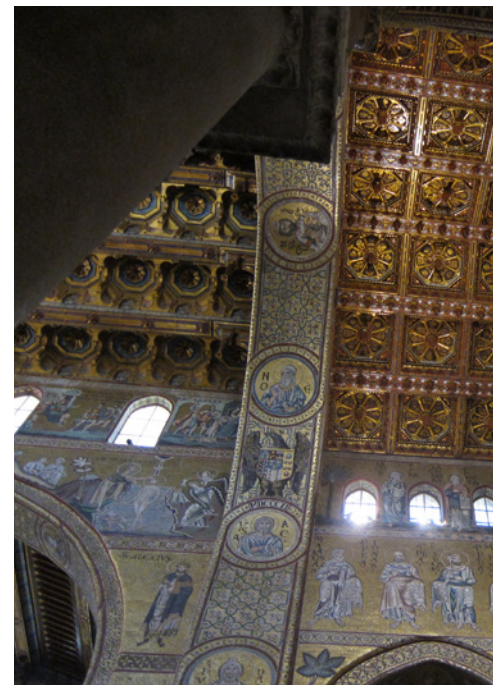


DORTHE BENDTSEN

Mosaikrefleksioner



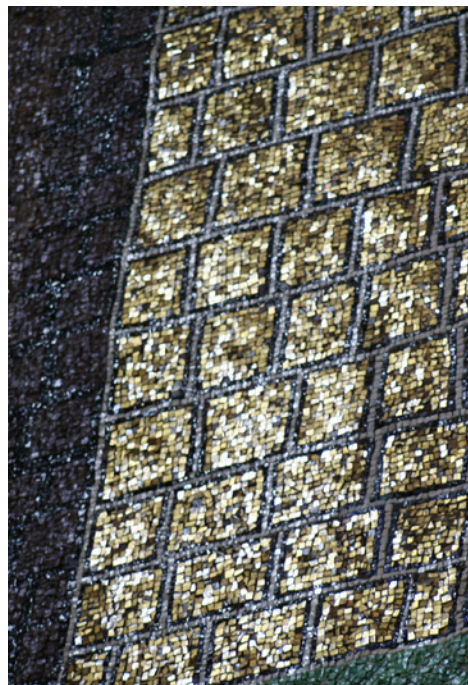
[1] Domkirken i Monreale (1172-1267) med vægge, hvælv og lofter besat med guldmosaikker eller dækket af guldbemaling. Foto: Dorte Bendtsen.

I årene 1854-1856 er den danske arkitekt Ferdinand Meldahl (1827-1908) på sin fjerde store udenlandsrejse. Han når længere væk end de fleste samtidige kolleger på deres *Grand Tour* – han kommer til Tyrkiet, til Konstantinopel og til Hagia Sophia, hvor han lader sig betage. Ikke bare af arkitekturen, rummet og lysindfaldet, men også af interiørens glimtende guld:

Jeg har aldrig følt noget lignende. [...] alt forsvinder til noget lig intet og rummet er så stort, lysmassen af de små vinduer i kuplerne strømmer lig glorie ind i rummet, guldets glimren afbrudt af enkelte farvede striber – forneden det matte marmor, giver det hele rum noget komplet magisk feagtigt. – Det er som en mægtig fedronning, der udbreder sit guldindvævede slør for én og lader én igennem det, uden at se noget, ligesom ane hendes dejlighed [...]. (Madsen 1983, 42)

Associationen til fedronningens gyldne slør har fulgt mig på mine egne rejser; jeg har ikke været i Istanbul, men jeg er blevet lige så bjergtaget i San Marco i Venedig og i domkirken i Monreale ved Palermo, hvor kirkerummene er foret som kostbare skrin med guldmosaikker fra 1100-tallet. Over mig, ved siden af mig, på søjler, på vægge, på hvælvinger er det, som om tusind stjerner blinker, og jeg er omsluttet af glimtende små enheder, som forandrer sig efter lysets og min egen bevægelse i rummet **[1]**.

Som kulturkristen kan jeg genkende mange af figurerne, og jeg kan tolke nogle af fortællingerne, men det er ikke motiverne og deres didaktiske og ikonografiske betydning, jeg er fascineret af. Det er den sanssemæssige oplevelse, der overvælder mig, uafhængigt af motiverne. Hvad skyldes det? Og kan det bruges til noget i forhold til at skabe en rigere oplevelse af bygninger og rum i vore dage? Ligesom Meldahl er jeg arkitekt, og i dette essay vil jeg se nærmere på, om de glimtende mosaikker fra mid-



[2] Sant' Apollinare Nuovo i Ravenna (500-560). Foto: Dorthe Bendtsen.

