

Ph.d.-afhandling
David Burmeister Kaaring

*Tegnekunstens betydninger for den naturalistiske
landskabskunst i Den Nederlandske Republik,
ca. 1600-1650*



Forord

Jeg vil gerne takke de forskellige samlinger og forskningsinstitutioner, der velvilligt stillede deres samlinger og ekspertise til rådighed for mig. Fremhæves skal især Edwin Buijsen, for at stille RKDs IRR-materiale over Van Goyen til min disposition og Stijn Alsteens fra Metropolitan Museum of Art for sin imødekommenhed og gavmilde formidling af viden og meninger. Endvidere har Drs. Anna Tummers, Universiteit van Amsterdam, gjort det muligt for mig at drage nytte af dele af manuskriptet til Prof. Eric Jan Sluijter, hvilket jeg takker begge for. Dr. Louisa Wood Ruby, Frick Art Reference Library, bistod med introduktion til J.M. Montias database over nederlandske inventarier og auktioner i Frick Art Reference Library og tog sig tid til at løbende at besvare mine spørgsmål. Glemte er naturligvis ikke min vejleder, lektor Søren Kaspersen, Københavns Universitet som har været en behagelig og interessant samtalepartner.

Den største tak går til Statens Museum for Kunst, til mine kolleger i Samlings- og forskningsafdelingen i almindelighed og i Den Kgl. Kobberstiksamling i særdeleshed. Selvom skiftende kontorforhold og projektets alt for korte tidsramme i perioder gjorde mig til en sjælden gæst på kontorgangen, så har det været en udelt fornøjelse at tage del i landets måske bedste kunsthistoriske forskningsmiljø. Indtil sin pension i 2006 var det værdifuldt at kunne drøfte iagttagelser, spørgsmål og forslag med den højere sagkundskab personificeret i førsteinspektør Jan Garffs skikkelse. Ligeledes har museumsinspektør Hanne Kolind Poulsens skarpsindige kommentarer været særdeles velkomne. Endelig skal nævnes bibliotekar Kaarina Liljanto, der har været en stor hjælp ved at bistå med bl.a. køb og hjemlån af litteratur. Bogsamlingen på Statens Museum for Kunst er ubestridt landets bedste indenfor både tegnekunst og ældre udenlandsk kunst generelt, og uden den direkte og ubesværede adgang til disse ressourcer havde meget i min afhandling set anderledes ud. Af samme grund er finder jeg det nødvendigt, at udtrykke min bekymring for de forskningsmæssige konsekvenser af den centralisering af samlingsbiblioteket, som museet blev pålagt i 2006, da den hverken fordrer den frie, ubesværede eller direkte adgang til bogsamlingen.

Denne afhandlingen ville næppe være gjort færdig, var det ikke for min elskede hustru Liza. Hendes hjælp og tiltro til mit arbejde, hendes ufejlbarlige overblik og overskud til at varetage både børn, familie og egne studier i de perioder, hvor jeg knap evnede at tænke på noget, som foregik efter 1656, er mere end noget andet dét, der gjorde afhandlingen realiserbar. Derfor er den tilegnet hende.

