216,5 cm. Mauritshuis i Haag.

III.12: Théodore Géricault, *De avhuggede hoder*, 1818. Olje på lerret, 50 x 61 cm. Sveriges Nationalmuseum i Stockholm.

III. 13: Andres Serrano, *Cabeza de Vaca*, 1984. Fotografi. 102 x 152 cm. Edition: 4. Collection Harry H. Lunn, Jr., New York.

III. 14: Andres Serrano: *Piss Christ*, 1987. Cibachrome trykk. 152 x 101,6 cm. Edition: 4. Courtesy Paula Cooper Gallery, New York.

III. 15: Andres Serrano, *Colt D.A. 45*, 1992. Fotografi. 126 x 152. Edition: 3. Collection Philip Schlein, Menlo Park.

III. 16: Andres Serrano, *The Morgue (Death by Drowning II)*, 1992. Cibachrome trykk. 126 x 152 cm. Edition: 3. Courtesy Paula Cooper Gallery, New York.

III. 17: Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Jomfruens død*, 1601-06. Olje på lerret. 369 x 245 cm. Malt for Sanata Maria della Scala, Trastevere, Roma, nå i Louvre, Paris.

III. 18: Annibale Carracci, *Jomfruens oppstandelse*, 1601. Olje på lerret, 155 x 245 cm. Cerasi kapellet, Santa Maria del Popolo, Roma. Et annet oljemaleri av Carracci har samme tittel. Dette verket er fra 1590, motivet er ikke det samme og maleriet befinner seg i Prado museet i Madrid.

III. 19: Orazio Gentileschi, *Hvilen på flukten fra Egypt*, trolig 1628. Olje på lerret. Flere versjoner eksisterer. 157 x 225 cm. Louvre, Paris. Flere versjoner av verket eksisterer.

III. 20 og 21: Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Begravelsen av Santa Lucia*, 1608. Oljemaleri på lerret, 408 x 300 cm. Malt for Santa Lucia kirke, Syracuse. Oppbevares i Galleria Regionale, Palazzo Bellomo, Syracuse.

III. 22: Andres Serrano, *The Morgue (Knifed to Death III)*, 1992. Cibachrome trykk.

III. 23: Andres Serrano, *The Morgue (Rat Poison suicide)*, 1992. Cibachrome trykk. 155 x 183 cm. Edition: 3. Courtesy Paula Cooper Gallery, New York.

III. 24: Andres Serrano, *Milk, Blood*, 1986. Fotografi. 132 x 183 cm. Edition: 4. Collection of the Artist.

III. 25 og 26: Gian Lorenzo Bernini, *St.Teresa i ekstase*, 1647-51. Skulptur i marmor, høyde: 350 cm, Santa Maria della Vittoria, Roma.

III. 27: *Arma Christi*, MS Fr. 574 fol. 140v, 132, illuminated manuscript. Bibliothèque nationale de France, Paris. *Arma Christi* er religiøs poesi som legger vekt på Kristi lidelse og redskapene som ble brukt i forbindelse med korsfestelsen.

III. 28: Clemente Susini, *Venierina*, 1782. Anatomisk voksmodell, Palazzo Poggi, Museo anatomico di Bologna.

III. 29: Alexander Gardner, *Portrett av Lewis Payne*, 1865. Gelatin silver print. Library of Congress, Washington D.C.

III.30: Barnett Newman, *Onement I*, olje på lerret og olje på maskeringstape på lerret. 69,2 x 41,2 cm. MoMa, New York.