

PERISKOP

FORUM FOR KUNSTHISTORISK DEBAT NR. 28 2022



ALT DER GLIMTER

PERISKOP

NR. 28 2022

ALT DER GLIMTER

Temareaktion:

Sherilyn Nicolette Hellberg
Anna Vestergaard Jørgensen
Lise Margrethe Jørgensen
Janna Lund
Lejla Mrgan

Periskop udgives af:

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

Redaktion:

Kristian Handberg
Maria Fabricius Hansen
Charlotte Hauch
Anna Vestergaard Jørgensen
Lise Margrethe Jørgensen
Michael Kjær
Janna Lund
Lejla Mrgan
Casper Thorhauge Mønsted
Simone Cecilie Pedersen
Miriam Have Watts

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

Peer review: Bidrag af Julia Havard, Macon Holt, Kerstina Mortensen, Amalie Skovmøller, Lejla Mrgan og Anders Troelsen har været gennem double blind peer review.

Omslag: Pansy St. Battie. Foto: Xenia Curdova. Gengivet med tilladelse fra Pansy St. Battie.

Korrektur: Tekstbureauet Cirkumfleks (dansk og engelsk)

Grafisk tilrettelæggelse: Charlotte Hauch/ICONO

Tryk: Specialtrykkeriet Arco

Periskop nr. 28 udgives med støtte fra:

**NY
CARLSBERG
FONDET**

STATENS KUNSTFOND

Landsdommer V. Gieses Legat

NEW CARLSBERG FOUNDATION

Indhold

TEMAINTRODUKTION

Alt der glimter

ANNA VESTERGAARD JØRGENSEN, LISE MARGRETHE JØRGENSEN, JANNA LUND OG LEJLA MRGAN..... 4

Glitter Grief. Eco-Crip Affect for Mourning and Re-building

JULIA HAVARD16

Maja Malou Lyse rider ind i et feministisk utopia på en glitrende kæmpedildo.

Om Lyses kunstneriske praksis som linse for aktuelle forhandlinger af femininitet

VERONIKA AHRENSBØLL SCHULTZ..... 34

Invested in Light. A Conversation with Krista Thompson

NINA CRAMER AND EMIL ELG..... 42

Mountain Climbers

RUTH CAMPAU50

Approaching the Sonic Shimmer of Popular Music

MACON HOLT 54

Det sitrer i systemet

METTE MOESTRUP..... 70

Glitrende grundfjeld. Thorvaldsens *Amor og Anakreon*

AMALIE SKOV MØLLER OG LEJLA MRGAN 74

miss fish

JØRGEN CALLESEN 92

Mosaikrefleksioner

DORTHE BENDTSEN96

Glittering Lights. Nocturnal Atmospheres and the Modern Metropolis

KERSTINA MORTENSEN 106

Byens lys. Om film- og forlystelsesarkitektur mellem lys og mørke

ANDERS TROELSEN 122

Jeg maler stråleglans

URSULA ANDKJÆR OLSEN 138

Glittery Pitchers in Viking Homes. Exploring Sensory Aspects of Tating Pottery

PIETERJAN DECKERS 140

BIDRAGYDERE..... 150

TEMAINTRODUKTION

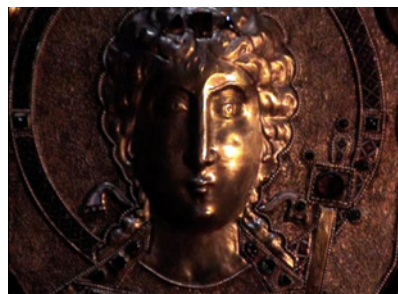
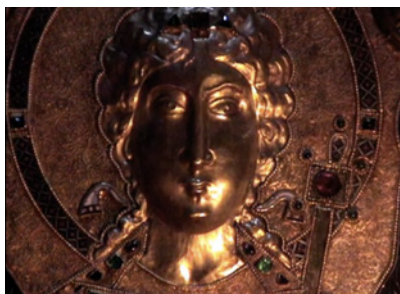
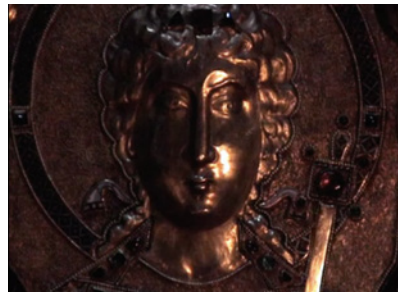
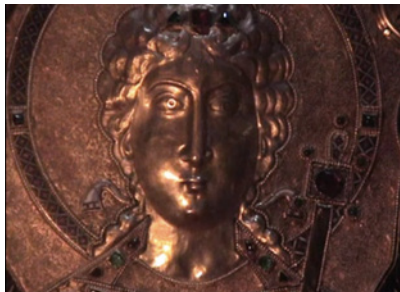
Alt der glimter

Glimmer er gammelt. Glimmer er moderne. Glimmer er finkultur og popkultur. Glimmer er pop: Det er piget, og det er drag. Det er kitschet, og det er camp. Glimmer er udsmykning, dekoration, overfladisk og kunstigt. Glimmer er teori. Glimmer er følelser. Glimmer er renhed, evighed, det himmelske og guddommelige: Det er guldets i Byzans' og middelalderens religiøse malerier. Glimmer er klassisk: Det er marmoret – som bogstaveligt talt betyder “funklende sten” – i antikken, renæssancen og nyklassicismen. Glimmer er plastik. Glimmer er mode: Det er syntetiske tekstiler, stil og udtryk. Glimmer er kosmetisk. Glimmer er skinnende overflader på forbrugerklutturens varer, og det er en vare i sig selv, der flyver ned fra hylderne og fylder atmosfæren op – det vil tage tusind år at nedbryde. Glimmer er affald, der forurener miljøet. Glimmer klistrer: Det sætter sig steder, hvor det (ikke) er meningen. Med sin brydning af lys associerer glimmer astronomi og astrologi; konstellationer, mønstre af lys og refleksion. Glimmer er en praksis, og det er performance, det spreder sig og kaster lys i retning af noget, men samtidig væk fra andet.

Med disse ord inviterede *Periskop* skribenter til at reflektere over glimmeret og dets glimtende søstre – det skinnende, glitrende, funklende, tindrende, glansfulde, reflekterende, iriserende, gnistrende og strålende – i kunst, litteratur, visuel kultur og popkultur. Som det fremgår af ovenstående, betegner “glimmer” i dette temanummer forskellige materialer og effekter.¹ Dette åbner selvsagt for en mangfoldighed af tilgange til emnet, hvilket nummerets bidrag også vidner om. Nogle af disse tilgange vil vi berøre i nærværende introduktion til *Alt der glimter*, der dels kan læses som en præsentation af nummeret og dets bidrag, dels som et slags kalejdoskopisk arkiv over glimmer i kunsthistorie og visuel kultur.

Glimmer før glimmer

Lysreflekterende overflader var en helt central del af både den græske, romerske og senere byzantinske skønhedsopfattelse. I Byzans udvikledes dette til en avanceret skønhedsmetafysik, hvor materialers glitren var afgørende for værdsættelsen af dem. Mosaikker, relikvieskrin, bøger, ikoner m.m. blev udsmykket med guld, sølv, emalje og sten i forskellige farver. Disse materialer blev i deres samtid oplyst af levende lyskilder som fx et stearinlys i hænderne på en troende, der fik lyset til at blafre og bevæge sig i takt med dennes egen krop. Kunsthistorikeren Bissera Pentcheva (2009) har udført forsøg med forskellig belysning af bl.a. cloisonné-ikoner lavet af emalje og guld eller sølv og udsmykket med ædelsten, som fx ikonet af ærkeenglen Michael i San Marco-basilikaen i Venedig. Hendes forsøg demonstrerer, hvordan lysets bevægelse over ikonets overflade giver indtryk af, at figuren er i bevægelse, animeret og næsten levende [1]. Materialerne og deres evne til at reflektere lys kunne altså skabe en oplevelse af et helligt nærvær i ikonerne. Her er det essentielt, at man laver forsøg udi belysning af fx guldgenstande, for herved at fange deres glimmer. Almindeligvis ville man i forbindelse med fotografering eller udstilling belyse et ikon med guldgrund indirekte, hvilket fremhæver figurationen, men nedtoner guldets blændende virkning. I stedet fremstår guldets som blot en gul nuance, en gul baggrund for figurerne (Franses 2003). Det glitrende er vanskeligt at fotografere, men har været helt centralt for virkningen af et ikon med guldgrund.



[1] Stillfotos fra Bissera Pentchevas eksperimenter udi at belyse ærkeenglen Michael, San Marco, 2009.

I antikken var det, man værdsatte ved en bestemt farve, ikke dens nuance, men dens klarhed, intensitet, glans og evne til at reflektere lys (James 1995; Pentcheva 2006, 641; Pentcheva 2010). Man kan faktisk udtrykke det sådan, at den ideelle byzantinske farve var selve lyset (Pentcheva 2010, 111). Når vi i dag taler om farver, taler vi primært om nuancer, fordi vores farveforståelse er abstrakt og præget af fx farvers mediering på skærme, mens antikkens farveforståelse altid er koblet op på specifikke materialer. Eksempelvis kan det være vanskeligt at forstå den græsk-romerske farve *porphyreos/purpura* (græsk/latin), fordi den ikke henviste så meget til en nuance som til måden, farven kom til udtryk på, i fx porfyerstenen eller purpurindfarvet stof. Antikkens farveforståelse var altså langt mere stofflig og metamorf end i dag, mere bundet op på specifikke materialer og genstande, og *porphyreos* kunne således henvise til og associeres med så forskellige ting som ild og vand – på den ene side lysende flammer og på den anden et brusende havs stormen (Pentcheva 2010, 110-111; James 1995; Bradley 2009; Skovmøller og Brøns 2017). Purpur var både lyserødt, rødt, blå, grønt, lilla, sort – og alt det changerende disse farver imellem.

Dorthe Bendtsens essay i dette nummer argumenterer i tråd med en sådan tankegang for, at senromerske og byzantinske ekfraser eller beskrivelser kan inspirere arkitekter i dag til bedre bygningsbevaring. Ekfraserne fremhæver det funklende, lysende, skinnende, glitrende og strålende, og der associeres frit fra rummet og dets materialer til sødt duftende rosenhaver eller havets brusende bølger. Hermed indfanger de rummets sanselighed og atmosfære i højere grad end arkitekternes traditionelle dokumentationsformer, der mere nøgternt registrerer og opmåler. **Pieterjan Deckers'** essay peger på en anden historisk kulturtradition, hvor glimmer også har spillet en signifikant rolle. Med udgangspunkt i fund fra arkæologiske udgravninger ved Ribe beskæftiger Deckers' essay sig med vikingetidens glimmer i form af en bestemt slags keramikkanter, der er dekoreret med mønstre af tinfolie. I stedet for arkæologiens traditionelle objektivistiske vinkel undersøger Deckers de glimtende fremtrædelsers komplekse betydninger og funktioner i sociale sammenhænge, hvor kanderne blev taget i brug, på baggrund af en sanselig tilgang. **Amalie Skovmøller** og **Lejla Mrgan** er i deres artikel på sporet af det glitrende i en bestemt type hvid marmor, nemlig den græske lychnites-sten. Lychnites betyder "lampesten" og henviser til stenens lysreflekterende egenskaber, der opstår pga. sammensætningen af store og små krystaller. Bertel Thorvaldsen brugte på usædvanlig vis denne marmortype til sit relief *Amor og Anakreon*, der var tiltænkt den engelske kunstsamler, bankmand og forfatter Thomas Hope. Artiklen undersøger, hvordan denne specifikke stens glimmer knytter sig til symbolske betydninger i forhold

til motivets fortælling såvel som relieffets historiske referencer til antikken, ligesom den peger på, hvordan glimmerrelieffets velhavende ejermand brugte det til at demonstrere egen rigdom og smag.

Skinnende overflader og kapitalisme

Der er et intrikat forhold mellem glimmer og rigdom, overflod, luksus og forbrug. Det er, som om økonomisk overflod sætter sig på skinnende overflader. Et historisk eksempel herpå er 1600-tallets hollandske pragtstilleben, der fremviste genstande og produkter, der var handlet som varer fra kolonier, gennem handelsruter, fra fine fabrikker osv. Objekterne på et stilleben fortæller, med Norman Brysons (1990) ord, om “oceaniske afstande og handel” (128). Men de gør mere end det: Malerierne gør, som Bryson skriver, eksklusive genstande endnu mere kostbare ved at få objekterne til at *skinne* (126). Dette er fx tilfældet med Willem Kalfs pragtstilleben, hvor genstande fremhæves gennem lysets refleksioner i dyre materialer som guld, perlemor, bjergkrystal og porcelæn [2]. Genstandene bliver ikke blot gjort mere eksklusive gennem kunstnerens evner ud i præcisionsarbejde; genstandenes overflader som changerende og tillokkende i den helt rigtige lyssætning er også med til at understrege, måske endda tilføre, den følelse af rigdom, pragt, luksus og overflod, som stillebenet (re)præsenterer.

I modernitetens og senmodernitetens forbrugskultur er der også et tæt forhold mellem glimmer, værdisætning og kapitalisme. Dette forhold har ikke mindst Karl Marx berørt med begrebet varefetichisme. Siden Marx er forbrug i vid udstrækning blevet forstået som en sekulær kulturel praksis, der ikke desto mindre har en udtalt *magisk* karakter: Varer fortrylles og fortryller (Marx 2013 [1867], 46ff; se også: Böhme 2006, 244ff). Med Nigel Thrifts (2010) ord må kapitalismen “generere eller opsamle affekter og derefter samle og forstærke dem for at skabe værdi, hvilket indebærer skabelsen af forskellige fascinationsmekanismer” (290). Thrift peger

[2] Willem Kalf: *Pragtstilleben med Holbeinskål, Nautilus- og glaspokal og frugtskål*, 1678. Olie på lærred, 68x56 cm. Statens Museum for Kunst.



på glamour som en sådan fascinationsmekanisme (297ff). Glamour er – eller kan være – en funktion af glimmer, idet glimmer gør nogen/noget glamou-røst: Glimmer skaber glamour, og man kan sige, at det på denne måde bliver en affektiv anordning, som glamour som fascinationsmekanisme virker og påvirker igennem. Varernes glimmer har en tiltrækningskraft, der distraherer os og re-fokuserer vores opmærksomhed på dem: Hvad enten det er produk-ternes egne og/eller deres indpakninger, emballagernes, skinnende blanke og glatte overflader, trækker disse vores blik til sig og knytter det begærligt an herpå. Varernes glimmer virker inciterende: Det vækker vores begær, gør dem til attråede, eftertragtede genstande og skaber således bytteværdi i det, at det gør os (købe)lystne.

Populærkultur og queerfeminisme

På grund af den tætte forbindelse mellem det glimtende og kapitalismen er der også en alliance mellem glimmer og populærkultur (Coleman 2020). Det ligger ud over grænserne for denne introduktion at opridse disse forbindelser historisk, men det er svært at komme udenom den tilsyneladende allesteds-nærværelse af glimmer i populærkulturen i disse år. I HBO-serien *Euphoria* er hovedrollerne – en gruppe high school-studerende – for eksempel ofte iført glitrende, glimtende og ekstravagant makeup, imens de eksperimenterer med stoffer, sex og vold. Således står glimmeret i stærk kontrast til de ofte misan-trope livsskildringer i dunkle toner, der ellers kendetegner serien. I en scene er seriens hovedperson, Rue (Zendaya), eksempelvis iført glimmertårer, der løber ned langs hendes nederste vippekant [3], og afspejler instruktøren Sam Levin-sons ønske om at lade makeupperen være “følelsesmæssigt stemningsskabende og

[3] Stillfoto fra *Euphoria* sæson 1, HBO Max, 2019.



udtryk for teenagernes rejse i serien” (Handler 2019). Den eksperimenterende makeup (og eklektiske tøjstil) i *Euphoria* har skabt mode, og eksempelvis deler seriens hovedmakeupartist Donielle Davy ud af sine glimmertips (Abelman 2019), ligesom internettet i øvrigt flyder over med diverse guides til, hvordan man selv kan skabe looket derhjemme. Brugen af glimmer i *Euphoria* fremstår som alt andet end tilfældig, ukritisk masseforbrug af populærkulturen. Glimmeret vil noget, der udtrykker sig og har kant. Samme indtryk får man af glimmeret i DR-programmet *Dronningerne af neglekunst* (2020). “Vi skal vise Danmark, vi ikke bare er negleteknikere. Vi er kunstnere – neglekunstnere,” siger programmets hovedperson Nadia, mens forskellige billeder af negle besat med similisten, glimmer og skinnende lakker vises på tv-skærmen. Spørgsmålet om, hvad kunst er, og hvem der bestemmer dét, er omdrejningspunktet for programmets fire afsnit, hvori de kunstige negle bliver en slags kritisk omdrejningspunkt for, hvad der kan og ikke kan blive en del af kunstens eller finkulturens institutioner.

Centralt for det glimtende i populærkulturen er således også fremkomsten og udbredelsen af glimmer som et produkt i sig selv. Det blev opfundet af Henry Ruschmann i 1934 og består af små plastikstykker eller -strimler, der er overfladebehandlet – metalliseret – på en sådan måde, at deres overflade bryder og reflekterer lys, og dermed glimter. Glimmer kan købes i bølter, store og små, til fx at pynte sig og/eller dekorere andre/andet med, men tilsættes også til andre ting, både fx makeup, tekstiler og andre typer plastik, som igen bruges til fremstilling af andre ting (Weaver 2018; Coleman 2020, 39-41).

I queer/crib/feministiske kritiske projekter er glimmeret mere end pynt eller en overfladiskhed, der skal tages afstand til. I stedet for at modsætte sig glimmeret som et symbol på kapitalismens dårskab, så bruges det subversivt i performative praksisser, hvilket to af nummerets bidrag sætter fokus på. **Veronika Ahrensboell Schultz** diskuterer i sit essay værker af Maja Malou Lyse, hvor et glitrende lys samt glimtende genstande indgår. Lyse skjuler intet i sine værker, tværtimod kæmper hun imod den skam, kvindelig lyst og drifter ofte er forbundet med. Schultz argumenterer for, at Lyse forsøger at erobre et utopisk rum uden restriktive normer – og at glimmeret er et redskab i denne “kamp”. Ifølge Schultz mødes en piget og uskyldig æstetik pornografiens æstetik hos Lyse, og glimmer spiller en central rolle i hendes genforhandling af femininitet her, idet det radikaliserer denne ved at *femme-ificere* den. **Julia Havard** skriver i sin artikel om glimmerets dobbelthed, hvor det på den ene side er miljøskadeligt og allergifremkaldende og på den anden et centralt udtryksmiddel i queer-miljøer. Her bruges glimmer som en strategi til at forstyrre og omdirigere det normative blik, som samfundet kaster på queer-personer, især dem, der også

lever med et handicap eller er racialiserede. Men pga. de miljø- og kropsskadelige effekter ved glimmerprodukter og de uetiske og voldelige forhold forbundet med udvindingen af de mineraler, der bruges i glimmer, opfordrer Havard til, at man skaber glimtende effekter uden brug af glimmer. Hun foreslår en række virkemidler, som fx lysrefleksioner på svedig hud, bevægelsesrepetition og lyd. Virkemidler, der bibeholder glimmeret i vores hjerter, men holder det væk fra vores natur, for at parafrasere Havard.

Undersøgelser af lys

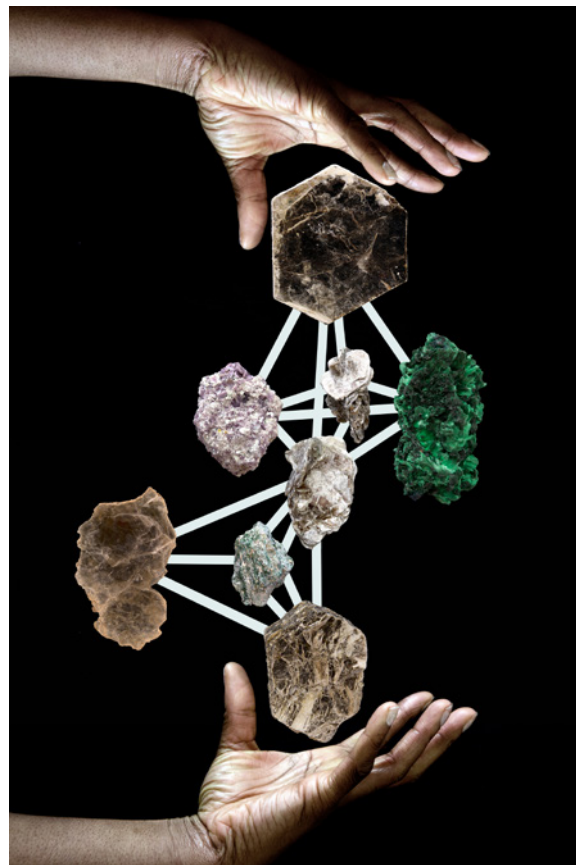
En anden undersøgelse af lys og skinnende effekter, som er tæt forbundet med det industrielle og udnyttelsen af nye (kunstige og giftige) materialer, er den amerikanske Light & Space-kunstnerbevægelse. Den opstod i det sydlige Californien i slipstrømmen af et økonomisk boom og en massiv ekspansion i både rumfarts- og ingeniørvirksomheder i 1960'erne, der begyndte at arbejde med lys som materiale. De primært unge californiske kunstnere eksperimenterede med de tekniske materialer og fremstillingsprocesser, der var udviklet af disse fremadstormende industrier. En af disse kunstnere er Mary Corse, der i 1966 begyndte at lave malerier med fluorescerende lys bag plexiglas. Hun betragtede værkerne som en form for monokromt maleri, hvor hun med de nye tekniske materialer kunne udvide dets grænser ud over billedrammen med det flimrende lys. I løbet af årene eksperimenterede hun videre, for hun ønskede ikke, at oplevelsen af malerierne skulle "ødelægges" af ledninger og stikkontakter – værkerne skulle have deres egen energikilde. I dag indeholder hendes elektriske lysmalerier skjulte højfrekvente generatorer, der dog stadig får lyset til at fremstå med en flimrende lysende effekt. Corse er også kendt for sine malerier med mikroperler af glas, der traditionelt bliver brugt i de reflekterende striber på vejnettet. Hun ønskede, at malerierne med de reflekterende sfærer skulle fremkalde en lyseffekt, der minder om den, der genereres af hendes elektriske lysmalerier. De mikroskopiske elementer har grundet deres refleksion stor betydning for beskuerens bevægelse i oplevelsen af værket, der hele tiden vil forandre sig med bevægelsen foran maleriets glimtende overflade, hvilket også er tilfældet med det byzantinske performativt funkende (Gollnick 2022, 58ff).

Bevægelse gennem byrum vil også altid været forbundet med skift i lysforhold. I dette nummer er der to artikler, der begge fokuserer på forholdet mellem arkitektur og lys, og især på storbyens lys. **Anders Troelsen** laver i "Byens lys. Om film- og forlystelsesarkitektur mellem lys og mørke" forskellige historiske nedslag i biografens arkitektoniske udvikling. Troelsen påpeger, at biograferne gennem årene har været opfattet som en "natarkitektur", der først åbnede op,

når mørket falder på – og derfor også har kunnet bruge lyssætninger på bygningernes ydre arkitektur til at understrege eller forvandle bygningernes dimensioner. Artiklen berører også, hvordan filmens glans og lys har påvirket arkitektur og byudvikling; byen Las Vegas vågner – som biografens mørke rum – om natten med det funkende lys i alverdens farver og neonoplyste bygninger, der mimer ikoniske bygningsmonumenter andre steder i verden. Storbyen er også omdrejningspunkt for **Kerstina Mortensens** undersøgelser i artiklen “Glittering Lights. Nocturnal Atmospheres and the Modern Metropolis”. Med udgangspunkt i værker af kunstnere fra omkring år 1900 ser Mortensen på, hvordan den oplyste nat skaber en særlig “natlig atmosfære” i storbyen, hvor nattelivet finder sted. Artiklen reflekterer over forskellige typer (by)lys, fx det svage, diffuse lys over for det stærke og blændende, og hvordan lys i sin relation til mørket skaber forskellige rumligheder, byrum og opfattelser af relationen mellem det offentlige og det private, det synlige og det usynlige. Lys og mørke er hinandens antiteser, men samtidig indbyrdes afhængige.

Glitters kritiske potentiale

Billedkunstneren Otobong Nkanga har i en stor del af sit arbejde afsøgt forholdet mellem det skinnende og det lukrative og mellem det belyste og det, som er henlagt i mørke [4]. I sine værker fremhæver hun forskellige typer mineraler, især mica, en af de mest brugte ingredienser i kosmetikindustrien, hvis udvindingsforhold er meget problematiske. Nkanga peger på Tsuneb-minen i Namibia, som er et af de steder, hvor den tyske kolonimagt i slutningen af 1800-tallet og starten af 1900-tallet påbegyndte storstilet minedrift, og som nu er helt tømt for mineralske skatte. Hendes værk er ikke blot en simpel kritik af rovdrift på natur og menneske, men en konstant undersøgelse af de ambivalenser, der findes mellem det fascinerende og tiltrækkende ved det glitrende på den ene side og på den anden de problematiske aspekter ved denne tiltrækning. Ved at bruge det skinnende og glimtende – med hendes egne ord: *bling* – som æstetisk strategi formår Nkanga at pege på dets modsætning, nemlig de underjordiske og



[4] Otobong Nkanga: *In Pursuit of Bling – Coalition*, 2014. Fotografi, lambda print, 60x40 cm. Gengivet med kunstnerens tilladelse.

udhulede steder, hvorfra mineraler, der bruges til fremstillingen af glimtende ting, udvindes. Otobong Nkanga kalder minerne for “obskure steder” (da Silva 2017a og 2017b), obskure her forstået som de steder, der ikke er belyst og ikke får opmærksomhed. Glimmeret både henleder på og fjerner opmærksomhed fra, gør noget synligt og andet usynligt.

Krista Thompsons arbejde med sortthed og det skinnende kan ses i forlængelse af Nkangas undersøgelse af forholdet mellem glimtende lys og (racialiseret) mørke. Thompson undersøger eksempelvis i bogen *Shine: The Visual Economy of Light in African Diasporic Aesthetic Practice*, hvordan det skinnende (*shine*) og bling er kendetegnende for forskellige visuelle og performative praksisser forskellige steder i den afrikanske diaspora. For at undersøge dette følger **Krista Thompson** især fotografiske praksisser i Caribien og USA. I **Nina Cramers** og **Emil Elgs** interview med Thompson udfoldes det, hvordan Thompson har udviklet sit begreb om “shine” og arbejdet med fotografi som metode.

I dette nummer af *Periskop* teoretiserer **Macon Holt** ligeledes over det glitrendes evne til at splintre og prismatisk bryde og omforme. Holt tager udgangspunkt i filmen *Annihilation* (2018), som er en sci-fi-film, hvori verden langsomt overtages af et glitrende kraftfelt, der indoptager og forvandler alt på sin vej. Mennesker bliver til planter, planter bliver menneskelignende, og dyr får menneskelige egenskaber i en proces, hvor alt – ikke kun lys – brydes: DNA-spor og identiteter brydes i det store prisme, som det glitrende kraftfelt udgør. I sin artikel bruger Holt “the shimmer” som udgangspunkt for en refleksion over, hvordan popmusik ligeledes er et sted, hvor magt, æstetik, historie, seksualitet, penge, race og intention brydes. På samme måde som den flimrende popmusik, Holt skriver om, kan være svær at gribe og holde fast, så eksperimenterer teksten også i sig selv med at være flimrende og glitrende, idet den præsenterer brydninger mellem forskellige forståelsesrammer, teorier og tilgange til popmusikken som et “sonisk glitter”.

Til *Alt der glimter* har vi også inviteret to kunstnere til hver at bidrage med et værk samt udvalgt digte af to forfattere, der på anden vis åbner emnet op og lægger sig i forlængelse af, men også peger i andre retninger end, nummerets essays og fagfællebedømte artikler. **Ruth Campau** bidrager således med en tekst og et udsnit af værket *Mountain Climber* fra 2017, der er en collage udført i forskellige glimtende materialer, såsom spejlfolie, mesh, *diamond dust*-glimmer og forskellige rester og fraklip fra rodekassen, og som hylder forskellige kvindelige billedkunstnere, der har skinnnet på hendes inspirationshimmel igennem årene. **Jørgen Callesen** bidrager med sin performancefigur **miss fish** i form

af en tekst og collage, som består af fotodokumentationer af et udvalg af deres performances mellem 2006 og 2019. Som performer, post-punksanger og aktivist artikulerer miss Fish forskellige spørgsmål om køn, magt/afmagt og skønheds-ideal og benytter sig i den forbindelse bl.a. af glimmeret som kritisk materiale og pynt. Vi bringer endvidere **Ursula Andkjær Olsens** digt “Jeg maler strålekrans” om hverdagsmagi fra hendes feministiske og kapitalismekritiske digtsamling *Mit smykkесkrin* fra 2020 og **Mette Moestrups** digt “Det sitrer i systemet” om afmagt i mødet med det danske asylsystems umenneskelighed, udgivet i 2021.

I sin bog om glimmerverdener skriver Rebecca Coleman (2020, 4), at glimmer ikke bare bevæger sig gennem forskellige verdener – det *skaber* også verdener. Hvor Colemans (2020, 6) projekt er at følge glimmer og dets verdensskabende egenskaber gennem populærkulturen, så er dette nummer af *Periskop* på mange måder endnu bredere: Her følger vi ikke kun det moderne glimmerprodukt, men alt, der glimter. Og ikke kun i populærkulturen, men også – eller snarere – i kunst- og arkitekturhistorien, i film, teori og performances. Dette temanummer omfatter ikke *alle* de mange facetter af det glimtende og glitrendes betydninger historisk og i nutiden, men det viser forhåbentlig, hvor mange forskellige retninger det glimtende kan tænkes i. Det viser ikke alt, der glimter, men præsenterer et udvalg af glimmertanker, som man kalejdoskopisk kan kigge på verden med.

Sidst, men ikke mindst, vil vi gerne takke Sherilyn Nicolette Hellberg for i første omgang at foreslå temaet “Alt der glimter” til *Periskop*-redaktionen og for den store indsats i forhold til det indledende redaktionelle arbejde med størstedelen af de her publicerede bidrag.

NOTE

- 1 I deres introduktion til antologien *Materials, Practices, and Politics of Shine in Modern Art and Popular Culture* skelner redaktørerne mellem forskellige kvaliteter af alt, der skinner (redaktørernes eget paraplybegreb) (Krause-Wahl et al. 2021, 1-2). I denne introduktion bruger vi ligeledes forskellige ord for det skinnende og glitrende mere eller mindre synonymt, ligesom vi har ladet forfatterne selv afklare og bruge forskellige ord, som de selv ønsker og finder brugbart (se også Diepeveen og van Laar 2021).

LITTERATUR

- Abelman, Devon. 2019. “Euphoria’s Head Makeup Artist Shares Her Tips for Making Glitter Last”. *Allure*. <https://www.allure.com/story/euphoria-makeup-artist-glitter-makeup-tips> (tilgået 22.4. 2022).
- Bradley, Mark. 2009. *Colour and Meaning in Ancient Rome*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bryson, Norman. 1990. *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting*. London: Reaktion Books.

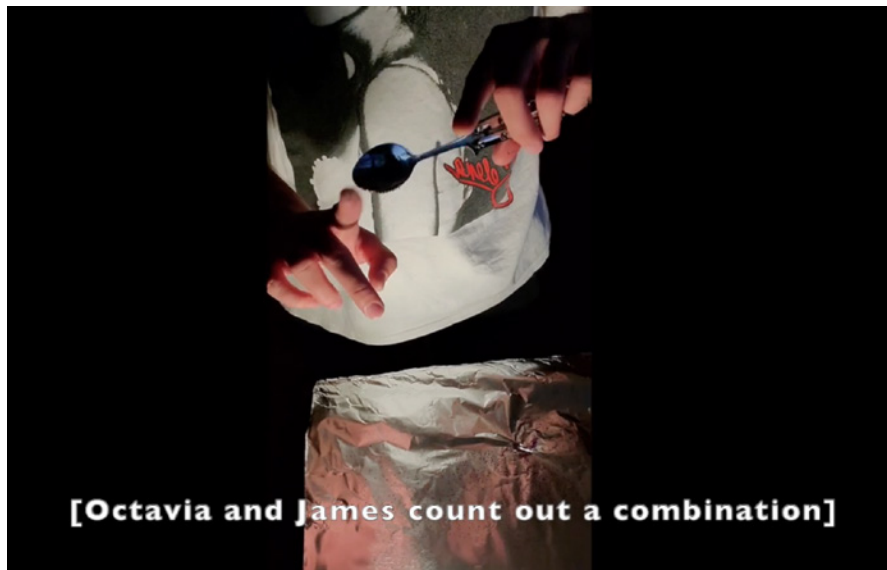
- Böhme, Hartmut. 2006. *Fetishism and Culture: A different Theory of Modernity*. Berlin og Bosten: De Gruyter.
- Coleman, Rebecca. 2020. *Glitterworlds: The Future Politics of a Ubiquitous Thing*. London: Goldsmiths Press.
- Diepeveen, Leonard og Timothy van Laar. 2021. *Shiny Things: Reflective Surfaces and Their Mixed Meanings*. Bristol og Chicago: Intellect.
- Franses, Rico. 2003. "When all that is gold does not glitter. On the strange history of looking at Byzantine art". I *Icon & Word: The Power of Images in Byzantium*, redigeret af Antony Eastmond og Liz James, 13-23. Aldershot: Ashgate.
- Gollnick, Elizabeth. 2022. "Making Space: Women within and without the Light and Space Movement". I *Light + Space*, redigeret af Marie Nipper, Janna Lund, Ruth Kiffling og Franz Hempel. København og Berlin: Copenhagen Contemporary og Light Art Space.
- Handler, Rachel. 2019. "A Glittery Guide to Euphoria's Over-the-Top Eye Makeup". *Vulture*. <https://www.vulture.com/2019/07/how-to-do-the-eye-makeup-from-euphoria.html> (tilgået 22.4. 2022).
- James, Liz. 1995. *Light and Colour in Byzantine Art*. New York, NY: Clarendon Press.
- Krause-Wahl, Antje, Petra Löffler og Anne Söll, red. 2021. *Materials, Practices, and Politics of Shine in Modern Art and Popular Culture*. London: Bloomsbury Publishing.
- Marx, Karl. (1867) 2013. *Capital. A Critical Analysis of Capitalist Production*. Hertfordshire: Wordsworth.
- Pentcheva, Bissera. 2006. "The Performative Icon". *The Art Bulletin* 88, nr. 4 (december): 631-55.
- Pentcheva, Bissera. 2009. "The Icon of the Archangel Michael, San Marco, Venice, Seen in Candle Light". Tilgået 22.4. 2022. <https://vimeo.com/482358875>.
- Pentcheva, Bissera. 2010. *The Sensual Icon: space, ritual, and the senses in Byzantium*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press.
- Skovmøller, Amalie og Cecilie Brøns. 2017. "Colour coding the Roman toga: The Materiality of Textiles represented in Ancient Sculpture". *Antike Kunst* 60: 53-79.
- Thompson, Krista. 2015. *Shine: The Visual Economy of Light in African Diasporic Aesthetic Practice*. Durham, NC: Duke University Press.
- Thrift, Nigel. 2010. "Understanding the Material Practices of Glamour". I *The Affect Theory Reader*, redigeret af Melissa Gregg og Gregory J. Seigworth, 289-308. Durham, NC: Duke University Press.
- Da Silva, Denise Ferreira. 2017a. "Blacklight". I *Otobong Nkanga: Luster and Lucre*, redigeret af Clare Molloy, Philippe Pirotte og Fabian Schöneich, 244-252. Frankfurt am Main: Portikus.
- Da Silva, Denise Ferreira. 2017b. "1 (life) ÷ 0 (blackness) = ∞ - ∞ or ∞ / ∞: On Matter Beyond the Equation of Value". *e-flux journal* 79 (februar). <https://www.e-flux.com/journal/79/94686/1-life-0-blackness-or-on-matter-beyond-the-equation-of-value/> (tilgået 22.4. 2022).
- Weaver, Caity. 2018. "What is glitter? A strange journey to the glitter factory". *New York Times*, 21. december. <https://www.nytimes.com/2018/12/21/style/glitter-factory.html> (tilgået 2.5. 2022).



Rafi: Um, I wanna start off by rocking back and forth



[Lafemmebear percussion with found objects, keys, pots]



[Octavia and James count out a combination]

Glitter Grief

Eco-Crip Affect for Mourning and Re-building

Nic sighed apologetically and announced to the cast of our dance piece, “Tiny Glitter Dances,” “I can’t use glitter.” An affirmative echoed through the cast. For many of the dancers in the Bay Area Disabled Dance Collective, glitter use was not possible due to sensory aversions, skin sensitivities, and other access issues.

As choreographer, I felt a momentary panic pass over me, trying to re-formulate what it would mean to create this piece, which was based on a queer disabled experience of glitter as aesthetic, without actually using glitter. But access needs result in creative thinking. Collectively, we began to brainstorm how to invoke glitter without using it. The dance piece, which premiered in February 2021 on Zoom, emerged out of a desire to explore queer crip grief, pleasure, longing, and care during the COVID-19 pandemic. Performed, composed, and directed by an all queer and disabled collective, the piece invoked the rich archive of gestures that we call upon for ritual, belonging, and care of community and self [1]. As queer and trans disabled people, our aesthetic approaches are vital, mutating the objectifying gaze that falls on disabled bodies by allowing ourselves to catch the light differently. Our aesthetics allow us to find each other, to locate pleasure in the ways we perform our identities, and to create alternatives to the cultural roles we are often forced into. Nic’s moment of access-based refusal at the beginning of our rehearsal process offered the question—how do we distill glitter’s meaning without its material?

[1] A patchwork of screenshots from “Tiny Glitter Dances.”

1.1 Nic Chang in “Tiny Glitter Dances” draws his fingers slowly down his cheeks, feeling the sunlight streaming in through his window and the presence of hulking plants over his shoulder.

1.2 Octavia poses beneath a circular lamp that illuminates their hair and ripples across the screen. The caption describes the music: “Lafemmebear percussion with found objects, keys, pots.”

1.3 James delicately examines the reflective properties of light across a spoon and foil. The caption for this image reads, “Octavia and James count out a combination.”