❧ Indhold ❧

Kapitel 1. Indledning	5
Tegnekunst og landskabsmaleri	7
Den Kgl. Kobberstiksamlings naturalistiske landskabstegninger	9
Kapitel 2. Indledende overvejelser	12
Connoisseurship	16
Realisme / næ t'leven	20
Kapitel 3. Den naturalistiske landskabstegning før tonemaleriet	28
Naturalistiske landskabstegninger i Den Nederlandske Republik	33
Det lokale landskab i maleri og selvstændig tegnekunst, ca. 1610-1625	37
Tonelandskabets gennembrud, ca. 1625	39
Opsummering	40
Kapitel 4. Billedanalyse I – tegnekunst og naturalistiske landskabsraderinger i 1610'erne	41
Tegning og radering	41
Abraham Bloemaerts <i>Landskaber og bondehuse</i> , 1613/14	44
Claes Jansz Visschers <i>Plaisante plaetsen</i> , ca. 1611/13	46
<i>Claes Jansz' fremgangsmåde</i>	46
<i>Claes Jansz' næ t'leven stil</i>	48
<i>Plaisante plaetsen og dens forstudier</i>	49
<i>Raderingernes måde at repræsentere tegningerne</i>	51
Willem Buytewechs <i>Forskellige landskaber</i> , ca. 1616	54
Esaias vanden Veldes raderinger	56
Opsummering	58
Naturalistiske raderinger og manierede kobberstik	60
Radering, pennetegning og sort kridt	61
Kapitel 5. Billedanalyse II – tegnekunst og det tidlige tonelandskab, ca. 1625-1635	64
Fra Esaias til tonelandskab	66
Tonemaleriet, ca. 1625-1635	69
<i>Jan van Goyens tidlige tegninger</i>	69
<i>Van Goyens brug af undertegninger i ungdomsværkerne</i>	71
<i>Imitation af undertegningen i malinglaget</i>	73
Andre tidlige tonemalere	75
Opsummering	77
Kapitel 6. Billedanalyse III – Den selvstændige landskabstegning, ca. 1600-1650	79
En beskeden start, 1610'erne	80
<i>Claes Jansz Visschers Amsterdamserie</i>	80
<i>Kobberstiksamlings Træebro over en kanal</i>	84
<i>Tidlige forsøg med salgbare landskabstegninger</i>	84
De tidligste selvstændige landskabstegninger; opsummering	89
Jan van Goyen, tegnekunsten som karrierevej	91
København tegnebogen	91
<i>Tegnebogens lån fra ungdomsårene</i>	93
<i>Naturstudiernes indvirkning</i>	95
<i>Tegninger med klynger af træer</i>	97
Opsummering	98
<i>Aktører på markedet</i>	101
<i>Landskabets status blandt de selvstændige tegninger</i>	103

Sammenfatning og perspektivering af billedanalyserne	104
Kapitel 7. Samlere af tegnekunst, ca. 1600-1650	107
<i>Karakteristika ved databasen</i>	109
<i>Tegnekunst som billigt alternativ til malerier?</i>	112
Ejere af tegnekunst i det 17. århundredes første halvdel	113
<i>Kunstnere og andre professionelle</i>	115
<i>Private købere af tegnekunst</i>	117
<i>Liefhebbere</i>	118
<i>Samlere udenfor patricierklassen</i>	121
<i>Hendrick van der Stock og Dr. van Hoogeveen fra Leiden</i>	122
<i>Bindeled mellem Weeskamers auktioner og det senere århundredes samlere</i>	123
<i>Forbindelser mellem liefhebbere og professionelle</i>	125
Opsummering	126
<i>Landskabstegningens position i samlinger</i>	129
<i>Prisen for landskabstegnekunst</i>	130
<i>Afrunding</i>	132
Kapitel 8. Landskabet, tegningen og landskabstegningen i kunstteorien	133
<i>Nabootsen/imitation</i>	134
<i>Verscheydenheyt/Mangfoldighed</i>	137
<i>Vreemd/Særegenhed</i>	139
<i>Schilderachtig</i>	141
<i>Schilderachtig og wel schildereren</i>	143
<i>Tegnekunst</i>	144
<i>Nae t'leven conterfeyten</i>	145
<i>Nae t'leven conterfeyten og schilderachtig</i>	148
<i>Tegnekunstens to veje og Samuel van Hoogstraten</i>	149
<i>Teyckenachtig</i>	150
<i>Gerard de Laïresses Tekenachtig</i>	151
<i>De Laïresses to veje</i>	152
<i>En tekenachtig tegnestil</i>	153
<i>Sammenfatning</i>	154
Kapitel 9. Samtidens beskrivelser og anvendelser af landskabstegnekunsten	156
<i>Joost van den Vondel og landskabskunsten</i>	156
<i>Amatørtegneren og hans motiver</i>	159
<i>En samler af topografisk landskabskunst</i>	161
<i>Forbindelser mellem liefhebberne og den professionelle kunstner</i>	165
<i>Tonelandskab og tegnekunst</i>	169
<i>Det ”tegnede som betydningsbærer i tonemaleriet</i>	171
<i>Bondehuset</i>	172
<i>Den plausible fiktion eller tonelandskabets leg med mimesis</i>	175
<i>Landskaber med Pellecussenpoort</i>	175
Kapitel 10. Tegnekunst og landskabskunst	182
Litteratur	189
Appendiks 1. Hundrede nederlandske landskabstegninger, ca. 1600-1650	212
Resume / Summary	248