[3] Sant' Apollinare Nuovo i Ravenna (500-560). Udsnit af mosaik, der viser lysets refleksion i tesserae og de enkelte mosaikstifters uens rækker og vinkling, der forstærker den glitrende effekt. Foto: Dorthe Bendtsen.

delalderen og den måde, de i deres samtid blev beskrevet på, kan inspirere os i dag til at restaurere vores bygninger på en bedre måde, der i højere grad inddrager sanssemæssige oplevelser.

Fra klassiske idealer til abstraktion

Mosaikkernes bibelske motiver kan man finde mange andre steder som fresker på vægge og hvælv. Men mosaikkerne tilføjer ekstra facetter, fordi de glimter, funkler og skinner og tilbyder en oplevelse, som fresker ikke gør. De mosaikker, jeg har oplevet, dækker vægge og hvælv i kirker og mausolæer i Ravenna, Rom, Venedig og Palermo og stammer fra 300-tallet til 1200-tallet. I løbet af middelalderen blev de beskrevet som lysende, glitrende, strålende og skinnende som solen selv – nogle af de samme egenskaber, som Meldahl og andre med ham århundreder efter deres tilblivelse priste.¹ Meldahl var forholdsvis tidligt ude med sin positive oplevelse af mosaikkerne, for

først i midten af 1800-tallet, efter flere hundrede år med klassisk hegemoni, tog fagfolk som kunstnere, kunsthistorikere og arkitekter middelalderens kunst til nåde og fjernede sig mere eller mindre fra de klassiske idealer, eller de holdt i hvert fald op med at anse dem for at være de eneste rigtige. Med især den østrigske kunsthistoriker Alois Riegls (1858-1905) arbejde omkring år 1900 begyndte forskere og fagfolk at vurdere middelalderen på dens egne præmisser og ikke på klassiske.

En særligt kras kritiker af middelalderens kunst var den italienske maler, arkitekt og forfatter Giorgio Vasari (1511-1574). Han betragtes som den første kunsthistoriker og er tidsmæssigt repræsentant for de nye idealer i den genfødelse af antikkens formsprog, som renæssancen for alvor indledte. Ligesom i antikken skulle figurer være realistiske, og det lå meget langt fra mosaikkernes motiver. Vasari (2006, 12, 21) lagde ikke fingrene imellem, når han beskrev mosaikkernes figurer som dukkeagtige, simple,



[4] San Vitale i Ravenna (540-547). Et eksempel på et flimrende, uoverskueligt rum, der sammen med de mange slyngede former understreger mosaikkernes levende og performative effekt. Foto: Dorthe Bendtsen.

klodsede og primitive, med stirrende øjne, udstrakte hænder og stående på tåspidserne – han mente, de var så monstrøse og grimme, misformede og grove, at det syntes umuligt at forestille sig noget værre. Ifølge ham skyldtes det dårlige kunstneriske udtryk barbarernes plyndringer af Rom i 400-tallet og en deraf følgende mangel på kvalificerede kunstnere – de var, mente han, ganske enkelt blevet dræbt og efterlod kunsten bogstaveligt talt i ruiner.

Jeg har altid moret mig over Vasaris formuleringer, fordi ordene og vendingerne fremstår overdrevne og karikerede, men samtidig forstår man, hvorfor han så sådan på det. Genfødselen af antikkens formalistiske idealer måtte dømmes mosaikkernes stiliserede og næsten abstrakte figurer ude. Men Vasari overså flere forhold. Når han talte om dårlige kunstnere og lavt kunstnerisk niveau, overså han, at mosaikkunsten har repræsenteret en meget høj værdi, både de enkelte mosaikstifter (*tesserae*) af farvet glas eller med indlejret guld og sølv, deres krævende

fremstillingsproces og den specialiserede arbejdskraft², der var nødvendig for at montere *tesserae* rigtigt, såvel teknisk som kunstnerisk (L'Orange 1966, 55-56). Brugen af mosaikker var ikke blot kunstnerisk og religiøst betinget, men var også en demonstration af prestige og magt (James 2017, 3). Vasari overså også middelalderens fascination af lys med den nyplatoniske og sidenhen kristne lysæstetik, som mosaikkerne (måske utilsigtet) har passet så godt sammen med.³ Han overså, at ånd overtog formens betydning; således er ændringen fra antikkens til middelalderens (kristne) figurer blevet kaldt ikke blot bevægelsen fra form til ånd, men også fra atlet til asket, fra realisme til symbol (Alliez og Feher 1989, 48). Derfor var det ikke udtryk for dårligere håndværk eller kunstnerisk uformåen, at figurerne, dyrene, træerne i mosaikkerne ganske rigtigt var meget stiliserede.

