



Ekfrasen som begivenhet

Ekphrasis as Event

Charles Armstrong

Professor i engelsk litteratur, Institutt for fremmedspråk og oversetting, Universitetet i Agder

(f. 1969) Har blant annet publisert om litteraturens forhold til politisk konflikt, erindring og visuell kunst. Har gitt ut bøker som *Reframing Yeats: Genre, Allusion and History* (2013), *The Legacy of the Good Friday Agreement: Northern Irish Politics, Art and Culture after 1998* (2018, red., med D. Herbert og E. Mustad) og *Terrorizing Images: Trauma and Ekphrasis in Contemporary Literature* (2020, red., med U. Langås).

Charles.Armstrong@uia.no

Sammendrag

Ekfrasebegrepet har vært gjenstand for mye diskusjon de siste tiårene. Denne artikkelen viser hvordan det har blitt lansert flere forslag til hvordan man kan legge bak seg en snever forståelse av møtet mellom tekst og bilde som en form for representasjon. Samtidig vises det hvordan løsningsforslagene virker sterkt fragmenterende og at de baserer seg på avgrensede perioder. I denne artikkelen lanseres begrepet «ekfrastisk begivenhet» som en alternativ formulering for å fange en bredere, kontekstuell forståelse av fenomenet. Samtidig innføres også begrepet «begivenhetshorisont» for å artikulere hvordan viktige institusjonelle og romlige premisser for ekfrasen har endret seg gjennom historien.

Nøkkelord

Ekfrase, irsk poesi, begivenhet, begivenhetshorisont, litteraturhistorie

Abstract

The concept of ekphrasis has been subject to extensive debate in the last few decades. This article shows how several ways of transcending a narrow understanding of the encounter between text and image as a form of representation have been suggested. At the same time, it is demonstrated how these solutions lead to fragmentation and base themselves upon delimited time periods. In this article, the concept of “ekphrastic event” is presented as an alternative concept in order to capture a broader, contextual understanding of the phenomenon. The concept of “event horizon” is also introduced in order to articulate how important institution and spatial preconditions for ekphrasis have changed throughout history.

Keywords

Ekphrasis, Irish Poetry, Event, Event Horizon, Literary History

1. Fra representasjon til situasjon

Det moderne ekfrasebegrepet er av relativt ny dato. Først etter andre verdenskrig ble det jevnlig benyttet på en måte som er gjenkjennelig ut fra dagens praksis. Leo Spitzers essay om John Keats' dikt «Ode on a Grecian Urn» (1955) var imidlertid begynnelsen på en stor akademisk bevegelse som ikke viser noen tegn til å opphøre. Tidlig på 1990-tallet dannet det seg en forståelse i engelskspråklig litteraturforskning av at ekfrasen var i sin essens en «verbal representasjon av en visuell representasjon» – en definisjon utviklet av James Hef-

fernan (1993) og W.J.T. Mitchell (1994) som siden har blitt et slags mantra i de fleste drøftelser av begrepet. I denne artikkelen skal jeg først kort vise hvordan denne forståelsen gradvis har blitt utfordret av det man grovt sett kan kalle mer kontekstuelte orienterte forståelser av forholdet mellom litteratur og det visuelle. Deretter kommer jeg til å vise hvordan begrepet *ekfrastisk begivenhet* kan gi en mer helhetlig forståelse av fenomenet. I essayets siste del, skal jeg demonstrere hvordan en forståelse av ekfrasens *begivenhetshorisonter* har potensiale til å motvirke en fragmentering av ekfrasebegrepet, samtidig som det muliggjør en mer differensiert og historisk innfallsvinkel. Utvalgte dikt fra irsk lyrikkhistorie kommer til å brukes som eksempel materiale.

Samtidig som teoretikere som blant annet Heffernan og Mitchell utvilsomt gjennomførte en produktiv konseptualisering av dette problemområdet på 1990-tallet, ble debatten rundt ekfrasebegrepet langt ifra lagt død. Ole Karlsen har presist oppsummert denne situasjonen:

Sidan 1955, då Leo Spitzer revitaliserte det sovande ekfraseomgrepet og (gjen-)innførde det i litteraturvitenskapen, har ordet ekfrase vorte det ordet som den internasjonale fagfellesskapen har samla seg om. I veldig grove drag er det semje om korleis termen skal definerast, men gjennom årelange diskusjonar har det sjølvsagt skjedd nokre forskyvingar og presiseringar. Det kan difor sjå ut til at dei lærde stridest meir enn det ved fyrste augnekast kan sjå ut til å vere grunn til. Likevel er det sjølvsagt avgjerande kor vid eller trong definisjonen skal vere, for bak diskusjonane ligg viktige spørsmål, blant annet kva for (nye) teigar som kan leggjast til landet. (Karlsen 2003, 14–15)

Denne striden fortsetter selv i dag, ofte i eksplisitt form. Tesen om at ekfrasen er en skriftlig representasjon av en visuell representasjon gjengis ofte, men stadig oftere blir også reservasjoner ved dette paradigmet, samt alternative definisjoner, brakt på bane. Nylig har for eksempel Neil Murphy vist til «the contested nature of the term 'ekphrasis'» og, i likhet med flere andre, gjort seg til talsmann for «the benefits of a more expansive understanding of the term» (Murphy 2019, 235, 236).

Det er av flere grunner nyttig å utvide definisjonen til Heffernan og Mitchell. Forsøkene på ekspansjon er mange og trekker i forskjellige retninger. I likhet med Karlsen (2003) og Grant F. Scott (1994), har Stephen Cheeke (2008) vektlagt det estetiske. Andre teoretikere og kritikere drar vekslers på begrepets førmoderne historie og relevans: mens Katharine Webb (1999) har tematisert antikkens svært brede forståelse av ekfrasebegrepet, hvor alt fra handlinger til fysiske objekter kan beskrives, har Rachel Eisendrath tematisert hvordan renessansens ekfrase er tett forbundet med aristokraters «cabinets of curiosities» og innebærer «an elaborate literary description of a thing» (Eisendrath 2018, 3–4). Mens både tidligmoderne og antikke definisjoner av ekfrasen peker på at det fins eldre alternativer til oppmerksomheten på visuelle representasjoner, kommer det også innvendinger basert på nyere utviklinger – innvendinger som viser til akkurat samme problem, men som kommer med forskjelligartede løsninger. Utvidete forestillinger om ekfrasen som en respons til estetiske objekter som ikke er representasjoner, kan for eksempel henvise til nyere nonfigurativ eller konseptuell kunst (jf. Clüver 1998 og Keefe 2011). Videre argumenterer både Mats Jansson (2018) og Renate Brosch (2018) for at ny digital teknologi har konsekvenser for ekfrasen. Som et resultat foreslår sistnevnte «a simple definition of ekphrasis that is oriented toward present-day practices: ekphrasis is a literary response to a visual image or visual images» (Brosch 2018, 227).