❧ Kapitel 1 ❧

Indledning

Denne afhandling beskæftiger sig med forholdet mellem tegningen og den type landskaber, der dukkede op i Den Nederlandske Republik omkring 1600 først i tegninger, siden i raderinger og i 1620'erne som en etableret type i landskabsmaleriet. Havde jeg skrevet afhandlingen for hundrede år siden, var denne lidt knudrede indledende sætning unødvendig, for så kunne jeg alt efter sindelag blot have anført, at jeg beskæftiger mig tegningens betydning for ”den nationale landskabsskole”¹ eller for ”det realistiske landskab”.² Ingen af disse termer er anvendelige længere, dels fordi man er blevet opmærksom på at de er anakronismer, dels fordi man ikke længere accepterer at skelne mellem rigtige og forkerte - læs: italienister og klassicister - nederlandske kunstudtryk og selvfølgelig ikke mindst fordi billederne ganske enkelt ikke er realistiske i den moderne betydning af ordet. Blandt nulevende kunsthistorikere er termen Realisme dog stadig i anvendelse. Dels støder man hyppigt på betegnelsen ”tidlige realister” om de første producenter af den nye kunstretning (Claes Jansz Visscher, Esaias vanden Velde, Willem Buytewech etc.),³ dels er ordet endnu ganske udbredt til at beskrive kunstværkernes formaludtryk, således at man skelner mellem et konstrueret indhold og et tilsyneladende ”realistisk” formsprog. I sin analyse af de ”tidlige realisters” landskabsraderinger argumenterer Catherine Levesque således for, at selvom billederne overtager litterære former og topoi fra det 16. århundrede og altså er selekterede, konstruerede og betydningsladede (og derfor ikke realistiske), men ikke desto mindre skriver hun gentagne gange, at disse betydninger blev udtrykt i et ”neutralt” formsprog.⁴ Som blandt andet stilhistorien og i nyere tid især Lawrence Goedde har redegjort for, er dette formsprog absolut ikke ”neutralt”, men et bevidst stiludtryk, der igennem sin ukunstlede kunstfærdighed (eller nonretoriske retorik) spillede en vigtig rolle for billederne og for beskuernes oplevelse af dem.⁵

¹ Fx Grosse (1925) 24

² De Jongh (1990/1991) 197

³ Fx Buijsen (1992) 54 og Sutton (1987) 23

⁴ De Jongh (1971) etablerer samme modsætning, når han definerer den nederlandske kunsts udtryk som en ”tilsyneladende realisme”, for pointen med termen er, at under det realistiske formsprog gemmer der sig dybere betydningslag.

⁵ Stechow (1966), Sutton (1987) 24; Goedde (1989) og Goedde (1997)