Der kan være flere forklaringer på, hvorfor denne ændring indtraf, og jeg synes, at et interessant bud kom-

mer fra kunsthistorikeren John Onians (1980, 3, 18), der med udgangspunkt i litteraturens og retorikkens praksis i middelalderen foreslår, at der finder et skifte sted i måden at se på i 100-600-årene. I 1. århundrede, forklarer Onians, beskrives en marmorplade objektivt som en sten med en særlig farve og karakter. I 500-tallet repræsenterer den samme marmorplade en blomstereng, månen eller havet. Noget tyder på, at en beskuer dengang har kunnet se noget abstrakt som en repræsentation og dermed har haft en stærk forestillingsevne (3, 11, 13, 19).⁴

Men i forhold til min undersøgelse er det vigtigste, Vasari og mange andre med ham overså, netop det, Meldahl genopdagede. Der kan være flere helt konkrete forklaringer på valget af mosaikker⁵, men det er de glitrende materialer, der giver den særlige oplevelse.

Performative mosaikker

Den glitrende effekt skyldes mosaikkernes materiale og monteringssteknik. De enkelte mosaikstifter er af farvet glas eller har et tyndt lag guld eller sølv indlejret i glasset. Stifterne monteres i uens rækker og i forskellige vinkler, så de reflekterer lyset fra flere sider og opnår en stærkere funklende effekt (James 2017, 71, 87; Borsook 2000, 9) [2+3]. Mosaikkerne ændrer sig og giver forskellige oplevelser, som tiden går, og lyset flytter sig dagen og året igennem – og i takt med, at beskueren selv flytter sig i rummet. Når noget glitrer, opfattes det som animeret og bliver derved performativt (Pentcheva 2011, 93, 101). Det understreges af mosaikkernes karakter af sammensathed, variation, uoverskuelighed og fragmentering i kraft af både mosaikkens fysiske opdeling i små enheder og af de varierede og levende indtryk, der skabes af lysets skiftende intensitet og position. Dette fremgår tydeligt i den tidlige middelalders kilder, hvor oplevelsen af mosaikkerne foregår med blikke, der flakker hid og did, og hvor man har svært ved at finde et sted at fokusere (Mango 1972, 61, 75) [4]. Skal man tage et fotografi af en mosaik, vil det blot være et øjebliksbillede, der ikke formår at fange mosaikkens tidsmæssige flygtighed og foranderlighed – her må en hel serie af billeder eller en film til for at give en nogenlunde fornemmelse.⁶ Med lysets bevægelse i løbet

af en dag kan man i Santa Prassede i Rom (817-24) måske få en fornemmelse af, at processionen skrider fremad, eller at armene bevæger sig [5].

Det performative fremtræder særlig klart, når der gennemføres kirkelige handlinger, hvor blafrende flammer fra levende lys giver ekstra spil i de glimtende overflader, hvor der synges og messes, hvor der brændes velduftende røgelse, og hvor nadveren indtages og ikoner berøres – dvs. at alle sanser involveres. Det performative og synæstetiske aspekt undersøger blandt andre Liz James (2004) og Bissera V. Pentcheva (2011), begge med udgangspunkt i 500-tallets Hagia Sophia, og Nicoletta Isar (2018) med udgangspunkt i Karl den Stores kirke i Aachen (789-805).⁷

Det er ikke kun Vasari, der skal klandres for at have overset mosaikkernes mangeartede kvaliteter, for ifølge Pentcheva (2011, 93; 2006, 631, 636) er betydningen af mosaikkernes performative og synæstetiske effekt gledet i baggrunden i forskningen i dag, ligesom hun også mener, at materialiteten er overset. Den er imidlertid afgørende, fordi det håndgribelige involverer alle fem sanser, mens det synlige kun involverer synssansen. Til trods for de glitrende mosaikkers flygtige og næsten overjordiske fremtræden er det netop materialet – mosaikstifter på en flade i en bygning – der er udgangspunktet, selv om materialiteten giver en immateriel oplevelse. Her må det være afgørende, at mosaikkerne sidder på vægge og hvælv; de er en del af det rum, man som besøgende er omgivet af, og det bliver derfor en stærkere sanselig oplevelse end i de tilfælde, hvor mosaikkerne blot udgør et felt på en væg. Er man ikke mere eller mindre omsluttet af mosaikkerne, bliver de blot dekoration, og man er snarere beskuer end deltager.