Alongside access-based sensitivities to glitter's texture, glitter is also becoming well-known as a micro-pollutant, negatively impacting water, air, and marine life. Glitter is most often made from Polyethylene Terephthalate (PET). It accumulates in islands of trash in oceans, is swept up in the air contributing to climate change (Thompson 2021), and eventually seeps into food we eat and water we drink. When glitter has dire and nonbinaristic implications for environmental and embodied harm, the stakes of using glitter as epistemology rather than substance have grown exponentially.

Glitter's power in the mainstream cultural imaginary is imbued with a sense of magical attraction, one that is exploited to increase commercial value and sellability of commodities. In order to look deeper at glitter's essence, here I unpack the way that essence is packaged and marketed, shrouded in an industry-wide sense of secrecy. I argue that this sense of magic is core to glitter's associations with transformation and is foundational to the cultivation of desire for commodities in a neoliberal global marketplace. In locating immaterial glitter alternatives, we not only respond to environmental crisis but resist the spell of the commodity in an anti-capitalist eco-crip queer affective response.

In the midst of the cultural meaning glitter carries, knowledge of the environmental harm of using glitter leaves an affective imprint I call *glitter grief*. Because of the unique relationship that queer and disabled people have to visibility and thus to aesthetic strategies of visibility's alteration, these communities can offer approaches for grieving glitter. Glitter grief is descriptive of a cultural state of transition, the felt impact of phasing out affectively powerful but materially harmful objects due to environmental impact. *Grieving glitter* is a process of ending climate crisis through intentional engagement with the culturally unacceptable feelings surrounding environmental disaster, moving toward action and away from the emotions induced by more mainstream environmental discourse, such as fear and shame. Glitter grief is not just about mourning the things we lose if we are to salvage the environment from climate disaster. It also refers to a practice of queer mourning that acknowledges the co-presence of pleasure and ache that leaves space for a full range of attachment. To invoke a glitter epistemology that uncontainably spreads across surfaces, I examine a sprinkling of sources and objects across news media, environmental science, the cosmetics industry, and cosmetics YouTube. This approach to source material looks at the popular, the viral, and the sensational as markers of peaked cultural fascination, representative of a preoccupation with the sparkly waste created by late capitalism. At the same time, just as single-use glitter collects, forgotten, in corners and under furniture, I examine fringe cultural production, such as queer

porn and queer disability dance practice to assess how these interpretations of popular culture speak back to norms and urge toward cultural change. In this painful, rusty process of imagining glitter's alternatives, I argue that queer disability tactics forge something new in the rubble of queer capitalism, imagining the next iteration of queer visibility, vitally inclusive and radically accessible.

Affective Ambivalence and Glitter's Ecological Impact

Disability studies investigates relation with environment as a critical component of what it means to be disabled, especially to be disabled, queer, and trans (Clare 1999; Morales 1998; Belser 2020). Though a central conceit of crip culture involves invoking a desire for disability (McRuer 2006), scholars like Nirmala Erelles (2011) question whether the acquisition of disability can be celebrated without the interrogation of how global capitalism creates disability through poverty, labor exploitation and police brutality. Sunaura Taylor adds to this that environmental destruction is one of the leading causes of illness and disability, disproportionately impacting those who are already oppressed through poverty and systemic racism (2017; also Chakraborty 2020 and Nixon 2011). Thus, as I track through the environmental impact of glitter use, the embodied reverberations of its toxic travel, and the affective ambivalence around releasing our attachment to glitter, I urge the reader to keep in mind that queer and trans disabled bodies linger on the sticky frontlines of climate crisis urged eagerly on by pollutants and micro-trash, while at the same time holding tight to sparkly signifiers that reclaim visibility away from the dehumanization of the ableist gaze. It is from this place of ambivalence that I will now track through the emotional ripples that make up glitter's affective ecologies.

Though it is hard to say exactly how toxic glitter is as few studies have assessed this, there is plenty of evidence that microplastics as a category pose a severe threat (Cole et al. 2011). Most glitters are created out of PET film, which is a plastic substance known for its chemical and dimensional stability, that is, its minimal biodegradability. A highly circulated (34K shares) 2019 *Daily Mail* article describes the reasoning behind scientists' call for a ban on glitter (Liberatore). The author explains that microplastics like glitter account for 92.4 percent of the total 5.25 trillion pieces of plastic polluting the ocean. Microplastics have been found in ocean-dwelling animals, including those consumed by humans, as well as in tap water, and are toxic because of their ability to absorb pollutants (Smulligan-Maldanis 2014). Following the Microbead-Free Waters Act (2015) that outlawed use of plastic microbeads in cosmetics, a ban on microplastics appears to be forthcoming in the EU, as promised by the European Commis-

sion in 2021 (FDA 2020, *Reuters* 2020). The first study assessing the impact of glitter on the environment was published in January 2021 and found that glitter, including biodegradable glitter, mica, and synthetic mica, all impact the biodiversity of aquatic ecosystems (Green et al. 2021). All this to say, glitter use participates in a large-scale dangerous environmental problem of marine pollution. As attention is increasingly being drawn to this issue, glitter's cultural meaning is being altered through affective shifts.

Virtual cosmetics communities provide more information than any formal institutions with regard to glitter ecologies. In Lauren Mae Beauty's YouTube video "*Makeup Mythbusting: Glitter - Eye Safe? FDA Approved? Environmentally Friendly?*," with 27,842 views and 482 comments, the makeup vlogger deep dives into glitter's environmental impact. Her pink hair and highlighted cheekbones shimmer as she perches in front of two pink Christmas trees covered foot to bough in glittery ornaments. She asserts that glitter, though relatively safe for the human body, is extremely terrible for the environment. Lauren Mae describes the emotional journey of glitter grief: "So you might be really sad right now, I know I was really sad when I found out that basically something I love in cosmetics so much, glitter, that I shouldn't use. And then I'm like, well I want to use it anyway, and then I just feel guilty and bad for the environment." She details her downward spiral, noting that "When it's something that brings you joy, it's harder to give up." She describes the fear she felt about putting out this video, anticipating the judgment she might receive for her attraction to glitter. Her feelings of ambivalence are manifested in her gestures: torn expression, furrowed brows, palms up and helpless.

The contradictory and paradoxical affective modes of processing the results of environmental crisis, such as those exemplified by Lauren Mae, are an example of what queer environmentalism scholar Nicole Seymour calls *bad environmentalism*. Bad environmentalism, according to Seymour, is environmental thought that employs dissident, often-denigrated affects and sensibilities to reflect critically on mainstream environmental art, activism, and discourse (2018, 6). Mainstream environmental discourse is dominated by either sunny optimism or doom and gloom, and both of these affects suggest a certainty about the future that can discourage action. The grief encapsulated by Lauren Mae's video dwells in this space of emotional duality, both holding the environmental consequences of microplastic pollution as well as the joy brought about through glitter use. Incorporating *glitter grief* into our frame for creating environmental change allows for a range of emotions in everyday response to environmental catastrophe. The video is drenched in proactive comments, from users wondering how to prevent

glitter from washing down their drains to sharing tips on which makeup brand boasts the glitter with the smallest environmental impact. Because institutional guidance is limited on glitter safety and its environmental impact, users must cultivate their own best practices with the information available, a practice necessary yet problematic due to the prevalence of misinformation as well as large-scale lack of virtual accessibility (Ellis and Kent 2016).

Sensual Luminosity: Feeling Glitter's Pull

In order to understand the depths of our loss in giving up glitter, we must articulate the depths of our attachment. Here I consider affect in line with theorist Kathleen Stewart's (2007) formulation of affect as the scattered impact of everyday objects' multidirectional pull. In the midst of late capitalism and US neoliberalism, glitter as a form of reused waste resonates with queer excess, aesthetic re-making by queers of color, and finding value in that which has been deemed disposable. Its physical ability to reflect light and change the way a body is seen manifests queer, disabled, and racialized strategies of shifting the gaze via the manipulation of light.

Glitter intercepts what disabled artist and scholar Sandie Yi describes as the "evaluative gaze" that falls on queer people, especially queer and disabled people of color, and establishes and sustains social hierarchies (2010, 105). Nonbinary East Indian disabled burlesque performer Pansy St. Battie discusses the way that adornment of their devices invokes attention that has a different quality than the gaze they normally attract (Battie 2019). The burlesque stage is one of the only places where they are able to direct the ableist gaze, locating a type of freedom from objectification by reclaiming the stare. They describe their process of adorning their chair, aiming to shift social narratives around disability [2].

I just got this new chair a couple months ago and right when I got it, I spent three days painting and rhinestone-ing it. When the sun hits it, it looks like a disco ball. When you go out and use a chair, people will look at it like, *Oh that's sad, this person must not be doing things with their life*. When you give them something else to look at, like rhinestones, it's like, *OK, if you're going to stare at me, here's something interesting that you should appreciate*. (Battie 2019)

Battie invokes what Rosemarie Garland-Thomson terms the "baroque stare," a stare which encourages wonder and "an unrepentant abandonment to the unruly, to that which refuses to conform to the dominant order of knowledge" (2009, 50). Battie redirects onlookers' stares, multiplying them through an infi-



[2] Pansy St. Battie exudes light as sun reflects off the mylar and metal of their outfit, makeup, and wheelchair, and their entire being shimmers like a disco ball. Photography by Xenia Curdova; reproduced with permission by Pansy St. Battie.

nity of glass prisms and intervening in normative ways of seeing and being seen across difference.

In re-working representation, visibility functions as a precipice and points to a world beyond what can be seen. For example, visibility's sonic qualities reveal sparkle's importance as a mode of reworking capital, while also marking it as a queer of color strategy. Krista Thompson connects the aesthetic of reflecting light to a creative re-working of objects into surplus capital, pointing to modes of survival and thriving for marginalized communities in spite of their economic positions (2015, 25). She points to the origin of "bling" as a term, popularized in 1998 by rapper B.G. to characterize "the sound light makes as it hits a diamond." Bling's synesthesia serves to make it both an aural and visual phenomenon, suggesting that the visual effect of sparkle also has a specific sound with cultural and economic currency. For Thompson, "consumerism is based on luminous effect—on the intangible and ephemeral visual qualities

of commodities" (24). Commodities spread past the borders of their material selves. They contain meaning that extends into cultural imaginaries and hold value that radiates past any direct relationship between the object and its worth. Her analysis of the racialization of light also situates shine as a Black technology of glamour. Thompson's work helps to locate queer glitter use as a strategy interwoven with and borrowing from Black aesthetic traditions of shine, an example of one of the ways queer culture is rooted in processes of appropriating Other. Glitter disrupts models of productivity and normative desire through a rewriting

of capitalism’s “luminous effect,” using the same effect that increases profit margins toward the end of increasing cultural conceptions of value toward those body-minds that are consistently undervalued on a mass scale.

By imagining sparkle’s meaning beyond the visual, a strategy consistent with disability culture’s impetus to undo the primacy of the visual known as ocular-centrism (Cachia 2019, 203), artists open up possibilities for glitter alternatives that do not simply replicate the same environmental and economic issues created by PET glitter. Glitter creates a “sensation of otherness,” a disability aesthetic, according to Tobin Siebers, which exists with and without the presence of disabled bodies that marks otherness as a testament to its power, a sensation which need not be coupled with the visual to make its impact (2010, 25).

Selling Our Fairy Dust Back to Us

Glitter as a contested object of queer use shows how queerness has evolved as a neoliberal product and process that links queer bodies to excess, refuse, and capital. Glitter’s relationship to capital is delineated by its history as a mass-produced commodity. It was invented for commercial production in 1934 in New Jersey by Henry Ruschman, who took repurposed material from landfills and cut it up into very tiny pieces to attempt to make a profit from trash (Meadowbrook Inventions Inc.). Many contradictions around glitter use emerge when looking more closely at glitter’s mass-production and the way it is sold to marginalized people as a way to express individual uniqueness and community affiliation. When we are taught that adornments necessary to be seen for our true selves must be bought, practices of adorning are inevitably bound in a capitalist cycle, constructing a market-defined self.

The industry of glitter production shows directly how this signifier of queerness is bound up in the capitalist production its aesthetic appears to rewrite and refuse. Glitter as an industry is incredibly difficult to track. The secretive nature of glitter’s production is intentionally built into the structures that make glitter sell. The podcast “Endless Thread” conducted several interviews with people involved in glitter production in their November 8th 2019 episode and detailed the connection between Henry Ruschman’s secrecy around his glitter production and the industry’s subsequent secrecy around uses and buyers (*Wbur* 2019). The podcast creeps down the rabbit hole of an Unresolved Mysteries Reddit thread¹ that explores theories behind which industry is the biggest buyer of glitter, a question that emerged out of the widely read *New York Times* glitter factory exposé (Weaver 2018). The reddit thread, with 14.1k shares, explores many theories: explosives are made trackable with glitter particles, glitter is

embedded in paper money or used to thwart the visibility of fighter jets (Reddit 2018). Though, as the podcast is able to deduce, it is most likely that the most lucrative glitter industry is boating equipment, the expansive interest and imagination invested in glitter's commercial use is compelling, the mystery of glitter's commercial popularity creating a winding story that only furthers its cultural associations with magic.

As it became more apparent that PET glitter is unsustainable, the market for glitter alternatives has exploded. Mica is a shimmery, naturally occurring mineral that is already used in many cosmetics. There are significant labor issues with its ethical sourcing, including the fact that it is in part sourced through child labor (Department of Labor 2020). Synthetic mica is produced from eucalyptus leaves and does not have the same environmental impact as PET or labor issues as non-synthetic mica (Lauren Mae Beauty 2019). However, critics of environmental "alternatives assessments" urge analysis of the structural issues that influence why the toxic product is needed in the first place, asking how and why it is used (Jacobs et al 2016). It is possible that bioglitter may have a less toxic pollutant outcome but might be just as toxic to produce. These critiques of alternatives beg the question: when queer Black magic is commodified and capitalized on, who benefits? And why are we so committed to the idea that our beauty depends on consuming and depleting?

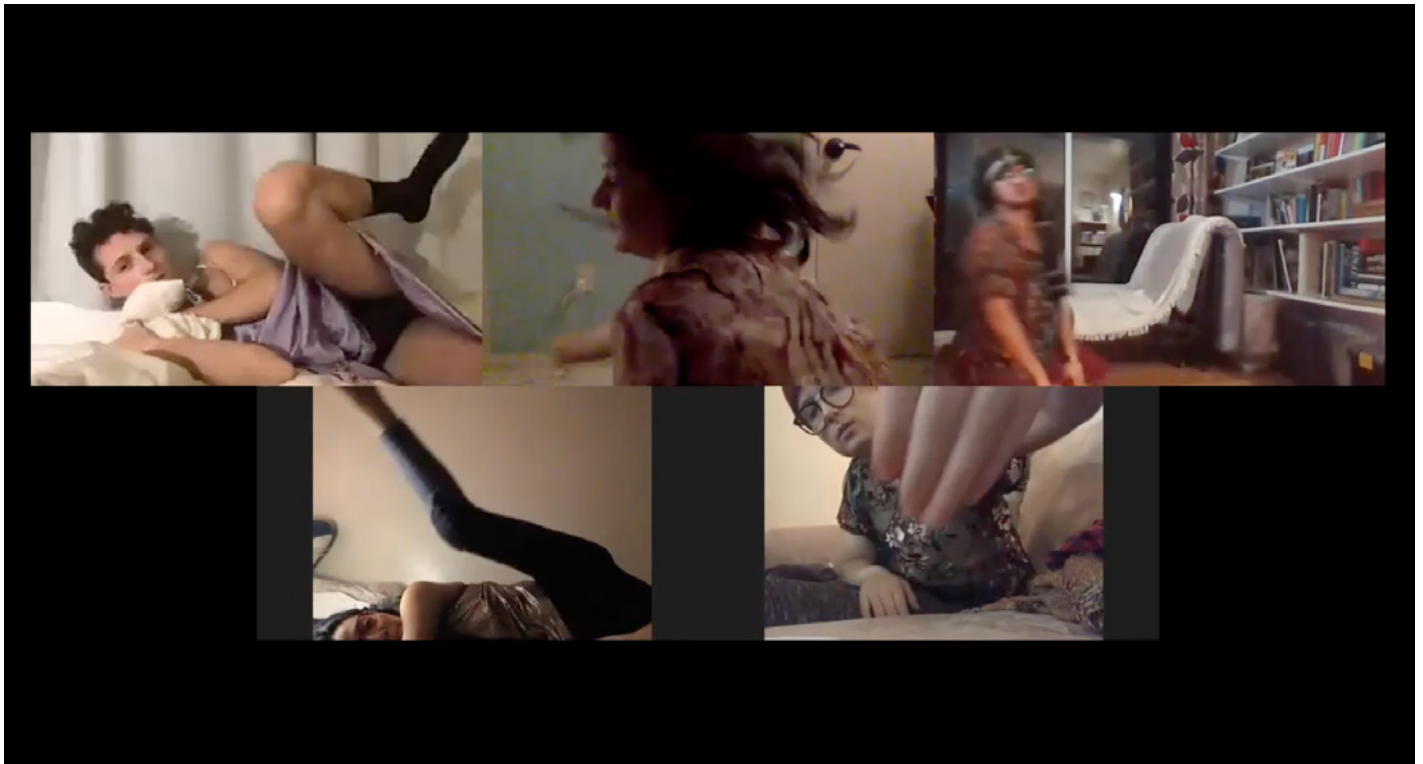
Eco-Crip Theory for Glitter Revolution

Glitter's potential for bodily harm has been integrated into its commercial appeal. In glitter lore, there is a recurring presence: a chaotic discourse around eye safety. Although there is a warning on most glittery makeup, which states the product has not been approved by the FDA (*Temptalia* 2020), with the amount of web traction surrounding conversations about glitter's safety, these warnings have built interest around glitter rather than diffusing it. In a glitter safety assessment, Becker et al. (2014) note that PET has been approved by the FDA in medical devices, but not in cosmetics. The authors tested many different forms of cosmetics containing glitter, concluding that it is safe for use. However, this study of under 100 participants can hardly serve as conclusive evidence for glitter safety. The authors note several adverse events of stinging and burning using glitter eyeshadow that were not addressed in their discussion beyond a note in Table 5 indicating the "very slight ocular irritant potential" (43S). Glitter's irritant potential for those who have sensory sensitivities, texture aversions, allergies, or sensitive skin appears to be unexamined in scientific literature. Those of us with access needs that deviate from normal are left to figure it out on our own.

This crowd-sourcing happens on a mass scale in beauty vlogs and their comments sections, where vibrant discussions take place and research is shared. Lauren Mae's discussion of eye safety addresses the 2015 thread of a person who lost her eye due to a glitter injury. The Reddit thread describes the gory saga of Erica Diaz, whose eye became infected when a speck of craft glitter got wedged inside. (Minimonster4327 2015) The ten-part post is photo-documented and has been widely circulated since 2015, with thousands of dollars donated to Diaz's Gofundme. Another makeup vlogger, FacesbyGina, put out a forty-seven minute video around glitter's safety (2019). She called the eye-loss reddit post an "extended game of telephone" that was swept into the "internet zeitgeist." This spec(k)ter of glitter as disabling continues to spread like web glitter, appearing even after it is seemingly scrubbed clean. Disability scholar Katie Ellis describes the way that spreadable media, the posts that spread culturally by being shared and re-shared, often acquire more "likes" by invoking stories about disability, noting that the promotion of these stories results in significant profit for the businesses engaging in social media platforms (Ellis 2015). The feelings that invoke re-shares such as senses of social good, existential guilt, and selfish pleasure, become entwined with marketing strategies that "farm likes," and thus travel swiftly through social media's algorithms (153). The storm of attention paid to this exceptional case of glitter danger exists within a capitalist framework where disability stories garner profit while disabled bodies are still fighting for basic needs.

The story's stickiness is indicative of the ways that disability as threat is interwoven with warnings about environmental safety. Mainstream environmentalism centers healthy nondisabled bodies as a corollary of healthy environment (Seymour 2018, 129). In the emergent field of eco-crip study, Sarah Jaquette Ray, Valerie Ann Johnson, and Alison Kafer point to the ways environmental rhetoric employs ableist assumptions toward the detriment of the movement (2017). Ray and Kafer argue for the disentangling of environmental injustice from disabled bodies, noting how environmentalism relies on the disabled body as Other to encourage change. Instead of employing disabled bodies as scare tactic, mainstream environmentalism need only look to queer disability cultural production for information on how people survive crisis in community.

When disability is used as an impetus for change by environmental campaigns, this reduces disabled bodies to their impairments, erasing the long history of disabled environmental movement leaders. Disability activism in the Bay Area, California over the last three years serves as an example of community action that saved lives and grieved losses, while simultaneously creating spaces



[3] A patchwork of screenshots from “Tiny Glitter Dances.” Five dancers in motion, echoing each other’s motions but substituting fingers for legs and feet for hair, while one dancer, blurry, takes a moment to rest.

for joy and beauty. When PG&E instituted unexpected power shutoffs in 2019 as an attempt to curb California wildfires, disability communities responded by sharing a limited supply of generators, organizing public protests, and creating a crowd-sourced survival guide (Green 2019). Sins Invalid, the Bay Area queer disabled people of color-centered performance group, virtually premiered the show, “We Love Like Barnacles: Crip Lives in Climate Chaos,” responding to climate injustice. The 2020 performance highlighted the love and mourning present within queer disabled communities of color, as communities disproportionately impacted by ecological disaster, through music, dance, and poetry, all recorded according to COVID-19 safety protocols and adapted for video. The performance shed light on the ways that, as Jina Kim articulates, colonialism and capitalism produce disabling environments that have uneven global impacts, while also drawing attention to the ways that liberation must be achieved collectively (2014). In so many contexts, our trash is killing us, and we need to, with urgency, turn toward those communities who have experience holding glitter grief and glittery joy with simultaneity

Sparkly Alternatives

Glitter's associations with magic appeal to queers who are used to casting spells as protest, dreaming up different worlds without evidence that these worlds are possible. Instead of replacing glitter's shimmery material, we can look deeper into the feeling of sparkle to imagine another way of meeting the need that glitter fills. Glitter gives us an altered visuality, repetition with a difference, creative methods of re-use, and pleasure in that which is small and eye-catching. The brief anecdote that began this article prompted my own spiral into glitter ecologies. In "Tiny Glitter Dances," the collective was interested in the way glitter allowed us as queer crips to find each other and shift the reductive ways in which we are seen [3]. The Bay Area Disabled Dance Collective values the creation of accessible modes of movement, holding that dance need not include pain or suffering, so halting our use of glitter was essential for our process. When glitter was no longer available, we invented accessible forms of shimmery visibility. To replace glitter, we shone light across mirrored surfaces: foil, water, fabrics, mesh. Our composer, Lafemmebear, created glimmers of sound using domestic objects, remixed to create a sonic landscape otherworldly and reverberating. Lastly, our movements created echoes across each of our tiny Zoom windows. A solo, magnifying to a duet, to a quartet, gestures repeating and escalating like light skipping across sequins. Glitter as a gesture is repetition and vibration, stinging² and shaking, something tiny becoming exponentially larger that changes the ways we see and feel. These "translation techniques" of expanding the essence of one inaccessible component of performance into accessible dance signals a "radical shift in pedagogy" from mainstream dance's exclusionary practices that additionally provides unique creative fodder (Whatley 2019, 333). Our short dance spread across disabled queer and trans communities as a gesture of resilience. This moment of collective labor around imagining alternatives is an everyday example of queer crip processes of creating collective access, an expansive rewrite of signifiers we know to be harmful.

Environmental communication specialists have found that integrating pleasure as a component of environmental action may be essential for activating people who have been unpersuaded by environmental rhetoric (Seymour 2018, 123), just as disability scholars have long suggested a turn toward valuing pleasure in opposition to critique and skepticism (Siebers 1993). Disability Justice poet Aurora Levins Morales (2013) offers a reflection on crip sex that reworks altered visual signifiers around intimacy, where body, pleasure, and environment shudder in their entanglement. "Now I have sex as plants do, petals agape for pollen; as snails do, one sticky wet part sliding softly, infinitesimally

across another. I have sex like a body of water, breath making nipples rise like the crests of waves, creeks emptying into my shimmering state of awareness through crevices, gullies, hillside torrents” (163). Morales’ glitter is a reverberation of consciousness, almost still but so alive. Her glitter’s repetition is of petals and waves rather than plastic, sticky as a snail’s underbelly. If those signifiers that alter the ways we are seen become droplets and waves, pollen and snails, could it be that our desires for trash might mutate into desires for clean water and breathable air? Holding space for glitter grief, for unconsummated desire for sparkle, and for pleasure in the grieving process may actively propel us toward a trash-less future.

Reflecting on the queer aesthetic of pleasure, queer porn collective, Aorta’s, director Mahx Capacity writes, “queerness understands that being present to our ache is necessary to fight for change, to believe that pleasure within other possible futures is a possibility” (Mahx Capacity 2020). Mahx Capacity sees the ache of longing for different futures as central to pleasure itself in the queer aesthetic. In Aorta’s scene “Moss Bank” from the feature length porn film *[W/hole]*, the collective provides a glimpse into the creative potential of glitter juxtaposed with glitter alternatives such as mist, dew, sweat, and cum [4].

The scene begins with Evie Snax, asleep on a bed of green moss. As if in a dream, Papi Femme appears, covering Snax with soft touches and kisses. The two performers integrate the vibrantly arranged flowers, from the artist-owned flower shop Snapdragon Philly, into their sexual encounter, petals and stems becoming activated as sense organs by performers’ mouths and skin. Every so often an arm emerges to spritz the couple with mist, inseparable from the holographic glitter covering the performers’ bodies. Voyeuristic performer/stage hands clad in black (Ohms and Woolf) hold neutral expressions as they watch the scene from a distance behind black surgical masks. The presence of face masks in this 2019 film holds an eerily prescient vibration now, two years into the COVID-19 pandemic, as it models a COVID-safe group porn scene, a foreboding affective tremor that ripples from this moment of creative world-building.

Bright pink petals fall away from luscious flowers clutched between Evie Snax’s long sea foam green nails and Papi Femme fucks Evie with his black latex-gloved hand, dirt and moss sprinkled across Evie’s thighs. Their mouth is stuffed with rose petals, ass twinkling with a glittering fuchsia butt plug [5]. The performance vibrates with a sense of mischief in its theatricality, the performers’ intense focus on one another occasionally punctuated by the tongue-in-cheek slow encroachment of a hand preparing for a well-timed spritz. The scene undoes binaries of natural and artificial in the realm of this fantasy dreamscape, the real

>

[4] In Aorta’s *Moss Bank*, Papi Femme fucks Evie Snax, rose petals passing between their lips, as Evie Snax clutches papi femme’s arms and wraps their legs around him. The background is lush and green with vibrant pink flowers punctuating the landscape. Glitter or sweat cast a sheen across their faces. Screenshot from film reproduced with permission from Aorta Collective.

[5] Evie Snax teases a lily bud with the tip of their tongue. Their blissed out face glows in the warm light from particles of glitter and a gloss of sweat, spit, and mist. Screenshot from film reproduced with permission from Aorta Collective.



moss sticking to the performers' sweaty bodies as their fingers grab at the moss-green yarn carpet below them. The glitter is fine and translucent, and like the performers' sweat and cum, is not visible in the full body shots, only in close-ups.

In moments of fingers sinking into dirt and tongues licking the dew off flower petals, an ecosexual fantasy emerges of not only intimacy covered in earth but intimacy with the earth.³ According to Papi Femme, who consulted on costumes for the scene as well as performing, "Glitter was also important because of wanting the scene as wet as possible; glitter makes everything look dewy, and we wanted to evoke the feeling of being in a forest next to a stream" (Email message to author, May 5, 2022). He also points to the way the scene's aesthetic transports the viewer, describing it as "otherworldly." Even the process of creating the scene had an ethereal quality: "Shooting on that set full of flowers and moss, being misted, covered in glitter and sweat and dirt...it was magical," though he also notes that "soft, wet flowers make absolutely terrible floggers." Though not the central focus of the scene, glitter is an ever-present accent, and its meaning-making lies in its translucent travel across performers' skin, in rivulets of mist, to viewers' bodies, linked across the screen in sweat and cum, glitter shimmering like body fluid in the dream of queer pleasure. The fine, translucent sheen on performers' skin suggests that if a body can sweat, or can be misted in the light, it might not need glitter to induce queer aesthetic, despite an aching desire for it. The piece is rife with aesthetic contradictions: the co-presence of glitter with moisture, of synthetic yarn and moss dirt, masks that prevent the inhalation of other people's breath and the mixture of body fluids and sweat. These moments of contrast invoke Seymour's bad environmentalism in their perversion of mainstream environmentalist affect, while binding together desire for community, anal pleasure, plant life, suggesting that we re-write our desires to consume and deplete through pleasure.

If ordinary objects can exert extraordinary pull on us, I want to know what the extraordinary pull of our desires and shames can exert on ordinary politics. What if the glitter in our hearts can ban the glitter in our oceans? What does a post-glitter post-trash queerness feel like? To know, we must throw glitter vigils and glitter goodbye parties, redistribute resources more equally so those on the margins do not have to wear toxic trash or feel like they are disposable. We must trash trash and build something far more sparkly in its place while we mourn. Our pleasure and our survival depend on it.

ABSTRACT

Glitter, as a form of reused waste, carries vast and diverse meaning across queer and disability communities, resonating with queer excess, aesthetic re-making by queers of color, and finding value in those bodies which have been deemed disposable. However, glitter's environmental impact as a micro-pollutant shifts the texture of glitter's role and impact. Glitter grief is the affective imprint created by the process of coming to understand the potential environmental harm of objects that matter to us. A practice of grieving glitter works toward ending climate crisis through intentional engagement with the deviant, culturally suppressed feelings surrounding environmental disaster. Glitter's power in the mainstream cultural imaginary is imbued with a sense of magical attraction, one that is exploited to increase commercial value of commodities. In locating immaterial glitter alternatives, we not only respond to environmental crisis but resist the spell of the commodity through an anti-capitalist eco-crip queer methodology. To invoke a glitter epistemology, I examine mainstream sources across news media and environmental science, while also exploring how fringe cultural production, such as queer porn and queer disability dance practice, cultivate desire for cultural change. In this painful process of imagining glitter's alternatives, I argue that queer and disability tactics forge something new in the rubble of queer capitalism, imagining the next iteration of queer visibility, vitally inclusive and radically accessible.

NOTES

- 1 Reddit is a popular online discussion forum that has varied content from crowd-sourced legal advice to cat memes.
- 2 Stimming is a repetitive motion commonly associated with autism, but also present among many neurodivergent and disabled communities.
- 3 For more information on the Ecosexual movement see Beth Stephens' and Annie Sprinkle's "THE ECOSEX MANIFESTO 2.0."

LITERATURE

- Battie, Pansy St. 2019. "I'm A Burlesque Dancer With A Disability — & Makeup Helps Me Own My Sexuality," *Refinery 29* (August 26): <https://www.refinery29.com/en-us/2019/08/238819/burlesque-dancer-wheelchair-disability-pansy-st-battie> (accessed April 26, 2022).
- Becker, Lilian C. et al. 2014. "Safety Assessment of Modified Terephthalate Polymers as Used in Cosmetics," *International Journal of Toxicology* 33 (Supplement 3): 36S-47S.
- Belser, Julia Watts. 2020. "Disability, Climate Change, and Environmental Violence: The Politics of Invisibility and the Horizon of Hope." *Disability Studies Quarterly* 40, no. 4 (December 7).
- Cachia, Amanda. 2019. "Sweet Gongs Vibrating: The Politics of Sensorial Access." In *The Routledge Handbook of Disability Arts, Culture, and Media*, ed. Bree Hadley and Donna McDonald, 203-17. London: Routledge.
- Chakraborty, Jayajit. 2020. "Unequal Proximity to Environmental Pollution: An Intersectional Analysis of People with Disabilities in Harris County, Texas." *The Professional Geographer* 72, no. 4 (October 1): 521-34.

- Clare, Eli. 1999. *Exile and Pride: Disability, Queerness, and Liberation*. Durham: Duke University Press.
- Cole, Matthew et al. 2011. "Microplastics as contaminants in the marine environment: A review" *Marine Pollution Bulletin* 62, no. 12 (December): 2588-2597.
- Department of Labor. 2020. "2020 List of Goods Produced by Child Labor or Forced Labor." United States of America.
- Ellis, Katie. 2015. *Disability and Popular Culture: Focusing Passion, Creating Community and Expressing Defiance*. Burlington: Routledge.
- Ellis, Katie, and Mike Kent, eds. 2016. *Disability and Social Media: Global Perspectives*. London and New York: Routledge.
- Erevelles, Nirmala. 2011. *Disability and Difference in Global Contexts: Enabling a Transformative Body Politic*. New York: Palgrave Macmillan.
- FacesByGina. 2019. "We Need To Talk About Glitter | Can Glitter Be Eye Safe? | Makeup Talk": <https://www.youtube.com/watch?v=YVU8bJWOiKs> (accessed April 26, 2022).
- FDA (Center for Food Safety and Applied Nutrition). 2020. "The Microbead-Free Waters Act: FAQs" (September 11): <https://www.fda.gov/cosmetics/cosmetics-laws-regulations/microbead-free-waters-act-faqs> (accessed April 27, 2022).
- Garland-Thomson, Rosemarie. 2009. *Staring: How We Look*. Oxford and New York: Oxford University Press.
- Green, Dannielle Senga et al. 2021. "All That Glitters Is Litter? Ecological Impacts of Conventional versus Biodegradable Glitter in a Freshwater Habitat." *Journal of Hazardous Materials* 402 (January 15): 124070.
- Green, Matthew. 2019. "How PG&E's Power Shutoffs Sparked an East Bay Disability Rights Campaign" (November 6): <https://www.kqed.org/news/11784435/how-pges-power-shutoffs-sparked-an-east-bay-disability-rights-campaign> (accessed April 26, 2022).
- Jacobs, Molly M. et al. 2016. "Alternatives Assessment Frameworks: Research Needs for the Informed Substitution of Hazardous Chemicals." *Environmental Health Perspectives* 124, no. 3 (March): 265-80.
- Kim, Jina. 2014. "People of the Apokalis': Spatial Disability and the Bhopal Disaster." *Disability Studies Quarterly* 34, no. 3 (June 4, online): <https://dsq-sds.org/article/view/3795/3271> (accessed April 26, 2022).
- Lauren Mae Beauty. 2019. "Makeup Mythbusting: Glitter - Eye Safe? FDA Approved? Environmentally Friendly?": <https://www.youtube.com/watch?v=qmqwXCdNTY> (accessed April 26, 2022).
- Liberatore, Stacy. 2019. "Scientists Call for a Complete Ban on GLITTER." *Daily Mail Online* (December 10): <https://www.dailymail.co.uk/sciencetech/article-7777837/Scientists-call-complete-ban-GLITTER-particles-polluting-oceans.html> (accessed April 27, 2022).
- Mahx Capacity. 2020. "Introducing: Bedded I" (May 18): <http://www.aortafilms.com/writing> (accessed April 27, 2022).
- McRuer, Robert. 2006. *Crip Theory: Cultural Signs of Queerness and Disability*. New York: New York University Press.
- Meadowbrook Inventions, Inc. "90 Seconds with Meadowbrook": <http://www.meadowbrookglitter.com/common/presentation/presentation.html> (accessed December 12, 2014).
- Minimonster4327. 2015. "Fuck Glitter" (February 19): <https://imgur.com/gallery/Rtexn> (accessed April 27, 2022).
- Morales, Aurora Levins. 1998. *Medicine Stories: Essays for Radicals*. Cambridge: South End Press.
- Morales, Aurora Levins. 2013. *Kindling: Writings On the Body*. Cambridge: Palabrera Press.

- Nixon, Rob. 2011. *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor: Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Cambridge: Harvard University Press.
- Ray, Sarah Jaquette, Jay Sibara, and Stacy Alaimo. 2017. *Disability Studies and the Environmental Humanities: Toward an Eco-Crip Theory*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Reddit. 2018. "Which Mystery Industry Is the Largest Buyer of Glitter?" *R/UnresolvedMysteries*, (December 22): www.reddit.com/r/UnresolvedMysteries/comments/a8hrk0/which_mystery_industry_is_the_largest_buyer_of/ (accessed April 26, 2022).
- Reuters. 2020. "EU-Wide Ban Would Save Nature from 500,000 Tonnes of Microplastics - Agency" (December 9): <https://www.reuters.com/article/environment-plastic-eu-idUSKBN28JIEE> (accessed April 26, 2022).
- Seymour, Nicole. 2018. *Bad Environmentalism: Irony and Irreverence in the Ecological Age*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Siebers, Tobin. 1993. *Cold War Criticism and the Politics of Skepticism*. New York: Oxford University Press.
- Siebers, Tobin Anthony. 2010. *Disability Aesthetics*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Sins Invalid. 2020. "We Love Like Barnacles: Crip Lives in Climate Chaos, This October." <https://www.sinsinvalid.org/news-1/2020/8/29/we-love-like-barnacles-crip-lives-in-climate-chaos-this-october> (accessed April 26, 2022).
- Smulligan-Maldanis, Stephenie. 2014. "Environmental Responsibility in Cosmetics: The Case of Microbeads." *Nerac* (July): <http://nerac.com/wp-content/uploads/2014/07/EnvironmentalResponsibility022614.pdf> (accessed April 26, 2022).
- Stewart, Kathleen. 2007. *Ordinary Affects*. Durham: Duke University Press.
- Taylor, Sunaura. 2017. *Beasts of Burden: Animal and Disability Liberation*. New York: The New Press.
- Temptalia. 2020. "Is Glitter Safe for Your Eyes? Your Guide to Cosmetic Glitter" (January 16): <https://www.temptalia.com/cosmetic-grade-glitter/> (accessed April 26, 2022).
- Thompson, Andrea. 2021. "How Airborne Microplastics Affect Climate Change." *Scientific American* (October 20): <https://www.scientificamerican.com/article/how-airborne-microplastics-affect-climate-change/>
- Thompson, Krista A. 2015. *Shine: The Visual Economy of Light in African Diasporic Aesthetic Practice*. Durham: Duke University Press.
- Wbur. 2019. "'Endless Thread' Drops a Glitter Bomb On The Great Glitter Mystery" (November 8): <https://www.wbur.org/endlessthread/2019/11/08/the-great-glitter-mystery> (accessed April 26, 2022).
- Weaver, Caity. 2018. "What Is Glitter?" *The New York Times* (December 21): <https://www.nytimes.com/2018/12/21/style/glitter-factory.html> (accessed April 26, 2022).
- Whatley, Sarah. 2019. "Accidental Leaders: Inclusion, career pathways, and autonomy among dancers with disabilities." In *The Routledge Handbook of Disability Arts, Culture, and Media*, ed. Bree Hadley and Donna McDonald, 323-35. London: Routledge.
- Yi, Chun-Shan (Sandie). 2010. "From Imperfect to I Am Perfect: Reclaiming the Disabled Body Through Making Body Adornments in Art Therapy." In *Materials and Media in Art Therapy*, ed. Catherine Hyland Moon, 103-17. London: Routledge.