Af samme grund er betegnelsen ”realisme” upassende. Man kan formentlig godt tale om, at kunstværkerne er del i et realistisk landskabsidiom, sådan som ikonologen Reindert Falkenburg gør,⁶ men i så fald må begrebet forstås som en beskrivelse af den kunstneriske ambition om at møde den synlige virkelighed og gøre den til objekt for kunstværket på en så direkte måde, som muligt; selve værkerne er dog stadig konstruktioner og manipulationer og derfor ikke realistiske. I det følgende vil jeg i stedet benytte termen naturalisme, som jeg mener har flere fordele end ulemper. For at starte med det sidste først, så er det en mere vidtfavnende term, der strengt taget kan benyttes om det meste af den vestlige kunst, idet den kun udsiger en forholden-sig-til den synlige verden. I en lidt snævrere definition kan begrebet dog siges at udtrykke ambitionen om at lave så troværdige billeder af fænomenernes verden som muligt, og i denne betydning er der naturligvis forskel mellem en idealiseret og en naturalistisk landskabsskildring. Men også i denne betydning giver termen afgrænsningsproblemer, fordi man så umuligt kan opretholde skellet mellem de nederlandske naturalister og italienisterne, der begge tog kunstnerisk udgangspunkt i den virkelighed, de selv havde erfaret. Dette er måske dog snarere end styrke end en svaghed, fordi termen derved ikke opretter et skel mellem forskellige landskabstyper, der var gangbare i Den Nederlandske Republik på samme tid, men tvært imod peger på deres slægtsskab. Endvidere er naturalisme et attraktivt begrebsvalg fordi termen var gangbar i det 17. århundrede og rent faktisk blev benyttet til at definere en kunstnerisk tilgang til virkeligheden, der er identisk med de nederlandske naturalisters. Når Bellori karakteriserede caravaggisterne som naturalister, var det fordi de mente, at kunstens formål alene var at skildre den konkrete virkelighed så præcist som muligt, hvorved de udviste et kunstsyn, der var parallelt med den atomistiske tanke, at verden forstås igennem erfaringen af det partikulære.⁷ Vi skal siden se, at ikke blot denne kunstneriske ambition, men også koblingen til atomismens naturforståelse er grundprincipper for fx det todlige tonemaleri, hvorfor naturalisme synes at være en aldeles passende term. I det følgende vil jeg derfor benytte termen ”naturalisterne” i betydningen kunstnere, der tager det lokale landskab som udgangspunkt for deres kunstværker, mens jeg af praktiske årsager ser bort fra de naturalister, der tog Sydeuropa som deres emnekreds. Jeg vil endvidere hyppigt anvende betegnelserne tidlige naturalister og tonemalere/tonelandskabet. Betydningen af førstnævnte er indlysende, men sidstnævnte skal måske uddybes. Tonemaleriet opstod omkring midten af 1620’erne og er karakteriseret ved en hurtig malemåde, hvor en monokromt malet skitse indtager hovedrollen i billedet ved at erstatte den traditionelle koloristiske tredeling af billedplanet med en graduation af

⁶ Falkenburg (1996) 61

⁷ Weststeijn (2005) 216

lys og skygge udført i samme almindeligvis gul-grønne farve. Over denne malede kunstnerne vådt-i-vådt med tynde farvelag, som betød at billedet blev afstemt i tone af den monokrome skitse, og maleriet derved præsenterer hele landskabet som en sammenhængende helhed snarere end som de successive planer, der kendetegner det *flamissante* eller manieristiske landskab. De mest kendte eksponenter for denne type landskabsmaleri er Esaias vanden Velde, der forestod de vigtigste tekniske nybrud, Jan van Goyen, Pieter de Molijn og Salomon van Ruysdael, der alle arbejdede i eller med tilknytning til Haarlem omkring 1620'ernes midte. Det er tegningens betydning for denne kunstneriske position, der er emnet for denne afhandling, som følgelig er kronologisk begrænset til at dække godt og vel første halvdel af det 17. århundrede.