For arkitekter er rummet selvfølgelig afgørende, men også materialiteten. Arkitekter taler om døde og levende overflader, og det er de levende, vi gerne vil omgive os med – enten ved at bevare eksisterende materialer eller ved at anvende nye, der har den samme stofflighed. Det er bestemt ikke det eneste, der giver gode bygninger, men det er meget ofte netop stofflighed og materialekarakter, det er svært at forklare værdien af. De levende materialer har det til fælles med mosaikkerne, at de i kraft af deres



[5] Santa Prassede (mosaikkerne fra o. 817-824) i Rom. Som lyset bevæger sig i løbet af en dag, kan man opleve processionen, som om den var i bevægelse. Foto: Dorthe Bendtsen.

materialitet reflekterer lyset i større eller mindre grad og får et varieret og foranderligt udtryk – det gør dem meget mere sanselige end døde materialer.

Sanssemæssige sprog billeder

For at forsøge at sætte mig ind i, hvordan man i middelalderen har oplevet og beskrevet rummene med mosaikker, har jeg læst nogle af samtidens kilder.⁸ Kildeteksterne er *ekfraser*, en særlig retorisk, billedbeskrivende genre, der skal berige læseren med en oplevelse af værket frem for en nøgtern gennemgang af dets motiver og opbygning – et sprogbillede, hvor noget beskrives, så det synes at blive opført foran eller passere forbi beskueren (Roberts 1989, 39). En ekfrase har dermed en performativ karakter lige som mosaikkerne selv, og i de ekfraser, der omhandler mosaikker, er det da også de funklende og levende overflader, der fremhæves. Mosaikkerne beskrives med ord som lysende, skinnende, glitrende og strålende (Davis-Weyer 1971, 20, 38) og som lysglimt, fontæner af lys

og som så skinnende, at de samler lys i sig selv lige som solen (Mango 1972, 13, 26, 58). Men teksterne ikke blot anvender ord, der knyttes til lys og til glimten, de vægter også den sanssemæssige perception af mosaikkernes lys, farver og skinnende overflader, der beskrives som solens (eller Guds) stråleglans, frodige, grønne enge eller brusende vandløb, lofter beskrives som himlen med de gyldne mosaikstifter som firmamentets lysende stjerner, og rummets buer og hvælv sammenlignes på grund af deres farverigdom med regnbuer. Mosaikkledte rum bliver til sødt duftende rosenhaver med *tesseræ* som nyudsprungne blomster, og blanke marmorgulve bliver til bølger på havet eller brusende floder (Mango 1972, 96, 37, 58, 101, 209).

Med brugen af sammenligninger og metaforer formidler teksterne en *oplevelse* af værket frem for blot en beskrivelse af materialernes egenskaber og en gennemgang af mosaikkens motiver. Det er her helt afgørende for oplevelsen af mosaikkerne i rummene, at det ikke blot



[6] Sant' Apollinare in Classe i Ravenna (532-49). Apsismosaik med figurer *en face* med store øjne (sjælens spejl) og får og natur i stiliseret udgave. Med det store grønne mosaikparti er det ikke vanskeligt at forestille sig en frodig eng eller, hvis mosaikken tolkes i en sakral sammenhæng, at se frodigheden som en reference til paradisetts have eller den grønne farve som en henvisning til foråret som et billede på genfødsel (Funder 2004, 76). Foto: Dorthe Bendtsen.

er synssansen, men alle sanser, der bringes i spil. Lugt-sansen er med i ekfraserne via duftende roser og nyud-sprungne blomster. Følesansen inddrages med omtalen af vand og beskrivelsen af svalende briser (Mango 1972, 72). Vand knyttes også til hørelsen, hvor en beskrivelse af en mosaik associerer til lydene af en bæk, der plasker ned i et dybt, køligt bassin (Davis-Weyer 1971, 14). Associationerne er selvfølgelig afhængige af beskuerens egne erfaringer med og erindringer om de oplevelser, der via materialerne i rummet sætter sanserne i spil. Et eksempel er apsismosaikken i Sant' Apollinare in Classe i Ravenna (532-49). Med det store parti af grønne mosaikstifter er det ikke vanskeligt at føle sig hensat til en frodig eng i et klart forårslys [6].