Maja Malou Lyse rider ind i et feministisk utopia på en glitrende kæmpedildo

Om Lyses kunstneriske praksis som linse for aktuelle forhandlinger af femininitet

En kvinde sidder alene i et mørkt lokale iklædt en skinnende lyseblå kjole. Langsomt spreder hun benene. Kameraet zoomer ind på hendes blottede underliv, men det er ikke kønsorganer, der bliver synlige. Ud af underlivet strømmer i stedet et skarpt, glitrende lys. Vi er trådt ind i billedkunstneren Maja Malou Lyses univers i tv-serien *Sex med Maja*, der blev sendt på DR2 i 2019 og fortsat kan streames på DRTV [1]. Her møder pigeværelsets æstetik pornografiens, mens der sættes spørgsmålstegn ved gældende opfattelser af femininitet ift. køn, krop og seksualitet. Forhandlingen af femininitet er central for Lyses kunstneriske praksis og blandt yngre feminister, der tager feminine udtryksformer til sig og undersøger, hvorfor de har været så udskældte. Et andet eksempel er bogen *Sexmagasinet vol. 1* (2021) af illustratør Sofie Riise Nors, der også eksperimenterer med stereotyp feminine og eksplicit seksuelle udtryk. I dette essay zoomer jeg ind på tendensen med udgangspunkt i Lyses kunstneriske praksis. Jeg trækker på *femme theory*, der undersøger,

hvorfor femininitet har været kontroversielt, både generelt i samfundet og inden for feminismen. *femme theory*, der har rødder i aktivistiske queermiljøer, tager udgangspunkt i, at den historiske devaluering af femininitet er uafhængig af køn, men snarere knytter sig til en idé om det feminine som underlegent ift. det maskuline. Man taler derfor om det som en selvstændig diskriminationsform, *femmephobia*, og undersøger politiske, sociale og æstetiske forsøg på at vriste femininitet fri af begrænsende idéer om køn, seksualitet og sociale roller.

Jeg er her interesseret i at undersøge, hvordan Lyse i sin kunstneriske praksis vrider og strækker femininiteten for at vriste den fri af begrænsende normer. Lyse forsøger i sin eksperimenterende praksis at materialisere nye måder at forstå femininitet på, og her spiller glimmer en særlig rolle. Glimmeret er knyttet til konkrete genstande i Lyses kunst, men opsummerer også hele projektets æstetik. Hvad er det, glimmeret kan, siden det bliver så centralt i genforhandlingen af femininitet i Lyses værker? Og



[1] *Sex med Maja*, Maja Malou Lyse & DR 2019. I Lyses univers møder pigeværelsets æstetik pornografiens, og i tv-serien *Sex med Maja* vises en række glimt af, hvordan det seksuelle utopia, Lyse drømmer om, måske kunne se ud. *Sex med Maja* blev sendt på DR2 i 2019 og kan fortsat streames på DRTV. Foto: DR.

hvilke nye måder kan vi lære at forstå femininitet på, hvis vi går ind i Lyses kunst via den portal af lys, der strømmer ud fra kussen i *Sex med Maja*? Jeg vil argumentere for, at Lyse arbejder med at placere agens, der hvor den ellers underkendes af patriarkalske normer. Værkerne frem-skriver en feminin agens for at etablere nye måder at være i verden på.

Selfien: Udtryksform eller skadelig overfladiskhed?

Lyse bruger både sin egen krop og internettet som medier til at udfolde sin kunst igennem. Det ses især på Lyses Instagram-konto *habitual_body_monitoring*²,¹ der fungerer som udstillingsrum for Lyses værker, men som samtidig også skaber en slags "internetcommunity", hvor Lyse interagerer direkte med sit publikum. I videoperformancen *Selfie Stick Aerobics* (2015) tager Lyse selfien op som udtryksform [2]. Performancen blev skabt i samarbejde med den svenske kunstner Arvida Byström og kan

læses som en forløber til Lyses senere værker. I videoen, der trækker på 1980'ernes aerobic-videoer, udfører Lyse og Byström en træningssession i at tage selfies med selfiestang. Dermed flytter de fokus fra de færdige selfies til den bagvedliggende, selv fremstillende proces. Dette greb skal ses som modsvar til kritikken af selfies som udtryk for en selvoptaget og potentielt selvskadelig kultur blandt især unge kvinder.² I videoen er det at tage selfies i stedet en fælles øvelse i at udtrykke sig.

Videoen starter i en animeret gymnastiksal i lyserøde og glitrende toner, hvor Lyse toner frem i en halvkugle af lys, klædt i lyserødt joggingtøj med en selfiestang i hånden. Glimmeret og farverne giver associationer til et eventyrligt univers, og Lyse fremstår som "the fairy godmother" fra prinsessefilm, komplet med fe-tryllestav forvandlet til selfiestang. Det ligner et klassisk pigeunivers, som man kender fra tegnefilm eller et computerspil målrettet piger. Et univers, der er meget normativt feminint og ofte handler om at lege voksen kvinde ved



[2] *Selfie Stick Aerobics*, Maja Malou Lyse & Arvida Byström 2015. I videoværket *Selfie Stick Aerobics* tager Lyse sammen med den svenske kunstner Arvida Byström selfien op som kunstnerisk udtryksform. Med brug af en hyperfeminin glitteræstetik undersøger kunstnerne det spænd mellem uskyld og seksualitet, som har været dominerende i fremstillingen af pigen som kulturel figur.

fx at lægge make-up. Rundt om Lyse svæver en række genstande, som refererer til konstruktionen af feminitet, heriblandt læbestift og falske negle. Fra starten forbindes en piget æstetik og associationer til magiske eventyr og barndom med genstande, som associeres med et eksplicit seksuelt udtryk. *Girls Studies*-forsker Catherine Driscoll peger i artiklen “The mystique of the young girl” (2013) på spændet mellem det barnlige og seksuelle som kendetegnende for, hvordan pigen fremstilles som kulturel figur. Ifølge Driscoll repræsenteres pigen i to modstridende positioner: “In a dominant public popular sphere [...] girlhood is understood as naturally directed towards sexuality and yet categorically to be protected from sexuality” (291). *Selfie Stick Aerobics* spejler dette spænd mellem seksualitet og uskyld, når videoen forbinder et umiddelbart barnligt pigeunivers med genstande, der konnoterer feminin seksualitet. Men værket udstiller også de modstridende konnotationer af uskyld og seksualitet, som knytter sig til pigefiguren, og synliggør, hvordan feminitet konstrueres gennem særlige genstande og

koder. Dels ved at samle disse koder i en overflod af pigethed, dels ved at inkorporere genstande, der bryder med disse – fx repræsenterer menstruationskoppen en feminin kropslighed, der traditionelt har været ekskluderet fra den offentlige fortælling om pige- og kvindeliv.³ Værket fremhæver, hvordan feminitet overlapper med en idé om “det pigede”, der er konstrueret gennem snævre koder i et spænd mellem pigen som hhv. uskyldsfigur og sexobjekt. Det er to roller, der pendulerer mellem naivitet og objektivisering, og Driscoll (2013, 292) peger netop på, hvordan dette spænd betyder, at unge piger og kvinder frakendes agens og kontrol over, hvad de selv udtrykker og gør. Denne frakendelse af pigers agens har også været på spil i debatten om selfies. Kritikken af selfies risikerer at pådutte unge kvinder rollen som på en gang alt for selvoptagede og samtidig som naive ofre for ubevidst selvskade. Lyse og Byström viser med *Selfie Stick Aerobics*, at piger og unge kvinder er i stand til at præge de udtryksformer, de har til rådighed. Kunstnerne opvurderer selfien som udtryksform, men er også bevidste om, hvordan selv frem-

stillingen påvirkes af kulturelle normer. Den normativt pigede æstetik både udstilles og anvendes i undersøgelsen af selfien. Glimmeret refererer både til eventyr og magi og leder tankerne over på eksplicit seksualitet: skinnende falske negle, glitrende smykker og den klistrede slikkepind, der glimter i lyset. Glimmeret bliver en æstetisk opsummering af normative forestillinger om femininitet, hvor de to poler af hhv. uskyld og seksualitet bindes sammen. Værket placerer sig i det normativt feminine rum for så at indskrive nogle helt andre konnotationer i det: fremfor at blive dømt useriøs, overfladisk og skadelig bliver selfien en udtryksform med et indhold, som den glitrende femininitet både forvalter og forvandler i det spænd mellem uskyld og seksualitet, som den selv konnoterer. Med mit femme-teoretiske blik forstår jeg *Selfie Stick Aerobics* som et værk, der både synliggør, hvordan kritikken af selfies bunder i en bagvedliggende femmefobi, og samtidig udfordrer denne femmefobi ved at indskrive fællesskab og handlekraft i selfien.

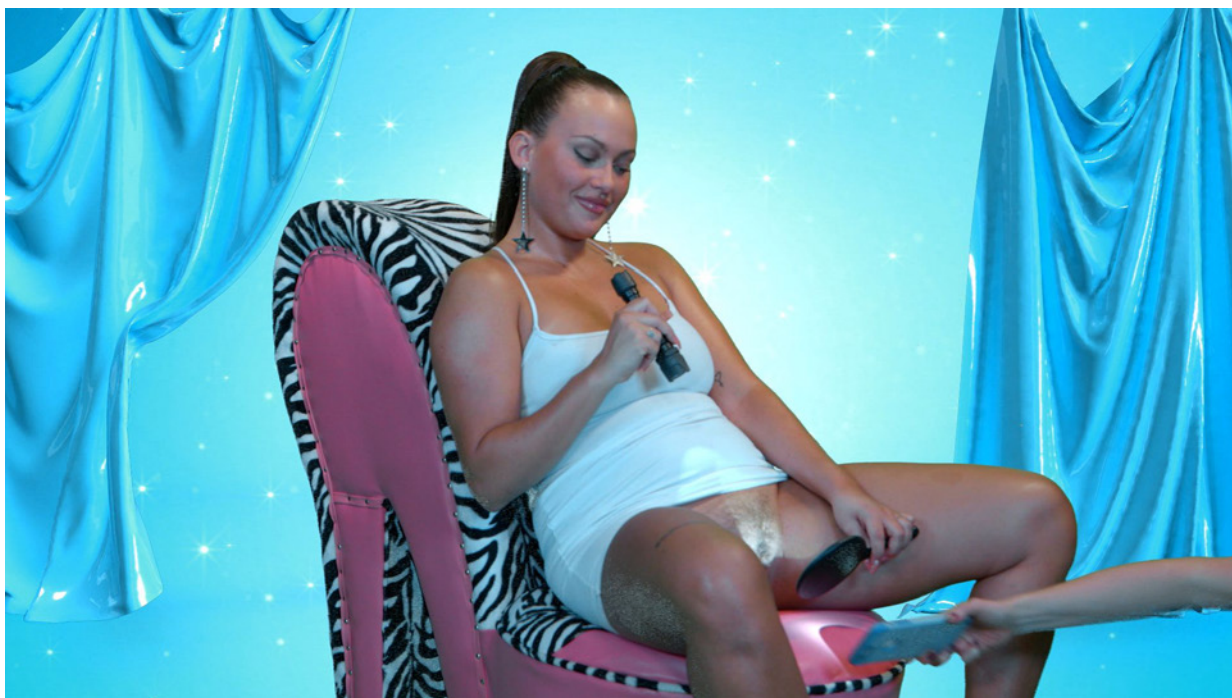
Glimmerets utopi

Lyse fortsætter sin undersøgelse af femininitet i tv-serien *Sex med Maja*, hvor en række scener bryder med seriens dokumentariske opbygning ved at finde sted i udefinerbare, computeranimerede rum, der minder om universet i *Selfie Stick Aerobics*. Lyse rammesætter disse scener som glimt af et utopisk fremtidsunivers, som resten af serien forsøger at arbejde sig hen imod. Det er i åbnings-scenen, Lyse spreder benene og åbenbarer et blændende lys. Imens går speaken i gang: "Jeg har en drøm om et seksuelt utopia befriet fra idealer, dobbeltmoral og skam," fortæller Lyse, mens der klippes mellem forskellige lystfulde scener, hvor Lyse fx rider gennem et glitrende univers på en dildo, inden vi vender tilbage til rummet, hvor Lyse sidder. Langsomt samler hun benene igen, lukker lyset inde, og speaken lyder: "Men jeg kan mærke, at vi overhovedet ikke er der endnu." Som seere suges vi ind i Lyses seksuelle utopi og får et glimt af den verden, hun vil bygge op, men forstår, at der er lang vej igen. Glimmeret i Lyses praksis får dermed endnu en dimension: Den lysende kusse bliver portalen til en utopisk form for

seksualitet. Det glitrende knyttes til det utopiske univers og bruges til at vise glimt af, hvordan verden *kunne blive*. Denne tilføjelse til glimmerets rolle i Lyses praksis kan forstås med Rebecca Coleman, der i bogen *Glitterworlds* (2020) argumenterer for at forstå glimmer som noget, der skaber verdener: "As it moves, glitter makes worlds, it brings these worlds to life. This worlding is a process that is unsettled, or open-ended. Glitter has the capacity to world differently, to create a variety of futures [...]" (2020, 1). Glimmer bygger ifølge Coleman verdener op på en måde, der rummer en flerhed, som udfordrer det, man umiddelbart kan forestille sig som den mulige fremtid. I Lyses værker skaber glimmeret et utopisk rum uden for tid og sted. Med blik for dette aspekt ved glimmeret vil jeg argumentere for, at man kan tale om to overordnede spor af femininitetsforhandlinger i Lyses kunstneriske praksis: Det ene spor handler om at indskrive agens og opvurdere det, der er blevet klassificeret som feminint og dermed overfladisk og naivt. Det andet handler om en verdensbyggende, utopisk leg med at vriste femininiteten fri af restriktive normer.

Livmoderen møder dit blik, og kussen svarer igen

Disse to spor væves også sammen flere steder i Lyses kunstneriske praksis, fx i en af de utopiske scener i *Sex med Maja*, hvor Lyse arbejder videre med, hvordan selfien kan bryde med normative forestillinger om femininitet. I scenen kritiserer Lyse, at mange afviser selfies som overfladiske: "Men hvis du spørger mig, så synes jeg altså, at selfies kan bruges til at dokumentere noget indre" (*Sex med Maja* episode 1, 2019, 10:32-10:45). Umiddelbart er der ligesom i *Selfie Stick Aerobics* tale om at opvurdere selfien som udtryksform. Men så tager scenen en uventet drejning. Lyse mener helt bogstaveligt, at man kan tage selfies *afsit indre*. Scenen omformer sig til en instruktionsvideo i selvgynækologisk undersøgelse [3]. Lyse instruerer i, hvordan man indsætter et spekulum, og forklarer, hvordan man kan tage "en indre selfie". Mens kameraet følger hendes blik ned på spejlet, hvor hendes livmoder kan ses, siger hun til den imaginære deltager: "Wow, kan du se det? Det er din livmoderhals, der kigger lige tilbage



[3] *Sex med Maja*, Maja Malou Lyse & DR 2019. I en af de utopiske scener i *Sex med Maja* udfordrer Lyse endnu en gang debatten om selfies som værende overfladiske. Med reference tilbage i kunsthistorien foretager Lyse på landsdækkende tv en selvgynekologisk undersøgelse og guider til, hvordan man selv kan tage "en indre selfie" af sin livmoder. TV-serien kan fortsat streames på DRTV. Foto: DR.

på dig" (*Sex med Maja* episode 1, 2019, 11:43-11:48). Hvor kussen i åbningsscenen bliver en portal til et utopisk rum, tilskrives livmoderen her agens – den ser tilbage på dig. Hvor *Selfie Stick Aerobics* inter文enerede i en debat om selfies som værende skadelige for unge kvinder, bliver selfien her udtryksform for den del af den feminiserede krop, der historisk er blevet valoriseret som en mangel.⁴ Lyse synliggør og tilskriver agens til et kropsligt punkt, der traditionelt har været ekskluderet fra kulturens rum. Scenen parafraserer post-porn performancekunstner Annie Sprinkles *A Public Cervix Announcement* (1989), hvor publikum kunne kigge op i hendes livmoderhals gennem et spekulum.⁵ I *The Explicit Body in Performance* gennemgår teaterprofessor Rebecca Schneider performance og påpeger, hvordan beskueren kom helt tæt på dette på en gang kulturelt ladede og usynliggjorte sted, men i en kritisk relation, hvor Sprinkle kiggede tilbage på beskueren. For Schneider (1997, 64-65) er Sprinkles blik det, der sikrer agens hos Sprinkle. Hos Lyse radikaliseres det yderligere, så kussen selv bliver subjekt for blikket.

Denne omvending er også på spil i videoværket *Pussy Got Talent* (2019), der på udstillingen *Art & Porn* (2019) blev udstillet sammen med skulpturen *Sex Is Not A Natural Act* (2019), som jeg vender tilbage til i næste afsnit. *Pussy Got Talent* fremstår æstetisk mere rå og uredigeret end de dele af Lyses oeuvre, jeg hidtil har beskrevet. Videoen består af et close-up af Lyses krop, der filmer direkte ind på hendes blottede kusse og bryster. Ud over kusse og bryster ses Lyses hænder, der bevæger kønslæberne i takt med en stemme, der taler fra selve kussens perspektiv. Værket trækker på pornografiens eksplicitte billedsprog ved at vise selve kussen med kønslæber, skede og klitoris og bringer derved det billede ind i kunsten, hvor repræsentationen af kussen ellers ofte stopper ved venusbjerg eller repræsenteres som det, beskueren *ikke* kan se.⁶ Med det uredigerede udtryk mimer videoen pornografiens "hjemmevideoer", der dyrker idéen om en "autentisk" situation. På den ene side skaber det en effekt, hvor den filmede krop læses som en virkelig krop, mens værket på den anden side kobler kroppen fra sin

subjektsposition ved at filme uden hovedet. Beskueren må dermed både anerkende, at der er tale om et reelt menneske, samtidig med at subjektiviteten forskydes fra hovedet til den talende kusse. Titlen mimer pornofilmstitler, hvor ordet “pussy” ofte erstatter kvinden, og refererer samtidig til en bredere brug af *pussy* som et nedsættende ord om kvinder (fx i Donald Trumps omdiskuterede sætning “grab them by the pussy”). Men straks omvendes det, for det *er* faktisk kussen, titlen refererer til. Videoen modsvarer dermed tendensen til at reducere kvinder til kønsorganer, ikke ved at insistere på at se den hele kvinde, men ved at insistere på, at subjektiviteten og kussen ikke er modsætninger. Ved at filme hænderne, der bevæger kønslæberne til lyden af en voiceover, der stiller kritiske spørgsmål fra kussens perspektiv, tvinger Lyse publikum til ikke blot at være beskuer, der ser på et objekt, men også lyttere, der hører på et subjekt. Lyse indskriver agens et sted, der normativt har været knyttet til idéen om det feminine som agensløs modtager for det maskuline subjekt.

En radikalisering af det feminine: Fra patriarkalsk femininitet til femme

Lyse arbejder ikke kun med videokunst, men har en bred palet af udtryksformer. På udstillingen *Art & Porn* stod *Pussy Got Talent* over for skulpturen *Sex Is Not A Natural Act*, der også udfordrer normative idéer om femininitet og materialiserer et mere utopisk rum [4]. Værket er en kæmpemæssig dildo med en skinnende pink glimmeroverflade, der indbyder til, at man slænger sig i den som en sofa. På udstillingen kunne man sidde på kæmpedildoen og se kussen tale i *Pussy Got Talent*. Selvom værket udgøres af en forstørret dildo, er det især dennes skulpturelle kvaliteter, Lyse fremhæver med værket. Det sker gennem et særligt fokus på form og overflade i værket. Med sine rundede former og liggende stilling frakobles kæmpedildoen fuldstændig både den konkrete penis og den symbolske fallos’ erigerede positur. Kombinationen af det metallisk glitrende og organisk formede nydelsesobjekt konnoterer både et science fiction-agtigt rumskib og seksuel nydelse uden for det normative, heteroseksuelle samleje.

Den skinnende pink, glitrende overflade knytter dildoskulpturen til femininitet, og som Coleman peger på, giver glimmeret associationer til noget fremtidigt. At dildoskulpturen er pink og glitrende, forstår jeg ikke som en negativt ladet kastrationstanke, men som et greb, der, ligesom formen, skal vriste den fri af patriarkalske normer knyttet til den erigerede penis. Det er et greb, jeg via *femme theory* vil foreslå at kalde en *femme-ificering*. Kønsforsker Rhea Ashley Hoskin argumenterer i sin artikel “Femme Theory: Refocusing the Intersectional Lens” (2017) for, at femininitet kan antage en subversiv form, som trækker på normativt feminine værdier, udtryk og handlinger, men omformer dem i opposition til patriarkalske opfattelser af femininitet. Hoskin skelner mellem *patriarkalsk femininitet* og den subversive form, som hun kalder *femme*. *Femme* er historisk blevet brugt om feminine lesbiske kvinder, men i queer miljøer anvendes begrebet på tværs af kønsidentitet og seksualitet af mennesker, der på forskellig vis gør brug af feminine udtryk (2017, 99).⁷ Hoskin etablerer sit skel mellem *femme* og patriarkalsk femininitet ud fra en analyse af, at den form for femininitet, som normativt accepteres (men ikke værdsættes), er utrolig snæver og reguleret. Fx er den knyttet til hvide, heteroseksuelle cis-kvinder, der balancerer i det såkaldte luder/madonna-kompleks. For Hoskin står *femme* i direkte modsætning til dette. Hun skriver: “Femme is a form of divergent femininity that strays from the monolithic and patriarchally sanctioned femininity” (2017, 99). *Femme* er en udtryksform, der giver feminine træk ny betydning på tværs af køn og seksualitet. I stedet for at distancere sig fra femininitet og bidrage til devalueringen af feminine subjekter kæmpes der for at frigøre femininiteten fra både begrænsende normer og devaluering.

Man kan sige, at Lyse foretager en *femme-ificering* af kæmpedildoen, samtidig med at dens form frakobles referencer til bestemte køn. *Femme-ificering* som et greb kan opsummere alle de værker, jeg her har beskæftiget mig med. For Hoskin er et aktivt subjekt den grundlæggende forskel mellem patriarkalsk femininitet og *femme-identitet* (100). Som jeg har vist, er det en essentiel del af Lyses



[4] AroS, *Art & Porn*. På udstillingen *Art & Porn* på AroS kunne publikum slænge sig i Lyses glitrende kæmpedildoskulptur *Sex Is Not A Natural Act* (2019), mens de så hendes videoværk *Pussy Got Talent* (2019), hvor en talende kusse stiller kritiske spørgsmål til normative forestillinger om køn og seksualitet. Foto: Anders Sune Berg.

kunstneriske praksis at placere agens der, hvor den bliver underkendt af patriarkalske normer. Med Hoskin kan feminitetsforhandlingerne hos Lyse forstås som undersøgelser af, hvordan patriarkalsk feminitet kan omformes til femme. Lyse arbejder ikke blot med en reclaiming af feminitet, men med en *radikalisering* af feminitet. Værkerne udfordrer femme-fobien ved at køre det feminine helt ud og blive i det, uden at det fører til et tab af agens, tværtimod. Det er denne strategi, jeg forstår som femme: den radikaliserede feminitet, der peger mod et utopisk rum, hvor det feminine er vristet fri af de restriktive normer. Værkerne arbejder med en rekonfiguration af samtidige feminitetsforståelser, og de utopiske rum, de fremmaner, skubber til givne idéer. Værkerne eksperimenterer med at give radikaliseret feminitet materiel

form, hvad enten det er virtuelt, i videoværkerne eller som en skulptur, man kan ride ind i fremtiden på!

Glimmeret bliver hos Lyse et vigtigt redskab, når de utopiske rum skal materialiseres. Måske hænger det sammen med de betydninger, der knytter sig til glimmeret selv? Glimmer kan forstås som en af de koder, der selv udsættes for femme-fobi, for at være *for meget*. Men hos Lyse bruges glimmerets tendens til at være alt for meget i stedet til at radikaliserer feminiteten. Samtidig anvender Lyse den rolle, som glimmeret spiller i pigespil og prinsessefilm, til at skabe andre verdener med. Glimmeret bliver, med Colemans ord, *verdensbyggende*. Hos Lyse bliver glimmeret både selv femme-ificeret *og* et redskab til at femme-ificere.

NOTER

- 1 Titlen på Instagram-kontoen refererer til begrebet *habitual body monitoring*, som forsker Caroline Heldman introducerede i en TEDtalk. Begrebet beskriver, hvordan særligt kvinder konstant monitorerer deres kroppes fremtræden.
- 2 For en gennemgang af kritikken af selfies, se Weilenmann og Hillman 2019.
- 3 Menstruationskoppen hos Lyse og Byström kan samtidig ses som en del af de seneste års menstruationsaktivisme. Se fx Oehlenschläger 2014.
- 4 Denne kulturelle opfattelse af kussen som en mangel er først og fremmest blevet teoretiseret i Freuds begreb om penismissundelse og hans beskrivelse af pigens psykoeksellev udvikling, jf. fx Andkjær Olsen og Køppe 1986, 390-93.
- 5 I den *post-pornografiske* modkultur reflekteres pornografis kommercielle og kulturelle stereotyper kritisk.
- 6 For en analyse af kussens rolle i kunsthistorien som det, der *ikke* vises, se diskussionen af Sprinkles performance overfor Gustave Courbets maleri *L'Origine du monde* (1866) og Marcel Duchamps skulptur *Étant donnés* (1946-1966) i Schneider 1997, 64.
- 7 *femme theory* er udviklet i queermiljøet, hvor især lesbiske, nonbinære og transpersoner har været centrale i udviklingen af *femme*-begrebet. En central person i dag er den amerikanske kunstner Alok V. Menon, der kunstnerisk og aktivistisk gør op med devalueringen af femininitet og dens binding til et specifikt køn. I digtsamlingen *Femme In Public* (2017) rejser de fx spørgsmålet: "What feminine part of yourself did you have to destroy in order to survive in this world?".

LITTERATUR

- Andkjær Olsen, Ole og Simon Køppe. 1986. *Freuds psykoanalyse*, 2. udgave. København: Gyldendal.
- Bartram Scott, Jocelyne. 2021. "What do glitter, pointe shoes, & plastic drumsticks have in common? Using femme theory to consider the reclamation of disciplinary beauty/body practices". *Journal of Lesbian Studies* 25 (1): 36-52.
- Coleman, Rebecca. 2020. *Glitterworlds: The Future Politics of a Ubiquitous Thing*. London: Goldsmiths Press.
- Driscoll, Catherine. 2013. "The mystique of the young girl". *Feminist Theory* 14 (3): 285-294.
- Hoskin, Rhea Ashley. 2017. "Femme Theory: Refocusing the Intersectional Lens". *Atlantis: Critical Studies in Gender, Culture & Social Justice* 38 (1): 95-109.

- Oehlenschläger, Emma. 2014. "Menstruationskoppen hitter blandt unge kvinder". Politiken, 26. november 2014: <https://politiken.dk/forbrugogliv/sundhedogmotion/velvaere/art5554521/Menstruationskoppen-hitter-blandt-unge-kvinder> (tilgået 28. april 2022).
- Schneider, Rebecca. 1997. *The Explicit Body in Performance*. London & New York: Routledge.
- Stüttgen, Tim, red. 2009. *Post/Porn/Politics: Queer Feminist Perspective on the Politics of Porn Performance and Sex-Work as Culture Production*. Berlin: b_books.
- Vaid-Menon, Alok. 2017. *Femme in Public*. Selvdgivelse.
- Weilenmann, Alexandra og Thomas Hillman. 2019. "Selfies in the wild: Studying selfie photography as a local practice". *Mobile Media & Communication* 8 (1): 42-61.

NINA CRAMER AND EMIL ELG

Invested in Light

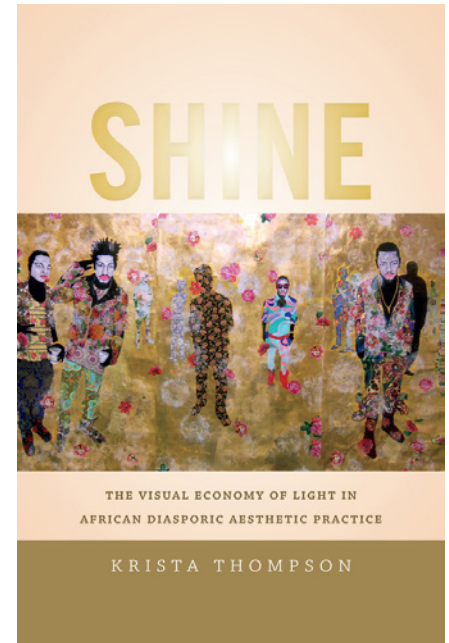
A Conversation with Krista Thompson

Krista Thompson is Professor of Art History at Northwestern University. Her research examines modern and contemporary art and visual culture of the Africa diaspora and the Caribbean, with a focus on photography and lens-based practices. Thompson is the author of *An Eye for the Tropics* (2006) and *Shine: The Visual Economy of Light in African Diasporic Aesthetic Practice* (2015). Taking its point of departure in the latter publication, this interview revolves around the historical and contemporary connections between blackness and light, photography as art historical method, and African diasporic visualities.

NINA CRAMER, EMIL ELG (NC/EE): *Thank you so much for taking the time to speak with us about Shine: The Visual Economy of Light in African Diasporic Aesthetic Practice [1] – a book that has meant a tremendous amount to both of us.*

In this book, you develop the concept of “shine” through the analysis of African diasporic performances of visibility in Jamaica, the Bahamas, and the US (such as dancehall videography, street photography, and high school proms); and you explore the complex role light plays in these practices. In the book’s introduction you present one of its central concerns when noting that “Light has the power to bring geographic transcendence and social ascendance” (p. 6). Can you tell us about how you arrived at light and shine (and related concepts of shimmer, bixels, sheen, and bling) as a conceptual frame for understanding black diasporic visualities?

KRISTA THOMPSON (KT): The project came out of being attentive to the aesthetic practices that were going on around me when I lived in Atlanta, Georgia as I was completing my graduate work and travelling regularly between Jamaica and the Bahamas. At the same time as I was doing work in the archives as a trained art historian, I became interested in these things I was seeing literally in the streets in these locations that I was working on, and I just started to document them and to think about them together. If anything, the book is just asking questions like, how do we develop art historical methodologies that are attuned toward how different people define their aesthetic practices? How do we take that seriously? How do we study that? And what are the outcomes from being attentive to what is going on on the ground locally? One of the things the book is trying to do is to understand how every place has different practices and a different language – it’s not only “bling”, it’s “shimmer” in the Bahamas, and so on. So, it’s about thinking in a deeply local way about what these practices are and trying to understand the connections between these locations.



NC/EE: *Methodologically, Shine seems to be informed by a multiplicity of disciplinary modes. Expositions on hip hop album covers are juxtaposed with analyses of canonical European paintings, such as works by Hans Holbein the Younger and Dirk Valkenburg; painted street photography backdrops where “Light emanating from cars, moons, sunsets, and other sources of illumination is key” (p. 59) from both the Caribbean and the US are considered alongside stills from Hype Williams music videos and contemporary artworks by Ebony G. Patterson and Kehinde Wiley, among others. Your own photographs of high school prom entrances in Nassau, Bahamas and dancehall performers in Kingston, Jamaica [2] also feature prominently along with descriptive prose where you almost seem to write from the position of a participant-observer. Commenting on your research approach, you write: “In order to assess the social and sensorial effect of visual technologies and how they intercede in ‘performance genealogies,’ I did much of the research for the book with and through a video camera or still camera [...] I sought to pursue an art history formulated not just in the archives but in the streets, sites where art historians typically do not look for their subjects” (p. 14). Can you elaborate on the methodological considerations that shaped this book and informed your research process?*



Video light in Passa Passa dancehall, Tivoli Gardens, Jamaica, 2009. Photo by Krista Thompson.

KT: What I try to do in the book is to start by following these photographic practices. For example, in the analysis of street photography and the use of painted backdrops, I literally started following different photographers and, in a couple of instances, filling in when things got so busy that they needed me to help out. I started following the routes that they followed – there were these circuits going around the southeastern United States. Photographers that I had worked with in Atlanta I followed to New Orleans, and I was exposed to this larger network of people as I travelled. That also included following these practices outside the US, to my surprise, and finding that this form of photography was also taken up in a Jamaican context. So, part of the methodology was hanging out with the producers of these images and asking questions to people who were using these technologies. I see my approach as less participant-observation than... what are the questions that art historians ask when they're doing their research? When I'm doing research on an artist and I go to their studio, I'm asking them: What are their sources, what are they thinking about formally, looking at things that are on their canvases, what are the formal languages, what are the material languages? I feel like *Shine* was simply about using art historical methodologies to understand

how practitioners themselves thought about what they were doing. And I have to say that these are some of the least ideal sites to ask questions... let's just say if you're in the context of clubs and concerts and you're asking nerdy art history questions, it is not the best place to conduct art historical research. But again, I was just really interested in getting a sense of how people were defining their own ways of engaging with these technologies.

I was also interested in using the camera, although the history of the camera is one loaded with power dynamics. I was always mindful of that even as I thought it was important that I adopt a visual language that people were using. For me to do otherwise would have been to impose another form of analysis when I was really trying to engage the way these practices were being performed on the ground. But as I say in the book, sometimes the camera did the opposite of what I wanted. Sometimes, to my dismay, people weren't answering my questions – they saw the camera as this opening to an audience that they were imagining, to the people that in the future would see them, to people in a different geography that might somehow see their visibility. So, in an interesting way, as a researcher at first, I was like, “this camera is just ridiculous.” But the camera immediately solicited a kind of response that was so central to local practices of photography. I thought it was important to put aside the way I might typically do research and really engage with the visual languages being used in the spaces in which I was working – going to these locations, paying attention to how people talked about what they were doing, doing formal analyses, looking at content and then using that as a lens to revisit how we might think about contemporary artistic practice.

You mentioned all these different sources that I look at in the book, and these are all sources that artists that I interviewed told me they were looking at. So, when I go to Kehinde Wiley and say, “you're looking at light and shine in your work, what are your sources?” he talks about the street photography backdrops as something that he grew up seeing, he talks about his interest in particular historical paintings and periods, and so I go back to those periods. Ebony Patterson talked about the importance of “blinging” the skin in Jamaica, so I look at those practices. Even looking at music videos – when I'm interviewing artists about what their influences are, they're talking about growing up at a particular moment when a certain video culture was important and how light was a very important visual culture within it. So, I really started methodologically with an attention to what's happening on the ground, trying to take that seriously as a paradigm and a language, and then looking at contemporary artists' work based on that as opposed to on a canon of art history that we might be familiar with to talk about their practices.

NC/EE: *We have also been very inspired by your piece “‘Negro Sunshine’: Figuring Blackness in the Neon Art of Glenn Ligon” (2013). This article, like Shine, revolves around light, shine, and blackness. However, the focus is somewhat different in this earlier text as you primarily foreground ways in which light and shine historically have been instrumental to the commercialization and commodification of black people.*

This notion is also present in some sections of Shine – for instance in “Shine and the Fact of Blackness”, where you (with reference to Frantz Fanon) talk about surface aesthetics, shining skin and different forms of commodification pertaining to blackness, among other things in relation to the shining, sculptural black bodies depicted by Dutch artist Dirk Valkenburg in his painting Ritual Slave Party on a Sugar Plantation in Surinam (1706-08, SMK - National Gallery of Denmark) – but to a far lesser degree than in the aforementioned essay.

In the introduction to Shine you briefly point towards the racial aspects of the enlightenment tradition and you connect (via Isaac Newton’s notion of “white light”) this raciality with the raciality inherent in different photographic media. But you also underline that the African diasporic practices examined in the book depart from this racist, Eurocentric light; you underline that this black light is a different light with other possibilities. You write: “The ‘racial character’ of photographic technologies, as Lorna Roth and [Richard] Dyer point out, directly informed the appearance and illegibility of black people” (p. 22). But shortly thereafter you contend that:

The different popular photographic practices in the African diaspora explored here intervene in these histories of technologies of light and the production of race, making different claims on and investments in the photographic effect of white light. How can black people, through popular practices, create different forms of legibility through photographic and videographic technologies, given the historical relation between whiteness and light and the very notion of the representable? How might they differently shine, glow, or bling through the photographic sphere? (p. 22)

As we understand it, your work on the intersections of light and blackness thus takes off in at least two different – and seemingly irreconcilable – directions, where light on the one hand is something that works, ideologically, towards the exclusion of black subjectivity and on the other is something that has the capacity to foreground, and perhaps even produce, black subjectivity. Can you tell us more about these different tracks in your work?

KT: Interestingly, I was almost done with *Shine* as I was thinking about that piece on Glenn Ligon's work. I very much had *Shine* in the background as I also started to think about contemporary artists who were dealing with light as an electronic technology. I am really concerned about commodification in that piece because Ligon himself has talked about shine, and the shine of skin, within his own practice. You know, he has this great work *Notes on the Margin of the "Black Book"* (1991), which I discuss in my essay, where he wrote notes on Robert Mapplethorpe's photographs of black men. One of the questions he asks is, "Why are we always shining?" My piece was really about taking up these notions of light but trying to ground them in the longer arc of Ligon's career and how I could see his move to light as electronic technology as a part of a longer investigation within his artistic practice that has dealt with notions of race, the surface, and commodification, and ways of pulling back from that. It's just to say that I think there are really interesting correlations between those things, but I want to be attentive to the very different modes of light in all of these different practices.

But in terms of the seemingly irreconcilable differences between those modes of light, I think that chapter 2 of *Shine*, which deals with video light, is a good way of giving an example of the complicated ways that both of those things can be at play at the same time. That chapter deals with the phenomenon of video light in which a cameraman holds the light of a camera onto dancehall participants, highlighting different performers and sometimes projecting their images on a screen within that space. Sometimes the videographer is recording what is happening, but a large part of what I look at in that chapter is the way light itself and basking in the visual effects of the technology of photography become themselves something that many performers were really interested in. I'm looking at how there's a lot of blurring, a lot of what I call "bixelation", that occurs in the creation of images within dancehalls which often take place late at night and into the early morning, because the camera technology wasn't created to capture black people. I'm also really interested in looking at what happens in dancehalls as creating alternate forms of visibility and visibility that are deeply interested in light, but differently so. People become differently legible within that space, and within the technology itself, if the camera is recording, and the way that technology is then circulated in diasporic contexts. So again, there's a deep investment in light, but there's an investment in its performative, emotive and affective dimensions, which I think allows participants to do something else with this technology.