Tegnekunst og landskabsmaleri

At tegnekunsten spiller en vigtig rolle i det naturalistiske landskabs historie i Den Nederlandske Republik er velkendt. Det tegnede og det raderede naturalistiske landskab dukkede op i kunstmarkedet mellem fem og femten år før de tidligste malerier af tilsvarende karakter. I sin endnu centrale grundbog over det nederlandske landskabsmaleris stil- og motivhistorie, *Dutch Landscape Painting* (1966), præsenteres dette forhold i en form for evolutionær beskrivelse. Han peger på, at der omkring 1600 eksisterede en grafisk snarere end en malet tradition, som de tidligste nordnederlandske naturalister byggede videre på, og henviser naturligvis til den sydnederlandske trykproduktion i Antwerpen, hvor ikke mindst Pieter Bruegels landskaber og den beslægtede Mesteren for De små landskabers producerede trykforlæg til landskabsserier i 1650'erne.⁸ Desværre forklarer denne historisk set korrekte beskrivelse ikke hvorfor naturalismen dukkede op i grafikken før man så den i maleriet, for den foranlediger blot det opfølgende spørgsmål: hvorfor dukkede naturalismen op i grafikken i 1550'ernes Antwerpen, hvor der om noget eksisterede en tradition for landskabsmalerier, men *ikke* en tilsvarende grafisk tradition? Stechow's beskrivelse kan derfor ikke forklare hvorfor naturalismen i grafikken løber forud for maleriets naturalisme.

En anden hyppigt forekommende som dukker op hos Stechow såvel som i katalogerne over de store landskabsudstillinger, der blev afholdt i midt 1980'erne, National Galleries *Dutch Landscape* (1986) og vandreudstillingen *Masters of 17th-Century Dutch Landscape Painting* (1987-1988), er, at fordi grafik er billigere end maleri, var kunstnerne mere villige til at eksperimentere i dette medium.⁹ Og først da kunstnerne havde et billede af hvilke landskabstyper, der var populære, overførte de dem til malerier. Dette var eksempelvis Dr. Christopher Browns væsentligste svar på

⁸ Stechow (1966) 15-16

⁹ London (1986); Amsterdam/Boston/Philadelphia (1987-1988)

hvorfor naturalismen dukker op i tegnekunsten tidligere end i maleriet, mens han uddybede at radererkunsten blev et populært medium dels fordi den i modsætning til kobberstikket evnede at udtrykke atmosfæriske effekter og ikke mindst fordi den var hurtigere at udføre og derfor billigere.¹⁰ Denne forklaring synes at have væsentligt mere styrke, men har to væsentlige ulemper. Dels er klitlandskaber ikke særlig udbredte i 1610'ernes radererkunst, så der er ikke tegn på, at raderingerne var primære i at opdyrke efterspørgslen efter malede klitlandskaber. Og dels reducerer denne forklaringsmodel den grafiske kunst til blot at være forløbere for de rigtige kunstværker, dvs. malerierne.

Et andet aspekt af fremkomsten af naturalismen i tegne- og trykkekunst kort efter 1600 er, at sådanne motiver blev studeret i tegnekunsten og derfor betød at kunstnerne i højere grad end tidligere afhang af at tegne naturstudier. Den hyppigste beskrivelse af tegnekunstens relation til det malede eller trykte landskab er således, at tegningen var et praktisk redskab, der blev udnyttet til at indsamle motiver fra naturen, til at øve en tekniske kunnen, til at styrke erfaringen med naturen så man lettere kunne male frit efter hukommelsen, til at viderebearbejde kompositioner, som forlæg for tryk og som *aides memoires* i udfærdigelsen af malerier. Tegningens værdi i alle disse henseender er da også indlysende og indiskutabel, men det er min hypotese, at disse mere passive sammenhænge ikke er de eneste, der var mellem tegnekunsten og det naturalistiske landskab. Mit udgangspunkt for denne afhandling og den problemstilling der skal undersøges er, at tegnekunsten foruden af være et praktisk redskab og foruden at udøve en passiv indflydelse på maleriet og grafikken langs de ovenstående linjer, så tog den også aktivt del i konceptionen af det naturalistiske landskab som en referenceramme, hvis betydninger kunne aktiveres af de udøvende kunstnere. Jeg vil argumentere for, at dette skyldes, at det naturalistiske landskab i højere grad end andre landskabstyper blev associeret med kvaliteter, man mente var karakteristiske for det tegnede landskab, og at Tegning som koncept derfor blev en potent bærer af betydninger, der var værdifulde for naturalisterne.