Det er ikke blot mosaikker, men også marmor, der har en lysende og reflekterende overflade, der fremstår levende. Marmorbeklædning optræder især knyttet til en forestilling om vand, både i middelalderens ekfraser og i vore dages forskning (eksempelvis Barry 2007,

627-28). Som Onians observerede, blev marmorplader i 500-tallets ekfraser til blandt andet et hav, og pladernes åretegning har givet et bølgende udtryk – en dynamik, der understreges af associationen til vand, der aldrig vil være fast stof, men altid flydende og foranderligt, medmindre det er frosset til is. I så fald vil det dog stadig bære den oprindelige karakter af flydende strøm i sig. Linjernes bølgebevægelse blev forstærket ved den måde, pladerne blev lagt på gulvene eller anvendt som beklædning på vægge eller piller: skåret ud af samme blok og monteret spejlvendt side om side i form af to stort set ens plader lagt symmetrisk som siderne i en opslået bog. Det er særligt i byzantinske kirker, eksempelvis Hagia Sophia, marmorpladernes effekt er beskrevet (Pentcheva 2011, 96; Barry 2007, 627, 633-634), men Barry nævner også San Marco i Venedig (630). Ligeledes Karl den Stores kirke i Aachen kan tjene som eksempel, som Isar viser med henvisning til den tyske middelalderforsker Leo Spitzer. Ifølge Isar (2018) er han den første, der for kirker i den vestlige,

latinske verden har understreget det, hun betegner som den *performative dimension* (332, 333). Blankt marmor har endda kunnet spejle mosaikkernes guld og glitter og har dermed forstærket et rums skinnende effekt og hæftet gulv og hvælv sammen til ét altfavnende, glimtende og foranderligt rum (Pentcheva 2011, 98-99; Barry 2007, 634).

Hvor det især har været materialernes medvirken til et rums performative dimension i en liturgisk og religiøs sammenhæng, de nævnte forskere har undersøgt, giver Pentcheva (2011, 97-98) for mig at se også marmorgulvet i Hagia Sophia en relevans i en sekulær sammenhæng med en association til konkrete (frem for metafysiske) vande, der vil være bygningens besøgende bekendt: Bosporusstrædet. For at opnå denne association er marmorets farve vigtig, og den rette nuance blev i Hagia Sophia sikret af den meget udbredte hvide og grå prokonnesiske marmor fra øen med det græske navn Prokonnesos, i dag Marmaraøen, der ligger i Marmarahavet – etymologisk interessant, fordi ordet *marmara* stammer fra den græske rod *marmar-*, der kan danne forskellige ord, der betyder ikke blot *marmor*, men også *glitter* eller at *gnistre* eller *glimte* – en afledning fra sanskrit henviser endda også til *vand* eller *bølgebevægelser* (Pentcheva 2011, 95ff.; Isar 2018, 350 (note 61); Barry 2007, 631, 633).

Bedre bygningsrestaurering?

Den særlige oplevelse, de glitrende mosaikker eller blanke marmorplader giver, bliver til i en interaktion mellem det virkelige, det opfattede og det forestillede (Pentcheva 2011, 93, 96). Hvad enten oplevelsen stammer fra en ekfrastisk tekst eller fra det konkrete sted, ansporer den forestillingsevnen, og denne måde at aktivere hele det menneskelige sanseapparat på vil jeg foreslå som inspiration til, hvordan vi i dag kan blive bedre til at bevare sanselige aspekter ved en bygning, når vi restaurerer.

Sansemæssige oplevelser hænger sammen med fænomenologien og begrebet *atmosfære*, der blandt andet kredser om, hvad et sted gør ved en, frem for hvordan det ser ud. Måske kan netop ekfrastiske tekster være med til at beskrive atmosfære og gøre det lettere at forstå mate-