I hesitate to bring up skin bleaching here so quickly because it's a very complicated practice with very different local manifestations and histories. But there was a practice of skin bleaching that arose within dancehalls as this camera light

was becoming more central. In the book I try, based on interviews, to think about skin bleaching as itself photographic, as something that literally makes the skin light sensitive. The photograph in its more conventional sense is something that has been captured on paper, which is sensitized, but I wanted to think about the body itself as a kind of photograph. In this way, the subject of the photograph and the materiality of the photograph become located on the participant who is bleaching their skin to become legible within the light of the camera. What does it mean to make one's skin photographable and changeable in the way that the surface of a photograph might be? This is a process of making oneself into a photographic object at the same time as one is claiming a new form of subjecthood precisely through this transformation. It's refusing a technology that only renders someone visible if their skin color is a certain way. It's refusing a society that grants mobility to people based on their skin color being a particular way. I'm trying to linger on that complicated state of the photographic object and subjecthood that, to my mind, is being produced at the same time.

NC/EE: You use the concept of a "visual economy" to examine the ways African diasporic communities are constituted through shared visual literacies and the circulation of consumer culture throughout the region you refer to as the "post-Civil Rights", "postcolonial" and "postnational" circum-Caribbean. And in focusing on the Bahamas, Jamaica and the US, Shine really brings to the fore the specific power relations and conditions of transmission between these national contexts. But at certain points, the book also reaches beyond this area, for instance to discuss histories of continental African photography. A key methodological question that your work speaks to for us is how to set the geographical boundaries of research on African diasporic visual practices. How did you select the transnational, intraregional focus of your research for Shine?

KT: Part of the reason for the focus was that I wanted to be attentive to the practices I was seeing in the locations in which I was already working. But I also wanted to use those locations to make a broader argument about how we might see geographic connections differently if we trace the technologies and the visual economies that are shared across these spaces. What I was trying to do was less about choosing certain places than thinking about how geography was reconfigured through the circulation of technologies related to shine and all the attendant social, aesthetic and political possibilities. But I hoped that the book would provide a model not only for thinking about shine necessarily, but for thinking seriously about doing work on these practices that are taking place across loca-

tions, following those technologies and aesthetic expressions and opening up a set of conversations and inquiries into these practices that in many instances are all around us, unfolding locally within our communities, that people might take for granted because they haven't been taught to see them or to ask questions about them.

LITERATURE

Thompson, Krista. 2015. *Shine: The Visual Economy of Light in African Diasporic Aesthetic Practice*. Durham: Duke University Press.

Thompson, Krista. 2013. "Negro Sunshine': Figuring Blackness in the Neon Art of Glenn Ligon." In *Black Is, Black Ain't*, ed. Hamza Walker, 14-25. Chicago: The Renaissance Society.

RUTH CAMPAU

Mountain Climbers

Tekst og collage (udsnit), 2017, akryl,
spejl-mylar, dibond, mesh, papir,
spray m.m., 147 x 109 x 10 cm.

de er der
alle de store kunstnere
som har glimtet på min himmel
kvinderne altså

judy chicago er der
så kom de andre climbers
agnes, katharina, isa
og mange flere
men alligevel så få

the dinner party
must go on
servietterne skinner som guld
mens boblerne stiger
blåt blir til gult
når jeg drejer blikket

de stod der før mig
glimtende på de sølvbeskinnede bjergkæder
det glimter nu
overalt
i min rodekasse står der på forsiden "bling-bling"
så ved jeg hvad det er
mit yndlingslegetøj
fraklip der
stråler
binker
chancerer
og spray
diamond dust
som langsomt falder ned på os fra universet
uden at vi ved det
maleklatter
og så de mange generelle klatter af uvis karakter
lyser op

mountain climbers
my heroines
my honour



Gangin

Aanes

View

Melbecka

Pizilotti

JESSICA

MONICA

Judy



ISA

Katharina

Sunita

Yoyoi

Sunita

Mavilo

Lanie

Approaching the Sonic Shimmer of Popular Music

The Shimmer is a prism, but it refracts everything. Not just light and radio waves. Animal DNA, plant DNA. All DNA.

DR. JOSIE RADEK, *Annihilation* 2018

Words don't go there. Words go past there. Bent. Turned. Blurrred.

FRED MOTEN 2003, 52

Popular music shimmers. Even when it is ground into the sonic shards of thrash metal or resampled and down-sampled into the citational glimmers of hip-hop, the music that constitutes the popular has to shine if it is to stand out in an ever expanding library of tracks that aim to be distinctive yet familiar. In such an environment, a track needs to shimmer at least as brightly as the others around it, lest it fade out of aural view. But this too is part of the process. Many tracks that have left the sonic zeitgeist linger in obscure playlists, in sample banks and in the unconscious memories of those they may have once touched. From there they are harvested and reconstituted into the new shimmering forms of ever updated technology and means of distribution. Compression, synthesizers, hi-fi sample libraries, streaming services and lossless files have made music something that resists its own demonetization. Somehow, even now, in conditions that some have described for music as “post-scarcity” (Bruenig 2021), popular music still seems to operate as a viable part of commercial exchanges and this requires it to glisten. Considering this, it is worth asking, what is it these shimmering sonics refract, what are the forces that propel them into us and encounter our capacities to affect and be affected?

In this paper, I will argue that encounters with popular music, and aggregates thereof, can be conceptualized as the exertion of forces that reveal certain political contingencies with implications for the construction of subjectivity. I want to offer the notion of the *sonic shimmer* to conceptualize the complex exertion and interaction of forces that are at play in popular musical experiences. I previously articulated the concept of the sonic shimmer in *Pop Music and Hip Ennui: A Sonic Fiction of Capitalist Realism* (2019, 51–52). There I used it to illustrate the diffusion of subjective intention through the culture industry of “communicative capitalism” (Dean 2009) as the networks of cultural production and distribution transduced these motives into sonic force. Here, I wish to develop the line of thinking behind this concept and attend to some of its theoretical technicalities.

In this paper, I will be referring to popular music as a broad category. To that end there are no hard barriers that would exclude queer experimental art rock, EDM, southern trap or top 40 hits. Instead the indeterminacy of the category is highlighted as proof of the inherent, and arguably progressive, diversity of this form of vernacular musical practice. A diversity in modern popular music that has emerged from a complex history, as shown in the work of Paul Gilroy (2007) and Jennifer Stoeber (2016), among others, of the capitalist exploitation of music produced by the lives and labors of enslaved, colonized and racialized peoples. This is also suggestive of the first definitional point of the sonic shimmer, which shall be explored in more depth later. Popular music is an expansive and expanding category that defies certain limitations for its constituents to function in a marketplace that demands novelty through actions that can be characterized both as colonialist and cosmopolitan.

In the following, I will give an account of *The Shimmer* in the 2018 film, *Annihilation* from which the conceptualization offered here is derived [1]. From there, I will review some of the key approaches to sonic thinking that have influenced my conceptualization of the sonic shimmer. I will then go on to exemplify and theorize the operation of the concept of the sonic shimmer.

The Shimmer

To articulate what I mean by a sonic shimmer, I first need to articulate the science fictional mechanics from which the idea is derived. In the film adaptation (Garland et al. 2018) of Jeff VanderMeer’s novel *Annihilation* (2015), the zone that has been infested by some kind of alien force is renamed “The Shimmer” rather than the more pulpy “Area X” from the book. This metaphor of light helps to draw attention to the ways in which all those processes necessary for



[1] The expedition approaches The Shimmer (*Annihilation* 2018). Photo: Moviestore Collection Ltd / Alamy Stock Photo.

the reproduction and evolution of life undergo a kind of genetic refraction. In this space, surrounded by an expanding and glistening atmosphere, the affects of encounters are accelerated and proliferate. Bushes grow in upright human forms **[2]**, deer's antlers crossfade into branches, root networks explode from the intestines of people exposed to The Shimmer for too long, and a carnivore's roar is imprinted imprinted by the screams of its victims.

From the perspectives of the audience and to an ever-diminishing extent the team we follow, the apparently "weird" character of the transformations has to do with the compounding of conjunctive change facilitated by the speed at which the refracted mutations take place and the non-human logic they display. Weird here is meant in the sense defined by Mark Fisher (2016, 10) as bringing to "the familiar something that ordinarily lies beyond it". The creatures and plants we are familiar with were produced by gradual evolutionary processes that came into being slowly and in tandem with our own emergence so as to become integrated into what we understand to be the environment. Moreover, within the timeframe in which those that consider themselves to be human have produced representational schemas, the results of evolutionary processes can appear to be relatively static arrangements. In *The Shimmer* of the movie, however, something ambivalent to context and adaption is taking place with an alarming rapidity and undeniable force.



To summarize the overall plot of the film, it begins with some kind of alien life form, more like a dome of light or a forcefield than life as we know it, crashing into a lighthouse on the Florida coast near sparsely inhabited swamplands. From this initial crash site, an area of influence gradually expands across the swamps and evacuated rural towns. The area, named The Shimmer, is surveilled and studied by the government and military. But every expedition sent inside has been lost and all broadcasts from within The Shimmer are incomprehensibly garbled. The protagonist, Lena, is a biologist, who has been in a state of grief following the disappearance of her soldier husband, Kane, on a secret mission a year earlier. One night, Lena awakes to find Kane in her kitchen, disoriented and with no memory of what took place or how he returned. His body starts to break down as his organs fail, and he is taken into custody by the military. This sets in motion a chain of events that sees Lena recruited by Ventress, a psychologist and lead researcher of The Shimmer, for an expedition with other scientists into the now massive but still secret area. Inside, the expedition team encounters the weird environment, and slowly they start to realize that they too are being affected by whatever force is at play in The Shimmer. Eventually, Lena is left alone inside and learns that Kane apparently committed suicide under the influence of his doppelgänger from The Shimmer. She then confronts her own emerging doppel-

[2] Dr. Josie Radek (Tessa Thompson) next to plants that have refracted human Hox genes (*Annihilation* 2018). Photo: Moviestore Collection Ltd / Alamy Stock Photo.

gänger and seemingly defeats it before escaping. As one of the only people to have returned from *The Shimmer*, she is interrogated and studied. However, in the final scene, Lena meets with what appears to be a recovered Kane. They embrace now with the knowledge that neither of them is who they used to be and, indeed, they may not even be considered human anymore.

The metaphor broadcast in the film for *The Shimmer* is cancer. This is made clear in the second scene of the film, which depicts a lecture given by Lena. The scene is a jump back in the chronology of events to the point before her own journey into *The Shimmer* but *after* her husband's disappearance inside it. The lecture begins with what sounds like an affirmative quasi-mystical story of the cellular origins of life. The cells on the screen are then revealed to be cells forming a tumor that may well kill a young woman. The miraculous has become horrifying. Later in the film, inside *The Shimmer*, another member of the expedition, Cass reveals that her daughter died of childhood leukemia. She remarks, "In a way it's two bereavements... My beautiful girl, and the person I once was" (Garland et al. 2018). This comment underlines one of the ontological claims that emanates from the film; that individual identity is something that emerges from the fragility of a multitude of contingent encounters and entanglements. This further expands the implications of the metaphor of cancer. The idea that within the delimited corporal structures that liberal subjects are taught to accept as the limit of their individual *self*, there could be some other force acting to reshape their bodies and capacities and even impede their vitality is the ultimate weird horror. Unfortunately, this horror of cancerous mutation is itself an emergent property of the processes of life that eventually lead to the formation of identity. A possible reading of this metaphor is that it is incumbent upon those of us with a stake in this conceptualization of ourselves, or way of relating to reality, to expand the notion of the subject to better include these ambivalent dynamics. In externalizing these dynamics – and indeed in showing how, from the perspective of force, the division between internal and external is a recent anthropocentric construction – *The Shimmer* allows us to see the motions of affect through which identity coalesces.

Over time, the characters in the expedition succumb to *The Shimmer* either by misfortune, in the case of Cass, or through their resistance to it, in the case of Anya, another member of the expedition. However, others *allow* themselves to be transformed by *The Shimmer*. Like Josie whose depression had led her to self-harm in the past. When faced with the options of resisting or encountering whatever it is that animates *The Shimmer*, Josie chooses to embrace it, and in so doing can let go of the individualized experience of her mental anguish. In

the case of the expedition's leader, Ventress, whose motivation for taking this mission was informed by her own terminal cancer diagnosis, the main anthropocentric problematic in researching *The Shimmer* is revealed. Following her encounter with the originary point of *The Shimmer*, which is now inside her body, Ventress explains that:

It's not like us. It's unlike us. I don't know what it wants. Or if it wants. But it will grow until it encompasses everything. Our bodies and our minds will be fragmented into their smallest parts until not one part remains. Annihilation.
(Garland et al. 2018, 1:32:17– 1:33:04)

The *Shimmer's* process of arrival and expansion defies the symbolic logic – the violent imposition of a system of meaning – of conquest and colonization. Even if the material outcome – the annihilation of those structures that once gave this world's inhabitants a sense of meaning – is the same, the colonist's desire to overwrite what was there before with their own defined ambitions and identity is missing. The *Shimmer* is force, and it is indeed overcoding but without identity as we know it.

In the end, the main character, Lena, escapes *The Shimmer's* attempts to absorb her and retains what we are led to believe is her identity. But in the final shots of the film, her irises shimmer, and we realize that she has been profoundly transformed by her encounter. Whatever remains of Lena is now inexorably part of the process Ventress described. Given the magnitude, expansionist and alien nature of this reorganizing force, a question that lingers is whether the notion of being outside *The Shimmer* is any longer a meaningful description of a state of affairs or just a temporary illusion.

Methods for Sonic Thinking

The area of alien infestation in VanderMeer's novel was given a sense of ambiguity and mystery with the name Area X. Here, this letter is used to stand in for the unknown, which fits with the book's literary style as an incomplete account of events. In the film, it is renamed "*The Shimmer*" and depicted as a visual effects version of a swirling post-impressionist sky in motion. These swirls, however, are not only evidence of the refraction of light but also of sounds, radio waves and DNA. Thus, "*The Shimmer*" is a visual metaphor for something that has capacities of refraction that greatly exceed redirecting the path of light. It is also in this sense that I use the concept. Here, I follow other scholars' use of shimmering as a metaphor for the affective entanglement of forces¹ beyond visible surface

phenomena (Coleman 2021, 57; Seigworth & Gregg 2010, 1). For sound too, shimmers have taken on a similar resonance when talking about music. For example, the term is used in colloquial descriptions of reverbs and in academic research to examine music's social and commercial operations (Cinque 2015) and its experiential and spiritual potential (Bogdan 2010). The Shimmer in *Annihilation*, then, presents another way to consider the implications of this widely used metaphor. In developing the concept of the sonic shimmer of popular music, I wish to highlight this excessive capacity to emphasize how such music can be understood as a force that is able to move through sonics and affect reality in a great many more ways than just the soundscape.

In this section, I want briefly draw attention to a few approaches to sonic thinking that have informed the concept of the sonic shimmer and in so doing position this idea within and between intellectual traditions. These methods attempt to chart the affective, interpolating, subjectivising, and world-producing force of popular music. They include fields like sound studies, musicology, media theory, literary studies, cultural studies and critical theory. They are mentioned, here, in an extraordinarily condensed form to orient readers unfamiliar with this kind of thinking on popular music toward the trajectory of which this work is a part.

Holger Schulze in *The Sonic Persona* (2018) develops a deliberately idiosyncratic approach to investigating sound that combines affective corporeality and discursive forms of subjectification as “symptoms of existence” (117). Central to Schulze's project is the notion of the “implex” (118) which provides a way to understand how subjective and subjectivizing experiences of sensation are directed by “tendencies towards an aspired differing state” which to an extent delimits what can happen or be understood to happen next (ibid). This is, then, to conceptualize sonic experience as the unfolding of already affected contingencies. Schulze expands this concept in a more political direction, as it is, for him, the working through of “[t]he tensions between hegemonic auditory dispositives and idiosyncrasies of a specific sensory corpus [that]unravels in sonic traces” that give a sonic persona its constitutive generativity (212).

Robin James' critical account of *The Sonic Episteme* disentangles certain politically instrumental rationalities as the audial modality of neoliberal governmentality (James 2019, 3). James proposes an engagement with Alexander Weheliye's (2005) notion of *Phonographies* (James 2019, 17), an interdisciplinary approach between literary studies, musicology and history, which “involves using insights from each field to critically reconfigure the other” (Weheliye 2005, 8). James argues for “atten[tion] to sounds and sonic practices that Philosophy [sic]

perceptually codes out of scholarly circulation because they do not contribute to the efficient reproduction of disciplines and a society structured by ongoing relation of domination” (2019, 181).

Anahid Kassabian (2013) derived and developed the concepts of ubiquitous listening and ubiquitous music from a critical reading of the technological promise of ubiquitous computing (2013). She argues for the “serious consideration of listening and ubiquitous music, through an inquiry into their relationship with affect, attention and the senses, that leads to a new theory of distributed subjectivity that challenges what we think about reception and about subjectivities and identities” (111).

A final thread is Sonic Fiction. This term was coined by Kodwo Eshun (1998) to provocatively problematize the discourse surrounding music in the late twentieth century and, so-called black music, in particular, while simultaneously producing new creative discursive imperatives. Schulze’s interpretation of this notion is as a heuristic fiction for both “activist approaches” and new avenues of “critical sound studies” (Schulze 2020, 143). In my work, I conceptualize the methods of sonic fiction as a deliberate and reflexively critical aestheticization of the suspension that characterizes the gesture of theorizing sonic and musical experience (Holt 2019, 18–19).

The Sonic Shimmer

In my previous attempts to articulate a sonic shimmer, I suggested that the shimmer was animated by an “[i]ntention that may be semantically inexpressible but nonetheless gives forms to [the sonic shimmer’s] affective refraction patterns” (Holt 2019, 51). These intentions included those of the artists, the producers, industry people, marketing teams, streaming platforms, event planners, DJs, and your friends with all the playlists to name but a few. My argument was that these intentions form the soundscape of popular music and shaped how we experienced it and by extension ourselves. On further reflection, however, this point needs to be amended. Following from the analysis of the film *Annihilation* in the context of many existing models of sonic thinking, it would be more proper to say that what gives form to the refraction of affective force in the sonic shimmer is not intentions themselves but their spectral remains as intentionality. As Ventress reflects, wanting and intention are not the right things to attribute to The Shimmer. Each creature within it may experience wants and desires, but the process of which they are a part cannot be said to share or acknowledge them or even have its own. To the extent that we can think of the sonic shimmer working in a similar way, it is not animated by the actual

desires of those who helped to produce it, but rather the force of the representation of these desires acting in the world absent of comprehensible ends. Each person in the process of producing the affective artefacts of popular music may have had more or less clear intentions behind the actions they took to bring this music into the world. However, under the swirling cacophonous canopy of the sonic shimmer, all we have access to is the residual force of the actions. All these processes and forces are intensified by the “assignifying” mechanisms (Lazzarato 2014, 80) of rapaciously “illiterate” capitalism (Deleuze and Guattari 2013a, 276). For popular music, this means those discursively recognizable motives, which may have energized the production of the sonic shimmer, have vanished from its glistening artefacts by the time we encounter their affects.

The field of popular music is always faster than analysis. So, the questions multiply for even one example of music moving through the sonic shimmer. For example, how are we to grapple with a statement that is as seemingly straightforward as “This is America” (Glover et al. 2018), when expressed through Childish Gambino’s song and video as an “afropessimist” (Wilderson 2021) assertion of this state’s constitutive “anti-blackness” (196)? What does this sonic shimmer envelop and recombine? The vernacular of the lyrics is disorienting:

Don’t catch you slippin’ now
Look what I’m whippin’ now

And the polyvocality of the ad-libs – improvised vocal accents – that surround the main vocal (Young Thug, Slim Jxmmi, BlocBoy JB, 21 Savage and Quavo) underline the impermanence of Gambino’s centrality. The dissonant semitone sliding bass synth is affectively disquieting as we tap into the ecology of fear through means that Steve Goodman refers to as “bass materialism” (2012, 28); a way in which to think of the vibration of bodies as the ontological condition of precarity that also makes enjoyment an imperative. “This is America” is about the dissonant jouissance of a particular kind of lived experience. It is about, speaking with Fred Moten, “how beautiful the beauty has been against the grain of that terror” (Moten & Hartman 2016, 35:33–35:37). This is jouissance more in the vein of how Lyotard describes it as the proletariat finding enjoyment despite and through their being chewed up by the machine of racializing capital (2015, 111), rather than the petty thrills that characterize Lacan’s bourgeois frustrations.

The cuts and disjunctions in the music, as it jumps from an affirmative but deliberately derivative pop appropriation of Nigerian jùjú into a sparse disso-

nant trap track, serve as “black aesthetic [...] refusal” (Moten & Harney 2013, 48). Especially once it is translated into the visuals of the music video that show Gambino’s face struggling to keep up the façade of affirmation before committing senseless but, for him at least, relaxing acts of violence. This is a refusal of the white, liberal narrative that one can simply overcome centuries of violence. This narrative understands the struggle against racism in the US and beyond as being largely confined to the era of the civil rights movement. This narrative is perpetuated by the politely reverential trope that would have it that the civil rights movement was one unified cause for liberal inclusion that used religion to unify the people against the aberration of racism and provide the vicarious redemption of the nation. Gambino is happy to rupture this story. His response is a “refusal [that] takes place inside” (65) both the realities of racialized life in the contemporary US and the structures of meaning-making that disavow them. This is most clearly seen in the movement through gospel break. Aside from the massacre of the choir in the music video – murders which Gambino walks away from as an echo of the real-life, white, murderer, Dylan Roof – there is the nonchalance with which it is conducted and how the riots that follow it are ignored. Gambino can articulate the refusal of this narrative only by placing the scenes of violence and the bass based “sonic warfare” of trap alongside tropes of innocence, redemption and cosmopolitan celebration (jùjú-pop, gospel and Gwara Gwara dancing) that a liberal white audience are primed to understand. Gambino is at the limits of the safety that “techniques of Black performance” – “the ‘proof’ that blackness is not or is lost or is loss” (48–49) can buy him. A problem he is aware of as he runs from a white mob in the video’s coda. The centrality of his voice is lost now, replaced by Young Thug singing, “You just a black man in this world, You just a barcode, ayy”.

As these relationships pile up, one thing that slows the analysis of the sonic shimmer is the questions it continually poses on the (in)stability and directionality of the quasi-objects it produces as it examines. That is to say, the sonic shimmer’s refusal to relegate fast moving phenomena to the category of the mere ephemera can lead to an irreducibly infinite conjunction. In writing on the classed and racialized politics of memes on black social media, Aria Dean articulates the following idea, which could just as well apply to the contemporary formation of popular music’s shimmer and its racializing affects as it too is steered by the legacies and dominance structures of the United States. She writes:

It may seem trite, in times like these, to focus on objects whose banality is without comparison. However, I think that it also has never been more useful. As black people, we are constantly grappling with this question of collectivity.

Where do you end and the next person begins? Faced with the immense pain of watching other black people die on camera, our sense of autonomy is thrown. When we speak of “we need,” “we grieve,” “we hope,” “we demand,” and so forth, we speak of something beyond a collection of individuals and something beyond a community. The history of western thought denies this sort of organization of bodies and subjectivities, instead figuring us all as static, even proposing that we all aspire to this static individuation. As the world crumbles around us, all of us [...] it is worth questioning some of the things that we have been told we desire. (Dean 2016)

What Dean’s text describes, what Gambino’s music video deploys and what the concept of the sonic shimmer helps to diagram is the functioning of a device attributed to the video work of Arthur Jafa, namely, “affective proximity” (Mala-
vassi 2020). That being the all-at-onceness of terror, joy, violence, solidarity, power and history, which informs the production of art, music and culture whether it is acknowledged or not. In being forced to acknowledge it, Dean’s notion of “beyond”, then, refers to a similar subjective entanglement that was seemingly only made apparent to Cass, who lost her daughter in *Annihilation*, through grief, which, for Dean, is always already present. This revealed entanglement is what The Shimmer, in its apparent weirdness, amplifies and accelerates. A constitutive entanglement through which Josie, the only black member of the expedition – in the words of Édouard Glissant expressed by Fred Moten as an “ecological disposition” – “consents not to be a single being” (Moten 2017, xv) and dissolves into its relational processes. This, however, terrifies Lena as the white, Hollywood protagonist in her desire to understand and thus contain The Shimmer. Following Dean then, the horror of The Shimmer in *Annihilation* is a horror that is apprehensible only as a horror to those whose being is articulated through a commitment to a limited and historically contingent notion of subjectivity as “static individuation”. A position that, as we see in the work of Gambino and Dean, is not available and perhaps not even desirable for all. While the force of the sonic shimmer is not strictly speaking extraterrestrial, it could be conceptualized as the world historic, capitalizing, racializing, gendering, aestheticizing and more forces that constitute the experience of implex in the ongoing encounters with popular music. We are, of course, already of what is forming us. But to consider popular music as a shimmer of intentionality in the form of affect allows us to better see certain traces of this process.

By Way of Conclusion

This article started as an explanation of what The Sonic Shimmer might be. But as it shifted into a demonstration, which is to say as it entered a mode of shimmer-like sonic thinking, the method's capacity to reveal the affective traces of music was also an encounter which affected the author and the text. Just as at the end of the film, Lena and Kane are no longer who they were before their encounter with the shimmer, the sonic shimmer transforms those who think with it and displaces the conclusions that can be drawn. So, by way of conclusion, I wish to articulate some reflections on the position of subjectivity in relation to the sonic shimmer of popular music.

As I notice its use in the final sentences of the previous section, it bares mentioning that *we* is a problematic pronoun for me to use here. In addition to the *we* in my remarks throughout this paper having a shifting addressee (academics and pop audiences and people), my deployment of the word is clearly not the same *we* as the politically focused racialized constituency that Aria Dean's remarks address. Dean is of course talking to those who are understood to be black within the machinations of "racial capitalism" (Robinson 2000, 1). So, while some of what is said in this paper may be of some relevance to the *we* that Dean not only addresses but enunciates by way of, it should be made clear that the *we* for whom this paper may contain anything novel would be "those who believe themselves to white" (Coates, 2015, 97). What is meant by this phrase is an ideological disposition more than a designation. Indeed, this constituency is well articulated in James' formulation of "Multi-Racial White Supremacist Patriarchy (MrWaSP)" (2015, 12), as the superficially diverse mode of neoliberal governance that, in addition to managing the material conditions of social life in line with the demands of a capitalist market, also codes a particular kind of white bourgeois identity as the norm of productivity. This normative mode of being that can be read, following Foucault's analysis of neoliberal sovereignty (2003, 241), as ostensibly entitling those engaged in its reproduction to protection from the violence that would seek to disrupt this arrangement and the violence which produces and reproduces it. In this sense, those who believe themselves to be white refers to those whose involvement in the reproduction of the status quo is done as an affirmation of this violent arrangement. So, while it may go without saying, if this power deluded subjectivity is part of a definition of *we* that I can use, then it should be noted that I am in some way implicated in it, as are my addressees, my peers, in this peer reviewed journal article.

What I want to do is to use this articulation of the sonic shimmer – this forceful glistening conceptualization of commercial aurality – as a way to juxtapose the *we* of Dean with the *we* so often invoked as the subject of popular culture’s critique – and in so doing provide another account of the disavowed precarity of neoliberal individuality and helping to engender further “questioning some of the things that we have been told we desire.” Following the example of Dean’s work in moving this concern of contemporary art theory discourse (Lloyd 2019) into an investigation of memes, the concept of popular music as a sonic shimmer, attempts to force such examination into the popular and with it expose the profundity of everyday capitalist intentionality. But most importantly it seeks to foreground the notion that the functioning of the quasi-individual experience of popular music is illustrative of the “question of collectivity” inherent to any discussion of situated individuality. This to me is what is suggestive of an ambivalent political potential in popular music. This music facilitates the mass production of the sensation of personal haecceity in an inherently and excessively social form. Popular music can produce a sense of a *we* that is at odds with the political economy that makes it a product.

Drawing on the depiction of *The Shimmer* in the film *Annihilation*, I have articulated how one might conceptualize the constitutive forces, implexive experiences and distributed subjectivities implied by the specific political circumstances of popular music as a sonic shimmer. To the extent that there is some utility to this conceptualization of popular music as an affective conjuncture in motion, the kind of intervention I would hope to see following from this paper is not so much direct citations or invocations of this set of words. Rather, I would hope this can add another set of epistemic resources to those calls for critical work that, while it might be illegible to the dominant discourse of academic career advancement, risks inhabiting, using the language of Glissant (2010), the opacity and errantry required to keep some pace with the shimmer of popular music.

ABSTRACT

In the film adaptation of Jeff VanderMeer's novel *Annihilation*, the zone that has been infested by some kind of alien force is renamed "The Shimmer". This helps to draw attention to the ways in which all life processes in this space undergo a kind of genetic refraction as bushes grow into human forms, deers' antlers become branches, root networks explode from people's intestines and a carnivore's roar has the screams of its victims imprinted upon it. In my book, *Pop Music and Hip Ennui: A Sonic Fiction of Capitalist Realism* (2019), I used this image to conceptualize popular music as a "sonic shimmer". This is to say, as an acoustic space of desiring-production through which power, aesthetics, history, sexuality, capital, technology and intention are refracted. In this paper, I explore the concept of the sonic shimmer more fully. Drawing on cultural studies, musicology, sonic anthropology, black studies, libidinal economics and rhizomatics, I articulate how the sonic shimmer can help us to understand the intersections at play in popular music and provide epistemic tools to problematize the neoliberal construction of subjectivity.

NOTES

- 1 Throughout this article affect is used in the sense of the Deleuzian branch of affect theory, which is to say "affect as an entire, vital, and modulating field of myriad becomings across human and nonhuman" (Seigworth & Gregg 2010, 6).

LITERATURE

- Bogdan, Deanne. "The Shiver-Shimmer Factor. Musical Spirituality, Emotion, and Education." *Philosophy of Music Education Review* 18, no. 2 (2010): 111–29.
- Bruenig, Matt. 2021. "What Is Lost in Post-Scarcity?," *Matt Bruenig Dot Com*, <https://mattbruenig.com/2021/05/12/what-is-lost-in-post-scarcity/> (accessed 24/10/21).
- Cinque, Toija. 2015. "Digital Shimmer. Popular Music and the Intimate Nexus between Fan and Star." *LaSalvia/Advances*: 440–55.
- Coates, Ta-Nehisi. 2015. *Between the World and Me*. New York, NY: Spiegel & Grau.
- Coleman, Rebecca. 2020. *Glitterworlds. The Future Politics of a Ubiquitous Thing*. London: Goldsmiths Press.
- Dean, Aria. 2016. "Poor Meme, Rich Meme" in Real Life, <https://reallifemag.com/poor-meme-rich-meme/> (accessed 06/05/2022).
- Dean, Jodi. 2009. *Democracy and Other Neoliberal Fantasies. Communicative Capitalism & Left Politics*. Durham, NC: Duke University Press.
- Deleuze, Gilles and Félix Guattari. 2013a. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. London: Bloomsbury Academic.
- Deleuze, Gilles and Félix Guattari. 2013b. *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. London: Bloomsbury Academic.
- Eshun, Kodwo. 1998. *More Brilliant than the Sun. Adventures in Sonic Fiction*. London: Quartet Books.
- Fisher, Mark. 2016. *The Weird and the Eerie*. London: Repeater Books.
- Foucault, Michel. 2003. *Society Must be Defended*. London: Penguin.

- Garland, Alex, Scott Rudin, Andrew Macdonald, Allon Reich, Eli Bush, Natalie Portman, Jennifer Jason Leigh, et al. 2018. *Annihilation*. Hollywood, CA: Paramount.
- Gilroy, Paul. 2007. *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. London: Verso.
- Glissant, Édouard, and Betsy Wing. 2010. *Poetics of Relation*. Ann Arbor, MI: The University of Michigan Press
- Glover, Donald and Ludwig Göransson. 2018. "This is America". New York, NY: mcDJ, RCA.
- Goodman, Steve. 2012. *Sonic Warfare. Sound, Affect, and the Ecology of Fear*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Gregg, Melissa, and Gregory J. Seigworth. 2010. *The Affect Theory Reader*. Durham, NC: Duke University Press.
- Harney, Stefano, and Fred Moten. 2013. *The Undercommons. Fugitive Planning and Black Study*. Wivenhoe: Minor Compositions.
- Harper, Adam. 2011. *Infinite Music. Imagining the Next Millennium of Human Music-Making*. Winchester: Zer0 Books.
- Holt, Macon. 2019. *Pop Music and Hip Ennui. A Sonic Fiction of Capitalist Realism*. New York, NY: Bloomsbury Academic.
- James, Robin. 2019. *The Sonic Episteme. Acoustic Resonance, Neoliberalism, and Biopolitics*. London: Duke University Press.
- James, Robin. 2015. *Resilience and Melancholy. Pop Music, Feminism, Neoliberalism*. Arlesford: Zero Books.
- Kassabian, Anahid. 2013. *Ubiquitous Listening. Affect, Attention, and Distributed Subjectivity*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Malavassi, Paola. 2020. "Arthur Jafa. Face It: The "Affective Proximity" of Imagery". *Flash Art*, no. 329 Feb – March. <https://flash---art.com/article/arthur-jafa-face-it-the-affective-proximity-of-imagery/> (accessed 4/05/2022).
- Moten, Fred. 2017. *Black and Blur*. Durham, NC: Duke University Press.
- Moten, Fred and Saidiya Hartman. 2016. *Fred Moten & Saidiya Hartman at Duke University | The Black Outdoors*. https://www.youtube.com/watch?v=t_tUZ6dybre&t=2742s&ab_channel=DukeFranklinHumanitiesInstitute (accessed 19/01/22).
- Moten, Fred. 2003. *In the Break. The Aesthetics of Black Radical Tradition*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Lazzarato, Maurizio. 2014. *Signs and Machines. Capitalism and the Production of Subjectivity*. Los Angeles, CA: Semiotext(e).
- Lloyd, David. 2019. *Under Representation. The Racial Regime of Aesthetics*. New York, NY: Fordham University Press.
- Lyotard, Jean-François and Iain Hamilton Grant. 2015. *Libidinal Economy*. Bloomsbury Academic.
- Robinson, Cedric J. 2000. *Black Marxism. The Making of the Black Radical Tradition*. Chapel Hill, N.C.: University of North Carolina Press.
- Schulze, Holger. 2020. *Sonic Fiction*. New York: Bloomsbury Academic.
- Schulze, Holger. 2018. *The Sonic Persona. An Anthropology of Sound*. New York: Bloomsbury Academic.
- Stoeber, Jennifer Lynn. 2016. *The Sonic Color Line. Race and the Cultural Politics of Listening*. New York: New York University Press
- VanderMeer, Jeff. 2015. *Annihilation*. London: Fourth Estate.
- Wilderson, Frank B. 2021. *Afropessimism*. New York: Liveright Publishing Corporation
- Weheliye, Alexander G. 2005. *Phonographies: Grooves in Sonic Afro-Modernity*. Durham, NC: Duke University Press.