På grund af de tidlige rammer for denne afhandling vil jeg foruden at kigge isoleret på landskaber der tog den nederlandske natur som udgangspunkt og indskrænke mig til århundredets første halvdel, også undlade at foretage perspektiverende studier, der sammenligner tingenes tilstand i Den Nederlandske Republik med andre kunstcentre. Hvor værdifulde disse end vil være, så bestræber jeg mig i stedet alene på at komme til en forståelse den nederlandske opfattelse af tegnekunsten, som den ser ud ”indefra”. Dette fravalg skyldes at min væsentligste

¹⁰ Brown (1986) 12

ambition om at komme til en forståelse af de historiske tænkeformer, der formede den nederlandske landskabskunst, og således forstå det kulturelle ”system”, som landskabstegningen og det naturalistiske landskab var en del af. Til at belyse emnet vil jeg indledningsvis kort præsentere hvorledes den nederlandske naturalistiske landskabskunst udviklede sine konventioner og hvordan de nordnederlandske kunstnere i 1610’erne og 1620’erne tog konventionerne i brug. Derefter vil jeg dedikere kapitlerne fire, fem og seks til billedanalyser. I kapitel fire undersøger jeg den rolle tegningen spiller for de formative serier af landskabsraderinger, der blev udgivet kort efter 1610, og som markerer det naturalistiske landskab overgang fra at være et primært privat materiale i form af skitser og studier til nu at være selvstændige kunstværker. Kapitel fem griber fat på omtrent samme måde, men kigger denne gang på relationen mellem tegnekunst og maleri ved at tage introduktionen af tonemaleriet i midten af 1620’erne som emne. Hér vil jeg argumentere for, at landskabstypen forholder sig aktivt ikke blot til kunstnernes faktiske skitsetegninger, men også til Tegning som abstrakt begreb. Det sidste billedanalysekapitel ser nærmere på hvilken status landskabet havde som motiv for selvstændige tegninger, og ikke mindst hvilken position naturalisterne indtog i denne del af markedet. Derefter tager jeg et mere overordnet blik på landskabstegnekunsten og dens position i kunstfeltet, igennem yderligere analyser, der samler op på resultaterne af billedanalyserne. Kapitel syv har karakter af en indledende afdækning af samlerkulturen omkring tegnekunsten i første halvdel af det 17. århundrede. Undersøgelsen tager udgangspunkt i overleverede inventarier og auktionsfortegnelser, og jeg søger ad den vej dels at indskrive tegnekunsten i den stadig voksende litteratur om det nederlandske kunstmarked, dels søger jeg at danne mig et overblik over hvilken udbredelse tegningen havde kunstværk, og over hvem der overhoved ejede tegninger. Med den viden går jeg videre i kapitel otte og ni og søger igennem analyser af dels den kunstteoretiske litteratur og dels andre kilder til opfattelsen og anvendelsen af landskabskunst og tegnekunst, som kan perspektivere tegningens betydning og betydninger i den naturalistiske landskabskunst.

Den Kgl. Kobberstiksamlings naturalistiske landskabstegninger

Omdrejningspunktet for undersøgelsen er de naturalistiske landskabstegninger der befinder sig i Den Kgl. Kobberstiksamling. På trods af at samlingen har godt 500 år på bagen, er denne del af samlingen faktisk relativt ny, for går man blot tilbage til 1911, var der ingen tegninger af Jan van Goyen i samlingen, fraregnet en lille håndfuld tegninger, der nu må anses for kopier efter ham (kat. 38, 39, 41 og 42) og blot en enkelt af Rembrandts landskaber var i samlingen før da: *Udsigt mod Houtewael fra vindmøllen 'Fortuyn' på Weesperzijde* (kat. 57). Blandt tegningerne fra samlingens gamle bestand, hvilket er stort set ensbetydende med tegninger erhvervet fra Lorenz Spengler i