Med utgangspunkt i den rike floraen av nye definisjoner av ekfrasen kan det være grunn til å angripe problemstillingen fra et annet hold. Hva om det ikke er selve tekstens forhold til det visuelle som er avgjørende, men heller den omkringliggende rammen som er premisseverandør for hvordan ekfrasen fungerer? Selv om hun ikke er alene i så måte (se Lund 1998),

og selv om hun befatter seg utelukkende med lyrikk, er Elizabeth Bergmann Loizeaux kanskje den som på mest forbilledlig vis har tematisert hvordan kontekst ikke bare danner et bakteppe for ekfrasen, men heller danner et fruktbart utgangspunkt for studiet av møtet mellom litterære tekster og visuelle uttrykk. I *Twentieth-Century Poetry and the Visual Arts* lanserer hun begrepet *ekfrastisk situasjon*: «What we might call the ‘ekphrastic situation’ – the poet engaging the work of art and representing it to an audience – contains at least three participants». Teksten og dets kunstneriske forelegg må forstås i en sosial kontekst, som også innbefatter en utenforstående resepsjonskontekst: «The opening of a lyric field into a social realm thus happens along two lines – the poet’s relation with the artist/work of art and his relation to an audience – and in the interaction among the three» (Loizeaux 2008, 5–6). Generelt innebærer Loizeaux’ innfallsvinkel en viktig dreining av perspektivet på ekfrasen. I motsetning til en tidligere konsensus om at ord og bilde inngår i en relasjon som preges av konkurranse (i tråd med *paragone*-begrepet som favoriseres av for eksempel Hefernan og Mitchell) eller harmoni (jf. Hagstrum 1958 og Harrow 2010), tar hun til orde for en empirisk orientert drøfting av de maktforhold og relasjoner som inngår i hvert spesifikt tilfelle. Samtidig åpner det overordnede blikket på «ekfrastiske situasjoner» for at det ikke lenger er ensidig oppmerksomhet på spørsmål angående representasjon.

Men selv om «den ekfrastiske situasjon» er et positivt tilskudd til den teoretiske utviklingen innen feltet, går ikke dette begrepet langt nok i å artikulere ekfrasens kontekstuelle orientering. For til tross for at Loizeaux går ut over tekst-bilde dikotomien ved å føye til et tredje ledd, er det en rekke andre vesentlige forhold som ikke kommer til syne i definisjonen hennes. Hun beskriver for eksempel ekfrasen som en poetisk genre og fanger opp hvordan «ekphrases often carry on exchanges with other ekphrases» (Loizeaux 2008, 17). Hun er med andre ord opptatt av hvordan den ekfrastiske ytringen forholder seg til en eksisterende kode skapt av genren og tidligere litterære uttrykk. Og når man først har begynt å folde ut hele situasjonen, er det ingen grunn til ikke å fylle ut hele dens bredde. Hvis man griper fatt i for eksempel Roman Jakobsons velkjente variant av modellen for litterær kommunikasjon (Jakobson 1960), vil snart de fleste av faktorene virke relevante: ekfrasen inneholder typisk både en avsender, en mottaker, en kontekst (forstått i noe snevrere forstand enn jeg har anvendt begrepet så langt), en kode (som kan variere: ekfrasen er ikke avgrenset til f.eks. lyrikken), en konkret situasjon og selve budskapet. Modellen er kanskje litt for grovkornet til å konsekvent anvendes i detalj på ekfrasen, siden det som oftest er formålstjenlig å operere med et skille (til tross for åpenbare sammenhenger) mellom det visuelle forelegget, de konkrete mediale og institusjonelle kontekstene, samt andre samfunnsmessige forhold som er involvert. Uansett vil flere av Jakobsons faktorer være aktuelle i en tolkning som forsøker å artikulere noe av den spesifisiteten som er til stede i ethvert tilfelle av ekfrase, og ved at man definerer ekfrasen som begivenhet forstås den totale sammenhengen som overordnet selve representasjonsprosessen.

2. Begivenhet: Hermeneutikk og heterogenitet

Slike perspektiver kan integreres i en forståelse av ekfrasen som en *begivenhet*. Innenfor visuelle studier har Mieke Bal foreslått at man bør rette søkelyset ikke bare på bildet, men på «the *visual event*» (Bal 2003, 9), i tillegg har også Ariella Azoulay teoretisert «the event of photography» (Azoulay 2013, 556).¹ David Kennedy har videre pekt på at kunstverkets

1. Jeg ble gjort oppmerksom på Bal og Azoulay takket være interessante artikler av henholdsvis Øyvind Vågnes (Vågnes 2020) og Frederik Tygstrup (Tygstrup 2020). Det henvises kort til muligheten for å begrepsfeste ekfrasen som en «event» i Armstrong og Langås 2020, 3.

endrete status bør ha konsekvenser for vår forståelse av ekfrasen (se Kennedy 2012, 32). På dette grunnlaget definerer han begrepet slik: «*ekphrasis is a visual representation of an encounter with a work of art represented in the form and conventions of another medium*» (Kennedy 2012, 31). Mens Kennedy fremstiller ekfrasen som et møte med kunstens hendelse, er det imidlertid nærliggende å gå enda lengre og også forstå selve møtet mellom tekst og bilde og de omkringliggende omstendighetene, som en «event» i seg selv. Ekfrasen er ikke noe som bare dynamiseres og kompliseres gjennom et møte med kunsten, men er heller i seg selv en komplisert og rikholdig prosess. Mats Jansson har da også anvendt et hermeneutisk orientert hendelsesbegrep, i forlengelse av Martin Heidegger og Hans-Georg Gadamer, på ekfrasen. For Jansson innebærer dette at ekfrasen ikke munner ut i et objekt, men heller i fortolkninger som kan realisere et mangfold av meningsinnhold (Jansson 2016, 60–61; se også Jansson 2014, 146–147). Jansson anvender det svenske ordet «händelse» som oversettelse av det tyske *Ereignis*, men for mitt formål har ordet «begivenhet» (i motsetning til «hendelse») i seg en allusjon til det gitte (dvs. det visuelle forelegget), som jeg mener det kan være viktig å ha med seg med hensyn til ekfrasen.