METTE MOESTRUP

Det sitrer i systemet

Først udgivet på:
[https://forfatternesklimaaksjon.
no/2021/03/13/det-sitrer-i-
systemet-mette-moestrup/](https://forfatternesklimaaksjon.no/2021/03/13/det-sitrer-i-systemet-mette-moestrup/)

det sitrer i systemet af afmagt over systemet
en grønglimtende busk
et sølvfarvet tog
som suser forbi
det skælver i systemet af afmagt over systemet
busken svajer i vinden
det sitrer ryster i nervesystemet
virrer med grenene
vindspils-klirrende
fint og skarpt som barberblade
det ryster i nervesystemet
af afmagt over asylsystemet
den samme busk et andet tog
susende forbi den anden vej
det samme tog en anden busk
ubøjeligheden i afslag på anmodning
om udsættelse af udrejsefrist
til trods for at landet
som den afviste skal deporteres til
har lukket sine grænser
på grund af pandemien
etymologi, pandemi
kommer af græsk *pan* og *demos*
og betyder 'overalt blandt folk'
og alle bladene dirrer
det ryster i systemet
de mange blade møder vinden
med hver deres bevægelse
det dirrer i systemet
af afmagt af afmagt
bladene møder vinden
med hver deres bevægelse
som til sammen udgør
buskens rytme nu

det ryster i nervesystemet
af afmagt over systemet
som demonstrerer sin magt
over for mennesker
som reduceres til afviste
buskadset glitrer grønt
budskabet er en protest
en digter har levet og skrevet
side om side med andre digtere
her i landet i år efter år
og skal nu deporteres
til et land hvor digteren frygter for sit liv
en frygt som ikke mindst beror på
at digteren har brugt ytringsfriheden
*enhver er berettiget til på tryk,
i skrift og tale at offentliggøre
sine tanker* mens digteren var her i landet
side om side med andre digtere
det ryster i nervesystemet
af afmagt over systemet
afslagets almægtighed
buskene svajer i vinden
dirrende kviste og grene
som så mange andre buske
andre digtere som også
brugte ytringsfriheden
tog den for givet måske
som candyfloss og lammeskyer
i samme tidsrum her i landet
så mange andre buskadser
sitrende klirrende i vinden
hvad ytringsfrihed så end er
hvis den kun er for statsborgerdigtere
men ikke for herboende digtere som f.eks.

har arbejdsopholdstilladelse
eller er gift med en dansker
eller søger asyl
eller er afviste asylansøgere
eller har asyl
for asyllet kan fratages
den som asyllet er tildelt
bladene gnistrer
som barberblade som sollyset spiller i
alt klirrer som vindspil blitzende
små lyn af lys i blades bevægelser
digtere fælles om at skrive poesi
i en fælles samtid samme sted
men uden at have samme vilkår
for at skrive frit uden frygt
for fatale konsekvenser
endnu et tog endnu en busk
grønglimtende sølvfarvet
susende vindpust
de kalder det hjemsendelse
tror de livet er et ludospil
et ludospil som partout skal spilles
selv under en pandemi
det sitrer i nervesystemet
af afmagt over asylsystemet
det sitrer i nervesystemet
af afmagt over asylsystemet
en digter som lever og skriver
her i landet år efter år
og som ikke er statsborger
men for eksempel har en midlertidig
beskyttelsesstatus
eller opholdstilladelse
kan når alt kommer til alt

ikke skrive lige så frit
som en digter som er statsborger
her i landet for så vidt
som digteren som ikke er statsborger
og som udgiver og oplæser
digte her i landet
løber en reel risiko
for at blive straffet for sin skrift
efter deportation *enhver er berettiget*
til på tryk, i skrift og tale
at offentliggøre sine tanker men hvis man ikke
er statsborgerdigter
kan det koste én dyrt
at skrive kritisk om f.eks.
myndighederne i ens
såkaldte oprindelsesland
hvor der måske ikke er ytringsfrihed
på samme måde som her i landet
af den ene eller anden grund
gid det er et paranoidt spørgsmål
om det påvirker en asylsag negativt
hvis en asylansøger fx ytrer sig kritisk
om asylsystemet
i de offentlige medier
eller hudfletter racismen
her i landet en tvivl en rysten
et raseri camoufleret i blade
en frygt for andres fremtid
alt i mens pandemien
er 2020's paradigme
alle grenene bladene svajende dirrende
de taler om hjemsendelse
tror de livet er et ludospil
med små plastikbrikker i legofarver

som man kan sende hjem
som var det ingenting
mange bevægelser
vindens bladenes
mange bevægelser
digtere som er statsborgere
her i landet kan jo bare
skrive om ludospil eller liljer
eller det at blive voksen
eller det at få børn eller det ikke at få børn
eller det at gå i overgangsalderen
eller det at ens børn flytter hjemmefra
tom rede syndrom eller musvittens pip pip
eller det at være hvid
hvordan hvidheden klistrer til kroppen
også her i pandemiens tid
som finder sted overalt
uden at ligestille alle
det er også muligt at dvæle
ved alt det som skinner som skærme
pulver perler og piller
ligesom en digter som er statsborger
jo også bare kan skrive politisk
kritisere undertrykkende strukturer
kritisere uretfærdige magtforhold
kritisere asylsystemet
hvilket digteren som ikke
er statsborger her i landet
men måske er fra et land
hvor der ikke er ytringsfrihed
i samme grad som her i landet
selvfølgelig også kan gøre
men i en helt anden grad for egen regning
dvs. digteren som er statsborger her i landet

kan cirka risikofrit skrive kritisk om systemer
mens digteren som ikke er statsborger
løber en potentielt fatal risiko
hvis hun skriver kritisk om systemer
det ryster i nervesystemet
af afmagt over asylsystemet
herunder lejrene luk lejrene
det ryster i nervesystemet
af afmagt over asylsystemet
som er rystende og som ryster
og som selv bør rystes
til uigenkendelighed
dette er en ed
alle de mange blade
som møder vinden
med hver deres bevægelse
og udgør buskens rytme lige nu
hvor mange blade er der
hvor mange blade var der
hvor mange blade om natten
grønglimtende busk



Glitrende grundfjeld

Thorvaldsens *Amor og Anakreon*

Hvidt marmor har siden antikken været et af de mest ikoniske skulpturmateriale. Stenene kommer fra brud fra hele verden, som har leveret, hvad der kan synes som et uendeligt reservoir af lysende, skinnende og glimtende sten til kunstværker i over 2000 år. Alligevel interesserer kunsthistorikere sig forsvindende lidt for det hvide marmors materielle diversitet, og hvordan billedhuggere igennem tiden har forholdt sig til, hvilke kulturelle, historiske og symbolske betydninger stenenes særegne, iboende nuancer, mønstre og lysreflekterende effekter har haft. Hvidt marmor hentes og distribueres flere steder i Europa og vil – alt afhængig af dets geologiske ophav – variere meget i materielle egenskaber og visuelt udtryk. Gruppen “hvidt marmor” dækker altså over et bredt udvalg af sten fra kompakt til transparent, finkornet til grovkornet og i toner af hvid, grå, rosa, blålig og gul ofte stafferet med mørke årer og pletter. I dag kan de hvide marmorsten identificeres og differentieres ved hjælp af naturvidenskabelige analysemetoder såsom isotopanalyser og petrografiske tværsnit, som kan afgøre, hvor en sten er brudt, ved at sammenligne resultater opbevaret i store databaser. Typisk er forskellene på stenene størst fra brud til brud, men de kan også skifte karakter inden for samme brud. I over 2000 år har billedhuggere bearbejdet disse sten med stort set de samme slags værktøjer, men med meget forskellige kunstneriske og æstetiske udgangspunkter. Hvidt marmor er siden antikken blevet udvundet og handlet bredt fra Middelhavet til Centraleuropa, Skandinavien og USA, og er derfor på den ene side en tids- og stedsspecifik sten, og på den anden side er den et medie i konstant bevægelse. De egenskaber og betydninger, som antikkens grækere og romere tillagde marmorstenene, har

[1] *Amor og Anakreon*, Bertel Thorvaldsen, hugget i hvidt parisk lychnites i 1823. 48,5 x 70 cm. Thorvaldsens Museum, inv. nr. A827. © Thorvaldsens Museum. Foto: Jakob Faurvig.



[2] Detalje af relieffet *Amor og Anakreon*. De varierende krystalkorn ses tydeligt som en spættet overflade: De mørke pletter er de store krystaller, som bryder lyset under stenens umiddelbare overflade.
Foto: Amalie Skovmøller.

således ændret sig op igennem tiden frem til 1700- og 1800-tallets nyklassicistiske idealer. En udforskning af fortidens værdisætning af den tilsyneladende allestedsnærværende sten kan give en øget forståelse af, hvilken rolle det hvide marmor har spillet for udformningen af kunstværker og for de enkelte kunstneres kreative processer.

Artiklen fokuserer på et enkelt marmorværk, der er udført i en særlig type marmor, nemlig Bertel Thorvaldsens (1770-1844) relief *Amor og Anakreon* (1823), som er hugget i den glimtende græske lychnites-marmor [1-2]. Lychnites betyder “lampesten” og henviser til stenens særlige evne til at reflektere lyset, som kommer af en sammensætning af store og små krystaller, som får stenen til at glimte. Den glimtende marmorsten, der oprindeligt blev hentet direkte fra grundfjeldet på den græske ø Paros, var på Thorvaldsens tid synonym med græsk historie og kultur. Lychnites havde været så populær under det romerske imperium, at åren stort set tørrede ud i det 3. årh. e.v.t. Den blev altså ikke brudt i starten af 1800-

tallet og var derfor meget sjælden sammenlignet med den nyudvundne marmor fra bruddene i Carrara i Norditalien, som Thorvaldsen og hans samtidige hovedsageligt benyttede sig af. Artiklen vil diskutere, hvilken rolle dette ikoniske, glimtende græske grundfjeld har spillet for udformningen af relieffet: Hvorfor netop denne sten til dette motiv? Relieffet var tænkt som gave til den engelske kunstsamler, forfatter og bankmand Thomas Hope (1769-1831), og ved at diskutere, hvordan lychnites-marmorets bidrog til udformningen af relieffet og dets formål, vil artiklen søge en mere nuanceret forståelse af Thorvaldsens forhold til marmoret som medie for hans kunstneriske virke.

Thorvaldsens *Amor og Anakreon*

Relieffet *Amor og Anakreon* skildrer en scene fra de såkaldte anakreontiske digte, som er overleveringer og efterligninger af den græske digter Anakreons værker (ca. 570-ca. 485 f.v.t.). Thorvaldsen kendte bl.a. fortællingen fra en itali-

ensk udgave i hans bogsamling, *Poesie di Anacreonte* udgivet af Eritisco Pilenejo i 1793 (Thorvaldsens Museum, inv. nr. M386). Historien om den gamle digter og kærlighedsguden findes i Pilenejos udgave i tredje sang og handler om en digter, underforstået digteren Anakreon, der midt om natten får uventet besøg af en frysende og forhutlet dreng. Drengen, viser det sig, har vinger, bue og pil, og det står derfor klart, at han er selveste kærlighedsguden Amor, der søger ly. Anakreon lukker ham ind, tørrer ham af og lader ham varme sig ved sin ild. Den drilske Amor gengælder den gamle digters venlighed med en rigtig skarnsstreg: Han stikker ham med sin pil.

Relieffet blev modelleret af Thorvaldsen i 1823, oprindeligt til den tyske greve Franz Erwein von Schönborn (1776-1840) (Bott 1993). Det blev efterfølgende hugget i flere marmorudgaver, som i dag findes i både Danmark (Christianeyst og Vejle Kunstmuseum), Tyskland (bl.a. Landesmuseum Oldenburg) og Rusland (Eremitagemuseet) (Skjøthaug 2015, 281). Den specifikke lychnites-version af relieffet, som denne artikel fokuserer på, var tiltænkt Thomas Hope, som modtog det i vinteren 1828/1829 (Kofoed 2009). Hope var bl.a. kunstsamler og spillede en stor rolle i Thorvaldsens karriere, fordi han i 1803 bestilte hans gennembrudsværk *Jason med det gyldne skind* i marmor og ved sin forudbetaling sikrede ham penge nok til at blive i Rom. Hope skulle dog vente 25 år på at modtage sin bestilling, som over årene var vokset til også at omfatte portrætbuster af ham selv, hans kone og deres sønner. I 1917 erhvervede Thorvaldsens Museum alle værkerne på auktion, og efter 1. Verdenskrig kom de endelig til København, i 1920 (Krohn 1918; Schultz 1944; Floryan 2003; Kofoed 2009). Af et brevudkast til det brev, som Thorvaldsen vedlagde den endelige forsendelse af alle værkerne til Hope i 1828 (Thorvaldsen, antagelig august 1828), fremgår det, at relieffet, sammen med et opdateret portræt af Hopes ældste søn og yderligere et relief, *A genio lumen*, var tiltænkt som en overraskelse – en ekstra gave som tak for Hopes tålmodighed.

Relieffet til Hope var i produktion allerede i april, maj og juni 1824 (Værkstedtsregnskab april - juni 1824). Thorvaldsens assistent Ferdinando Fontana (1798-1847) blev løbende aflønnet for at arbejde på relieffet sammen med en unavngiven "scalpelino", dvs. en stenhugger hyret udefra. På baggrund af regnskabet kan man foranlediges til at tro, at det kun er Fontana og den unavngivne stenhugger, som arbejder på relieffet, men regnskabet afspejler kun det arbejde, som er blevet aflønnet på timebasis, og giver derfor ikke noget indblik i Thorvaldsens eget arbejde med relieffet. Hvor meget Thorvaldsen selv har hugget i relieffet, er derfor svært at sige, men det er nærliggende at tro, at han selv har villet arbejde i den sjældne lychnites, og under alle omstændigheder har holdt opsyn

med og vejledt under processen. Af ovennævnte værkstedsregnskab fremgår det også, at relieffet hugges i “marmo greco”, men da der siden antikken har været talrige græske marmorbrud spredt ud over fastlandet og de ægæiske øer, siger det os ikke så meget. Ved hjælp af præliminære, visuelle undersøgelser af relieffet udført i foråret 2020 af geolog og lektor i konservering ved Det Kongelige Akademi i København Jørn Bredahl-Jørgensen kan marmoret dog identificeres mere specifikt som den sjældne lychnites, som blev brudt på den græske ø Paros.

Mere end bare en hvid sten

Som hos de fleste andre billedhuggere i begyndelsen af 1800-tallet er Thorvaldsens skulpturer udført i hvidt marmor. Men selvom det hvide marmor var det absolut foretrukne materiale og synonymt med skulptur på Thorvaldsens tid (Baker 2011, 172), så er vores viden om, hvorfra stenene kom, og hvordan de blev distribueret, meget unuanceret ift. hvor omfattende marmorindustrien var igennem 1700- og 1800-tallet. Mens kunsthistorikere igennem århundreder har identificeret og tolket på de farvede marmorstens symbolik, så har den hvide sten stået tilbage som en udifferentieret masse.¹ De hvide marmorsten er simpelthen sværere at adskille end de farvede, og de er derfor i æstetik-teoretiske diskurser kommet under én samlet betegnelse: Hvidt marmor.

Kunsthistorikere har traditionelt antaget, at Thorvaldsen, med undtagelse af relieffet *Amor og Anakreon*, udelukkende arbejdede i sten fra bruddene i Carrara i de Apuanske Alper i det nordlige Italien (Schultz 1944). Carrara tæller flere hundrede brud, hvoraf flere har været mere eller mindre kontinuerligt aktive siden det 1. årh. f.v.t. (Attanasio 2003, 165). Carrara-stenens udseende varierer, men den er ofte grålig med en fjerlet, lysegrå åre, og nogle gange spættet. Den fineste sort, den såkaldte *statuario*, har en mindre udtalt åre, og stenen har derfor et mere rent hvidt udtryk. Fælles for marmoret fra bruddene i Carrara er, at de er sammensat af meget små, fine krystaller (Attanasio 2003, 170), som får deres friskhuggede overflade til at ligne glitrende, nyfalden sne. Bruddene i de Apuanske Alper blev berømte i 1500-tallet, da Michelangelo (1475-1564) af flere omgange besøgte dem med bud fra kardinalerne og paven i Rom, som ønskede de fineste sten til deres kunstværker (Hirst 1985, 156; Attanasio 2003, 27). Da efterspørgslen på hvidt marmor steg i løbet af 1700-tallet, gav det fornyet aktivitet i de gamle brud i Carrara, hvis marmor var det mest populære, på trods af at der på samme tid blev åbnet nye brud i Central- og Nordeuropa for at tilfredsstille den stadig voksende efterspørgsel.

Der har været udvundet marmor fra Carrara siden det 1. årh. f.v.t., og skiftende kejsere og fyrster har, side om side med lokale foreninger, familier og laug, styret



[3] *Jason med det gyldne skind*, Bertel Thorvaldsen, hugget i hvid statuaria fra Carrara mellem 1803 og 1828. H: 242 cm. Thorvaldsens Museum, inv. nr. A822. © Thorvaldsens Museum. Foto: Jakob Faurvig.



[4] Detalje af *Jason*, som viser den fine krystal-sammensætning i Carraramarmoret. I kontrakten med Thomas Hope forpligtigede Thorvaldsen sig til at hugge statuen i det fineste marmor fra Carrara, som Thorvaldsen selv rejste til Carrara for at udvælge. I kontrakten mellem Thorvaldsen og marmorhandlerne og billedhuggerne Heinrich Keller og Pietro Finelli, fremgår det også, at skulpturen skal hugges i en marmorblok af den bedste kvalitet. Foto: Amalie Skovmøller.

bruddene i området, som kontinuerligt har rammesat uddannelsen af nogle af verdens teknisk dygtigste billedhuggere (Attanasio 2003, 26-29). Da Thorvaldsen omkring 1803-1815 oprettede sine værksteder i Rom, kom det meste af hans marmor altså også fra Carrara. Af kontrakten mellem Thorvaldsen og Hope på *Jason med det gyldne skind* fremgår det, at skulpturen skulle udføres i det fineste statuaria fra Carrara (Thorvaldsen, tidligst 19. og senest 23.3.1803; Miss 2003; Kofoed 2009) **[3]**. Selvom blokken ikke var så ren og hvid, som Thorvaldsen nok kunne have ønsket sig (Miss 2003), så besad den alligevel det karakteristiske Carrara-udtryk med små, glimtende krystaller **[4]**.

Det er altså ikke underligt, at kunsthistorikere længe har antaget, at Thorvaldsen fik alt sit marmor fra Carrara. Alligevel viser indledende analyser af marmoret anvendt til skulpturer på Thorvaldsens Museum, at han også huggede i andre typer af marmor, herunder muligvis marmor fra Norge og (med større sikkerhed) fra Grækenland. Hvorfor Thorvaldsen valgte at bruge flere forskellige typer hvidt marmor til sine værker, er af ovenstående grunde aldrig blevet ordentligt udfoldet, hvilket efterlader os med en række ubesvarede spørgsmål centreret omkring, hvorfor han valgte lige netop den græske lychnites til *Amor og Anakreon*, og hvordan han fik fat i så sjældnen en sten.

Thorvaldsens glimmer

Den græske lychnites har ikke været en hvilken som helst type marmor. Parisk lychnites var under det tidlige romerske imperium kendt som den fineste marmorsten og var eftertragtet blandt billedhuggere i Centralitalien (Attanasio 2003, 187). Ifølge Plinius den Ældre (ca. 23-79 e.v.t.) fik stenen sit tilnavn lychnites af den romerske forfatter Marcus Terentius Varro (ca. 116-27 f.v.t.) (Plinius den Ældre, XXXVI.4). Tilnavnet er afledt af det latinske *lychnus*, som betyder lampe, og refererer til de lamper, arbejderne tog med sig ned i de underjordiske brud, hvorfra stenen blev udvundet (Pollini et al. 1998, 283; Attanasio 2003, 186). Navnet henviser også til stenens særlige lysreflekterende egenskaber: Ulig andre marmortyper, som har en tæt sammensætning af små krystaller, der bryder lyset i den umiddelbare overflade, består lychnites af store og små krystaller, som bryder lyset dybere inde i selve stenen og får den til at fremstå glimtende og semitransparent i overfladen (Pollini et al. 1998, 283) [2]. Denne krystalkonfiguration gør samtidig også stenen hårdere end de mere finkornede sten, og derfor er den sværere at arbejde med og vanskeligere at udhugge detaljer og teksturer i.

Stenen havde været kendt af græske billedhuggere siden bronzealderen, men blev først systematisk udvundet i løbet af det 6. årh. f.v.t. (Barry 2020, 52-53; Al-Bashaireh 2021, 2-3). Under det romerske imperium blev stenen udvundet i større omfang, i trit med at de handelsnetværk, som understøttede cirkulationen af marmor, forbandt større dele af Middelhavet. Analyser af de marmortyper, der blev anvendt til skulpturer i Centralitalien, viser, at de mest efterspurgte sten i de første tre århundreder e.v.t. kom fra den græske ø Paros, fra Anatolien (Aphrodisias og Göktepe) og i mindre grad fra Norditalien (Carrara). Dette understøttes af skriftlige romerske kilder dateret til det 1. årh. e.v.t., hvor Plinius den Ældre fremhæver parisk marmor, herunder lychnites, som sin samtids foretrukne sten, og arkæologiske undersøgelser viser, at bruddene var under kejserens beføjelser (Pensabene og Gasparini 2015, 96).

Spørgsmålet er nu, hvor bevidst Thorvaldsen selv var om de forskellige marmorstens beskaffenhed og historie. Den gængse fortælling om ham er, at han ikke var specielt optaget af marmorstenen i sig selv, og at han overlod hugningen til sine assistenter og i stedet lagde sine kræfter i modelleringsprocessen (Grandesso 2010, 159). I Thorvaldsens private bibliotek findes der imidlertid en indikation på, at han har været interesseret i sit materiales kulturhistorie: bogen *Delle pietre antiche* (første udgave fra 1828, Thorvaldsens fra 1833, Thorvaldsens Museum inv. nr. M683) af den italienske advokat og geolog Faustino Corsi (1771-1845). Bogen gør i detaljer rede for de marmortyper, der var kendt i starten af 1800-tallet, og som var blevet anvendt af antikkens græske og romerske billedhuggere. Corsi havde en stor interesse i sten og marmor og etablerede i 1820 en samling af over tusind forskellige stenprøver, som i dag er på Universitet i Oxford (Attanasio 2003, 31). *Delle pietre antiche* var et slags katalog over Corsis samling, som i de senere udgivelser i 1833 og 1845 blev opdateret til også at omfatte sten uden for samlingen (Attanasio 2003, 31). Bøgerne blev det primære referencepunkt for alle med en interesse i marmor og andre sten i løbet af 1800-tallet og fandt altså også vej ind til Thorvaldsens bogsamling, hvilket tyder på, at han har interesseret sig for marmorets geologiske og historiske principper.

I sin bog udpeger Corsi parisk marmor som den næstmest populære sten i Romerriget og fremhæver især lychnites som en speciel sten, der er notorisk hård at bearbejde, men som i romersk tid alligevel var efterspurgt pga. sin hvidhed og renhed (Corsi 1833, 79). Da Thorvaldsen og hans assistenter som nævnt mestendels arbejdede i de finkornede sten fra Carrara, kan det tænkes, at den hårde, grovkornede og sjældne lychnites har været mere eller mindre fremmed for værkstedet. Det er nærliggende at tro, at Fontana, den eneste navngivne assistent i regnskabet for hugningen af relieffet, var specialiseret i at bearbejde lychnites og har kastet sig over den særegne opgave i samarbejde med Thorvaldsen. I et brev fra Fontana til Thorvaldsen (Fontana 17.9.1821) fremgår det desuden, at Fontana derudover var marmorhandler, eller i hvert fald en form for mellemmand, der også sikrede Thorvaldsen hans marmor, i dette tilfælde tre blokke fra Carrara. Det er derfor ikke utænkeligt, at han også kan have haft en andel i at sikre lychnites-stenen.

Alle marmorveje fører til Rom

De underjordiske brud i Marathi-dalen på Paros har leveret mange forskellige slags marmorsten, hvis materielle kendetegn varierer bredt (Attanasio 2003, 186). Lychnites-sorten hører til den såkaldte Paros-1 og blev fra det 6. årh. f.v.t. hentet i en grotte med det poetisk klingende navn "Nymfernes grotte"

(Al-Bashaireh 2021, 3). Der blev udvundet fra et par af de underjordiske brud i Marathi-dalen så sent som i 1800-tallet, men den fine, gennemskinnelige lychnites-åre løb på grund af stenens popularitet formentlig stort set tør allerede i romersk tid (Attanasio 2003, 187-188), og efter det 3. årh. e.v.t. ophører sporene efter den store, systematiske aktivitet, der kendetegnede udvindingen i det tidlige romerrige (Al-Bashaireh 2021, 3). Grundet den historiske interesse for lychnites, som voksede i løbet af 1800-tallet, genopdagedes bruddene i slutningen af 1870'erne (Vogt 1897, 310). Den tyske geolog Richard Lepsius (1851-1915) (1890, 44) nævner i sin bog *Griechische Marmorstudien* fra 1890, at der for en kort overgang fra 1879 til 1884 udvindes marmor fra "Nymferes grotte", men om dette også omfattede lychnites, er ikke sikkert. Et unavngivent selskab gik ifølge Lepsius (1890, 46) i 1879 i gang med at udvinde ny sten fra de gamle brud, men måtte indstille deres aktiviteter kort efter, fordi de ikke havde tilladelse til at udvinde og sælge stenene, hvorefter et nyt selskab med hjemsted i Athen skulle have overtaget arbejdet i grotten fra 1889. Denne aktivitet fandt sted efter Thorvaldsens tid, så vi må antage, at bruddene – trods den store interesse for de historiske sten – stadig var lukket i 1820'erne, da Thorvaldsen lavede *Amor og Anakreon* i lychnites.

Når ikke lychnites blev udvundet som frisk, ny sten på Thorvaldsens tid, så har stenen til relieffet været genbrugt af antikt materiale – enten som omarbejdning af en tidligere skulptur eller arkitektonisk fragment, dvs. et spolie, eller taget direkte fra et de antikke stenlagre. En mulig kilde til allerede bearbejdet lychnites kunne have været den tidlige kristne kirke S. Paolo fuori le Mura, der brændte i sommeren 1823, dvs. året inden hugningen af *Amor og Anakreon* blev påbegyndt. Kirken blev bygget omkring år 400 og havde indtil branden været en af Roms bedst bevarede tidlige kristne kirker. Især dens imponerende søjler fremhæves i kilderne. Kirkeskibenes kolonnader bestod af firs hvide søjler af forskellige marmortyper, herunder pavonazzetto og parisk marmor (Nicolai 1815, 299-304; Brandenburg 2002; Camerlenghi 2018, 58). I sin egenskab af professor på Accademia di San Luca var Thorvaldsen involveret i den kommission, som diskuterede genopbygningen af kirken, og lader til at have haft en generel interesse for dens skæbne. Da kirken brændte, gik en del af søjlerne til pga. de høje temperaturer, og de bevarede blev sandsynligvis brugt rundt omkring i genopbygningen af kirken som bl.a. gulv og vægbeklædning (Camerlenghi 2018, 260). Det er ikke utænkeligt, at noget af marmoret fra den gamle kirke kom i cirkulation blandt billedhuggere i Rom, herunder Thorvaldsen. Skibets søjler havde en diameter på mellem 1 og 1,1 meter (Nicolai 1815, 302), og da Thorvaldsens relief måler blot 48,5 x 70,0 cm, er søjlerne i al fald ikke på baggrund af størrelse udelukket som kilde til relieffets marmor.

En anden mulig kilde til Thorvaldsens lychnites var marmorlageret i den antikke havneby Ostia. Ostia var det antikke Roms centrale havneport, og det var her, al marmoret, som blev hentet ind fra brud i hele Middelhavsområdet, skulle igennem. Arkæologiske udgravninger af “statio marmorum”, et marmordepot nord for Isola Sacra i Ostia, viser, at lageret indeholdt blokke af hvidt parisk marmor, som bar kejserens segl (Pensabene og Gasparini 2015, 99). Som havneby forfaldt Ostia gradvist fra omkring det 5. årh. e.v.t. og blev endegyldigt forladt i det 9. årh. (DeLaine 2016, 434-435). Efter mange års glemsel begyndte de første systematiske udgravninger af byen i 1700-tallet, hvilket hurtigt udviklede sig til regulære skattejagte. Fund af arkitektoniske fragmenter, skulpturer og anden rigdom førte antikvarer og kunstkere fra hele Europa til at grave efter mere, og i 1801 blev al udgravning i området forbudt af arkæolog Carlo Fea (1753-1836), som for en periode var udpeget som pavelig antikvar eller antikkommissær, “commissario delle antichità”, for Rom og omegn. Interessant nok var Fea senere også involveret i debatterne om genopbygningen af S. Paolo fuori le Mura. Efter 1801 var det kun pave Pius VII, som måtte grave i Ostia, og da Thorvaldsen endvidere kendte paven og fik til opgave at lave hans gravmonument til Peterskirken i 1823, kan det også tænkes, at han kunne have fået et stykke lychnites-marmor ad denne vej.

Uanset kilden har det altså ikke været nemt at få fat i en lychnites-sten i starten af 1820'erne, og vi må antage, at Thorvaldsen har været bevidst omkring værdien og den historiske og kulturelle betydning, som stenen besad. Identifikationen af de forskellige hvide marmortyper var (og er stadig) betinget af erfaring med de forskellige sten, deres sammensætninger af krystaller og grader af hårdhed og porøsitet. Opfattelsen af de forskellige hvide sten har altså i høj grad været formet af, hvordan man oplevede stenen: Ikke som et rå materiale, men som formet og bearbejdet til kunstneriske formål. Hvad der endnu mangler et blive belyst, er, hvorfor Thorvaldsen valgte lige netop denne sten til dette relief, som var tiltænkt Thomas Hope.

Stenen og lyset

Thorvaldsen var i sit generelle kunstneriske virke meget inspireret af antikken, og det er derfor nærliggende, at hans anvendelse af de forskellige marmorsten også havde antikken som forbillede. I antikkens Rom var parisk marmor langtfra bare en “hvid” (*candor*) sten – den var den mest skinnende hvide (*candidum*) (Bradley 2006, 9). Af latinske skriftlige kilder fremgår det, at parisk marmor på augustæisk tid blev set som indbegrebet af kunstnerisk skønhed, og især lychnites blev anset som en sten, der bar lyset i sig selv, og den var derfor den



[5] *A genio lumen*, Bertel Thorvaldsen, 1824-28. 131,5 x 99,5 cm. Thorvaldsens Museum, inv. nr. A828. © Thorvaldsens Museum. Foto: Jakob Faurvig.

oplagte sten til at symbolisere sol- og lysrelaterede guddomme som Phoebus Apollo og Helios, augustæiske værdier såsom lys, viden og sandhed samt Roms nye guldalder (Pollini et al. 1998, 283; Bradley 2006, 17).

Selvom vi mangler beskrivelser, der vidner om en lignende værdisætning af lychnites på Thorvaldsens egen tid, har Thorvaldsen eller en anden i hans kreds tydeligvis øjnet, at den antikke kobling mellem lychnites og lys var passende til fortællingen om Amor og Anakreon. Relieffet er nemlig en allegorisk fremstilling af forholdet mellem inspiration, kunst og kærlighed med lys som den bærende metafor. Amor kommer til styrke igen ved Anakreons ild, og Anakreons inspiration og lyst – at dømme på hans henførte kropssprog – tændes ved mødet med Amor.

Lyset har også en fremtrædende plads i det anakreontiske digt, som danner forlæg for *Amor og Anakreon*. Da Amor banker på døren, må digteren først tænde sin olielampe og siden føre Amor til sit ildsted for at varme ham. Her kommer

marmorets glimtende overflade til at fungere som en påmindelse om fortællingens rammesætning, nemlig en mørk uvejrsnat, der lyses op af lampens og ildbækkenets flammer, som i Thorvaldsens relief er lige så markante motiver som i det antikke digt. Igennem valget af den antikke "lampesten" og dens samspil med fortællingen kommunikerede Thorvaldsen lys og lysrefleksion til beskueren uden at gøre brug af maleriske effekter såsom dyb udboring for at opnå *chiaroscuro*, eller højpolering for at opnå lysrefleksion. Stenen bar lyset i sig selv.

Amor og Anakreon dannede endvidere par med relieffet *A genio lumen* [5], som Thorvaldsen også sendte som gave til Hope, og hvor lys eller flamme også står for inspiration. Her sidder en kvindefigur som allegori på kunstnerisk aktivitet: billedkunst (hun tegner), digtning (skriftrullerne) eller musik (lyren). På den høje sokkel eller alter står påskrevet "A GENIO LUMEN", som betyder "fra geniussen lyset", dvs. lyset bibringes af den vingede figur, en genius, der hælder olie på lampen (Koføed 2017). Den bevingede genius har Athenes ugle ved foden, som står for både visdom og byen Athen. Udsagnet synes at være, at den kunstneriske aktivitet muliggøres eller næres af det lys, som den vingede figur bringer. Relieffet er således en visualisering eller allegori over idéen: kunsten næres af antikkens (Athens/Grækenlands) lys. Det er således ikke uvæsentligt, at et relief om netop Amor og Anakreon er i en marmortype, der gennem sine glimtende krystaller står for lys.

Grækenland i Surrey

Amor og Anakreon-relieffet rummer mange referencer til det græske og har appelleret til modtageren Thomas Hopes besættelse af Grækenland. Han havde i sin ungdom rejst rundt i Grækenland og udgivet en række tegninger fra turen samt den kritikerroste novelle *Anastasis, or, Memoirs of a Greek* i 1819 (Minta 2018, 107). Valget af græsk *lychnites* har derfor sandsynligvis været Thorvaldsens subtile måde at anerkende denne græske interesse på. Thorvaldsens ovennævnte demonstration af kendskabet til græsk marmor og den anakreontiske fortælling har givetvis skullet imponere og muligvis mildne en efterhånden utålmodig Hope, som havde ventet i 25 år på *Jason med det gyldne skind*. En yderligere græsknørdet detalje synes at fremgå af Thorvaldsens relief, nemlig at Amor ser ud til at stikke pilen ind i digterens højre side under brystet, og altså ikke hjertet. Ifølge den italienske udgave af fortællingen, som findes i Thorvaldsens bibliotek, er det hjertet, der gennembøres, men i den oprindelige græske version er det leveren, pilen havner i (Roche 1827, 20; Rosenmeyer 1992, 252-53), for i antikken blev leveren, ikke hjertet, opfattet som kærlighedens sæde [6].

[6] Detalje af *Amor og Anakreon*, Bertel Thorvaldsen, 1823. 48,5 x 70 cm. Thorvaldsens Museum, inv. nr. A827. © Thorvaldsens Museum. Foto: Jakob Faurvig.



En sådan detalje har, sammen med marmorets sjældenhed og det anakreontiske tema i det hele taget, kunnet fungere som et spændende samtaleemne blandt Hopes gæster. Som kunde hos ikke bare Thorvaldsen, men også de to berømte engelske billedhuggerne John Flaxmann (1755-1826) og Francis Legatt Chantrey (1781-1841) var Hope i den første halvdel af 1800-tallet samlingspunkt for kunstnere, forfattere og digtere. Han havde to boliger: et byhus på Duchess Street i London, som han erhvervede i 1799 og åbnede som offentligt skulpturgalleri i 1804, og landstedet Deepdene i Surrey, det sydlige England, erhvervet i 1807, hvor han også indrettede et skulpturgalleri. Thorvaldsens forsendelse med skulpturen af Jason, busterne og de to relieffer ankom hos Hope i vinteren 1828/1829. Hope kvitterer med et brev fra London med at “relieffernes skønhed ligger hinsides, hvad jeg med min svage røst kan udtrykke” (Hope 3.8.1829). I en beskrivelse fra 1828 af skulpturgalleriet på Deepdene omtales *Amor og Anakreon*-relieffet ikke direkte, men *A genio lumen* kan med sikkerhed placeres: “In a recess to the right on entering [the conservatory] is a beautiful basso relievo by Thorvaldsen, representing History, lighting the torch of Genius” (Prosser 1828). Kigger man på grundplanen over Deepdene, er der tale om den lille niche mellem skulpturgalleriet, vinterhaven og amfiteateret [7]. Det var formodentlig



[7] Grundplan over Deepdene. Den orange markering viser, hvor Thorvaldsens *A genio lumen*, og derfor sandsynligvis også *Amor og Anakreon*, var indmuret.
© Thomas Gordon Smith.

i denne niche, som man kom ind i via vinterhaven, at også *Amor og Anakreon* var indmuret.²

Thorvaldsens lychnites-relief var i Hopes varetægt eksponeret for en lind strøm af kunstelskere, hvis besøg hyppigt blev bevidnet i Hopes hustrus stambog (Waywell 1986, 37; Law og Law 1925, 51-58). I starten af 1800-tallet var marmorets geologiske og materielle egenskaber genstand for stor interesse, og især billedhuggerne og kunstkenderne spillede en rolle i forhold til, hvordan marmorstenene blev opfattet (Sullivan 2021). Da William Cavendish, den 6. hertug af Devonshire, ombyggede sit landsted Chatsworth i starten af 1820'erne, blev han rådgivet af billedhuggeren Chantrey, som også kom i Hopes hjem (Yarrington 2013, 96-97). Skulpturgalleriet på Chatsworth udgjorde en sanselig symfoni af samtidsskulptur i hvidt marmor, der var opstillet på forskellige farvede og hvide marmorstykker hentet fra Grækenland og Italien (Noble og Yarrington, 2009). I sin *Handbook of Chatsworth and Hardwick* fra 1844 frydes Cavendish især over de antikke sten: "O, that they could tell us their own story!" (Cavendish 1844, 96). Sammen med sine gæster udforskede han stenene under sine berømmede natteturer til galleriet, hvor lyset fra de medbragte fakler fik de hvide marmorsten til at lyse op og glimte. Denne slags fakkelture var meget udbredte i samtiden, og

det er derfor nærliggende at tro, at også Deepdene dannede ramme for sådanne marmorudforskende sociale arrangementer. I et sådant fællesskab har man med stor sandsynlighed kunnet identificere lychnites og værdsætte stenens brug til netop et relief med den erotisk ladede fortælling om Amor og Anakreon.

Afslutning

Som begreb dækker “hvidt marmor” over en bred gruppe sten, som på Thorvaldsens tid blev hentet fra talrige brud i Middelhavet, Centraleuropa og Skandinavien. Med deres forskelligartede materielle kendetegn og symbolske betydninger blev disse “hvide” sten distribueret bredt for at imødekomme en stigende efterspørgsel. Analyser af stenenes geologiske oprindelse åbner op for nye og ofte oversete vinkler på den – tilsyneladende generiske – hvide stens rolle i Thorvaldsens oeuvre. Relieffet *Amor og Anakreon* blev udført i flere varianter til forskellige kunder, men ved at udse sig den sjældne lychnites til relieffet til Hope skabte Thorvaldsen et samspil mellem de materielle og narrative betydningslag.

Lychnites blev anvendt til *Amor og Anakreon*, fordi den var en sjælden græsk sten, og dens glimtende udseende egnede sig godt til en fortælling centreret omkring lys, varme og begær. Når vi forstår denne sten, hvor den kom fra, og hvilke symbolske betydninger den har været tillagt på Thorvaldsens tid, åbnes der op for en mangefacetteret forståelse af relieffet. Den kreative sammensmeltning mellem glimtende græsk sten, figurativ fortælling og intenderet ejermand peger derfor på, at marmor langt fra bare var en “hvid” sten i Thorvaldsens kunstneriske praksis. Som billedhugger i og af sin samtid var Thorvaldsen velinformeret om de forskellige typer af hvidt marmor og deres æstetiske, historiske og kulturelle værdier, men hans brug af stenenes egenskaber er ofte blevet overset. Men billedhuggere som Thorvaldsen og connaisseurs som Hope har været opmærksomme på de hvide stens forskelligartethed, og deres skulptursamlinger afspejler denne viden. For en dreven kunstkender som Hope var Thorvaldsens sammenfletning af lychnites-stenens særlige kulturhistorie og motivets mange betydningslag formentlig en fornøjelse at genkende og diskutere med sine gæster for derved – og igennem sit skulpturgalleri som helhed – at demonstrere sin egen udsøgte smag.

ABSTRACT

Since antiquity, shiny white marble has been one of the most coveted materials for sculpture. Quarried and transported all over the world, from the Mediterranean to Scandinavia, Central Europe and the USA, white marble appears to be a ubiquitous stone. Yet, the term “white marble” covers a range of stones varying in appearance depending on their individual geological formation. This variance affects how the individual stones can be shaped and textured. In addition, their differences carry important symbolic meanings and cultural and historic references. Emphasizing such important material varieties and their meanings, this paper will explore *how* and *why* Bertel Thorvaldsen obtained and used a rare piece of white Parian lychnites marble for his relief, *Cupid and Anacreon*, sculpted in 1823. Parian lychnites was quarried on the Greek island Paros during the Roman Empire and coveted for its unique matrix of large and small crystal grains, which makes the stone appear sparkling. This paper will examine the role of this particular stone for this particular relief, which Thorvaldsen gave as a gift to the British art collector Thomas Hope, shedding light onto the role of white marble as more than just a generically white material.

NOTER

- 1 I de seneste ti år har der været øget interesse for marmors geologiske oprindelse og den industri, der distribuerede stenene igennem 1700- og 1800-tallet. Siden 2020 har det internationale netværk NeReMa søgt at understøtte og fremme sådanne tværvideenskabelige samarbejder. Læs mere om netværket og dets medlemmer her: <https://www.nerema.org/> (tilgået 27. april 2022).
- 2 Selvom Prosser kun nævner det ene relief, er han ikke den mest præcise kilde, da han eksempelvis identificerer motivet på *A genio lumen* forkert, fordi han forstår den siddende, tegnende kvinde som en allegori på historie(skrivning).