rialekarakter og stofflighed? I 2014 anvendte arkitekten Nina Ventzel Riis atmosfærebegrebet inden for bygningsbevaring i sin ph.d.-afhandling. Målet var at udarbejde dokumentationsmetoder, der supplerer de traditionelle dokumentationsformer opmåling, fotoregistrering, arkivundersøgelser m.v. ved også at beskrive atmosfæren forud for en restaurering, så man bliver opmærksom på de værdier, der er knyttet til atmosfæren, og dermed får lettere ved at bevare dem. Jeg har selv forsøgt at beskrive sanseoplevelser i min egen praksis, når jeg har gennemført registrering og udpegning af bevaringsværdier i bygninger eller byområder. Jeg har prøvet at sætte ord på betydningen af fx den dybe, rungende, metalliske lyd af at gå på et etagedæk af stål, af følelsen af ru brædder anvendt som kontrast til glat beton, eller af det poetiske blege lysindfald gennem matte ruder. Men det er stadig blot en beskrivelse af noget konkret, der ikke nødvendigvis opleves og dermed heller ikke forstås af andre. Riis (2014, 209) anbefaler, at man som en del af sin dokumentation skriver en tekst, hvor man reflekterer over det, man opfatter som bygningens essens. Tekster, der skal beskrive oplevelsen af atmosfære og i dette tilfælde videregive oplevelsen til andre, må ifølge Riis indeholde sansning, og hun taler om atmosfære som et flersanseligt fænomen, ligesom Pentcheva (2011) allerede i en overskrift anvender begrebet *multisensory aesthetics*.

Riis prøver sig i sin afhandling frem med atmosfæriske beskrivelser af konkrete bygninger og steder med tekster, der tager udgangspunkt i subjektet, i dette tilfælde hende selv, som en mediator af de atmosfæriske værdier. Værdierne skal ikke blot bruges som en oplevelse for hende selv, men skal formidles videre til hele kredsen af interessenter i en restaureringsproces for at give dem en sansemæssig oplevelse af at være på stedet – en oplevelse, der forhåbentlig resulterer i en bedre restaurering, hvor de værdifulde elementer i skabelsen af en særlig atmosfære bevares.⁹

Riis er på sporet af noget meget vigtigt, der mig bekendt ikke tidligere har været inddraget i bygningsdokumentation og restaureringspraksis. Hendes atmosfæriske beskrivelser formår hos mig at skabe associa-



[7] I 2016 afsluttede Realdania By & Byg en restaurering af et landsted fra 1918, tegnet af arkitekten Kay Fisker med vægt på at genskabe de oprindelige farver og overflader. Dagslyset reflekteres på bræddegulvenes skinnende lak og i dørindfatningens blanke linolie, mens de silkebløde limfarvede vægge står matte. Foto: Realdania By & Byg / Kurt Rodahl Hoppe.

tioner og en vis sansefølelse. Men beskrivelserne er, lige som mine egne forsøg, alligevel meget konkrete og mangler den karakter af sprogbilleder, som ekfrasen har. Jeg tror, at en stærkere brug af metaforer og associationer til noget velkendt kan gøre beskrivelserne endnu mere sansende og lettere at forstå og dermed føre til bedre bevaring. Jeg vil slutte ringen og komme tilbage til mosaikkerne og deres glitrende egenskaber, som Pentcheva, som tidligere nævnt, fremfører som netop det, der får mosaikkerne til at fremstå levende, og som gør dem oplagte at beskrive med ekfraser. Der er ganske vist langt fra Meldahls fedronning med det guldindvævede slør til

en bygnings mere afdæmpede og jordnære materialer og overflader. Men måske kan det alligevel fremme forståelsen og oplevelsen, hvis genskinnet fra dagslyset gennem de gamle ruders trukne glas beskrives som en sagte brises krusninger på overfladen af en krystalklar sø, hvis kalkede vægge, hvor solen reflekteres i kalkens vrimmel af krystaller, kan have overflader som solskin i morgenfrost eller som flader overtrukket med hvidt sukker, hvis indvendige vægge malet med limfarve bliver til bløde baner af skinnende fløj], og hvis ferniserede bræddegulve har dybde og glød som blankpolerede kastanjer [7].