Uansett om man foretrekker den ene eller andre oversettelsen, har «event»-begrepet det fortrinnet at det kan brukes til å henvise til ikke bare ekfrasens agens eller effektivitet (mer eller mindre synonymt med performativitet eller bruk), men også den videre viften av kontekster og relasjoner som er til stede, eksplisitt eller implisitt, i den kommunikative situasjonen. Som jeg kommer til å antyde i det som følger, kan ekfrasen knyttes til «event»-begrepet på en måte som ikke bare drar veksler på den tyske hermeneutikken, men også en videre teoretisk ramme. Den ekfrastiske tekstens møte med det visuelle har kimen i seg til å inngå i heterogene relasjoner, hvor man eksponeres for møter med en annen tid, et annet sted og/eller andre former for overskridelse. Det er nettopp utfra et slikt perspektiv at «event»-begrepet har blitt knyttet til f.eks. politisk omveltning (Badiou 2013) og/eller religiøs åpenbaring (jf. Marion 2002; Žižek 2014, 38). Som Cheeke har påpekt, så tar til en viss grad ekfrasen «otherness or difference as its subject» (Cheeke 2008, 29), og fenomenet har viktige tilknytningspunkter til politiske og religiøse tradisjoner, som langt ifra er å anse eksterne vedheng hvis man griper fatt i begrepet som en kompleks og dynamisk størrelse i et historisk perspektiv.²

Men dette betyr selvfølgelig ikke at all ekfrase iverksetter den type absolutte fordringer, som for eksempel politiske revolusjoner og religiøse omvendelser kan føre med seg. Her er Kennedys nyanserte håndtering av ekfrasen som møte opplysende: mens han betoner hvordan kunsthendelsen kan ha en «transformative power», innrømmer han også at museer og gallerier neppe alltid er «frighteningly dynamic psychic spaces» (Kennedy 2012, 32 og 81). Filosofiens forsøk på å artikulere begivenheten postulerer da også en absolutt størrelse som sprenger alle hverdagslige rammer: «the event must be rethought», skriver Raffoul, «as the incalculable and unpredictable arrival of what will always remain other – and thus inappropriable – for the one to whom it happens» (Raffoul 2020, 3). I tråd med for eksempel Heidegger og Derrida, må man da også åpne for at begivenheten i mange tilfeller først og fremst viser seg indirekte, gjennom en tilslørt, feilslått eller nøytraliserende medieringsprosess (se Derrida 2007).

2. Min bruk av begrepet skiller seg i dette henseendet fra hvordan Dominic Symes (2017) anvender det. Han bruker det i svært avgrenset form, i anledning en spesifikk australsk utstilling av dikt og malerier, til å betegne dikterens personlige, performative respons til malerens intensjon.

3. Irsk ekfrase og Yeats

Irsk lyrikk har en rik flora av eksempler på ekfrase. Men både Edna Longley (1994) og Neil Corcoran (2012) presenterer dette som en tradisjon som først innledes med William Butler Yeats tidlig på 1900-tallet. Ingen av dem viser til tidligere eksempler, noe jeg vil komme tilbake til senere. I *Yeats and the Visual Arts* kontrasterer Elizabeth Bergmann Loizeaux Yeats med Pounds imagisme på et vis som minner om Longley og viser hvordan Yeats etter hvert i karrieren utviklet en parallell mellom sin egen diktning og skulptur. Denne analogien var imidlertid ment å fremme poesiens uavhengighet: «As his use of Michelangelo in the later poems and his preoccupation with monuments suggest, Yeats came to think of his craft as violently active, of his material as hard and sometimes resistant, and of his product as solid and permanent» (Loizeaux 2003, 171). Dette idealet blir en kulminasjon av en langvarig dialog med billedkunsten. Tidlig i karrieren, påpeker Loizeaux, er Yeats avvisende overfor ekfrasen og tolker genren som essensielt passiv. Dette kommer spesielt godt frem i hans negative respons på Katherine Bradley og Edith Coopers bok *Sight and Song* (1892), som han i en anmeldelse beskylder for å fremstå som «a guidebook to the picture galleries of Europe» (Yeats 2004, 168). Yeats var på denne tiden svært opptatt av kulturell irsk nasjonalisme, og denne henvisningen til Europa må forstås som nedsettende: diktningen må være lokalt forankret. Men mer generelt ser vi at dikteren forstås her som et individ som står i fare for å fanges av en passiviserende institusjon.

Hvis man sammenligner denne kritikken med Yeats's sene dikt «The Municipal Gallery Re-visited» (Yeats 1992, 366–368), får man en opplysende kontrast. Sistnevnte dikt er et galleridikt i tradisjonen etter Giambattista Marino, men etterstreber å gjøre noe annet enn å etterape billedlige forelegg. Spesielt i åpningsstrofene er Yeats svært rask med å oppsummere det han ser i Dublins Municipal Gallery (som det da het), og i 3. strofe gjør han krav på en form for eierskap: «Wherever I had looked I had looked upon / My permanent or impermanent images». Diktet er en konsolidering av diktningens egenverdi, siden han tolker bildene dithen at de representerer «an Ireland / The poets have imagined». Nærmere bestemt representerer maleriene i galleriet, slik det kommer frem i diktets avsluttende linjer, Yeats' egen krets:

You that would judge me do not judge alone
 This book or that, come to this hallowed place
 Where my friends' portraits hang and look thereon;
 Ireland's history in their lineaments trace;
 Think where man's glory most begins and ends
 And say my glory was I had such friends.

Her skjer det veldig mye på en gang. Implisitt representerer diktet et forsøk fra Yeats sin side å tilegne seg den revolusjonerende hendelsen som fant sted i påskeopprøret i Dublin i 1916. I så måte fortsetter det en prosess som Yeats tidligere innledet med diktet «Easter, 1916» og dets forsøk på å identifisere seg med, og fange, opprørets «terrible beauty» (Yeats 1992, 228–230). Yeats' ekfraser i «The Municipal Gallery Re-visited» bestreber seg i så måte på å fortolke og legemliggjøre den politiske begivenheten som er selve fødselen til den moderne irske stat. Her kan man nok stille spørsmål ved Yeats' retoriske manøvrer, men uansett er frasen «hallowed place» viktig: museet har blitt innviet som et hellig sted for nasjonen. Diktet trekker veksler på den implisitte parallellen mellom museet og kirken og forsøker å etablere et sakralt samlingspunkt i en (delvis) sekularisert lokasjon. Her er Yeats langt fra alene: blant de viktigste inspirasjonskildene hans er Walter Pater, som Cheeke plasserer i en

kontekst av «nineteenth-century criticism [that] derives from the complex process by which the gallery and the museum come to represent new holy spaces for the worship of art» (Cheeke 2008, 7).