LITTERATUR

- Al-Bashaireh, Khaled. 2021. “Ancient white marble trade and its provenance”. *Journal of Archaeological Science: Reports* 35: 1-12.
- Anakreon. 1793. *Poesie di Anacreonte recate in versi italiani da Eritisco Pilenejo*. Parma: Giovanni Battista Bodoni.
- Atanasio, Donato. 2003. *Ancient White Marbles: Analysis and Identification by Paramagnetic Resonance Spectroscopy*. Rom: “L'erma” di Bretschneider.
- Baker, Malcolm. 2011. “Shifting Materials, Shifting Values? Contemporary Responses to the Materials of Eighteenth-Century Sculpture”. I *Revival and Invention: Sculpture through its Material Histories*, redigeret af Sébastien Clerbois og Matina Droth, 171-200. Bern: Peter Lang.
- Barry, Fabio. 2020. *Painting in Stone: Architecture and the Poetics of Marble from Antiquity to the Enlightenment*. New Haven: Yale University Press.
- Bott, Katharina. 1993. *Ein deutscher Kunstsammler zu Beginn des 19. Jahrhunderts: Franz Erwein von Schönborn (1770-1840)*. Alfter: VDG, Verl. und Datenbank für Geisteswiss.
- Bradley, Mark. 2006. “Colour and Marble in Early Imperial Rome”. *The Cambridge Classical Journal* 52: 1-22.

- Brandenburg, Hugo. 2002. "Die Basilica S. Paolo fuori le Mura, der Apostel-Hymnus des Prudentius (Peristeph. XII) und die architektonische Ausstattung des Baues". I *Ecclesiae urbis. Atti del Congresso Internazionale di studi sulle chiese di Roma (IV - X secolo)*, redigeret af Federico Guidobaldi og Alessandra Giuglia Guidobaldi, 1525-78. Vatikanstaten: Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana.
- Camerlenghi, Nicola. 2018. *St. Paul's Outside the Walls: A Roman Basilica, from Antiquity to the Modern Era*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cavendish, William. 1844. *Handbook to Chatsworth and Hardwick*. London: Privately Printed.
- Corsi, Faustino. (1828) 1833. *Delle Pietre Antiche Trattato*. Rom: Tipografia Salviucci.
- DeLaine, Janet. 2016. "Ostia". I *A Companion to Roman Italy*, redigeret af Alison E. Cooley, 417-38. West Sussex: John Wiley and Sons, Ltd.
- Floryan, Margrethe. 2003. "Jasons skæbne – Om Thomas Hope, hans huse og hobbies". *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum*: 42-73.
- Fontana, Ferdinando. 17.9.1821. Brev til Bertel Thorvaldsen. Arkivet, Thorvaldsens Museum: <https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/dokumenter/m71821,nr.68> (tilgået 22. februar 2022).
- Grandesso, Stefano. 2010. *Bertel Thorvaldsen (1770-1844)*. Milano: Silvana Editoriale.
- Herrmann, John, Robert Tykot og Annewies van den Hoek. 2009. "Parian Marble in Early Christian Times". I *Leukos lithos: Marbres et autres roches de la Méditerranée antique (ASMOSIA VIII)*, redigeret af Philippe Jockey, 723-37. Paris: Karthala; Aix-en-Provence: Maison méditerranéenne des sciences de l'homme.
- Hirst, Michael. 1985. "Michelangelo, Carrara, and the Marble for the Cardinal's Pietà". *The Burlington Magazine* 127, nr. 984: 152-59.
- Hope, Thomas. 3.8.1829. Brev til Bertel Thorvaldsen. Arkivet, Thorvaldsens Museum: <https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/dokumenter/m141829,nr.92> (tilgået 22. februar 2022).
- Kofoed, Kira. 2009. "Jason og Hopes bestilling". Arkivet, Thorvaldsens Museum: <https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/artikler/jason-og-hopes-bestilling> (tilgået 22. februar 2022).
- Kofoed, Kira. 2017. "Om genier og engle i Thorvaldsens kunst". Arkivet, Thorvaldsens Museum: <https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/artikler/om-genier-og-engle-i-thorvaldsens-kunst> (tilgået 22. februar 2022).
- Krohn, Mario. 1918. "Årsberetning for Thorvaldsens Museum 1916-1917". *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum*: 10-22.
- Law, Henry William og Irene Law. 1925. *The Book of the Beresford Hopes*. London: Heath Cranton Limited.
- Lepsius, Richard. 1890. *Griechisches Marmorstudien*. Berlin: Verlag der Königl. Akademie der Wissenschaften.
- Minta, Stephen. 2018. "Images of Greece: Byron and Thomas Hope's Anastasius". *Byron Journal* 46, nr. 2: 99-110.
- Miss, Stig. 2003. "Tilblivelsen af Jason med det gyldne Skind – de samtidige kilder". *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum*: 11-17.
- Miss, Stig. 2021. *Thorvaldsens tegninger*. København: Gyldendal.
- Nicolai, Nicola Maria. 1815. *Della Basilica di S. Paolo*. Rom: Romanis.
- Pensabene, Patrizio og Elaine Gasparini. 2015. "Marble Quarries: Ancient Imperial Administration and Modern Scientific Analysis". I *The Oxford Handbook of Roman Sculpture*, redigeret af Friedland, Elise, Melanie Grunow Sobocinski og Elaine Gazda, 93-106. Oxford: Oxbow.
- Plinius den Ældre. 1969. *Naturalis Historia*. Loeb Classical Library. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

- Pollini, John, Norman Herz, Kyriaki Polikretis og Yannis Maniatis. 1998. "Parian lychnites and the Prima Porta statue: New scientific tests and the symbolic value of marble". *Journal of Roman Archaeology* 11: 275-284.
- Prosser, George Frederick. 1828. *Select Illustrations of the County of Surrey comprising Picturesque views of the Seats of the Nobility and Gentry*. London: C. and J. Rivington.
- Roche, John Broderick. 1827. *The first twenty-eight odes of Anacreon*. London: Sherwood, Gilbert, and Piper.
- Rosenmeyer, Patricia A. 1992. *The Poetics of Imitation: Anacreon and the Anacreontic Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Schultz, Sigurd. 1944. "Thorvaldsen og Marmoret". *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum*: 91-101.
- Skjøthaug, Laila. 2015. "Catalogue of Bertel Thorvaldsen's Works". I Stefano Grandesso: *Bertel Thorvaldsen (1770 - 1844)*, 268-299. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale
- Sullivan, Greg. 2021. "Two Sculptor-Geologists and the Perception of Marble in Nineteenth-Century Britain: Sir Francis Chantrey and William Brindley". *Sculpture Journal* 30.2: 227-42.
- Thorvaldsen, Bertel. Antagelig august 1828. Udkast til et brev til Thomas Hope. Arkivet, Thorvaldsens Museum: <https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/dokumenter/m28,nr.128> (tilgået 22. februar 2022).
- Thorvaldsen, Bertel. Tidligst 19. og senest 23.3.1803. Afskrift fra kontrakt med Thomas Hope. Arkivet, Thorvaldsens Museum: <https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/dokumenter/m71821,nr.38> (tilgået 22. februar 2022).
- Vogt, Johan Lie. 1897. *Norsk Marmor*. Kristiania: H. Aschenhoug & Co.
- Værkstedsregnskab. April - juni 1824. Arkivet, Thorvaldsens Museum: <https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/dokumenter/Regnskab1823-1828,p.18> (tilgået 22. februar 2022).
- Waywell, Geoffrey B. 1986. *The Lever and Hope Sculptures*. Berlin: Mann.
- Yarrington, Alison. 2013. "Marble, memory and theatre: portraiture and the Sculpture Gallery at Chatsworth". I *Placing Faces: The Portrait and the English Country House in the Long Eighteenth Century*, redigeret af Gill Perry, Kate Retford, Jordan Vibert og Hannah Lyons, 96-115. Manchester: Manchester University Press.
- Yarrington, Alison og Charles Noble. 2009. "'Like a Poet's Dreams'. The Redisplay of the 6th Duke of Devonshire's Sculpture Gallery at Chatsworth". *Apollo* 170: 46-53.

JØRGEN CALLESEN

miss fish

Collagen viser tre manifestationer af værket *My House* (Warehouse9, 2008; Festsalen på Kunstakademiet, København, 2014 og Astrid Noacks Atelier, 2019), samt miss fish som sanger og performer i Berlin (White Trash, 2006; Eschschloraque, 2014).

Tekstuddrag fra *The Beauty Regime*, 2005.

Fotos:

Jackie Baier: miss fish. *Live in concert*, White Trash, Berlin, 2006.

Freddy Hagen: *My House*, performance, Warehouse9, 2008.

FEEVORES: miss fish, *Hello Queer*, Eschschloraque, Berlin, 2014.

Sun Ok Yoon & Rita Rodriguez-Garcia: *My House*, performance, Transit Station, Festsalen på Kunstakademiet, København, 2014.

Clare Farrell: *My House*, performance, Astrid Noacks Atelier, 2019.

**I am so beautiful
We are so beautiful
You are so beautiful
TEAR IT UP!**

**It's all just a common dream
Welcome to the beauty regime
Wash away every stain
And live your pretty life in vain**





DORTHE BENDTSEN

Mosaikrefleksioner



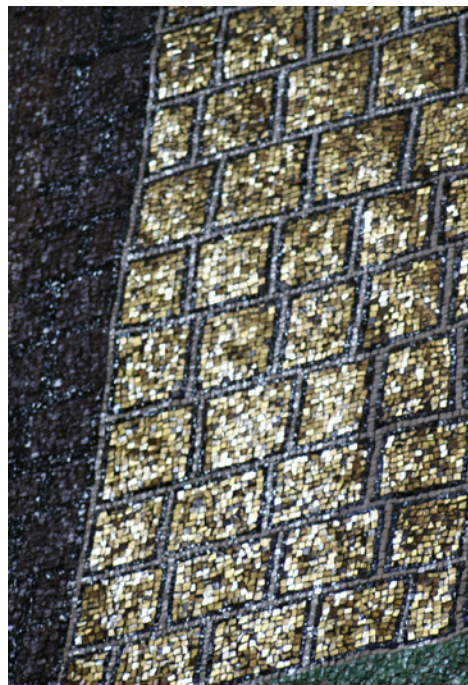
[1] Domkirken i Monreale (1172-1267) med vægge, hvælv og lofter besat med guldmosaikker eller dækket af guldbemaling. Foto: Dorte Bendtsen.

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 sansemæssige 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 forholdsvist 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 funkende 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 paradiset's 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 nyudsprungne 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 sanse-lige 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 stoflighed? 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 briseskrusninger på overfladen af en krystallklar 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 bygningsrestauration, 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 sanssemæssige 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 sanssemæssig 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.



Glittering Lights

Nocturnal Atmospheres and the Modern Metropolis

What is a nocturnal atmosphere? We can arrive at an accurate description of this nebulous concept by firstly considering the inherent change brought about by the onset of night. Our understanding of the environment changes with the darkening hours, as solid forms once seen with clarity become oblique shadows. Visibility is diminished; the eye deceives, and there is increased ambiguity of perception in the night, an effect prominently felt at dusk, when forms and movements are dismissed as a mere “trick of the light”. The human eye can adjust to sudden extremes of brightness and darkness, yet seeing through the darkness is beyond our evolutionary reach. With such ambiguity comes uncertainty: nocturnal atmospheres are in part defined by a fear of the unknown, and the potential dangers the darkness may conceal. It is no coincidence that pre-industrial, folkloric superstitions are claimed to occur during night-time hours: in essence, darkness provides the same cloaking for the supernatural as the criminal. The nocturnal atmosphere of the modern metropolis naturally diverges from that of rural locations, in which a greater depth of darkness exists, with fewer artificial illuminations. We are biologically diurnal beings, but socially we have adapted to extend our living into the darkness by illumination, permitting shift work in industrialised centres and the organised commodification of leisure time. Moreover, the presence of light in darkness creates a new feeling in the urban space, and a heightened awareness of the shifting atmospheres at the boundaries of day and night.

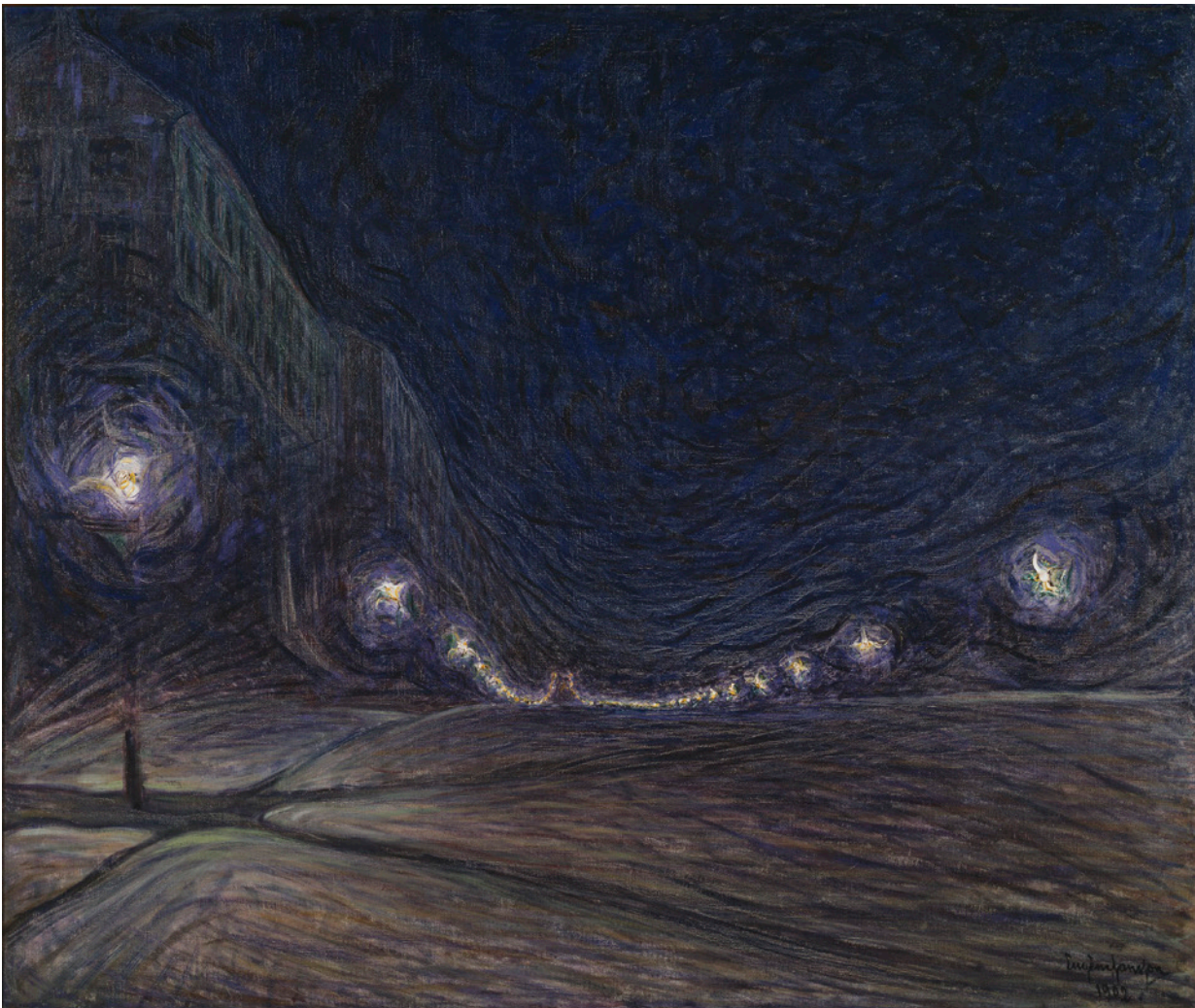
<
Lesser Ury: *Potsdam Square by Night*, c. 1925 (detail). Oil on canvas, 79.6 x 100 cm. The Israel Museum Jerusalem © The Israel Museum Jerusalem by Avshalom Avital.

With this in mind, we can begin to align the term “atmosphere” at the nexus of body and space. Atmosphere is equated with the mood or feeling perceived by the individual but derived from the surrounding space, a “sustained being in a situation, rather than a singular moment of perception” (Pallasmaa 2014, 20). Ascribing qualities such as “good” or “bad” to atmosphere implies a judgement of temperamentality to spatial experiences. Atmosphere is porous and subject to change, not only due to the individual’s mood, but to the changing topology of spaces, particularly in urban environments where the dynamism of the street provides a constantly shifting tableau against the static canvas of built material. There is a further meteorological connotation of atmosphere, pertaining to air, gases, fog, smoke, fumes. Vapours permeate our being, infiltrating the body to sustain or damage life, expelled into the atmosphere again to the extent that a “change in the air” directly affects the body (Horn 2018, 13; Ingold 2012, 83). The porosity of atmosphere and body is manifested in the act of breathing, in which vapours are internalised and exhaled anew. Entering a space, we “breathe in” its atmosphere, absorbing its effects in the body, and the resulting mood is determined by the individual’s reaction to external stimuli. As an essentially haptic phenomena, spatial perception requires the participation of all senses as “specialisations of the skin” (Pallasmaa 2007, 42); but as a visual phenomenon, glittering light necessitates an ocularcentric perspective on the subject of nocturnal atmospheres, though the feeling it procures is not bound by vision but the body.

This article examines the role of the glittering urban streetlight in art c. 1900-1920 in shaping nocturnal atmospheres, drawing on contemporary aesthetic theories of atmosphere as the feeling that is simultaneously of the space, and a construct of individual perception. Symbolists convey alienation and anonymity in urban centres, where figuration is eradicated to examine the abandoned city as a site of nocturnal introspection beneath glowing streetlights. In the Expressionist idiom, streetlights represent the emotional intensity of the metropolis, emphasising the role of light in shaping transactional spaces. The glittering lights of the metropolis have defined the dynamic between the individual and urban space, stirring emotions, ideas, and desires. The artifice of illumination permits access, casting light into the darkness. Streetlights bring the intimacy of the interior into the public sphere and the commodification of leisure, with the brash lights of consumerism denoting “open for business”. Glass, mirrors, and rainy pavements provide reflective surfaces to multiply the dazzling effect of light, inviting the eye and igniting imagination. However, for there to be shine, there must exist its dark antagonist, the shadow. Light carves a separate space within

the darkness, its significance heightened by a delimiting contrast (Böhme 2020, 88). These glittering lights spark debate on a number of dichotomies: inside-outside, public-private, work-leisure, artifice-nature. Even the term “nightlife” suggests a duality, in which the individual undergoes an implicit transformation between diurnal and nocturnal personae, intertwined with the concept of flâneur as passive urban observer.

Atmosphere is predicated on the fall of light within a scene, imbuing it with emotive potential to the extent that we are “tuned in a particular way by a particular lighting” (Böhme 2020, 156). Light is a phenomenon, but it is also architecture. Our sensitivity to light ranges from poetic truth to the physicality of blinding brightness, with the power to affect at a visceral level. The innate feelings brought about by a change in the light underscores the significance of light and its sources in the architectural creation of spaces (Böhme 2020, 144). A dazzling display illuminates the metropolitan night, emanating from street-lamps, shop lights, café signs, and their reflections on surfaces. Light transforms its surrounding objects through bright illumination, or paradoxical shadowing. Glittering lights create an atmosphere that is characteristically nocturnal through this dichotomy of revelation and concealment, a tension that defines the experience of darkness, but also of space. Gernot Böhme distinguishes two types of lighting relevant to our context: that of “brilliant lights”, which obscure their object, and the “faint shimmer”, which diffuses surrounding contours (2020, 155). This difference is illustrated in Józef Pankiewicz’s *Warsaw Cab at Night* (1893, National Museum, Kraków). Every surface of the rainy street glistens with reflections, including the image of a lantern in the cobblestones. The “faint shimmers” are evident in the blurring of the distant streets, as well as the foreground, seen through a haze. The distant lights emit a yellow glow in the thick mist, yet the forms they illuminate are indistinguishable. A “brilliant light” is located in the carriage lantern. This light does not glow or illuminate the carriage, but casts it into deeper shadow, extending from the centre to the left corner of the pictorial space. In an otherwise abandoned street, the implied presence of the carriage driver and occupants embeds the scene with a psychological ambiguity compounded by the ghostly gleam of the horse. At once unclear and dazzling, the nocturnal atmosphere emerges from this partial revelation of forms, derived from the multiplication of light by reflection, and moulded by the atmospheric conditions.



[1] Eugène Jansson: *Hornsgatan by Night*, 1902. Oil on canvas, 152 x 182 cm. Nationalmuseum, Stockholm.

Jansson: Streetlight as Cleared Space

Contrasts are sharpened by night. We define our “being in” a space by our relation to light, so to step out of the lantern’s glow into the shadows of the street is to move from visibility to concealment, from publicity to privacy. The Swedish artist Eugène Jansson conveys the intense isolation of nocturnal hours in *Hornsgatan by Night* **[1]**, the Södermalm street bulging with snowfall. Jansson’s textural brushstrokes meld into an impenetrable atmospheric thickness, the blue depths disrupted only by the chain of glittering lights guiding the eye into a seemingly infinite pictorial space. The Symbolist proclivity for the paradox of the “abandoned city” is rooted in the alienating quality of the modern metropolis: in place of this reality, Jansson eradicates the presence of the daytime’s teeming crowd to forge a dreamlike, imagined city, its atmosphere shaped by shadow and light.

The dynamic between light and darkness is symbiotic; one is antithetical to the other. Shadows and lights each create space; in the case of nocturnal atmospheres, streetlights extend into the void, so that shadows enclose light's spatiality. In the presence of surrounding darkness, the streetlight becomes a spatial and social node. We can borrow Böhme's term of *gelichteter Raum*, or "cleared space", in order to examine its significance. Amidst the shadows of the night, the streetlight in the left foreground of *Hornsgatan by Night* illuminates an area or "clearing" which is demarcated by its definite borders of darkness. This clearing becomes a defined space which allows for both bodily and optical movement, establishing a sense of depth and distance; however, such clearings of light may also be perceived from beyond this limited space as external objects (Böhme 2020, 149-150). This latter perception of "light as space" is located in painted representations of the night. In such instances, light and its source become perceivable objects in the work, rooted in imagination rather than a bodily, "real life" phenomena. In terms of artificial light, the effect of a streetlamp is one of glow, a soft wreath around the source of light from smoke or fog, blurring the perception of depth. The atmospheric qualities of vagueness and ambiguity are derived from the light and air in Jansson's work. Atmosphere is ultimately immersive: fog thickens the air, its density diffusing the streetlights as a glow amidst the shadow. Concealing architectural forms in the half-light circumvents literal transcription, and instead stirs the imagination to sense the experience through the unfocused haze of peripheral vision (Pallasmaa 2007, 50), evoking the feeling of "being in" the urban night.

The clichéd feeling of loneliness in a crowd is directly derived from the independence afforded individuals in the modern metropolis, an aspect lacking in smaller communities who must defend against behaviours transgressive to their beliefs and values. This personal freedom is inherently bound up with the emergence of leisure and nightlife, and the implied shift from diurnal to nocturnal personae. German sociologist Georg Simmel notes that "the intellectual conditions for life in large social units are never more sharply appreciated in their significance for the independence of the individual than in the dense crowds of the metropolis because the bodily closeness and lack of space make intellectual distance really perceivable for the first time" (1971, 334). The act of walking the street is not merely one of intense proximity to the massing crowds and architectural fabric, but also one of spectacle, with Walter Benjamin's city walker losing himself to the "monotonous, fascinating, constantly unrolling band of asphalt" (2003, 519). Space too becomes a corporeal presence, in which the haptic qualities of "bodily closeness" and "lack of space" directly mould the spatial atmos-

phere, leading to the eradication of boundaries between self and space, to the extent that Charles Baudelaire’s flâneur, despite his passivity, strives to be “one flesh with the crowd” (1995, 9). These aspects convey the sensory overload of the urban experience as external stimulus, but also the porosity of body and atmosphere – the tactility of not merely *walking* the street, but *sensing* the city as a living organism. Where the suffocation of proximity appears to reign, the opposites

of “bodily distance” and “abundance of space” coexist within the modern metropolis. The glittering lights of the city bear witness to individual actions that might otherwise go unnoticed, but these lights also take centre stage not for the purpose of illumination, but as sites of rumination. The lights in Jansson become substitutes for the crowd, forming a presence of their own in the abandoned city street.

Spilliaert: Atmosphere in the Symbolist City

We use terms like “evocative” or “introspective” to describe a scene such as Belgian Symbolist Léon Spilliaert’s *Promenade, Light Reflections* [2] – precisely which emotions this work might evoke in the individual is inconsequential to the fact that it is *evocative*. Provoking the imagination is inherent to Symbolist art, to the extent that visual representation is almost always metaphorical. Indicated only

by a single sparkling dot in the shadows, Spilliaert’s streetlamps share the physiognomy of glitter, but do not form a cleared space the viewer can enter. Their presence is illusory; reflections cannot be occupied, but are snatched away with the slightest vicissitude of light. The fact that this scene is depicted as a nocturne rather than in the full clarity of daylight is further testament to the evocative potential inherent in extremes of brightness and shadow. Since Romanticism, the twilight and night have been associated with daydreaming, melancholic



[2] Léon Spilliaert: *Promenade, Light Reflections*, 1908. Indian ink wash, brush, coloured pencil on paper, 480 x 394 mm. Musée d’Orsay, Paris © Musée d’Orsay, Dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt.

solitude, and the sublime. The seaside promenade typically associated with the act of walking is now devoid of its daytime leisure trade, and estranged from its conventional appearance.

As with all reflections, there is a fundamental dichotomy of original and illusion, mediated by the reflective surface. In Spilliaert's work, the promenade along the sea becomes a site of introspection in a delicate play between reality and fiction. Unless in a mirror, reflections are not typically duplications, or symmetrical. More common is the distorted reflection of lights upon other surfaces, which reveal not only the texture of that surface, but its form and positioning in relation to the light source. These reflections in turn play a part in defining the surrounding space. Useful in our interpretation is Henri Lefebvre's discussion of the mirror's reflection, in which the Ego regards its own "material presence" (1991, 185). In the absence of the mirror's smooth duplication, the reflection on Spilliaert's promenade (which itself must be covered by a layer of water) transcends its representation to become a motif of existential rumination: "the surface of water symbolises the surface of consciousness and the material (concrete) process of decipherment which brings what is obscure forth into the light" (Lefebvre 1991, 186). This notion is made all the more prominent by the fact that glittering lights shine brighter in shadow, with the oscillation between obscurity and clarity describing the duality of existence. The internal dialogue of the self is embodied in these glittering lights, in which the self and perception of the self (the reflection) are presented in a distorted doubling.

While the reflection is not a "mirror-image" duplicate, its distortion serves to underscore the estrangement of body and soul. Such an effect calls to mind the *Doppelgänger*, the doubling of the self in a shadow or reflection as memento mori, and motif of the uncanny (Freud 2003, 142; Rank 1979). A splintering of the self, Spilliaert's lights appear "overshadowed" by the visual dominance of their precarious reflections, near but never touching. In many ways, light and its reflection echo the words of Maurice Merleau-Ponty, in which the body "sees itself seeing; it touches itself touching; it is visible and sensitive for itself" (1993, 294). As embodiments of the self, these lights turn the nocturnal atmosphere from outward experience of the urban night to inward contemplation of mortality. The Symbolist tendency toward ambiguity, introspection, and mood is closely aligned with the phenomenology of atmosphere, each treading the line between tangibility and abstraction: Symbolist artists seek to articulate abstract ideas by obtuse yet representational means; conversely, atmosphere is the transfiguration of a given space (or pictorial space) into an abstract feeling or emotion.

Kirchner: Lights, Nightlife, and Leisure

The atmosphere of the city – specifically the nocturnal city – is defined not merely by the external environment, but by the individual inhabitants of that space. In his account of metropolitan living, Simmel indicates the prevalence of a “blasé attitude” due to an overstimulation of the nerves from the endlessly changing, frenetic pace of urban life, in which monetary value is the only distinguishing quality of a thing (1971, 330). A “rapid telescoping of changing images” assaults the individual with visual information which requires more intellectual energy to process, by contrast to the slower pace of rural life, dominated instead by emotional relationships (1971, 325). This translates into a hardened personality and “matter-of-factness”, in which the city becomes a transactional space of individuals working not with personal relationships, but with mere *numbers*.

The city comprises not merely visual noise, but voices, transportation and the sounds of industry. An inherently haptic space, the individual touches and is touched by every surface of the city. There is corporeal proximity to others in a crowd, handrails and seating directly engage the body, goods are handled prior to purchase, food and drink is tasted and consumed, bodily pleasure is for sale. Transactions form an essential, tactile experience of the city, and even the money with which they are conducted must physically exchange hands. The sensory overload of the industrialised centre is encapsulated in *Street Noise* (1920, Berlinische Galerie) by *Novembergruppe* member Otto Möller. Fragments of advertising, transportation, and the built environment collide in a dense visual cacophony of the city. The conical motifs may symbolise the endless crescendos of passing traffic, or equally, shafts of streetlight which “pollute” the urban environment by eradicating the natural boundaries between day and night.

Ludwig Meidner’s instructions for painting Berlin in 1914 convey much of the social anxiety and visual bombardment associated with life in the modern metropolis. Consigning the Impressionist preoccupation with pure light to academia, Meidner instead calls for focus on “weight, darkness, and static matter” (1970, 112). The violence of his apocalyptic visions of Berlin embody the alienation of the mechanised city, underscoring the significance of light as an atmospheric motif in which “light explodes over a confused jumble of buildings. Between moving vehicles light flashes. [...] Light sets everything in motion. The towers, houses, lanterns appear suspended or swimming in air” (1970, 112). Similarly, Ernst Ludwig Kirchner discusses a concept akin to atmosphere in his perception of the Berlin metropolis, also noting the visual impact of rapid, fleeting lights of vehicles, and the “feeling” of the city manifested in the linear movement of people and transport in *Kraftlinien*, or “lines of force” – capturing these “unfa-

miliar effects” required a new visual idiom of Expressionism (Haxthausen 1987, 66-67). Both Expressionists indicate the overwhelming sensation of glittering lights, emblematic not only of leisure, but of speed and motion as new urban experiences.

The organisation of metropolitan life is dictated by time, to the extent that Simmel surmises a temporary disruption to the punctuality of Berlin’s clocks would trigger far-reaching economic consequences (1971, 328). If timekeeping defines the business day, then lights counteract the “close of business” by extending its remit into the night hours. This “after hours” becomes a night economy, where darkness is no longer the natural marker of the day’s end, but the beginning of a new shift, a transition from diurnal to nocturnal activity. The alignment of nightlife and leisure is both enabled and symbolised by the street-light, to the extent that Dolf Sternberger describes the “urban night itself, thanks to general illumination, [as] a kind of permanent, exciting festivity” (1977, 175).

If the illumination of the city street signals the opening of nocturnal transactions, then it also blurs the boundary between private and public. The individual undergoes a metamorphosis from “daylife” to “nightlife”, in which the rubrics of the private and the personal are transposed from the shelter of the domestic sphere to the openness of the city street as a site of transaction between individuals. Lights and leisure coalesce in the ubiquitous usage of the red light to signify brothels and prostitution. The “clocking on” of the nocturnal persona is indicated by a police statement issued for the regulation of prostitution in Paris in 1830: “Article 3. *Filles isolées* – that is to say, those who do not reside in licensed brothels – may not enter these houses until after the lighting of the street lamps; they must proceed directly there and be dressed simply and decently” (Béraud 1839, 133-135; in Benjamin 2003, 499). However, Kirchner’s *Kokotten* are not exclusively designated by these red lights, but by the vibrant green, pink, and yellow streetlights of Weimar Berlin, much like the “hellish light, or [...] aurora borealis” Baudelaire describes as the alluring backdrop of the prostitute, an “object of public pleasure” in nineteenth century Paris (1995, 36-37). The natural darkness of night is displaced by intense coloured light, setting the tone for a decorative stage against which the displays and transactions of the night play out.

Kirchner’s replication of figures not as individuals but as *types* (specifically the new woman) seems to foreshadow Siegfried Kracauer’s essay “The Mass Ornament” (1927), in which the “sexless bodies” of dancing revue girls function as mass-produced ornaments for an increasingly consumerist society (1995, 76). The ostensible eroticism and militaristic star formations of their manoeuvres

are denuded of meaning, with Kracauer describing the lines of girls as “products of American distraction factories [who] are no longer individual girls, but indissoluble girl clusters whose movements are demonstrations of mathematics” (1995, 75-76). Kirchner foregrounds the women in his street scenes, but unlike

the revue girls, they are typically differentiated by costume, appearance, or height. However, it is the omnipresent male figure, replete with bowler hat and dark suit, who is replicated not as “mass ornament” but “mass consumer”. Devoid of identity, their line formation in Kirchner’s *Friedrichstraße Berlin* [3] is simultaneously militaristic and consumerist, queuing to purchase the *Kokotten* as merchandise. Their expressionless faces too are bathed in the toxic green light, a tuning of self and environment in which the body, lights, and the street become indivisible parts of the atmospheric whole.

The Atmospheric Metropolis: Potsdamer Platz

Light carves space in shadow, and space can be entered, circulated, and embodied. The architect August Endell expounds a new breed of beauty in his paean to Berlin’s urban landscape, *The Beauty of the Metropolis* (1908). Endell appears alienated from his environment as the sole admirer of the Berlin streets, and consciously distances himself from the perceived “ugliness” of

urban architecture – in many ways a precursor to Simmel’s detached, blasé individual. Throughout the text he enthralls the reader with a never-ending stream of glitter, describing lantern light reflecting on wet asphalt as “glittering waves”, tram tracks glitter in the darkness, while rain is a “glittering net” cast over the street (2018, 64; 65; 55). Most significant is the architect’s understanding of atmosphere and its potential to evoke the metropolis through the delicately changing “veils of night”, observing not only the shifting lights at the transition



[3] Ernst Ludwig Kirchner:
Friedrichstraße Berlin, 1914.
Oil on canvas, 125 x 91cm.
Staatsgalerie Stuttgart © bpk /
Staatsgalerie Stuttgart.

of day to dusk, but the colourful palette of lamplight illuminating city streets (Endell 2018, 63-64). Once more, artificial light becomes integral to the generation and perception of nocturnal atmospheres. In 1905, Endell published a separate article titled “Der Potsdamer Platz in Berlin” in *Die Neue Gesellschaft*, extolling the delicate haze and shimmering lights of the square, where “two large lighting towers with their glittering red arc lamps hollow out enormous peaked domes in the thick, heavy air” (2018, 79). His essentially Impressionist, almost utopian interest in “veils” of light is somewhat at odds with the more aggressive visuality of Expressionism (Frisby 2007, 245); nevertheless, August Endell’s reflections on glittering lights resonate profoundly with the depictions of Potsdamer Platz by Kirchner and Lesser Ury as a site of illumination and leisure.

A node of traffic and metropolitan activity, Potsdamer Platz was one of the busiest intersections of modern Europe (Weitz, 2018, 43). The outbreak of war in 1914 saw the commodification of grief through the mourning veil; glamorised via advertising and window displays, widow’s weeds had become inappropriately popular among prostitutes (Simmons 2000, 130). Donning the mourning veil is a physical transformation of the individual from diurnal to nocturnal persona but also a camouflage, signalling the beginning of the working night under the auspices of propriety, as prostitutes were discouraged from certain areas including Potsdamer Platz (Simmons 2000, 132). However, it is Kirchner’s saturation of colour amidst darkness in *Potsdamer Platz* [4] that creates the greatest visual impact in terms of nocturnal atmospheres. Böhme considers the role of colour in the “ecstasies of things”, a type of visible presence in which the thing extends beyond itself – we see this manifested in the Expressionist deployment of colour as emotional marker. Both



[4] Ernst Ludwig Kirchner:
Potsdamer Platz, 1914.
Oil on canvas, 200 x 150 cm.
Staatliche Museen zu Berlin,
Nationalgalerie / Jörg P. Anders
CC BY-NC-SA 4.0.

visceral and sickly, the green light tints the street as object, it extends from an unseen source and “asserts its presence in space and radiates into it”, reflecting as a yellow-green pallor on the figures (Böhme 2020, 51). Colour shapes the space, and makes visible the presence of light. A similar vortex of green and red



[5] Lesser Ury: *Potsdam Square by Night*, c. 1925. Oil on canvas, 79.6 x 100 cm. The Israel Museum Jerusalem © The Israel Museum Jerusalem by Avshalom Avital.

is found in Endell’s evocative sketch of the square by night, during which “the illuminated advertising with its harsh, squalid light, normally so abominable, now shimmers softly in the luminous green [of the sky]”, while the station glitters in a “sombre red” (2018, 114). Rather than glitter, Kirchner’s light glares, prolonged and insistent; as a bearer of atmospheric significance it “tinges” space, echoing in the felt body (Griffero 2018, 77). Where glittering catches light among its facets, attracting the eye in

the shadows, a glare repels the gaze with its intensity, just as the blank stare of the *Kokotten* is disengaged from their suitors.

While Kirchner’s use of the glare symbolises nightlife and prostitution in *Potsdamer Platz* [4], Lesser Ury employs the core motifs of atmospheric evocation – the haze, the reflection, and the incomplete – to describe the metropolis of *Potsdam Square by Night* [5] in Impressionist terms. The term “atmospheric perspective” gains phenomenological weighting in this context, in which the conventional perspectival technique of distant blue mountains here becomes shadowy clouds shrouding the Vaterland Café in a delicate haze, receding from foreground reflections. The blue hour of twilight becomes a liminal space at the juncture of day and night, just as the city undergoes its transformation from the working day to nightlife. With the sun below the horizon, light is diffused and details obscured by shadow. The painting bears visual witness to Endell’s descriptions of Potsdamer Platz over a decade earlier, in which the station façade is “almost devoured by a smoky mist that seems to envelop everything. The

whole thing gently coalesces, rendering depth almost imperceptible. [...] Black-clad figures form wondrous dark spots on the light grey asphalt” (2018, 114). A state of incompleteness invites the participation of imagination. The lights of the café are both light qua presence and indexical of social presences, amplified in the reflection on the flooding street, which accrue significance as objects in the pictorial space.

Conclusion

To glitter is to shine. Bright lights glitter, as do their reflections and refractions, but glitter is never constant or fixed; instead, its sparkle shifts with varying intensity as it passes through the atmosphere. Glitter is also elusive: shimmering evokes an optical illusion, such as a mirage on the horizon. In the urban environment this effect is heightened by seasonality, climatic conditions such as mist or fog, or smoke as the index of industry, shrouding the light source in a haze. But with the crepuscular ebb of light, the effects of glitter are sharpened, and so too is our relationship with fluctuations of light. Where twilight heralds a sense of its own melancholic belatedness (Davidson 2017, 23), the illuminated night shimmers with the vitality of an artificial dawn. Shadows settle around streetlights and neon signs, emphasising their brightness or diffusing their gleam in the surrounding darkness. The allure is testament to the function of light as a marker of mood, which has the potential to “blur separations between object and subject, matter and feelings” (Bille 2015, 60).