NOTER

- 1 Meldahls rejse er samtidig med den britiske kunst- og arkitekturhistoriker John Ruskin (1819-1900), der med sine skrifter har bidraget til en interesse for middelalderens kunst og arkitektur og i vores egen tid også til diskussioner af forskellige tilgange inden for bygningsrestaurering, hvor han bl.a. tillægges en stor sanselighed i forhold til materialer og deres patina. Ruskin har også skrevet om mosaikker. Han kritiserer det klassiske ideals hegemoni, og han overrasker sin samtids klassisistiske arkitekter, da han roser San Marco i Venedig, herunder mosaikkerne (Quill 2003, 21), som han beskriver positivt: “[...] inevitable lustre; they could not be ignored or escaped from; their size rendered them majestic, their distance mysterious, their colour attractive” (Ruskin 1960, 156). Ruskin (2005, 184) omtaler den samtidige skotske kunstsamler og amatørkunsthistoriker Lord Lindsay (1812-1880), der på sine rejser i midten af 1800-tallet besøger bygninger med mosaikker og skriver om dem, og han kan være interessant at inddrage, fordi han er lægmand trods sit kunstfaglige virke. Han er kritisk over for det kunstneriske niveau, bl.a. den ringe figurtegning, som han i de romerske kirker Santa Pudenziana (402-17) og Santa Prassede (817-24) kalder grov og stiv og andre steder for karikaturer (Lindsay 1847, 112, 107). Men han må mere eller mindre bevidst have forstået de oprindelige intentioner, for han priser mosaikkerne for oplevelsen og åndeligheden og mener, at de “[...] appeal very powerfully to one’s imagination and indeed affect one more than direct representation of the same ideas would [...]” (Brigstocke 2003, 217).
- 2 De samtidige kilder beskriver, at konger og kejsere beordrede nedhuggede tesserae genbrugt eller givet videre som gave (Mango 1972, 132), og at mosaikmestre har været efterspurgt (Mango 1972, 15).
- 3 Mosaikkernes lysende egenskaber har passet perfekt til datidens nye lysæstetik, især med filosofen Plotin (ca. 205-270) og nyplatonismen (Jørgensen 2003, 23), der efterfølgende får stor betydning for kristendommen. Her har lyset en transcenderende betydning, mens mørket betegner det materielle (Plotin 1971, 155), som man skal kæmpe sig fri af ved at lade sjælen koncentrere sig i et indre liv. Det er derfor ikke tingenes ydre form, men det indre væsen og idéen, der er det vigtigste (L’Orange 1963, 18). Da mørke er lig materie, skal dybe skygger undgås, og motiver skal være i klare farver med en lysende overflade (Jørgensen 2003, 88). Selv om disse idealer ikke blev formuleret med mosaikkerne i tankerne, passer de godt til deres guld og lys og til figurerne, der har små eller ingen slagskygger.
- 4 Ifølge Pentcheva (2011, 101) handler det dog ikke om det abstrakte set som en konkret repræsentation, men om det abstrakte oplevet som tilstedeværelse af ånd.
- 5 De fleste mosaikker findes i sakrale rum, som ofte har en vis størrelse, og måske har de store rum været med til at initiere brugen af mosaikker? Ikonografisk kunne man lige så godt have anvendt fresker frem for den langt dyrere og tidskrævende mosaikudsmykning (James 2017, 67, 107-108), men med basilikaernes langstrakte form og centralkirkernes høje kupler har det været vigtigt at bruge materialer, der kan ses på lang afstand, og her har mosaikker frem for bemaling en fordel: De har en stærkere farveintensitet, og farverne falmer ikke.
- 6 Pentcheva (2011, 95) anvender blandt andet film til at undersøge Hagia Sophias skiftende udtryk gennem dagen.
- 7 Hagia Sophia repræsenterer en byzantinsk tradition, der er anderledes end den vestlige, som jeg primært har beskæftiget mig med, men som jeg mener godt kan bruges som eksempel, fordi det netop er oplevelsen frem for ikonografien og liturgien, jeg fokuserer på; dette underbygges af Isars arbejde med kirken i Aachen. I James’, Pentchevas og Isars arbejde er lyd og akustik, herunder den associerede lyd af vand, afgørende elementer i den samlede sansemæssige og performative dimension, som jeg af pladsmæssige årsager ikke har givet tilsvarende vægt. Deres arbejde tager også primært udgangspunkt i en religiøs oplevelse og betydning, der giver en metafysisk dimension, hvor jeg i højere grad ser på betydningen i en sekulær situation. Endvidere bruger Pentcheva i sit arbejde også ikoner, men da hun betegner ikoner som et eksempel på byzantinsk taktik og sansemæssig visualitet, mener jeg, at nogle af de samme karaktertræk kan overføres på mosaikker.
- 8 Samlet og tilgængeliggjort af bl.a. Caecilia Davis-Weyer og Cyril Mango.
- 9 Et uddrag som eksempel på den type tekst, Riis (2014) selv afprøver, skrevet af hende selv under besøg på herregården Nørre Vosborg: “Solen kommer frem fra en sky og mens jeg står her, omkranset af bygningernes hvide facader, kniber jeg uundgåeligt øjnene sammen. Det gør næsten ondt, at lade være. I modsætning til den lette brise, man oplevede på den brede, åbne gårdsplads mellem avlsbygningerne, er der her i borggården ikke en vind, der rører sig, og varmen fra solen, stråler ud fra alle overflader og indbyder til ophold ved det lille springvand i midten af gården. [...] Gårdspladsens intime rum får de folk, der er til stede her, til at tale afdæmpet, og med de hårde facader til alle sider, forhøjes både lyden af fodtrin og folks lavmælte tale, så de besøgende fremhæves både som synlige kroppe mod bygningernes hvide facader og som stemmer, der forhøjes og indrammes i gårdrummet” (183).