1810 eller fra J.C. Spengler i 1838,¹¹ lå vægten i højere grad på mere romantiserende og gennemarbejdede værker, og ikke mindst skovlandskaber udført med sort og hvidt kridt på farvet papir (Waterlo, De Vlieger og Vander Hagen) var populære blandt de to. Der stammer dog også nævneværdige naturalistiske tegninger fra de to Spenglere, ikke mindst Cornelis Vrooms *Englandskab* (kat. 92a-b), tegninger fra Herman Saftlevens kreds (kat. 63, 65, 66 og 67), ligesom også Claes Jansz Visschers *Kasteel Loenersloot* (kat. 77), atter en Saftleven (kat. 64) og en smuk tegning af Cornelis van Wieringen (kat. 98) stammer fra den gamle bestand.

Sådan var tingenes tilstand i 1912, da Gustav Falck blev inspektør for KKS, og under ham kom meget vigtige tegninger af Van Goyen til samlingen. I 1912 kom den meget smukke *Bakketop i et flodlandskab* (fig. 1.1) til samlingen. Derefter modtog samlingen en meget betydningsfuld donation fra Sophus Larpent (1838-1911), der inkluderede 13 naturalistiske landskabstegninger, hvorunder værker af Pieter de Molijn?, Abraham Bloemaert, Allart van Everdingen og seks tegninger af Jan van Goyen, hvoraf de to dog i denne afhandling bliver tilskrevet Simon de Vlieger (kat. 78-79).¹² Blot tre år siden fulgte så Johannes Rumps (1861-1932) donation, der føjede yderligere 21 tegninger til denne del af samlingen. Herigennem blev føjet vigtige repræsentanter for både De Molijns, Visschers, Esaias, De Vlieger, Van Ruisdael og Van Everdingen til samlingen foruden både sort kridt- og pennetegninger af Van Goyen.¹³ Interessen i Van Goyen fortsatte imidlertid, og i 1918 styrkedes samlingens profil ved erhvervelsen af hans *Københavnstegnebog* (kat. 21-32) i 1918, før man i 1924 købte den foreløbig sidste af kunstnerens tegninger (kat. 15). På dette tidspunkt kunne samlingen siges at være nogenlunde repræsentativ, med blot to meget væsentlige undtagelser: Rembrandt var underrepræsenteret og der var heller ingen tegninger af Cuyp i samlingen. Disse mangler er der lykkeligvis rådet bod på ved Ny Carlsberfondets mellemkomst. I 1931 doneredes Cuyps mesterværk *Panoramalandskab* (kat. 4) købt fra en berømt nederlandsk samler og kunsthistorikers samling, og i 1948 modtog man to mesterlige tegninger af Rembrandt samt et værk, der nu blot regnes for ”rembrandtsk” (kat. 54, 56 og 58). Hermed var det sidste væsentlige hul i samlingen lukket, og i de sidste 60 år er blot en enkelt tegning blevet tilføjet; en skitse tilskrevet Cornelis van der Schalcke, som i 1980 blev købt fra tidligere inspektør Jørgen Sthyr's privatsamling (kat. 71). I hovedtræk skyldes kernen i KKS' samling af naturalistiske landskabstegninger altså blot tre personer, der fra 1912 og tolv år frem

¹¹ Af de 42 tegninger som hører til museets gamle bestand (dvs. indkøbt før 1887), og som jeg katalogiserer i appendiks 1, stammer de 30 fra de to Spenglere.

¹² Kat. 9, 16, 17, 33, 35, 37, 44, 52, 69, 78 og 79

¹³ Kat. 5-7, 11-14, 19-20, 34, 36, 40, 47, 49, 50, 60, 73-74, 76, 81 og 84.

sikrede samlingens kvaliteter: privatsamlerne Larpent og Rump samt museumsmanden Gustav Falck, der såmænd også havde en hånd med i Ny Carlsbergfondets senere Rembrandt-donation. Tegningerne stammede nemlig fra hans private samling.