Men det er også andre steder som er implisitt til stede i «The Municipal Gallery Re-visited». Diktet har en spesiell politisk utforming i sin feiring av «Dream of the noble and the beggarman» og gir en sentral plass til Yeats' mesen, den protestantiske aristokraten Lady Gregory. Etter å ha feiret Mancinis portrett av Gregory (som han samtidig finner utilstrekkelig i forhold til originalen), kommer han i diktets 6. strofe med en klagesang over hvordan hennes «big house», Coole Park, utenfor Galway har blitt jevnet med jorden: «in that woman, in that household where / Honour had lived so long, all lacking found». I et annet av sine sene dikt, «Coole and Ballylee, 1931», uttrykker Yeats hvordan hjemmet til Gregory utgjorde et kulturelt kraftsentrum: «Beloved books that famous hands have bound, / Old marble heads, old pictures everywhere» (Yeats 1992, 294). Hvis Coole ikke lenger kan oppfylle dets mangeårige tjeneste som et samlingssted som muliggjorde kunstnerisk utfoldelse, er dette en funksjon som holder på å overføres til museet. Implisitt er det nok viktig at Municipal Gallery hadde blitt lokalisert i Charlemont House: et bygg som den aristokratiske Charlemont-familien fikk utformet i klassisk stil, og som tidligere hadde huset kunstsakene Lord Charlemont hadde ervervet seg under en utvidet dannelsesreise midt på 1700-tallet.

4. Begivenhetshorisonter: Hinsides det museale

Yeats lader altså ikke det moderne museet bare med kirkelig aura – implisitt inkorporerer han også den makten og tradisjonsrikdommen som stammer fra aristokratiske herskaps hus tilhørende anglo-irske protestanter. Hvis vi her vender tilbake til begivenhetsbegrepet, ser vi illustrert hvordan ekfrasens begivenhet muliggjøres av visse steder. Dette er ikke bare fysiske lokasjoner, men institusjonelt organiserte premissleverandører for en egen billedkultur. Teoretikere som Heffernan (1993), Paul (2002) og Fischer (2006) har alle tematisert viktigheten av museet som premissleverandør for moderne ekfrase. Som Jacques Rancière påpeker med hensyn til museet, er slike institusjonsbærende steder ikke begrenset «to a specific building» – men peker utover det, til «a form of apportioning the common space and a specific form of visibility» (Rancière 2009, 69). Med utgangspunkt i rollen disse institusjonene har spilt for billedkulturen, blir det mulig å snakke om forskjellige faser i ekfrasens utvikling.

Her er det en viss parallell til Rancières ide om kunstregimer, som baserer seg på en tanke om at estetiske uttrykk «depend on historically constituted systems of possibility that determine forms of visibility or criteria of evaluation» (Rancière 2004, 50). Mens han skiller mellom etiske, representerende og estetiske regimer og opererer med en viss kronologi i etableringen av disse, åpner han også for overlapp mellom dem. Men der hans estetiske regime kan kaste et interessant lys spesielt på de politiske sidene ved en billedkultur der museet er en viktig premissleverandør, og samtidig innebærer en viktig anerkjennelse av estetikkens rolle, er det mindre åpenbart hvordan Rancières to andre regimer eventuelt skal samkjøres med religiøse og pre-museale billedkulturer. Ordet «regime» virker også noe vel bestemmende: jeg foretrekker her «horisont». Horisontbegrepet, som er kjent fra tysk hermeneutikk, har en noe annen historie og vekker andre assosiasjoner.³

3. Det er kanskje spesielt Gadamer (2012) og Hans-Robert Jauss (1982) som har vært innflytelsesrike blant de tyske hermeneutikerne for sin bruk av horisontbegrepet. Jeg er fullt klar over at det eksisterer store spenninger mellom denne tradisjonen og den formen for post-Heideggerisk tenkning som utviklet seg i Frankrike, og som jeg også har trukket veksler på i diskusjonen av «event»-begrepet. Francois Raffoul setter dette på spissen: «Unconditional eventful phenomenality exceeds any encompassing horizon» (Raffoul 2020, 15).

Viktigst for meg er hvordan en horisont har en romlig dimensjon: som jeg allerede har begynt å vise, er både en romlig forankring og muligheten til å overskride eller benekte en slik forankring, viktig i min forståelse av ekfrasens hendelseshorisonter. Her fremstår noen av Walter Benjamins perspektiver i «Kunstverket i reproduksjonens tidsalder» som hjelpsomme. Ifølge Benjamin er kunstverkets aura en overlevelse fra en tidligere religiøs og kulturell sammenheng. Han tillegger riktignok ikke museet spesiell vekt i denne teksten: det er selve reproduksjonen av kunstverkene – f.eks. gjennom fotografiet – som er det sentrale i hans narrativ. Samtidig er Benjamin klar på at noe skjer med selve stedsforankringen til billedkulturen når den legger den opprinnelige sammenhengen bak seg: «Even the most perfect reproduction of a work of art is lacking in one element: its presence in time and space, its unique existence at the place where it happens to be» (Benjamin 1968, 220). Til tross for dette kan den opprinnelige religiøse auraen fortsatt sameksistere i en redusert eller forfallen form i senere, sekulære perioder.

Der Benjamins essay gir oss et visst grunnlag for å forstå hva som er i spill når Yeats forsøker å gi museet en sakral status, kan et blikk på et eldre dikt gi oss litt mer grunnlag for å gripe fatt i hva som er i spill med hensyn til hvordan «The Municipal Gallery Re-visited» orienterer seg i forhold til den irske «big house»-tradisjonen. Dikteren Mary Tighe (1772–1810) var lenge kun nevnt som en inspirasjonskilde for den tidligere diktingen til John Keats, men har i den senere tid fått fornyet og utvidet kritisk oppmerksomhet på grunn av hvordan feminismen og nyhistorismen har utvidet den litterære kanon. Samtidig er hun aldri diskutert i drøftinger av irsk ekfrase: som nevnt, tar kritikerne uten unntak utgangspunkt i Yeats som den som startet denne tradisjonen. Men selv om hun skriver lenge før åpningen av det irske nasjonalgalleriet (1854) og det tidligere nevnte Municipal Gallery (1908), er Tighe imidlertid en dikter som jevnlig forbinder det verbale med det visuelle. Blant de aller siste av diktene hun skrev er leilighetsdiktet «To Lady Charlemont, in Return for Her Present of Flowers. March 1808» (Tighe 2005, 197–199).