LITTERATUR

- Alliez, Eric og Michel Feher. 1989. "Reflections of a Soul". I *Fragments for a History of the Human Body*, redigeret af Michel Feher, Ramona Naddaff, Nadia Tazi og Bruce Mau, 47-84. New York: Zone.
- Barry, Fabio. 2007. "Walking on Water: Cosmic Floors in Antiquity and the Middle Ages". *The Art Bulletin* 89, no. 4: 627-56.
- Borsook, Eve. 2000. "Rhetoric or Reality: Mosaics as Expressions of a Metaphysical Idea". *Mitteilungen Des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 44, no. 1: 2-18.
- Brigstocke, Hugh. 2003. "Lord Lindsay: Travel in Italy and Northern Europe, 1841-42, for 'Sketches of the History of Christian Art'". *The Volume of the Walpole Society* 65: 161-258.
- Davis-Weyer, Caecilia. 1971. *Early Medieval Art 300-1150: Sources and documents*. New Jersey: Prentice-Hall.
- Funder, Lise. 2004. *Motiver og symboler i europæisk kunst*. København: Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck.
- Isar, Nicoletta. 2018. "The Sounding Waters. Performing World Harmony at Aquisgranum". *Das Mittelalter* 23, nr. 2: 331-347.
- James, Liz. 2004. "Senses and Sensibility in Byzantium". *Art History* 27: 522-537.
- James, Liz. 2017. *Mosaics in the Medieval World: From Late Antiquity to the Fifteenth Century*. New York: Cambridge University Press.
- Jørgensen, Dorthe. 2003. *Skønhedens metamorfose. De æstetiske idéers historie*. Odense: Syddansk Universitetsforlag.
- Lindsay, Lord. 1847. *Sketches of the History of Christian Art*. London: John Murray.
- Madsen, Hans Helge. 1983. *Meldahls rædselsprogram: F. Meldahl, arkitekt og politiker 1827-1908*. København: Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck.
- Mango, Cyril. 1972. *The art of the Byzantine Empire 312-1453: sources and documents*. Toronto: University of Toronto Press.
- Onians, John. 1980. "Abstraction and Imagination in late Antiquity". *Art History* 3, nr. 1: 1-24.
- L'Orange, Hans Peter. 1963. *Mot middelalder*. Oslo: Dreyers Forlag.
- L'Orange, H.P. og P.J. Nordhagen. 1966. *Mosaics*. London: Methuen & Co.
- Pentcheva, Bissera V. 2011. "Hagia Sophia and Multisensory Aesthetics". *Gesta* 50, nr. 2: 93-101
- Pentcheva, Bissera V. 2006. "The Performative Icon". *The Art Bulletin* 88, nr. 4: 631-55.
- Plotin. 1971. *Plotin*. Oslo: Aschehougs Forlag.
- Quill, Sarah. 2003. *Ruskin's Venice: The Stones Revisited*. Aldershot: Lund Humphries.
- Riegl, Alois. 1985. *Late Roman Art Industry*. Rom: Giorgio Bretschneider Editore.
- Riis, Nina Ventzel. 2014. *At håndtere det uhåndterbare: Dokumentation af den arkitektoniske kulturarv*. Ph.d.-afhandling, Arkitektskolen Aarhus. Tilgæet 22. februar 2022. <https://docplayer.dk/6249096-At-haandtere-det-uhandterbare-dokumentation-af-den-arkitektoniske-kulturarv.html>.
- Roberts, Michael. 1989. *The Jeweled Style: Poetry and Poetics in Late Antiquity*. London: Cornell University Press.
- Ruskin, John. 1960. *The Stones of Venice*. London: Penguin Books.
- Ruskin, John. 2005. *Arkitekturens syv lamper*. Århus: Forlaget Klim.
- Vasari, Giorgio. 2006. *The lives of the most excellent painters, sculptors and architects*. United States: Modern Library.