The mesmerism of glittering lights is only appreciated when envisioning its absence in the metropolis: a void of darkness, the street becomes oppressive and unknowable, illuminated signage unreadable, people invisible. Lights are emblematic of the self and sociality, from Kirchner’s frenetic nightlife to Ury’s detached observations – even in Spilliaert or Jansson’s abandoned street, light is a presence of the self. Cast light creates cleared space, but it also reveals presence in and of the darkness. Light is inextricably linked to the production of atmospheres, and the effects of its emergence from concealment to revelation felt more keenly in the visual spectacle of the nocturnal city. As verbs, “glitter”, “shimmer”, “sparkle” imply movement as flashes of light appear and disappear, like the incendiary potential of a gaslight spark. Such movement underscores the shifting associations of glittering lights with introspection and isolation, leisure and transaction, each of which is intrinsic to the otherness of urban nightlife.

ABSTRACT

This article examines the evocation of nocturnal atmospheres as embodied by the glittering urban streetlight in the work of Eugène Jansson (1862-1915), Léon Spilliaert (1881-1946), Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), and Lesser Ury (1861-1931). Underpinned by contemporary aesthetic theories of atmosphere (Böhme, Ingold, Pallasmaa), I discuss the illuminated city as the ultimate motif of modernity, regarded through the prisms of Symbolism, Impressionism, and Expressionism. With lights mediating between the self and the metropolis, the nocturnal city unfolds as a series of dichotomies, oscillating from light to shadow, private to public, work to leisure. Two seminal texts, Georg Simmel's *The Metropolis and Mental Life* (1903) and August Endell's *The Beauty of the Metropolis* (1908) provide contextual grounding to this exploration of atmosphere and the modern metropolis.

LITERATURE

- Baudelaire, Charles. 1995. *The Painter of Modern Life and other essays*. Translated and edited by Jonathan Mayne. London: Phaidon Press. First published 1863 as *Le peintre de la vie moderne* by *Le Figaro*.
- Benjamin, Walter. 2003. *The Arcades Project*. Translated by Howard Eiland and Kevin McLaughlin. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press. First published 1982 as *Das Passagen-Werk* by Suhrkamp Verlag.
- Béraud, F. F. A. 1839. *Les Filles publiques de Paris et la police qui les régit*, vol. 2. Paris and Leipzig: Desforges et Cie.
- Bille, Mikkel. 2015. "Lighting up cosy atmospheres in Denmark." *Emotion, Space and Society* 15: 56-63.
- Böhme, Gernot. 2020. *Atmospheric Architectures: The Aesthetics of Felt Spaces*. Translated and edited by Anna Christina Engels-Schwarzpaul. London: Bloomsbury.
- Davidson, Peter. 2017. *The Last of the Light. About Twilight*. London: Reaktion Books.
- Endell, August. 2018. *The Beauty of the Metropolis*. Translated by James J. Conway. Berlin: Rixdorf Editions. First published 1908 as *Die Schönheit der großen Stadt* by Verlag von Strecker & Schröder, Stuttgart.
- Freud, Sigmund. 2003. *The Uncanny*. Translated by David McLintock. London: Penguin Books. First published 1919 as "Das Unheimliche" in *Imago* 5 (5-6).
- Frisby, David. 2007. *Cityscapes of Modernity*. Cambridge: Polity Press.
- Griffero, Tonino. 2018. "Something More. Atmospheres and Pathic Aesthetics." In *Atmosphere/ Atmospheres: Testing a New Paradigm*, edited by Griffero and Giampiero Moretti, 75-89. Milan: Mimesis International.
- Haxthausen, Charles W. 1987. "'A New Beauty': Kirchner's Images of Berlin." In *Berlin: Culture and Metropolis*, edited by Haxthausen and Heidrun Suhr, 58-94. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Horn, Eva. 2018. "Air as Medium." *Grey Room*, 73 (Fall): 6-25.
- Ingold, Tim. 2012. "The Atmosphere." *Chiasmi International*, 14: 75-87.
- Kracauer, Siegfried. 1995. *The Mass Ornament: Weimar Essays*. Edited by Thomas Y. Levin. Cambridge: Harvard University Press. First published 1963 as *Das Ornament der Masse: Essays*, Suhrkamp Verlag.

- Lefebvre, Henri. 1991. *The Production of Space*. Translated by Donald Nicholson-Smith. Malden: Blackwell. First published 1974 as *La production de l'espace* by Anthropos, Paris.
- Meidner, Ludwig. 1970. "An Introduction to Painting Big Cities." In *Voices of German Expressionism*, edited by Victor H. Miesel, 110-113. Englewood Cliffs: Prentice-Hall.
- Merleau-Ponty, Maurice, 1993. "Eye and Mind." In *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader, Philosophy and Painting*, edited by Galen A. Johnson, translated by James M. Edie, 121-49. Evanston: Northwestern University Press. First published January 1961 as "L'oeil et l'esprit" in *Art de France* 1, no. 1.
- Pallasmaa, Juhani 2014. "Space, Place, and Atmosphere: Peripheral Perception in Existential Experience." In *Architectural Atmospheres: On the Experience and Politics of Architecture*, edited by Christian Borch, 18-41. Basel: Birkhäuser.
- Pallasmaa, Juhani 2007. *The Eyes of the Skin: Architecture of the Senses*. Chichester: Wiley-Academy.
- Rank, Otto. 1979. *The Double*. Translated by Harry Tucker Jr. New York: Meridian Books. First published 1925 as *Der Doppelgänger: Eine Psychoanalytische Studie* by Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Leipzig, Vienna, and Zürich.
- Simmel, Georg. 1971. "The Metropolis and Mental Life." Translated by Edward A. Shils. In *Georg Simmel On Individuality and Social Forms*, edited by Donald N. Levine, 324-339. Chicago: University of Chicago Press. First published 1903 as "Die Grosstadt und das Geistesleben" in *Die Grosstadt: Jahrbuch der Gehe-Stiftung* 9.
- Simmons, Sherwin. 2000. "Ernst Kirchner's Streetwalkers: Art, Luxury, and Immorality in Berlin, 1913-16." *Art Bulletin*, 82, no. 1 (March): 117-148.
- Sternberger, Dolf. 1977. *Panorama of the Nineteenth Century*. New York: Urizen Books.
- Weitz, Eric D. 2018. *Weimar Germany: Promise and Tragedy*. Princeton: Princeton University Press.



Byens lys

Film- og forlystelsesarkitektur mellem lys og mørke

Brandfarlige film

“Film er Dynamik, og Dynamik, der spærres inde, bliver til Dynamit”, erklærede den danske digter og kunstsribent Rudolf Broby-Johansen i 1935 (optrykt i Lauridsen 1971, 32). Han udlagde selv det lidt anstrengte ordspil på den måde, at hvis det, der er opfundet som en videnskabelig udvidelse af menneskets se-evne, bruges mod mennesket – fx i form af forløjede og sødladne Hollywood-produkter – bliver filmen direkte farlig og antager karakter af krigerisk anæstesi: “Filmapparaternes Giftgaskanoner plaffer uophørligt nye Skyer lyserød bedøvende Taage” (28).

Som realistisk medium rummer filmen til gengæld uhyre potentialer if. Broby-Johansen. I sin fremstilling af, hvordan en ny og tidssvarende kunstform overtager faklen fra en gammel, underforstår han, at et filmværk er mindre udsat for destruktion end malerkunsten med dens enestående originaler:

Den sidste Kopi, som vises paa Grønland og i Kapstaden, er nøjagtig lige saa god som den første, Eisenstein ruller i Meschrapoms Prøverum i Moskva.

I Gaar brændte en uerstattelig Rembrandt... Lad brænde! Det menneskelige Lys, Rembrandt varsomt arbejdede frem i sine Skumringslærreder fosser nu over Jorden.

Snart bliver det Dag. (33)

Den ekspressionistiske digter Broby-Johansen synes at antyde et scenarie, der svarer til det, der efter Første Verdenskrig fremmanes i den patetiske titel *Menschheitsdämmerung* (1919) – en legendarisk antologi af digte redigeret af

<
Hong Kong set fra Victoria Peak.
Foto: Anders Troelsen.

Kurt Pinthus. Titlen hentyder til Richard Wagners *Götterdämmerung* (1876), men trækker ragnarok ned på jorden, samtidigt med at den udnytter dobbelt-heden i ordet dæmring, der også på tysk kan være både aftendæmring (skumring) og morgengry. Mørket er nemlig svanger med lyset: Undergangen varsler en ny tid. Af verdensbranden opstår en ny verden, af kunstbranden rejser sig et nyt udtryksmiddel. Ekspressionistisk messianisme og socialistisk rationalisme forenes i denne lysvision.

Længe var det i virkeligheden filmen snarere end maleriet, der var brandfarlig. Det var imidlertid ikke derfor, at mange tidlige film handlede om brandmænd. En af de første danske film bærer den prosaiske titel *Brandvæsenet rykker ud* (Peter Elfelt, 1897), men især i USA nød emnet voldsom popularitet. Det skal nok ses på baggrund af spektakulære storbrande, der næsten lagde hele byer øde, som dén i Chicago i 1871 – en by, der ligesom andre amerikanske byer for det meste var (og faktisk stadigvæk er) opført i træ. Elmer McIntosh rejste i begyndelsen af 1900-tallet i USA rundt med sin egen projektor og viste bl.a. *Life of an American Fireman* (Porter 1903), hvor han for at forstærke filmens effekt holdt farvet gelatine op foran linsen for at få den sort-hvide film til at illudere ild. Ikke sjældent kunne sådanne virkninger blive lovlig realistiske, når gastanke, der forsynede projektorens lys, pludseligt eksploderede (Rhodes 2012, 2, 6-7). Og senere var det skarpe kulbuelys, der afløste gaslyset, ikke mindre farligt. Det overlevede en tid lang, der hvor kraftig lysintensitet var nødvendig, fx i forbindelse med filmfremvisning i store rum, samtidig med at især 35 mm-film helt op til Anden Verdenskrig holdt fast ved nitrat som sit grundmateriale, da det var rimeligt slidstærkt. Kombinationen af et brændbart materiale og varmeudvikling fra kulbuelysset kunne således let blive årsag til voldsomme biografbrande.

En brand er netop, hvad der lægger Cinema Paradiso øde i Giuseppe Tornatores film af samme navn (1988). Med sin kirkeagtige facade danner biografen verdslig modpol til sin religiøse pendant i en lille siciliansk by efter Anden Verdenskrig. Byens kino formår imidlertid i højere grad end dens kirke at være samlingssted for stedets mangfoldige sociale liv. På et tidspunkt er der endda ikke plads til alle dem, der vil i biografen, og for at komme alle i møde finder filmoperatøren Alfredo på at dirigere filmbilledet ud i byen og projicere det over på en husfacade på den anden side af torvet. Det giver anledning til glæde og jubel – indtil det går galt, da filmemulsionen antændes, og biografen fuldstændigt nedbrænder.

Forinden har Alfredo opbygget et varmt venskab med den lille dreng Salvatore – med det ligeledes betegnende efternavn di Vita. Han hjælper til med at tumle filmrullerne og får til gengæld lov til at se med gennem glughullet, når

filmene kører – også film, der ikke er tiltænkt mindreårige. I den genopbyggede biograf overtager han Alfredos rolle som operatør, da denne blev blind ved ulykken. Mange år senere er Salvatore blevet en berømt filminstruktør og vender efter lang tids fravær tilbage til sin fødeby for at deltage i Alfredos begravelse – en bisættelse, der også bliver enden på, eller en uddrivelse fra, barndommens biografparadis, som står for nedrivning.

Efter bisættelsen viser det sig, at den afdøde har efterladt Salvatore en slags arv – en gave, der består i en lang montage af filmkys, som den stedlige præst i sin tid har bortcensureret. Ved forhåndsvisningerne gav han tegn til fraklip ved at bimle med en lille messekløkke af den slags, der bruges til at markere, at hostien løftes, når brødet forvandles til Kristi legeme. Ved nadverunderet er de ledsagende ord – “Hoc est corpus (filii)” (dette er (sønnens) legeme) – i folkemunde blevet forvansket til hokuspokus. I filmen var det for så vidt et tilsvarende tryl- lenummer, der udførtes, når lys blev til kys og som ved magi tog form af levende billeder. I paradisiografen blev de utallige kys som lysstribe projiceret op på lærredet gennem en løvemund – illusionen blev virkeliggjort gennem denne *bocca della verità*, sandhedens mund – idet kys typisk udgør højdepunkter i kærlighedshistorier eller danner begyndelse eller slutning på dem.

Det er vigtigt, tror jeg, at gøre sig klart, hvor sansepirrende film har virket i sine tidlige år – og som her også senere i afsides landområder: Beskueren kunne uset være til stede overalt og uden skamfølelse se det hidtil skjulte og forbudte. Få har tidligere på klos hold været vidne til kyssende par uden blufærdigt at lade blikket vige bort. Det tidlige filmpublikum var en broget og ustyrlig flok, der ikke sad stille, og film vedblev længe med at blive betragtet som udklækningssted for alle slags dårligdomme, herunder udbredelse af infektionssygdomme. Også synssansen, mente nogle, blev angrebet ved det flimrende lys eller alt for intens stimulering (jf. Rhodes 2012, 80 ff.) – ikke ulig senere forestillinger om fjernsyns- og computerskærmens farlige udstråling. Dertil kom, at biografer var et yndet virkefelt for lommetyve, der kunne udøve deres virksomhed i ly af mørket og under dække af den tætte menneskemasses indbyrdes berøring. Film blev således ikke fra begyndelsen anset for harmøst gøgl, men sorterede mange steder – også i Danmark – under justitsministeriet (Dinnesen og Kau 1983, 29).

Ikke mindst var filmen og dens hjemsted imidlertid egnet til at glide sammen i bevidstheden og oprette en slags sort skole som et sanselighedens rugested, hvor fantasien let kunne overophedes, så glødende lidenskaber kunne flamme op og slå ud i lys lue. Her var de unge uden opsyn, og her kunne lærredets flakkende lys og lyst hidse de let pirrelige sanser op nede i biografmørket. De mange biografbrande formåede at opildne tidligere tiders frygt for, at det let antænde-

lige filmmateriale ikke var mindre farligt end dét, der var at se på strimlen. Da den tyske rigsdag efter en kort tid uden censur i 1920 skulle vedtage en ny filmlov – en *Reichlichtspielgesetz* – rejste et af rigsdagsmedlemmerne sig for at gøre opmærksom på, at mange ugifte mødre havde mødt deres forfører i biografen (Arnheim 1977, 154). Man kan så overveje, om det er det oplyste lærred, man skal kaste skylden på, eller den mørklagte biografstal.

Filmens lys har imidlertid på mange måder rakt ud over den lukkede biografstal til filmens arkitektoniske iscenesættelser og videre til urbane lyscenografier, hvor byens lys lader sig trække i modsatte retninger og såvel konkret som bevidsthedsmæssigt kan antage tvetydige skikkelser og spalte sig i uforenelige modsætninger, pege i retning af såvel skabende kraft som destruktiv potens. Jeg vil således i det følgende forsøge at anskueliggøre, hvorledes arkitektur og byer har kunnet låne glans fra filmen, men ofte med samme tvetydige resultat, der efterlader åbne spørgsmål.

Filmfacader og tilskuerrum

Den forbedrede lysteknologi i det 19. århundrede betød, at læsning i større grad blev muliggjort som aftenbeskæftigelse, samtidig med at den med stigende læsefærdighed blev individuel og ikke begrænset til højt læsning. En følge var også, at litteraturens indhold blev associeret med en verden, der dukker op, når mørket sænker sig, og dagens hårde realiteter, dens krav og gøremål rykker på afstand. Fantasiens indre rige åbnes, når den ydre, synlige virkelighed fortoner sig. Den mindre disciplinerede filmoplevelse er også muliggjort af lys, men tilsvarende først og fremmest associeret med en tid, hvor mørket er ved at falde på, og lyset viger for natten.

Thomas Edisons firma producerede film, herunder den nævnte brandmands-film, og var også en af hovedkræfterne bag elektrificeringen af de amerikanske byer. Det var i Edisons laboratorium i Menlo Park (New Jersey), at glødelampen blev opfundet, og det var her, at fonografen og forskelligt filmapparat sideløbende blev udviklet. Iværksættelsen af levende billeder vikledes således ind i et fletværk af selskabsdannelser og fusioner, hvor Edisons oprindelige General Electric forbandt sig med film-, radio- og fjernsynsproduktion (RCA, NBC).

Sådanne medievirksomheder har naturligvis med tiden vidst at tilkendegive sig selv i byrummet ved arkitektoniske lyssætninger, i USA yderligere fremhævet ved lokalisering i spektakulære skyskrabere. Det var i fashionable parisiske rammer, at den vistnok første præsentation af filmen som teknologisk nyskabelse fandt sted (1895) – foranstaltet af to brødre med det nærmest sindbilledlige efternavn Lumière. Men senere fik en væsentlig del af filmproduktion og -frem-

visning udspring eller tilhørssted i tvivlsomme og uregerlige outsidersmiljøer, og branchens rekrutteringsgrundlag var markedspladser, cirkusser og varietéer (man kan tænke på vores hjemlige Ole Olsen eller Charles Chaplin). De tidligste biografer holdt til i telte, men havde ikke noget blivende sted. Den nævnte McIntosh måtte drage rundt på markedspladser for at høste udbyttet af sin investering i film, han havde købt. Men med etableringen af et udlejningssystem kunne biografejerne opgive denne nomadiske tilværelse og slå sig ned mere permanent, idet de fandt husly i nedlagte butikker og baglokaler, hvor de kunne vise skiftende film. Både de amerikanske *nickelodeons* og de tyske *Ladenkinos* var oftest lokaliseret i proletariske omgivelser. Biografer kunne også finde ophold i folkelige forlystelsesområder, sådan som *Hale's Tours and Scenes of the World* gjorde det. I lokaler udformet som togvogne anviste en konduktør sine passagerer en plads, hvorefter de under lette rystelser blev transporteret til fjerne egne af jordkloden.

Efter således at have haft hjemsted i plebejiske og traditionsløse miljøer fik store dele af filmen nykker. I løbet af 1920'erne udviklede den fine fornemmelser og søgte mod de oplyste bycentre, hvor den indrettede sig i mere standsmæssige omgivelser med henblik på at tiltrække andre publikumssegmenter. Her kunne mediet undslippe det utøjlede mørke, det ofte blev associeret med, og låne glans fra strålende paladser eller skinnende lyskatedraler, som skulle rette op på filmens anløbne renommé.

Filmen kunne se lyset i fortiden, men den kunne også ane det ude i fremtiden. Et eksempel på det første er de paladsbiografer, der i 1920'erne skød op i bycentrene, og som forsøgte at stille sig an med en pragt, der ikke stod tilbage for fortidens teatre. De vanhelliges templer bar navne, der hentydede til solguden Apollo(n) eller antydede kulturelle ambitioner ved at påberåbe sig klassisk arkitektur som Capitol, Palladium eller Colosseum.

Et af de mange storstilede forsøg på at nobilitere filmens facade var Paramounts skyskraberhovedkvarter ved Times Square i New York (Rapp & Rapp, 1927). Ved sin pyramideform antydede den filmselskabets bjerglogo, eftersom pyramider er kunstige bjerge, hvis form udgående fra en ofte lysreflekterende spids antages at imitere solstråler. I det ydre er trinpyramiden præget af tidens art deco, men den langagtige adgangshal, der førte frem til en pragttrappe, svælgede i opulente barokimitationer af samme type som dem i Garnier-operaen i Paris. Beskueren blev således draget ind i et univers af rigdom og luksus, der forbereder og danner overgang til filmens fantasiverden. Bygningens *setbacks* skjuler stadigvæk den ydre illumination, hvis intensitet kulminerer i en lysende, skulpturel globus.

Modtagelsessystemet i lobbyen til den vistnok første erklærede “filmkatedral”, Roxy Theater (Walter W. Ahlschlager/Harold Rambusch, 1927) i New York, var ikke mindre ekstravagant, selv om den med sine få gotiske reminiscenser ikke helt kan hamle op med andre biografers Disney-gotik. Til gengæld skortede det ikke på lyssymbolikken, da årsdagen (1928) for åbningen blandt meget andet blev fejret med en prolog, fremført af en skuespiller iført middelalderlig munkekutte. Han besværgede filmteatrets portaler til at åbne sig mod et eventyrland, hvor den brogede flok af beskuere blev frigjort fra hverdagens slid og lod sig forene i tilbedelsen af den skønhed, filmen omgiver sig med – og skaber: “Åbn jer, I portaler, åbn jer, lad der blive lys” (Ndalianis 2017, 291).

Med stilhistorien som bagkatalog udstyrede biograferne deres interiører med kulisseopbygninger, der førte filmenes verden ind i tilskuerrummet, samtidig med at de sprængte det opadtil med lysende stjernehimle, der illusorisk opløste loftshvælvingerne. Paladsbiograferne gentog undertiden teatrets traditionelt stejle opbygning i højden med loger, der havde nærkontakt med scenen, mens mere tidssvarende biografer tog bestik af, at filmmediet tillader langagtige rum, hvor lærredets størrelse (og senere højttalersystemer) kunne kompensere for afstanden, idet det afgørende var at trække beskueren mest muligt ind mod midtens lysstråle og dermed undgå meget skæve synsvinkler på lærredet. Over for en gennemgående stilhistorisk mangfoldighed vandt en mere strømnet tendens indpas henimod og i løbet af 1930'erne. Den lagde afstand til teaterscenen, idet mange art deco-interiører trak lysbundter ind mod lærredet, der blev forsvindingspunkt i et aerodynamisk sug. De var ikke til sinds at drage filmen tilbage i fortiden, men katapultere den ind i fremtiden. I kraft af hyppig hjørneplacering – dér hvor byens trafik fortættes – kunne de realisere udformninger med associationer til skibsstævne eller opbygge høje reklametårne, som mindede om siloer – begge gængse matricer for funktionalismens idealer.

Modernismens arkitektoniske idealer kan for biografers vedkommende naturligvis ikke realiseres ved en omfattende gennembrydning af muren. I Jan Duiukers Cineac i Amsterdam (1934) – biografen eksisterer stadigvæk – var operatørrummet lige over hjørneindgangen badet i lys, så det var muligt fra gaden gennem de store vinduesflader at følge med i arbejdet med de store forevisningsapparater. Film var oplysning, og filmens tekniske bagland skulle ikke henligge som et dunkelt mysterium, skjult i mørket bag biografens salen. Det indre, funktionelle liv skulle offentliggøres. Men lyset kommer fra biografens, der ellers med sin normalt tillukkede karakter betoner, at den ikke har behov for lys udefra.

Denne modsætning mellem en lukket og en åben bygningsdel er i en senere tid blevet endnu mere radikalt betonet i Coop Himmelb(l)aus dekonstruktivi-

stiske Ufa Kristallpalast Dresden (1998). Her danner de mange biografsales indkapsling kontrast til det vældige indgangsparti, der om natten tindrer som et kæmpemæssigt krystal, der lige som den øvrige bygning er hævet op på et stort podium. Filmforevisningen er skjult i mørket bag skulpturelt udformede betonflader, men serviceområderne er åbnet med transparente glas- og stålkonstruktioner, der danner store skrånende og spidsvinklede planer, samtidig med at de giver indblik til et Piranesi-lignende virvar af trappe- og brokonstruktioner. Også i kraft af navnet er det – efter min mening – nærliggende at se biografen som en reference til Bruno Tauts utopiske ideer om at lade byer kulminere i krystalpaladser, *Stadtkronen*, der som fællesskabshuse skulle stråle over byen. Han tog initiativ til udveksling af arkitektoniske projekter og ideer i den såkaldte “glaskæde” – *Die gläserne Kette* (1919-20) – hvoraf nogle blev offentliggjort i hans tidsskrift *Frühlicht* (1920-22), “Morgenlys”. Efter Første Verdenskrigs ragnarok skulle en ny dag og “et nyt menneske” fremstå som led i udbredte, mere eller mindre messianske forestillinger, der kunne antage en vag socialistisk farvning som den, der har sat sig spor i Broby-Johansens lysvision. Ideen var, at murene skulle falde efter verdenskrigens fjendtligheder og som en slags verdsliggjort gotik åbne sig for lyset. Ufa-krystalpaladset er – tror jeg – et fjernt ekko af sådanne forestillinger, men med den tilbageskuende pointe, at glashuset befinder sig i en by, der blev udsat for en “ildstorm” under Anden Verdenskrig.

Den hvide vej

Amerikanske og europæiske byer blev fra de sidste årtier af det 19. århundrede efterhånden elektrificeret. “Den hvide vej” blev en almindelig betegnelse for stærkt oplyste gader, som de kendes fra storbyers ofte frygtede forlystelses-kvarterer – bestykket med teatre og biografer og befolket med lysthungrende eksistenser, der jager fornøjelser og søger adspredelse for at opnå glemsel i glimmeret. Hvis Mælkevejen blev svær at skelne i skæret fra de oplyste byer, blev de selv forvandlet til mælkeveje, hvor byens lys kunne svække forskellen mellem dag og nat og måske holde mørkets lyssky gerninger i ave. Døgnets rytme blev i nogen grad sat ud af spillet og frigjort fra naturtvangen. Især da kulbuelystet blev afløst af Edisons glødepære, der tæmmede og bogstaveligt domesticerede det elektriske lys, mistede det menneskeskabte lys nogle af de faresignaler, som gasbelysningens flammer endnu mobiliserede. Men det kunne alligevel vare et stykke tid, inden alle turde trodse en instinktiv uvilje mod at vende elektriske pærer nedad.

Fra midten af 1920'erne til de tidlige 30'ere faldt elpriserne med 50%, og i 1931 advokerede General Electric for mentalt at mildne den økonomiske depression

ved udstrakt brug af projektørlys (Neumann 2002, 55, 62). Om natten oprådte byen if. David Nye (1990) i en retorisk redigeret og beskåret version, skabt af en ny visuel skrift, der både forbigår og fremhæver bestanddele og kun lader nogle få væsenstræk stå tilbage:

Hvis byens fattige og uskønne dele om dagen kaldte på sociale reformer, var byen om natten en rensset verden af lys, forenklet til spektakulære mønstre, iblandet nogle få, nu uvæsentlige tomrum. (60)

I 1900-tallets første årtier havde de såkaldte *electric parks* skudt op overalt i USA – etableringer, der var kendetegnet ved en grad af lysintensitet, der langt overgik markedspladsernes kulørte lamper. De elektriske parker var steder for lyst og adspredelse – dvs. en hengivelse til alt det, der står i modsætning til arbejdets målrettethed og koncentration. Flere var finansieret af elektricitets- eller sporvognsselskaber, der på denne måde kunne udnytte deres kapacitet på helligdage og fridage og befordre den samme arbejderbefolkning, som de ellers betjente på hverdage, ud af byen – blot med forstædernes forlystelsesparker, ikke deres fabrikker, som endestation. I 1920'erne betød bilisme og radiolytning, at disse parker mistede deres popularitet, og Kansas City Electric Park nåede at lukke, før den blev hærget af en større brand i 1925 – ironisk nok forårsaget af en overophedet transformator. Det var her – i 1905, men senere utallige andre steder – at byens berømte, men pensionerede brandchef, Georges C. Hale, virkeliggjorde forlystelsen *Hale's Tours and Scenes of the World*, der transporterede tilskuerne videre til endnu mere eventyrlige himmelstrøg.

Coney Islands Luna Park i det sydvestlige Brooklyn åbnede i 1903 og var forbillede for Kansas City Electric Park, der på sin side senere tjente som inspiration for Walt Disney. Luna Park var udstyret med et Electric Tower som vartegn, men det elektriske lys blev også tidligt en væsentlig del af Frank Woolworths detaljerede instruktioner om vinduesudstillinger i sin kæde af "dime and nickels"-forretninger, hvis artikler solgtes til 10 og 5 cent (det sidste er også anledning til betegnelsen *nickel-odeons*). Varerne skulle ikke først på kundens foranledning hentes frem af ekspedienterne, men eksponeres i montere og i vinduer, der også ud over åbningstiderne burde stråle i nutidens elektriske lys. Ved indvielsen af den nygotiske Woolworth Building (241 m) i 1913 sørgede en telegrafforbindelse fra Washington D.C. for, at bygningen på det rette tidspunkt lå badet i lys. Præsidenten trykkede på knappen, så der blev lys: En kendt prædikant leverede retorikken, idet han udråbte bygningen til en "handlens katedral" (Fenske 2008, 268) og sammenlignede den med den strålende himmelstad Jerusalem – en

strålende by af guld og glar. Hele den omfattende teknik bag det lysskær, Woolworth Building udsendte ved sin åbning, blev angiveligt leveret gratis af Edisons General Electric Company; modydelsen bestod i, at selskabet frit kunne udnytte den prestigefyldte opgave i sine fremtidige reklamefremstød.

Biografarkitektur har altid været natarkitektur, men blev det endnu mere med de formbare neonrørs udbredelse fra 1920'erne og frem. Som anden forlystelsesarkitektur fik den for vane først at vågne om natten, hvor arkitektens former både inde og ude blev trukket op i dynamiske lysstriber, eller hvor lystegningen sprænger bygningens eller rummets reelle dimensioner, og lysarmaturer skaber deres eget vægtløse univers.

Det var metropolens natlige fremtræden, der betog den sovjetiske filminstruktør Sergei Eisenstein, da han kom til New York i 1930'erne. Beruset af byen anlagde han en æstetisk synvinkel på det *bevægede* lyshav, der overvældede ham. Oppe og nede opløstes i vandpytter og i den våde asfalts spejlbilleder, mens trafikfloden strømmede gennem natten:

Al fornemmelse af perspektiv og realistisk dybde er skyllet væk af et natligt hav af elektrisk reklame. Fjernt og nært, småt (i forgrunden) og stort (i baggrunden), svæver højt oppe og dør væk, farer afsted og løber i cirkler, brister og forsvinder – disse lys er tilbøjelige til at opløse al følelse af det virkelige rum, når de til slut smelter sammen i et enkelt plan af farvede lyspunkter og neonlinjer, der bevæger sig over en overflade af sort og fløjlsagtig himmel. Det var således, at folk plejede at forestille sig stjerner – som skinnende søm hamret ind i himlen! (Eisenstein 1963, 83)

Eisenstein stedfæster ikke sit indtryk, men det kunne tænkes at være byens dynamiske teaterkvarter, der med tiden har fået et centrum i Times Square med 42. gade som hovedstrøget. Paramount-bygningen støder op til pladsen, der som mange andre amerikanske pladsrum snarest er et sammenløb af gader, hvor New Yorks gadegitter støder sammen med den diagonale Broadway (som er en palimpsest af en gammel indianersti). Her i centrum af forlystelseskvarteret er i dag bygget en tilskuertribune oven på et billetudsalg. Trappen med de såkaldte *Red Seats* (2008) giver udsigt til et flimrende skuespil, hvor skyskraberne er blevet pikseleret til en filmisk projekionsflade. De bevægede facader har mistet deres faste identitet til fordel for en urolig og flygtig collage af tekster og billeder, der bemægtiger bygningerne, opløser dem og udvider dem med former og linjer, som slipper grundlaget i arkitekturen.

Forretningstårne har fulgt op på filmindustriens og biografernes reklamestrategi. Woolworth Building begrænsede sig til en begyndelse med at stille sig an med sit eget indre lys, men efterhånden udvikledes lysscenerografien. Da illuminationen af skyskrabere typisk koncentrerer sig om tårnenes tinder, er det muligt på forskellig måde at få dem til at svæve frit som funklende luftkasteller. De oplyses udefra som vartegn; de illumineres indefra og står som lysende fakler i stadig forvandling, eller udsender lys, idet de følger fyrtårnets forbillede: De strækker og forlænger sig ved at lade projektører trænge ud i rummet, og med brug af laser kan de supplere deres lysskjold med knivskarpe klinger. Det kan opfattes beskyttende, men den festligt-ekstroverte gestus kan også undertiden virke aggressiv, når lyset skærer gennem natten.

Las Vegas er ikke blot kendt som "Sin City", men også som "City of Light" med The Strip som et af de mest oplyste vejforløb i verden, hvilket yderligere er blevet intensiveret ved, at byen er skudt i højden. Den opstod som en mere eller mindre mafiafinansieret bordel- og spilleby for de mange arbejdere, der under 1930'ernes New Deal var beskæftiget på Colorado-flodens Hoover-dæmning ikke langt derfra. Om natten funkler ørkenbyen som lysfatamorgana, mens den om dagen ligger hen med uvirksomme lysarmaturer og slukkede reklameskeletter. Det er natten og mørket, der får den til at vågne af sin daglige dvale og trække dynamiske lysstriber i mørket, som med hvileløst skiftende linjetegninger opbygger flimrende og ustabile billeder. Oplyst i alle regnbuens farver samler Las Vegas replikker af kendte eller fantaserede bygningsværker fra forskellige tider og hele verden, men ikke altid som ellers i tema- og forlystelsesparker i formindsket og overkommelig skala. The Luxor er således med sine 111 m mere end på højde med sit forbillede, Den Røde Pyramide i Dahshur-nekropolen (Kairo). Mens de ægyptiske forbilleder måske lidt paradoksalt lod deres form imitere lysstråler, der rammer jorden, vælder lyset her ud af pyramidens top, som var den en elektrisk vulkan. Udstyret med et enormt kraftigt lysanlæg sender den en fortættet lysstråle lodret op i luften, der fungerer som kendemærke i miles omkreds.

På ejendommelig vis har filmmediet på et tidligt tidspunkt udset sig projektører som del af sin iscenesættelse. I modsætning til de paladsbiografer, der på filmens vegne fik honnorte ambitioner, lå Berlins Lichtburg (Rudolf Fränkel, 1929) ikke i centrum, men tæt på et arbejderkvarter (Wedding). Som navnet antyder, spillede biografen rollen som lysborg. Den havde indgang i et afrundet, tårnagtigt hjørne ved et gadekryds, hvor langstrakte fløje løb sammen. Deres lange, oplyste vinduesbånd opsamlede trafikens dynamik som rullende filmstrimler og lod dem tørne sammen og kulminere ved biografhjørnets indgang, hvor det vandrette sug blev afløst af høje vertikale vinduesslidser, som om natten rejste vældige lyssøjler. De førte op til projektører, der afsøgte luftrummet.

Antallet af skyskraberrepræsentationer, der omgiver deres tårne med en vifte af lyskegler, er mere end påfaldende. Man kan have indtrykket af en traditionslinje, som også omfatter Bauhaus med Lyonel Feiningers træsnit *Socialismens katedral*, der illustrerede Walter Gropius' Bauhaus-manifest fra 1919. Det virker som et ekko af Die gläserne Kettes forestillingsverden – der på flere måder foregriber Bauhaus – idet træsnittet tegner en slags treenighedsbillede bygget op af trekantformer med lysbundter, der stråler fra stjerner over de tre spir på den gotiske katedral. Det er i det mindste en beslægtet ikonografi, der stadigvæk kan forekomme at være på spil i Twentieth Century Fox' logo, hvor strejfflys fra en høj bygning fejrer hen over himlen. Sammen med en jordklode er det tilsvarende flaklys, der på et tidspunkt promoverede filmselskabet Universal, hvis globale prætentioner finder modsvarigheder i biografnavne som Cosmos, Kosmorama, Empire, Globe, Universum, World.

Film og lysspil

Når lys og lyst som led i ren fornøjelseskultur slår over i festkultur, er der ikke langt til det patetiske og rituelle. Fænomenet kendes fra de store verdensudstillinger fra midten af det 18. århundrede og frem, og det er muligvis herfra, Adolf Hitlers arkitekt Albert Speer hentede inspiration til sin Lichtdom, som arkitekten udviklede til de nazistiske partimøder i Nürnberg, hvor de lodrette lyssøjler virkede rumdannende som kosmiske katedraler, der peger ud i det uendelige (jf. generelt Krauter 1998). Filminstruktøren Leni Riefenstahl sikrede lyskatedralen international opmærksomhed i *Olympia. Fest der Völker* (1938), hvis anden del dokumenterer, hvorledes Speers Lichtdom i mindre format blev udnyttet ved afslutningen af Olympiaden i Berlin i midten af august 1936. Her synes lysstrålerne at være rettet ind mod hinanden for at danne en kuppel over det nybyggede, Colosseum-lignende Olympiastadion i Berlin. Tilløbene til lyskonceptet udgjorde oprindeligt en lappeløsning, der erstattede en endnu ikke eksisterende arkitektur på Reichsparteitagsgelände. Lyskatedralen blev fra 1936-38 perfektioneret med mere fokuserede lyssøjler, der if. Speer dannede noget, der mindede om "middelalderens krystallinske fantasislotte" (Kauter 1998, 154), og som syntes at fortsætte pillerne i den kolossale tribune, der i sig selv havde sakrale associationer til Pergamonalteret.

Speers sammenbragte projektører udgjorde en stor del af dem, der overhovedet stod til rådighed for rigets luftværn, men kunne næppe undgå at blande den disciplinerede storhed og det ceremonielle fællesskab op med noget krigersk, både som aggression og beskyttende beredskab – og dét i en anden grad end fyrværkeri trods dets militære ophav. Mørklægning ved krigens begyndelse

bragte naturligvis de tilbagevendende festligheder til ophør – samtidig med at der blev brug for projektørerne andetsteds.

World Trades tvillingetårne genopstod året efter terrorangrebet som lysstråler fra 88 projektører, og siden blevet gentaget hvert år den 11. september, idet de hver gang kan tage sig forskelligt ud alt efter vejrforholdene. I klart vejr vil de parallelle stråler fra en beskuerposition tæt på lyskilden konvergere perspektivisk opad, hvad der øger lysintensiteten op mod forsvindingspunktet, men også skyformationer kan få dem til optisk at eksplodere som en slags lysbomber. *Tribute in Light* (Hyldest i lys) kom værket til at hedde – i første omgang skulle det have været *Towers of Light* (Tårne af lys). Lysets gængse livgivende og religiøse konnotationer er i høj grad virksomme i det kunstneriske koncept, men kan også antyde et behov for beskyttelse og modværge, hvad der gør *Tribute in Light* en smule dobbeltydig.