Lady Charlemont var, i likhet med blant annet Thomas Moore, med i en vennekrets som jevnlig besøkte Mary Tighe de siste årene av hennes liv. Forfatteren var uheldig syk av tuberkulose, og i diktet til venninnen fremstiller hun seg selv som mer eller mindre bundet til hennes «prison couch», låst inne mellom «walls of melancholy gloom», i familiehjemmet i Dominic Street i Dublin. Selv en kald og skuffende vår kan imidlertid ikke ødelegge stemningen fullstendig, når Lady Charlemont – uformelt nevnt som «Nina» i diktet – kommer på besøk med blomster.

I tillegg til å være forent av en felles forkjærlighet for blomster, deler de to venninnene også en felles billedkultur. Helt mot slutten av diktet presenterer Tighe en ekfrastisk simile:

As round that lovely pictured wreath
Where Rubens bid his pencil breathe,
Where touched with all its magic power
Glow the rich colours of each flower,
Attendant cherubs sweetly join,
And all their odorous wings entwine;
One cherub guards each blushing flower,
And pure ambrosia seems to shower:
So, Nina, o'er each peaceful day
Protecting love and kindness play,
And shed o'er each some balmy pleasure
That grateful memory loves to treasure!

Som Harriet Kramer Linkin påpeker i sin fotnote til diktet, er billedhenvisningen til et kunstnerisk fellesprosjekt mellom to malere: «Tighe is probably referring to the ‘Madonna in Floral Wreath’ by Jan Brueghel the Elder and Peter Paul Rubens (ca. 1620)» (Linkin 2005, 314).⁴ Som det ligger i tittelen, står en madonnafigur med Jesusbarnet sentralt i maleriet. Dette overses imidlertid fullstendig av Tighes dikteriske jeg, som kun konsentrerer seg om blomstene og englene som omkranser disse to. Bildets religiøse betydning er utvisket: kanskje er det heller ikke tilfeldig at dette er en katolsk ikonografi som er tilside-satt i et dikt som sirkuleres mellom to protestantiske aristokrater. Uansett erstattes det sakrale budskapet – og det man kunne kalle den guddommelige begivenhet – slik det fremstilles av Rubens og Breughel med en etisk relasjon: «Protecting love and kindness». Men det estetiske står også i aller høyeste grad i søkelyset. Charlemont var svigerdatter av James Caulfield, den 1. jarl av Charlemont, hvis billedsamlinger, innhentet under en langvarig dannelsesreise på kontinentet, skulle komme til å danne utgangspunkt for viktige deler av fremtidige irske museumssamlinger. Hans nyklassisistiske hjem i sentrum av Dublin, Charlemont House, kom til og med senere til å huse Dublin Municipal Gallery, og er altså stedet Yeats viser til i diktet vi gjennomgikk tidligere. Ved å inkludere Rubens-allusjonen, peker Tighe implisitt på den aristokratiske kulturen som hun og Charlemont-familien var involvert i.

Dermed tar Tighes dikt grunnleggende plass i et stadium mellom en religiøs billedkultur og den nye museumskulturen. Med utgangspunkt i hennes og Yeats’ dikt er det grunnlag for å operere med tre begivenhetshorisonter for den dikteriske omgangen med bilder og estetiske objekter: en religiøs, en aristokratisk og en museal. Men en slik kategorisering er selvfølgelig sårbar for mange forskjellige typer innvendinger. En viktig innvending er at den ikke tar nok hensyn til teknologiske utviklinger. Spesielt fotografiet er anerkjent en viktig rolle i de fleste nyere utlegninger av ekfrasen, samtidig som det overlapper delvis med museets hegemoni. Men det er nok problematisk å ikke skille historisk mellom ekfraser som er konsipert før og etter denne teknologiens inntog.

I en irsk kontekst er Paul Durcans to diktsamlinger *Crazy About Women* (1991) og *Give Me Your Hand* (1994) interessante. I første omgang er det vanskelig å se for seg noen intern forbindelse med fotografiet i disse diktsamlingene: ulikt mange andre dikt, forholder ikke Durcan seg her til foto. Men bøkene inneholder fotografier av maleriene som er forelegg for diktene, og alle disse avbildningene er i omtrent samme størrelse og format, uavhengig av de svært varierende fysiske trekkene til originalene. Durcan forholder seg også i liten grad til det fysiske materialet til kunstverkene. I så måte minner utgangspunktet om den transformasjonen av kunstverkens status som André Malraux identifiserte heller med fotografiet enn museet: ifølge ham gjør fotoet at en rik flora av kunstobjekter fremstår på grunnleggende samme vis, og i samme størrelse (jf. Malraux 1978, 21).

Durcan benytter sitt billedmateriale som utgangspunkt for fantasifulle dramatiske monologer, hvor han – ofte på humoristisk vis – transporterer skikkelsene i maleriene til en samtidig kontekst. Poussins «Acis og Galatea» utløser for eksempel et dikt der Galatea er transformert til en irsk miljøminister, og Polyfemos blir en misbilligende tilskuer til hvordan hun og fortelleren utfolder kjærligheten sin på en badestrand i Dublin. Apostlenes fargerike gevanter i det anonyme «The Separation of the Apostles» (1494) blir, på sin side, utgangspunkt for et dikt som starter på dette viset:

4. Selv om dette bildet tilhører en serie samarbeidsprosjekter mellom disse to kunstnerne, antas det at Rubens spilte hovedrollen i utforming av komposisjonen av akkurat dette maleriet: Se Woollett og van Suchtelen 2006, 246.

My name is John – one of the twelve
 Gay men selected by Jesus.
 I think he selected us because we are gay.
 In the era of Aids we would be
 The most appropriate ones to communicate his message
 Of mercy to the world – the genocidal world.

(Durcan 1991, 13)

Liliane Louvel har klassifisert disse diktene til Durcan som en form for vanhelligelse (Louvel 2018, 251), og det er lite igjen av auraen her. Borte er også den aristokratiske nostalgien til Yeats, erstattet av en polemisk, progressiv feiring av demokratiske verdier. I disse henseender kan man si at dette er dikt som klarere plasserer seg i en museal begivenhets-horisont enn Yeats' «The Municipal Gallery Re-visited». Samtidig er forskjellen kanskje enda mer slående med hensyn til hvordan dikteren forholder seg til bildeforelegget: hvis Yeats ville unngå å forholde seg passiv, og heller tilegne seg bildene aktivt som en del av den dikteriske skaperakten, er en slik trang til utfoldelse her tatt til det ekstreme. Durcan viser seg temmelig uinteressert i bildenes historiske betydning og kontekst: selv om det finnes noen unntak (se for eksempel Yacobi 2013), utsetter han dem som oftest for en radikal rekontekstualisering. Her leverer malerkunsten råstoff som diktningen suverent håndterer etter eget forgodtbefinnende.

Crazy About Women og *Give Me Your Hand* er imidlertid publisert i samarbeid med nasjonalgalleriene i henholdsvis Dublin og London, og dermed fungerer begge disse bøkene ikke bare som selvstendige diktverk fra Durcans hånd, men også som mer eller mindre subtile former for markedsføring for de respektive galleriene. Som tidligere nevnt reproduseres bildene ved siden av diktene, noe som til en viss grad forsvaret integriteten til bildene og kan forstås som en anerkjennelse av at leseren står fritt til å tolke dem på annet vis enn det Durcan gjør. I tillegg viser enkelte av diktene på humoristisk vis til museene som en konkret, fysisk kontekst for bildene: begge avsluttes for eksempel med referanser til museenes restauranter. Durcans anakronistiske, frie tolkninger i prosa-aktige frie vers kan også tolkes som i tråd med et publikumsfrieri som har preget flere museer i etterkrigstiden.⁵

5. Ekfrasen og det digitale

Alt i alt fremstår Durcans to diktsamlinger som interessante, hybride verker. Dette er ikke tidløse ekfraser, men heller kompliserte begivenheter som bekrefter museet som begivenhets-horisont. Samtidig peker de ut over denne begivenhets-horisonten på en måte som kan sies å være karakteristisk for ekfraser i andre halvdel av det 20. århundret. Ikke lenge etter at de ble publisert, førte internettet til store endringer. Det er ikke å legge skjul på at kunstgalleriene nå opererer i et visuelt felt i stor endring. Det er spesielt den digitale dimensjonen som gir grunn til å identifisere en ytterligere utvikling fra den type, i hvert fall delvis musealt orienterte ekfrase man ser hos Durcan.

Selv om Ciaran Carson er en forfatter som har forholdt seg verbalt til visuelle forelegg på kreativt vis hele karrieren (se Moi 2014), er det spesielt hans aller siste diktsamling som er interessant i denne sammenhengen. Mens Carsons *Still Life* (2019) kan minne om Durcans diktsamlinger i noen henseender, er det samtidig mange viktige forskjeller. Carsons samling

5. Nasjonalgalleriet i London introduserte f.eks. allerede på 1970-tallet billedstier for barn, «providing opportunities to engage imaginatively with works of art, by naming the dog in Piero di Cosimo's *Mythological subject*, for example» (Conlin 2006, 267).

er ikke bundet til noe enkelt galleri, og dikterjeget tematiserer flere ganger sin manglende erindring om når han så bildene først. Som et resultat av dette, frigjør minnet av et bilde av Yves Klein seg fra dets opphav: «the memory of *IKB 79* floats free of / Everything that might have been that day, and is hence the very icon of its being» (Carson 2019, 62). Carson henviser flere ganger til gallerier, men ofte er det via nettsidene deres. I et dikt om Nicolas Pousins *Landscape with a Calm*, for eksempel, omtaler han hvordan han utforsker «the virtual National Gallery tour» (Carson 2019, 27). Ofte konsentrerer Carson seg om obskure, små detaljer i de omtalte bildene. Av og til er det kun implisitt at dette grepet er muliggjort av internett, men i diktet om Canalettos *The Stonemason's Yard* skriver han: «Now I'm looking on the internet at this magnified 400x cross-section sample / Of a microscopic flake of terracotta building» (Carson 2019, 42). Museene er ikke visket ut som sted i disse diktene, men de er marginalisert av en mer omfattende romlighet. Mens det finnes en bevegelse mot å la bildene sveve fritt i et slags virtuelt allemannseie, finner det også sted en motsatt bevegelse. Tre av diktene handler om bilder i Carsons eget hjem, og som oftest blir også lesningen av kunstbøker, og erindringene av turer til fjerne og nære gallerier, kanalisert via henvisninger til hjemmet hans i Belfast. Dette viser utvilsomt hvordan masseproduksjon bringer kunsten hjem til alle og enhver. Samtidig gjør Carsons generelle vektlegging av sanselighet og det konkrete at han kan identifiseres som en del av hva Louise Mønster har kalt «a new material wave» i nyere poesi, som reagerer mot virtualiseringen av den estetiske erfaringen (Mønster 2017, 245).

Ikke alle samtidige diktsamlinger er like eksplisitte i sine henvisninger til det digitale. Pat Borans *The Statues of Emo Court* alluderer til den pågående koronapandemien, men nevner ikke internett. Verket ser imidlertid tilbake til de aristokratiske «big houses», samtidig som det både kombinerer foto og tekst i bokform (Boran 2021a) og fremstår i form av en poesi-video på nett (2021b). Der tradisjonell ekfraseteori har fremhevet litteraturens krav på forrang gjennom *paragone*, får vi her en helt konkret tendens til en mer sidestilt relasjon gjennom det tekstlige og det visuelle. Dette er i tråd med tendenser som Cole Swensen har beskrevet som karakteristisk for nyere ekfrastisk poesi (Swensen 2011) – og også i tråd med mer spesifikke tendenser innen irsk poesi, hvor det blant annet blir stadig vanligere med «poesivideoer», der tekst og bilde kombineres (se f.eks. Karhio 2017).