Anden Verdenskrigs flaklys var en slags lyskanoner. Når de ramte fjendtlige fly, kunne antiluftskytset skyde dem ned, men de kunne også blænde dem, så de ikke kunne identificere deres mål. Til gengæld var luftangreb ofte indledt med nedkastning af lysbomber, der svævende i faldskærme kunne indstilles til at være virksomme efter et stykke tid, dvs. i en bestemt højde; de kunne hjælpe piloterne til at udse sig eller genkende *deres* mål, samtidig med at de var i stand til at blænde luftværnsskytterne, så de havde svært ved at tage sigte. Lyset synliggør verden, men kan også usynliggøre den ved at virke blændende og dermed have samme virkning som mørke.

Når metropoler verden over iscenesætter sig som lysvisioner, ville Broby-Johansen nok have været mere end tilbøjelig til at betragte fænomenet som farvestrålende tågedannelser, som netop ved deres glimmer skulle mørklægge de økonomiske forhold, der har frembragt dem. Under alle omstændigheder kan man mange gange komme i tvivl om, hvorvidt synet lægger op til benøvet højstemthed eller underholdende adspredelse. Mit bud er, at det oftest befinder sig i en mellemzone.

Det farveorgie, der hver aften udfolder sig i Shanghai, ses bedst fra promenaden foran de britiske The Bund-bygninger, der er jævnt og ensartet belyst. Med det tidligere halvvejs fremmedbesatte område i ryggen bliver promenaden en tilskuertribune, hvorfra man over Huangpu-floden kan bevidne det kinesiske *Wirtschaftswunder*. Det fremføres på den anden side af floden i form af et arkitektonisk skuespil, hvis protagonister i skikkelse af Pudongs højeste skyskrabere stimuler sammen for om aftenen at opføre et veritabelt lysshow, der antager karakter af et elektrisk, digitalt styret fyrværkeri.

I Hong Kong er det Kowloon på fastlandssiden, der med sin Avenue of the Stars i Tsim Sha Tsui tilbyder tilskuerpladser for en storstilet filmisk iscenesættelse af skyskraberne på den anden side af Victoria Harbour. Gadenettet lægger op til det: Hvor de vigtigste af Kowloons gader løber nedad mod syd for at ende ved pynten ud mod havnestrædet, er Hong Kong Islands nordside en stejlt skrånende scene, der på bjergsiden stabler skyskraberne og hoer dem op oven på hinanden, men samtidigt udfolder sig i bredden med et underliggende vejsystem domineret af gader, der følger koterne og løber mere eller mindre parallelt med kystlinjen. Hong Kong Island har længe været scene for dette natlige lysshow, hvor *Symphony of Light* afspilles med voluminøs underlægningsmusik af lyskastere, der i stadige, synkroniserede bevægelser forbinder skyskraberne. Byens skyline er blevet til et æterisk lærred, der modtager og udstråler lys, men krigsassociationer melder sig også, når man betænker, hvor mange skyskrabere der i de senere år som indvielse har modtaget en pyroteknisk ildåb (fx Burj Khalifa i 2010) – ofte med havstræder, floder og søer som spejlende døbefonte for fyrværkeriet.

Man kan stadigvæk overveje, om man kan præcisere noget i retning af en baggrund eller betydning bag denne form for mise-en-scene, der forvandler globale finansbyer til filmisk og digitalt animerede drømmesyn. Hvorfor skal disse skyskrabermetropoler slippe jordforbindelsen og ophøjes til strålende lysvisioner? Jeg har i anden sammenhæng modstillet traditionel, *ekstensiv* magtarkitektur, der feudalt breder sig over store jordtilliggende, og skyskrabere, der katapulterer sig ud af omgivelserne og slipper jordforbindelsen for i stedet *intensivt* at optimere sit koncentrerede fodaftryk. Metaforisk udtrykt: Huse *ligger* på et sted, tårne *står*. De første er introverte, hvilende, samler sig symmetrisk om midten, hvorfra de sender akser ud mod horisonten. De sidste er ekstroverte, spejder mod fjerne byer, er opmærksomt anspændte og befinder sig i indbyrdes konkurrence; de katapulterer blikket og forlænger sig dynamisk i akser, der skyder sig opad eller udad (Troelsen 2020, 80, 93). Opstigning og uhåndgribelig abstraktion er forbundne fænomener, og en skyskraber kan man altid forestille sig højere. Det kan være fristende – efter min mening også *for* fristende – at tillægge denne fjernhedens og bevægelighedens æstetik en slags modsvarighed i handelsformer og finansielle strukturer, som de alment kendt har udviklet med tiden, idet nære og konkrete transaktioner i form af udveksling af producerede varer og tjenesteydelser er forskudt i retning af uhåndgribelige og abstrakte derivater, optioner, *futures*. Udveksling af værdier, der er fæstnet i nutiden, er som tendens blevet erstattet af spekulative satsninger rettet mod fremtiden, baseret på gæld og fordringer. I stedet for at udnytte resultater af fortidens flid og sætte

dem til salg sættes fremtiden på spil i kalkulerede scenarier, der er begrundet i forventninger om mulige udviklingsforløb. Ejerforhold er blevet tilsvarende abstrakte og uigennemskuelige. Digitaliseringen og hastige globale reaktioner på økonomiske forandringer har kun bidraget til risikoen for finansiel overophedning og deraf følgende nedsmeltning.

Skylines fremstod tidligere som urokkelige billeder, hvis hovedelementer var statiske. Tidlige skyskraberes lysikonografi synes nu i mere hvileløse og ustadige udformninger at være overført til hele skylines med undertoner af fare og forsvar. Man kan spørge, om finansbyens uhåndgribelige, både fokuserede og fragmenterede foretagsomhed har fået en slags immaterielt modsvar i, at byens lys er blevet frontside i lysshow, der eksploderer i former og farver uden substans eller samlende retning. Er finansiel umættelighed og retningsløshed blevet sublimeret, og er skuelysten oversat til natlige åndesyn eller dynamisk filmisk adspredelse? Lys er lyst og liv, lys er energi og omsætning af aktivitet. I konkurrence med hinanden reklamerer de globale byer for sig selv, idet de antager fantasmagorisk karakter – ingen tvivl om det – men jeg tror ikke på, at bestemte økonomiske former på særlige måder forbinder sig med byers gestaltning af filmisk lys og lyst. Spørgsmålet er værd at stille, men man bør overveje, om disse lysshows er så væsensforskellige fra de ustabile og flydende former, barokken yndede med sit fyrværkeri, fx i Solkongens Versailles, eller i London, når G.F. Händel som led i en repræsentativ offentlighed leverede *Music for the Royal Fireworks* (1749) til ære for et kongehus, der lige som ham selv var importeret fra Hannover. Både fyrværkeriet og den lydlige illumination af magten blev en stor succes ved førsteopførelsen, og løjerne blev kort efter gentaget, men forårsagede i anden omgang mindre brandtilfælde – næsten som illustration af en overleveret affinitet mellem fest og fare.

ABSTRACT

In many ways, the light of the film projection has reached beyond the closed cinema hall to architectural staging of the movie house and further on to urban light scenography, where the city's light can be drawn in opposite directions. Both concretely and discursively, it can assume ambivalent forms and divide into irreconcilable contradictions, pointing towards both creative power and destructive potential. The article examines how architecture and cities have been able to borrow radiance from film, but often with ambiguous results that raise open questions.

LITTERATUR

- Arnheim, Rudolf. 1977. *Kritiken und Aufsätze zum Film*. Frankfurt a.M: Hanser.
- Dinnesen, Niels Jørgen og Edvin Kau. 1983. *Filmen i Danmark*. København: Akademisk Forlag.
- Eisenstein, Sergei. 1963. *The Film Sense*. London: Faber & Faber.
- Fenske, Gail. 2008. *The Skyscraper and the City. The Woolworth Building and the Making of Modern New York*. Chicago og London: The University of Chicago Press.
- Krauter, Anne. 1998. *Skriften Paul Scheerbarts und der Lichtdom von Albert Speer – “Das große Licht”*. Heidelberg: Heidelberg Universität. http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/4903/2/Teil_2.pdf (og 3/Teil_3.pdf) (tilgået 12.01.2021).
- Lauridsen, Philip, red. 1971. *Om film*. København: Rhodos.
- Ndalianis, Angela. 2017. “Baroque Theatricality and Scripted Spaces: From Movie Palaces to Las Vegas Casinos”. I *Neo-Baroques: From Latin America to the Hollywood Blockbuster*, redigeret af Walter Moser, Angela Ndalianis og Peter Krieger, 283-306. Leiden/Boston: Bill Rodopi.
- Neumann, Dietrich. 2002. *Architecture of the Night. The Illuminated Building*. München, London og New York: Prestel.
- Nye, David. 1990. *Electrifying America. Social Meanings of a New Technology*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Rhodes, Gary D. 2012. *The Perils of Moviegoing in America: 1896-1950*. New York og London: continuum.
- Taut, Bruno. 1919. *Die Stadtkrone*. Jena: Eugen Diederichs.
- Troelsen, Anders. 1991. “Filmprojektioner. Om modtagelsen af et nyt medium”. I *Synspunkter på kunsthistorien*, redigeret af André Wang Hansen, 171-200. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Troelsen, Anders. 2020. “The vertical city. Approaches to the skyscraper city as phenomenological space and semantic field”. *Journal of Nordic Aesthetics* 59: 79-96.

URSULA ANDKJÆR OLSEN

Jeg maler stråleglans

Mit Smykkeskrin, 2020,
Gyldendal.

jeg maler stråleglans
jeg maler stråleglans
omkring det der skal males stråleglans omkring
uden at have dækning for det
uden at have det guld der skal til
uden at have det sølv der skal til
uden at have det der skal til
maler jeg det

og ingen kan tage det fra mig

PIETERJAN DECKERS

Glittery Pitchers in Viking Homes

Exploring Sensory Aspects of Tating Pottery

When daydreaming of life in the Viking Age, most people probably do not give a second thought to something as mundane as ceramic vessels for storing, preparing and serving food. Now, imagine a pitcher, carefully turned on the potter's wheel, shaping the finest clay into a bold design, after which the dark surface was burnished to a shine. After firing, on top this smooth, glossy surface, the artisan has applied tight rows of triangles and strips cut out of tin foil, which were then polished to reflect light like a mirror. If that sounds outlandish, it's because it was – here was a vessel purposely made to catch the eye, as one the most visually striking utensils in Viking halls and townhouses.

By contrast to most people, archaeologists never fail to get excited by this “Tating ware”, named after an early find spot of the pottery type. To us, a team of archaeologists digging in the trading town of Ribe, the discovery of small fragments of Tating ware embedded in dirt layers between the subsequent clay floors of a house as well as larger, joining sherds in the rubbish deposits outside was a significant moment [1]. The dark-coloured, fine-grained fabric, often with the remains of adhesive in the shape of the original decoration, is easy to recognize, especially on north European sites where such high-quality, wheel-turned pottery is uncommon.

Field archaeology, by its very nature, is a highly sensory process: soil and archaeological objects are routinely interpreted through vision, touch and even smell. However, once it comes to analysis, we archaeologists rarely consider these sensory aspects as anything other than shortcuts to classification and typology. Despite a recent “sensory turn” in archaeology (Hurcombe 2007; Hamilakis 2013; Skeates and Day 2019), archaeologists are not usually trained to consider our principal source of evidence – material remains of the past – from a sensory perspective. Instead, we typically proceed in a decidedly objectivist manner, the empirically observed physical attributes of artefacts providing the criteria for classification, quantification, mapping, and further interpretation. In our case too, it was the analytical implications of our sensorial identification of Tating ware that enflamed our enthusiasm: clearly, the former occupants of our excavation site had privileged access to prestigious merchandise, circulating in the long-distance maritime trading network of the early Viking Age.

Using such supposedly objective traits, archaeologists define Tating ware in a twofold way: by its tin foil decoration, and by the typical pitcher shape. Importantly, these two criteria do not always coincide. Shapes cut out of tin foil were applied to a range of burnished wares found mainly in the North Sea region in the second half of the

8th and early 9th century (the “western” group, see Giertz 2014, 221–27). Conversely, such pitchers sometimes remained undecorated, or were decorated using different techniques.

The specific form-type and decorative technique combine to form the “classic” Tating pitcher [3-4], dated between c. 800 and the early 10th century. It occurs throughout the North Sea and Baltic region, although it is best known from north European sites. This includes major trading settlements as well as elite burials, of which the Birka (Sweden) finds are the most famous examples. The decorated pitcher can be seen as a standardized product crystallizing out of the earlier diversity of the “western” group, in terms of its singular form as well as its consistent decorative scheme of tight, horizontal registers densely covering the entire upper part of the pitcher’s body. Scientific and archaeological analysis suggests that the majority of Tating pitchers were produced at a single production site, likely in the German Rhineland (Stilke, Heine, and Mommsen 1996; Giertz 2014).

The deployment of the usual archaeological toolset – typological classification, distribution mapping, scientific provenancing – has resulted in interpretations pertaining to economy and status. Thus, the classic pitcher has become a marker of a site’s centrality and an iconic representative of Viking Age material culture, looming large in discussions on long-distance trade and the adoption of continental wine-drinking practices (e.g. Brather 1996; Sindbæk 2007). In addition, the presence of tin foil crosses on the lower body of some of the pitchers has been discussed from the perspective of Christianization (e.g. Staecker 2003).

Even if we take a moment more to appreciate the appearance and touch of these sherds today, our observations would do little justice to perceptions – indeed, experiences – in the past. The vessels are fragmented beyond repair, their burnished surfaces tarnished, and the bright shine of polished tin foil has been lost to corrosion and wear. Furthermore, we typically handle them in unfavourable conditions in the field, or in the practical, clinically-lit surroundings of a post-excavation lab or

museum storeroom [2]. How, then, could an archaeologist hope to capture the original impact and significance of an artefact, beyond the physical, technical, economic?

A pitcher without parallel?

The answer to this question does not just reside in how an object looked or felt. How things like ceramic vessels are experienced is not inherent to them. It arises from physical affordances (in this case, to store and pour fluids) and sensory experience, but, importantly, also from its context. In order to see Tating ware through the “period eye” (Baxandall 1972), we need to understand the perceived associations with previously encountered objects and ideas (e.g. Jones 2007).

Strikingly, as far as we can tell, Tating pitchers embody only few clear references that could have been observed and understood by contemporaries. The characteristic pitcher form probably stems from earlier pottery produced in the German Rhineland, but has few obvious, contemporary relations. With the exception of the crosses applied to some pitchers, the tin-foil motifs applied to the pitchers belong largely to the decorative realm, devoid of clear symbolism. Some similarities are found in the much smaller decorative patterns found on rare gold foil-decorated glass drinking vessels, sherds of which have been found in Ribe and other high-status and trading settlements in western and northern Europe (e.g. Lund Feveile 2006, 225–27, 277).

The vertical tin-foil stripes on the neck of many pitchers as well as the less common lattice motifs may derive from the inconspicuous burnished line patterns found on 8th- and 9th-century pottery produced in the Eifel region and elsewhere (e.g. Redknap 1984, 403). The elongated triangles that are found on some pitchers around the neck and in registers further down could derive from decorative *Pressblech* mounts reinforcing the openings of wooden buckets and drinking horns, found in 6th- and 7th-century high-status burials on the continent and in England (Stone 1961; Vallée 2016). However, such continental comparanda would not have been widely available in 9th-century northern Europe.



[1] A handful of well-preserved tin foil-decorated sherds as they emerged from the soil of Viking-Age Ribe. Sydvestjyske Museer/Northern Emporium, with permission.



[2] Sherds of Tating ware in the finds lab. Sydvestjyske Museer, CC-BY.

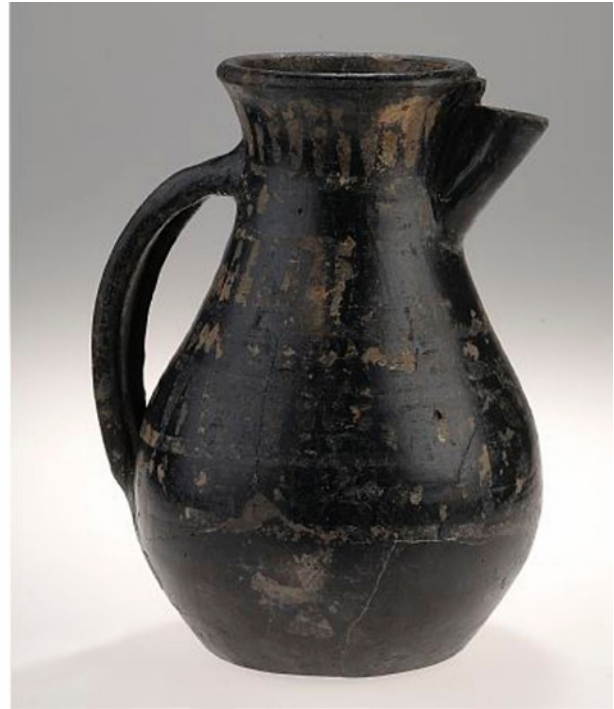
Put simply, to north Europeans the Tating pitcher must have stood out as, for the most part, distinctly unique. To its unusual, but standardized form and decoration, we can add its status as the prized product of craft techniques largely unknown in the north at the time. Combined, these elements placed the Tating pitcher in a category on its own amongst contemporary material culture.

Curiously, there is one exception to this conclusion (Selling 1951, 287-288). The oblong diamonds set in closely-spaced rows on many Tating pitchers seem absent from the western Tating group, but are commonly found on Scandinavian pottery decorated with geometric stamp impressions [5]. In two such vessels – from Øsløs in northern Jutland and Prästbol in Sweden – the stamped motifs are organized in tight horizontal registers that immediately remind of Tating pitchers. Are these stamped vessels imitations (at odds with their supposed 6th- to 8th-century date) or inspirations (implying an unparalleled influence of Scandinavian design on

continental production)? Either way, amongst northern European aristocrats, Øsløs-type stamped vessels could well have formed an important associative reference for Tating pitchers. Like the latter, they are found in high-status burials in southern Scandinavia, suggesting that they embodied similar practices and values.

Sensory experience in context

Their nearly unique appearance means that exploring the practical and sensory experiences relating to Tating pitchers is not just an interesting thought experiment, but our only recourse to more fully grasp its contemporary significance. This is easier said than done, however. We can attempt to reconstruct the appearance of now-broken and degraded objects, and recreate – at least in our minds – the settings in which they might have been used. We can also assume that the physical and neurological processes underlying sensory perception in humans did not change much over the past millennium. However, the



[3] Tating pitchers from Birka (Sweden): burial Bj551 (left); burial Bj597 (right). Svenska Historiska Museet, CC-BY.

cognitive appreciation of perception is much less accessible, especially for past societies with few or no written records. We can describe the look and feel of tin foil-decorated pitchers, but what value or importance was attached to these?

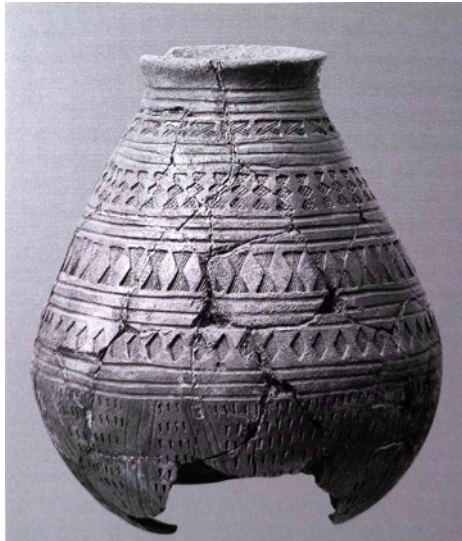
Patterns and contextualisation offer avenues forward. What sensory aspects would have drawn most attention, within the framework of the past material world? The haptic contrast between the texture and thermal conductivity of burnished pottery and polished metal are obvious and set Tating pitchers apart from other artefacts in the same sphere of preparing, serving and consuming drinks, ranging from coarser wooden and ceramic utensils to prestigious metal vessels and glass cups. However, it is the pitchers' striking visual appearance that would have been the predominant sensation.

Other materials, not least glass and polished metal, might have reflected the light and attracted the eye as well, but the contrast between reflective shapes of tin foil alter-

nating with the dark-coloured, slightly shiny pottery surface makes Tating ware unique. Contrary to most Viking art, the geometric patterns were not meant to evoke narrative or symbolic meaning or even to be considered closely; rather, they served to provide shiny reflections and contrast **[4]**. Combined with the evident function of the pitcher, this brings us close to its most impactful use: in hospitality practices involving the ostentatious serving of beverages (most likely wine), set in halls and houses lit by fireplaces, candles and lamps.

Hospitality and commensality were crucial parts of the "ritualized drama of aristocratic hall culture" (Thomas and Scull 2021). The discovery of two partial, shattered Tating pitchers in the great magnate's hall of Borg in Lofoten exemplifies this (Holand 2003, 203). Other types of objects found at Borg, including a copper alloy bowl and glass drinking vessels, may also have been involved in practices of aristocratic hospitality (Pettersen 2020). Several scholars have indeed contended that tin foil-





[5] Inspiration or imitation? Stamped vessels from Øsløs in Denmark (left) and Prästbol in Sweden (right), featuring a decorative scheme very similar to that found on Tating pitchers (Pedersen 2014, 2.16; Selling 1951, fig. 7).

decorated pitchers, as prestigious imports found in several high-status settlements, should be considered luxury tableware of the elite (e.g. Brather 1996). However, such arguments usually do not fully encompass how this use relates to the specific sensory impact of Tating ware.

In her thoughtful exploration of “the multisensory materiality of (Anglo-Saxon) ornamented metalwork”, art historian Melanie Herman paints a lively and poignant picture of a feast in an Anglo-Saxon timber hall. As she envisions, amid the smoke and rumour, those present are afforded flashes of fire-light reflecting off a gold brooch, carried on the chest by a woman moving around the hall, pouring drinks (Herman 2018, 112–13). The description

echoes those found in the early medieval epic *Beowulf*, notably of queen Wealhtheow as she waited on the hero and his band during a banquet: “So the Helming woman went on her rounds,/ queenly and dignified, decked out in rings,/ offering the goblet to all ranks” (*Beowulf*, 620–622). In the same way as the brooch, the numerous small reflective surfaces of a tin foil-decorated pitcher must have glittered in the flickering fire-light, calling attention to the highly charged act of dispensing beverages to the magnate’s guests and retainers. Elsewhere, we read how decorative materials in the hall also drew attention by reflecting the light: “Gold thread shone/in the wall-hangings, woven scenes that attracted and held the eye’s attention” (*Beowulf*, 993–995).

In urban and merchant communities, hospitality and communal drinking were undoubtedly just as important as amongst the warrior aristocracy. The find at the trading site of Hamwic (Southampton) of tin foil-decorated sherds amongst other remains of recurring feasts, dumped

<

[4] Reconstruction of the Tating pitcher from Bj597. Archäologisches Museum Hamburg, with permission, photo: Torsten Weise.

in a refuse pit, is strongly supportive of this (Jervis 2011). In Ribe, we identified sherds of at least eleven distinct pitchers, associated with three or four different households in the period c. AD 820-860 (Deckers forthcoming). Combined with other evidence, this points to a relatively common use of Tating ware in Viking-Age towns.

The unique design and sparkling appearance of the Tating pitcher formed its most meaningful features, rendering it instantly recognizable and turning the pitcher itself into a broadly understood sign. This status perhaps contributed to both its standardization and its wide distribution, from southern England to northern Norway and the eastern Baltic: across this wide area, travelling merchants in particular would have seen the Tating pitcher as an index for the hospitality upon which they and the trading network at large relied. The pitcher could have held a similar meaning in aristocratic culture in northern Europe, explaining the inclusion of Tating pitchers in high-status female burials in Birka and in southern Scandinavia as references to the leading role of these women in the ritualized reception of guests.

Several scholars attach great importance to the cross shapes applied to some pitchers, as evidence for a close link with Christian beliefs, liturgical practice and missionary activity (e.g. Staecker 2003, 466–67; Mikkelsen 2019, 50–52). The central significance to Christian liturgy of serving and consuming wine is obvious. Given the above argument, and keeping in mind the role of magnates as cult leaders in pre-Christian Scandinavia, the Tating pitcher might have been a natural choice for use in early Christian liturgy in northern Europe. However, it bears pointing out that this link with Christian practice is ill-substantiated, and in the interpretation proposed above, the crosses need not have been particularly salient symbols. Just as likely – perhaps depending on context – they were only secondary to the associations evoked by the pitcher as a whole.

Putting the senses first

Scholars have put forward a range of interpretations for the significance of Tating pitchers in northern Europe. Few have considered their literally meaningless decoration and glittering, almost garish visuality at face value, but for contemporaries, this would have been the primary effect of their appearance. It drew attention to the acts performed with the pitcher, accentuating the value of the object as at once a crucial element in and signifier for the fundamental social ritual of hospitality – regardless of whether one was visiting a magnate's hall or the home of a tradesman at one of the major trading towns. Evidently, the thorough, analytical gaze of the detached scholar sometimes overlooks the blindingly obvious. As this closer look at Tating ware reveals, awarding a more central place to the senses in the interpretation of material culture not just helps to envision past human experience in more accurate ways: it can be an indispensable tool in elucidating the very essence of the appearance, use and meaning of archaeological artefacts.

ACKNOWLEDGEMENTS

The research underlying this essay was conducted at the Center for Urban Network Evolutions (UrbNet) at Aarhus University and funded by the Carlsberg Foundation Semper Ardens grant CF16-0008: Northern Emporium. I thank the editors for supporting an archaeologist in his venture on this unfamiliar, but sensuous territory.

LITERATURE

- Baxandall, M. 1972. *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*. Oxford: Oxford University Press.
- Beowulf. *An Illustrated Edition*. Translated by S. Heany. 2000. New York and London: W.W. Norton & Company.
- Brather, S. 1996. "Merowinger- und Karolingerzeitliches 'Fremdgut' bei den Nordwestslawen. Gebrauchsgut und Elitenkultur im Südwestlichen Ostseeraum". *Prähistorische Zeitschrift* 71 (1): 46–84.
- Deckers, P. Forthcoming. "Tating Ware from SJM 3 Posthustorvet". In *Northern Emporium II: Artefacts*, edited by S.M. Sindbæk.
- Giertz, W. 2014. "Karolingerzeitliche Funde aus dem Frankenreich in Ham(ma)burg - Tatinger Kanne und Kreuzfibel". In *Mythos Hammaburg. Archäologische Entdeckungen zu den Anfängen Hamburgs*, edited by R.-M. Weiss and A. Klammt, 219–35. Hamburg: Archäologisches Museum Hamburg.
- Hamilakis, Y. 2013. *Archaeology and the Senses: Human Experience, Memory, and Affect*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Herman, M. 2018. "Sensing Iconography: Ornamentation, Material, and Sensuousness in Early Anglo-Saxon Metalwork". In *Sensory Reflections: Traces of Experience in Medieval Artifacts*, edited by F. Griffiths and K. Starkey, 97–115. Berlin and Boston: De Gruyter.
- Holand, I. 2003. "Pottery". In *Borg in Lofoten a Chieftain's Farm in North Norway*, edited by G. Stamsø Munch, O.S. Johansen and E. Roesdahl, 199–212. Trondheim: Tapir Academic Press.
- Hurcombe, L. 2007. "A Sense of Materials and Sensory Perception in Concepts of Materiality". *World Archaeology* 39: 532–45.
- Jervis, B. 2011. "Placing Pottery: An Actor-Led Approach to the Use and Perception of Medieval Pottery in Southampton and Its Region cAD700-1400". Unpublished PhD thesis, University of Southampton.
- Jones, A. 2007. *Memory and Material Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lund Feveile, L. 2006. "Hulglasskår fra markedspladsen i Ribe, ASR 9 Posthuset". In *Det ældste Ribe: Udgravinger på nordsiden af Ribe Å 1984-2000. Ribe Studier 1.1*, 195–277. Højbjerg: Jysk Arkæologisk Selskab.
- Mikkelsen, E. 2019. *Looting or Missioning: Insular and Continental Sacred Objects in Viking Age Contexts in Norway*. Oxford: Oxbow Books.
- Pedersen, A. 2014. "Vikingetidsfund fra Limfjordsområdet". In *Aggersborg i vikingetiden. Bebyggelsen og borgen*, edited by E. Roesdahl, S.M. Sindbæk and A. Pedersen, 31–46. Højbjerg: Jysk Arkæologisk Selskab.
- Pettersen, A.M. Heen. 2020. "Feasting, Friendship and Alliances: The Socio-Political Use of Insular Vessels in Viking-Age Norway". In *Vikings Across Boundaries*, edited by H.L. Aannestad, U. Pedersen, M. Moen, E. Naumann and H.L. Berg, 11–24. Abingdon: Routledge.
- Redknapp, M. 1984. "Late Merovingian Black and Red Burnished Wares from Mayen (Rheinland-Pfalz)". *Archäologisches Korrespondenzblatt* 14: 403–16.
- Redknapp, M. 1988. "Medieval Pottery Production at Mayen: Recent Advances, Current Problems". In *Zur Keramik des Mittelalters und der beginnenden Neuzeit im Rheinland: Medieval and Later Pottery from the Rhineland and Its Markets*, edited by D.R.M. Gaimster, M. Redknapp and H.H. Wegner, 3–37. Oxford: BAR International Series 440.
- Selling, D. 1951. "Problem kring vikingatida keramikkanor". *Fornvännen* 46: 275–97.
- Sindbæk, S.M. 2007. "Networks and Nodal Points: The Emergence of Towns in Early Viking Age Scandinavia". *Antiquity* 81: 119–32.
- Skeates, R. and J. Day. 2019. *The Routledge Handbook of Sensory Archaeology*. London: Routledge.
- Staecker, J. 2003. "The Cross Goes North: Christian Symbols and Scandinavian Women". In *The Cross Goes North. Processes of Conversion in Northern Europe, AD 300-1300*, edited by M. Carver, 463–482. York: York Medieval Press.
- Stilke, H., A. Heine, and H. Mommsen. 1996. "Results of Neutron Activation Analysis on Tating Ware and the Mayen Industry". *Medieval Ceramics* 20: 25–32.
- Stone, P. 1961. "Some Famous Drinking-Horns in Britain". *Apollo: The International Magazine of Arts* 74 (434): 102–104.
- Thomas, G. and C. Scull. 2021. "Practice, Power and Place: Southern British Perspectives on the Agency of Early Medieval Rulers' Residences". *Norwegian Archaeological Review* (online): 1–28. <https://doi.org/10.1080/00293652.2021.1910337>
- Vallée, A. 2016. "La pratique funéraire du dépôt de seaux en bois à la période mérovingienne : un état de la question en Gaule du Nord-Ouest". *Archéologie médiévale* 46: 33–56.

BIDRAGYDERE

Bidragydere

DORTHE BENDTSEN er uddannet restaureringsarkitekt i 1998 og har sideløbende med sit arbejde, bl.a. hos fredningsmyndighederne og i bygningskulturelle organisationer, taget en BA i kunsthistorie. I 2013 etablerede hun egen virksomhed, hvor hun vurderer byers og bygningers bevaringsværdier og arbejder med arkitekturformidling som forfatter og foredragsholder.

JØRGEN CALLESEN (han/ham) er daglig leder og kurator for Warehouse9, uddannet i informations- og medievidenskab fra Aarhus Universitet (ph.d.). Som medgrundlægger af performancegruppen *dunst* (2002) og performancescenen Warehouse9 (2007) og gennem sin praksis med performancefiguren **MISS FISH** (hun/de) bidrager de til konteksten for queer performance i Danmark og internationalt.

RUTH CAMPAU er autodidakt billedkunstner, født 1955 på Mors, bor og arbejder i København. Hun er repræsenteret på flere af landets kunstmuseer og har mange nationale såvel som internationale udstillinger bag sig. Desuden er hun kendt for sine værker til det offentlige rum: store, bygningsintegrerede installationer og udsmykninger – ofte i samarbejde med arkitekten. Senest har hun udført en stor, gennemgribende udsmykning på Hvidovre Hospital 2016-2022. Og det sidste halve år har man kunnet opleve hendes hidtil største installationsværk, “Sunset Boulevard”, på Bornholms Kunstmuseum.

NINA CRAMER is a PhD student at the University of Copenhagen as part of the research network “The Art of Nordic Colonialism”, which examines the intersections of art history and colonial histories in the Nordic region. She is also a member of the decolonial feminist collective *Marronage*. Her research focuses on the work of contemporary African diasporic artists in the Nordics.

PIETERJAN DECKERS is currently a post-doctoral researcher at the Maritime Cultures Research Institute (MARI), Vrije Universiteit Brussel, Belgium. As an archaeologist, he has a keen interest in the coastal communities of the medieval North Sea region and their material culture. From 2017 to 2020, he was part of the Northern Emporium project at Aarhus University, undertaking a new excavation and analysis of Viking-Age Ribe.

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

JULIA HAVARD is a Mellon Postdoctoral Fellow in the Department of Theater at Dartmouth College and a Smithsonian Institution Postdoctoral Fellow. She received her PhD from the University of California Berkeley in Performance Studies for her dissertation entitled “Queer Burlesque’s Histories, Fantasies, and Futures.” Her scholarly and performance work explore sexual culture as a site of world-building, embedded in intersections of race, gender, and disability.

MACON HOLT is a cultural theorist and author of *Pop Music and Hip Ennui: A Sonic Fiction of Capitalist Realism*. He is an editor at *Passive/Aggressive*, has a PhD in Cultural Studies from Goldsmiths, University of London, and is a postdoctoral researcher at Copenhagen Business School. His work explores the political affects of cultural production.

ANNA VESTERGAARD JØRGENSEN er postdoc ved Aarhus Universitet og SMK – Statens Museum for Kunst, hvor hun undersøger nationalgallerierne i det nordiske og arktiske område med særligt fokus på de transnationale forbindelser, der har rødder i nordisk kolonihistorie. Hun er desuden med i det internationale forskningsprojekt “The Art of Nordic Colonialism”.

LISE MARGRETHE JØRGENSEN er cand.mag. i kunsthistorie fra Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet, med et speciale om normkritiske intimitetspraksisser i samtidskunst og visuel kultur. Underviser på Det Fynske Kunstakademi og redaktør af Periskop siden 2016.

JANNA LUND er mag.art. i kunsthistorie og museologi fra Aarhus og Københavns Universiteter med fokus på samtidskunsten. Hun er senior kurator ved kunstcenteret Copenhagen Contemporary og har her kurateret udstillinger med blandt andet Bruce Nauman, Sarah Sze, Lilibeth Cuenca Rasmussen og senest Francis Alÿs. Hun har tidligere været ansat som kurator ved Galleri Christina Wilson og Faurschou Foundation.

METTE MOESTRUP debuterede som digter i 1998 og har skrevet fem digtsamlinger, senest *Til den smukkeste. 117 digte* (2019), samt en roman og to børnebøger. Desuden har Moestrup arbejdet med kollektive projekter både skønlitterært og tværfagligt. Moestrup er cand. phil. i litteraturhistorie og har undervist på flere skandinaviske forfatterskoler, været tidsskriftsredaktør samt oversat en række værker, senest *SAPFO* (2021). Hendes egen poesi er oversat til engelsk, tysk, svensk og norsk, og hun har bl.a. modtaget Montanas Litteraturpris, Statens Kunstfonds treårige arbejdslegat, Aarestrupmedaljen, Beatriceprisen og Statens Kunstfonds livsvarige hædersydelse.

KERSTINA MORTENSEN is an art historian specialising in 19th and 20th Century Nordic art, with emphasis on Symbolism, word and image, atmosphere, and memory studies. She completed her PhD at Trinity College Dublin in 2019, titled *Into the Void: Text and Image in Nordic Art 1890-1915* and funded by the Irish Research Council. She has held teaching positions at Trinity College Dublin and University College Cork.

LEJLA MRGAN er kunsthistoriker og skriver ph.d.-afhandling om Bertel Thorvaldsens portrætbuster som del af det tværfaglige forskningsprojekt “Powerful Presences”, et arkæologisk-kunsthistorisk samarbejde mellem Thorvaldsens Museum og Københavns Universitet. Arbejder bredt med antikkeception og skulptur i det 18. og 19. århundrede.

URSULA ANDKJÆR OLSEN er digter og for tiden rektor for Forfatterskolen i København. Hun er cand.mag. i musikvidenskab og filosofi fra Københavns Universitet og Technische Universität i Berlin samt uddannet fra Forfatterskolen. Andkjær Olsen debuterede med digtsamlingen *Lulus sange og taler* i 2000, og har siden udgivet 14 digtsamlinger, senest *Mit smykkeskrin* (2020). Hun har modtaget en række priser og anerkendelser, bl.a. Dan Turell-prisen i 2006, Det Danske Akademis Otto Gelsted-pris i 2010, Montanas Litteraturpris 2013, Kritikerprisen i 2016 og Søren Gyldendal-prisen i 2020.

VERONIKA AHRENSBØLL SCHULTZ er kandidatstuderende i Moderne Kultur ved Københavns Universitet og har en bachelor i Litteraturvidenskab fra samme sted. Hun har bl.a. beskæftiget sig med femininitetsforhandlinger i litteratur og samtidskunst og har senest arbejdet med samtidige forestillinger om fængsling og straf i velfærdsstaten.

AMALIE SKOVMØLLER er tenure track adjunkt ved afdelingen for kunsthistorie, Københavns Universitet. Hun er uddannet klassisk arkæolog og har forsket i anvendelsen af hvidt marmor til skulptur, fra antikkens bemalede skulpturer over nyklassicismens monokrome skulpturer til samtidskunstens kritiske behandling af stenens iboende monumentalitet og eksklusive hvidhed. Hun har bidraget til flere udstillinger, senest Kunsten i Aalborgs udstilling “Marmor” fra 2022.

KRISTA THOMPSON is Professor of Art History and affiliated faculty in the Department of African American Studies and the Department of Performance Studies at Northwestern University. Her research examines modern and contemporary art and visual culture of the Africa diaspora and the Caribbean, with a focus on photography and lens-based practices. She is currently working on *Black Light* about Tom Lloyd, electronic light, and archival recovery in African American art, and *The Evidence of Things not Photographed*, which examines notions of photographic absence, fugitivity and disappearance in colonial and postcolonial Jamaica.

ANDERS TROELSEN er mag.art. og exam.art. i litteraturvidenskab og filmvidenskab, professor ved Arkitektskolen i Aarhus og tidligere lektor i kunsthistorie på Aarhus Universitet. Han har i bøger og artikler især beskæftiget sig med tværæstetiske og billedanalytiske problemstillinger, historiografi og med film, moderne og nyere billedkunst samt arkitektur og byanalyse. Seneste, større udgivelse inkluderer *Kunstværk, udenværk og visuel kultur. Om at se på billeder* (Aarhus Universitetsforlag 2022). I øjeblikket arbejder han på et projekt om den vertikale by – “Byen på højkant” – som er finansieret af Novo Nordisk Fonden.