Kun tiden vil vise hvor avgjørende samtidens teknologi kommer til å være for eventuelle nye utviklinger innen ekfrasen. Med grunnlag i det jeg har skissert her, er det imidlertid mulig å snakke om en ny begivenhetshorisont innen irsk ekfrasediktning. Etter de religiøse, aristokratiske og museale begivenhetshorisontene, kommer det altså en virtuell begivenhetshorisont. I sistnevnte finner det sted en ytterligere frigjøring av kunsten – gjennom teknologisk utvikling – fra bindingen til et konkret sted. Men samtidig finner vi en motsatt bevegelse, spesielt tydelig i Carsons *Still Life*, hvor stedet (og da kanskje spesielt hjemmet som sted) igjen bekreftes. Andre viktige trekk er en dreining vekk fra *paragone* mot en mer interaktiv og egalitær omgang mellom kunstformene, samt en sterk betoning av det transnasjonale (gitt at museenes forankring av kunsten i det nasjonale utfordres). En annen tendens, som man for eksempel finner sterkt betont i Vona Groarkes *Four Sides Full: A Personal Essay* (2016), er at man i denne fasen finner en svært selvbevisst lek med (og drøftelse av) representasjonelle og kontekstuelle rammer. Dette er et kjent grep i ekfrasen, som Ole Karlson betegner som «'verbal framing' (verbal rammedanning, så som randmerknader, rammekommentarer, mise en abyme, m. v.)» (Karlson 2003, 99). Den blir imidlertid forsterket og radikalisert både på grunn av spesielle kjennetegn ved digital teknologi (bruken av såkalte «windows») og på grunn av det overdeterminerte i ekfraser som kan spille samtidig på et utall forskjellige teknologier og begivenhetshorisonter.

I dette essayet har jeg forsøkt å svare på to utfordringer innen ekfraseteorien. Den ene vedkommer en generell utilfredshet, blant mange forskere, med definisjoner av ekfrasen som overdrevent privilegerer en definisjon av begrepet basert på representasjon. Som svar på dette har jeg foreslått at ekfrasen først og fremst bør forstås som en kompleks begivenhet. Sistnevnte begrep innebærer at ekfrasen forstås som en spesifikk hendelse innenfor en større kontekst, noe som kan (men ikke nødvendigvis må) frembringe heterogene relasjoner. Som den viktigste konteksten har jeg foreslått begrepet begivenhetshorisont som henviser til hvordan romlige, institusjonelle og teknologiske faktorer danner viktige premisser for ekfrasens utfoldelse. Dette har jeg gjort for å svare på en tendens innen forskningen til å operere med «lokale» ekfrasebegreper, som kun er dekkende for spesielle faser eller perioder. For å svare på denne utfordringen, har jeg vist hvordan flere begivenhetshorisonter har operert innenfor irsk ekfrastisk lyrikk siden 1800. Det er ingen grunn til å tro at de er universelle fenomener som utfolder seg på samme vis overalt. Særegenheter ved det irske eksemplet – som f.eks. det tilbakevendende søkelyset på protestantiske «Big Houses» og en tidvis sterk nasjonalisme – utgjør distinktive trekk, selv hvis man sammenligner med den amerikanske og britiske lyrikken fra den samme perioden, som for øvrig har mange felles trekk med irske forhold. Men forhåpentligvis vil forståelsen av ekfrasen som begivenhet, og med sine tilhørende begivenhetshorisonter, vise seg å ha overføringsverdi.

Litteratur

- Azoulay, Ariella. 2013. «Potential History: Thinking through Violence.» *Critical Inquiry* 39 (3). <https://doi.org/10.1086/670045>
- Armstrong, Charles I. og Unni Langås. 2020. «Introduction: Encounters between Trauma and Ekphrasis, Words and Images». I *Terrorizing Images: Trauma and Ekphrasis in Contemporary Literature*, redigert av Charles I. Armstrong og Unni Langås, 1–12. Berlin: De Gruyter.
- Badiou, Alain. 2013. *Being and Event*, oversatt av Oliver Feltham. London: Bloomsbury.
- Bal, Mieke. 2003. «Visual Essentialism and the Object of Visual Culture». *Journal of Visual Culture* 2 (1): 5–32. <https://doi.org/10.1177/147041290300200101>
- Benjamin, Walter. 1968. *Illuminations: Essays and Reflections*, redigert av Hanna Arendt, oversatt av Harry Zohn. New York: Schocken.
- Boran, Pat. 2021a. *The Statues of Emo Court*. Dublin: Orange Crate Books.
- . 2021b. *The Statues of Emo Court: A Poetry Film*. <https://patboran.com/the-statues-of-emo-court/>
- Brosch, Renate. 2018. «Ekphrases in the Digital Age: Responses to Image». *Poetics Today* 39 (2): 225–243. <https://doi.org/10.1215/03335372-4324420>
- Carson, Ciaran. 2019. *Still Life*. Oldcastle: Gallery Press.
- Cheeke, Stephen. 2008. *Writing for Art: The Aesthetics of Ekphrasis*. Manchester: Manchester University Press.
- Clüver, Claus. 1998. «Quotation, Enargeia, and the Functions of Ekphrasis». I *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, redigert av Valerie Robillard og Els Jongeneel, 35–52. Amsterdam: VU University Press.
- Conlin, Jonathan. 2006. *The Nation's Mantlepiece: A History of the National Gallery*. London: Pallas Athene.
- Corcoran, Neil. 2012. «Modern Irish Poetry and the Visual Arts: Yeats to Heaney». I *The Oxford Handbook of Modern Irish Poetry*, redigert av Fran Brearton og Alan Gillis, 251–265. Oxford: Oxford University Press.
- Derrida, Jacques. 2007. «A Certain Impossible Possibility of Saying the Event». *Critical Inquiry* 33 (2): 441–461.
- Durcan, Paul. 1991. *Crazy About Women*. Dublin: National Gallery of Ireland.
- . 1994. *Give Me Your Hand*. London: National Gallery Productions.

- Eisendrath, Rachel. 2018. *Poetry and the World of Things: Aesthetics and Empiricism in Renaissance Ekphrasis*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Fischer, Barbara K. 2006. *Museum Meditations: Reframing Ekphrasis in Contemporary American Poetry*. New York: Routledge.
- Gadamer, Hans-Georg. 2012. *Sannhet og metode*, 2. utgave, oversatt av Lars Holm-Hansen. Oslo: Pax.
- Groarke, Vona. 2016. *Four Sides Full: A Personal Essay*. Oldcastle: Gallery Books.
- Hagstrum, Jean H. 1958. *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Harrow, Susan. 2010. «New Ekphrastic Poetics». *French Studies: A Quarterly Review* 64 (3): 255–264
- Heffernan, James A. W. 1993. *The Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Jakobson, Roman. 1960. «Closing Statement: Linguistics and Poetics». I *Style and Language*, redigert av Thomas A. Sebeok, 350–377. New York: MIT Press og John Wiley & Sons.
- Jansson, Mats. 2014. *Poetens Blick: Ekfras i svensk lyrik*. Stockholm: Brutus Östlings Bokförlag Symposion.
- . 2016. «Ekfras som poetiskt modus». *Nordisk poesi: Tidsskrift for lyrikkforskning*, 1 (1): 51–71. <https://doi.org/10.18261/issn.2464-4137-2016-01-05>
- . 2018. «Ekphrasis and Digital Media». *Poetics Today* 39 (2): 299–318. [10.1215/03335372-4324468](https://doi.org/10.1215/03335372-4324468)
- Jauss, Hans-Robert. 1982. *Towards an Aesthetics of Reception*, oversatt av Timothy Bahti. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Karhio, Anne. 2017. «From Page to Screen: *The Poetry Project* and the poetics of landscape». I *Dialogues on Poetry: Mediatization and New Sensibilities*, redigert av Stefan Kjerkegaard og Dan Ringgaard, 149–170. Aalborg: Aalborg Universitetsforlag.
- Karlsen, Ole. 2003. *Ord og bilete: Ekfrasen i moderne norsk lyrik*. Gjøvik: Det Norske Samlaget.
- Keefe, Anne. 2011. «The ecstatic embrace of verbal and visual: Twenty-first century lyric beyond the ekphrastic paragone». *Word & Image* 27 (2): 135–147. <https://doi.org/10.1080/02666286.2010.516891>
- Kennedy, David. 2012. *The Ekphrastic Encounter in Contemporary British Poetry and Elsewhere*. London: Routledge.
- Linkin, Harriet Kramer. 2005. «Notes». I *Mary Tighe, The Collected Poems and Journals*, redigert av Harriet Kramer Linkin, 281–327. Lexington: The University Press of Kentucky.
- Loizeaux, Elizabeth Bergmann. 2003. *Yeats and the Visual Arts*. Syracuse, NY: Syracuse University Press.
- . 2008. *Twentieth-Century Poetry and the Visual Arts*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Longley, Edna. 1994. *The Living Stream: Literature & Revisionism in Ireland*. Newcastle upon Tyne: Bloodaxe.
- Louvel, Liliane. 2018. «Types of Ekphrasis: An Attempt at Classification». *Poetics Today* 39 (2): 245–263. <https://doi.org/10.1215/03335372-4324432>
- Lund, Hans. 1998. «Ekphrastic Linkage and Contextual Ekphrasis». I *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, redigert av Valerie Robillard og Els Jongeneel, 173–188. Amsterdam: VU University Press.
- Malraux, André. 1978. *The Voices of Silence*, oversatt av Stuart Gilbert. Princeton: Princeton University Press.
- Marion, Jean-Luc. 2002. *Being Given: Toward a Phenomenology of Givenness*, oversatt av Jeffrey L. Kosky. Stanford: Stanford University Press.
- Mitchell, W.J.T. 1994. *Picture Theory*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Moi, Ruben. 2014. «Verse, Visuality and Vision: The Challenges of Ekphrasis in Ciaran Carson's Poetry». I *The Crossings of Art in Ireland*, redigert av Ruben Moi, Brynhildur Boyce og Charles I. Armstrong, 235–260. Oxford: Peter Lang.
- Murphy, Neil. 2019. «John Banville's ekphrastic experiments». I *John Banville and His Precursors*, redigert av Pietra Palazzolo, Michael Springer og Stephen Butler, 234–250. London: Bloomsbury Academic.
- Mønster, Louise. 2017. «Contemporary Poetry and the Question of Genre: With a Special View to a Danish Context». I *Dialogues on Poetry: Mediatization and New Sensibilities*, redigert av Stefan Kjerkegaard og Dan Ringgaard, 235–255. Aalborg: Aalborg Universitetsforlag.

- Paul, Catherine. 2002. *Poetry in the Museums of Modernism: Yeats, Pound, Moore, Stein*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Raffoul, Francois. 2020. *Thinking the Event*. Bloomington: Indiana University Press.
- Rancière, Jacques. 2004. *The Politics of Aesthetics*, oversatt av Gabriel Rockhill. London: Continuum.
- . 2009. *The Emancipated Spectator*, oversatt av Gregory Elliott. London: Verso.
- Scott, Grant F. 1994. *The Sculpted Word: Keats, Ekphrasis, and the Visual Arts*. London: University of New England Press.
- Spitzer, Leo. 1955. «The 'Ode on a Grecian Urn,' or Content vs. Metagrammar». *Comparative Literature* 7 (3): 203–225.
- Swensen, Cole. 2011. «To Writewithize». I *Noise that Stays Noise: Essays*, 69–73. University of Michigan Press.
- Symes, Dominic. 2017. «Ekphrasis as 'Event': *Poets Paint Words* and the 'Performance' of Ekphrasis in Australia». *Cordite Poetry Review*, 1. mars. <http://cordite.org.au/essays/ekphrasis-as-event/>
- Tighe, Mary. 2005. *The Collected Poems and Journals*, redigert av Harriet Kramer Linkin. Lexington: The University Press of Kentucky.
- Tygstrup, Frederik. 2020. «De te fabula narrator! Violence and Representation in Peter Weiss's *The Aesthetics of Resistance*». I *Terrorizing Images: Trauma and Ekphrasis in Contemporary Literature*, redigert av Charles I. Armstrong og Unni Langås, 13–28. Berlin: De Gruyter.
- Vågnes, Øyvind. 2020. «What Does It Mean To Be Human? Speculative Ekphrasis and Anthropocene Trauma in Don DeLillo's *Zero K*». I *Terrorizing Images: Trauma and Ekphrasis in Contemporary Literature*, redigert av Charles I. Armstrong og Unni Langås, 29–46. Berlin: De Gruyter.
- Webb, Katherine. 1999. «Ekphrasis ancient and modern: The invention of a genre». *Word & Image* 15 (1): 7–18. <https://doi.org/10.1080/02666286.1999.10443970>
- Woollett, Anne Y. og van Suchtelen. 2006. *Ariane. Rubens & Brueghel: A Working Relationship*. Los Angeles: Getty Publications.
- Yacobi, Tamar. 2013. «Ekphrastic Double Exposure and the Museum Book of Poetry». *Poetics Today* 34 (1–2): 1–52. <https://doi.org/10.1215/03335372-1894487>
- Yeats, William Butler. 1992. *The Poems*, redigert av Daniel Albright. London: J. M. Dent & Sons.
- . 2004. *Early Articles and Reviews*, redigert av John P. Frayne og Madeleine Marcheterre. New York: Scribner.
- Žižek, Slavoj. 2014. *Event*. London: Penguin.