∞ Kapitel 2 ∞

Indledende overvejelser

Det er denne afhandlings intention, at søge en forståelse af hvorledes og ikke mindst hvorfor tegningen kom til at spille en vigtig rolle for fremkomsten af en ny naturalistisk landskabstype i Den Nederlandske Republik i de første årtier efter 1600. Ambitionen er således at afdække aspekter af hvorledes tegnekunsten og især landskabstegningen kan være blevet forstået i samtiden. Jeg anlægger følgelig en historisk tilgang til emnet, der må anses for en fortolkning af fortidens billedkunst og dokumenter, som taler fra et tidspunkt, nemlig fra min nedsænkning i det tidlige 21. århundrede og som stiller spørgsmål til materialet fra en særlig position, ikke mindst fra tegningens position. Analysen skal følgelig ses som konstruktivistisk, med en anerkendelse af betydningen af de koncepter og det sprog der er mig tilgængelig, men uden at have som ambition at gøre betydningen af disse til afhandlingens kerne. Hvor interessant dette end ville være, ikke mindst fordi der ikke eksisterer megen litteratur, der anlægger en sådan tilgang til det 17. århundredes nederlandske kunst,¹⁴ vil jeg i stedet indskrive min afhandling i den eksisterende kunsthistorisk diskussion over den nederlandske landskabskunst og over naturalismens relation til tegnekunsten. Jeg vil præsentere en læsning og fortolkning af billeder og mestendels kendte kilder, der i stedet for at betragte emnet fra maleriets synspunkt, som det næsten altid er tilfældet, indtager tegnekunstens position. Mit bidrag skal derfor anses for en *fortolkning* af fortiden, der samtidig indgår i en kunsthistorisk diskurs, der ikke mindst udspiller sig i den nederlandske kunsthistorisk skrivning.

Den tilgang jeg vil anvende er inspireret af socialantropologen Clifford Geertz' måde at skelne mellem hhv *smalle beskrivelser* og *brede beskrivelser*. Førstnævnte benytter han til at definere en beskrivelse, der bygger på den formodning, at undersøgelsesobjektets betydning kan fremkomme igennem beskrivelsen af formelle karakteristika.¹⁵ Problemet med en sådan beskrivelse er, at det ikke er indlysende, at den formelle beskrivelse nødvendigvis skulle give en udtømmende forståelse, eftersom der ikke tages højde for den kulturelle betydning af værkerne.¹⁶ Eksempelvis kunne Stechows smalle beskrivelse af eksistensen af stilistiske og motiviske forløbere for

¹⁴ En markant undtagelse er naturligvis Mieke Bals analyse af Rembrandt, Bal (1991)

¹⁵ Geertz (1993) 7, 12

¹⁶ Hochstrasser (1998) 193

naturalismen i den grafiske tradition ikke forklare hvorfor naturalismen dukker op i grafikken tidligere end i maleriet. Til at tydeliggøre problemet med den rent formelle beskrivelse refererer Geertz Gilbert Ryles berømte eksempel med forskellene mellem et betydende blink med øjet, et ufrivilligt blink, og en komisk mimen af et blink (hvad enten der så gøres nar af et frivilligt eller ufrivilligt blink), som selvom de ikke kan skelnes rent fysisk, dvs. formelt, dog rummer vidt forskellige betydninger. Som et alternativ til den rent formelle beskrivelse foreslår Geertz (og Ryle) derfor anvendelsen af brede beskrivelser, der til formalanalysens undersøgelse af billedets konstruktion og visuelle problematikker bliver føjet en analyse af de socialt konstruerede betydninger, der ser ud til at knytte sig dertil. Vi kan altså indledningsvis konstatere, at en af den historisk orienterede undersøgelses udfordringer er, at udvikle en måde hvorved genstandsfeltet kan udvikles både igennem det formale analyseapparat og igennem en sociohistorisk analyse. Ud fra denne tænkning må den formale beskrivelse af den naturalistiske landskabskunsts løbebane kombineres med en analyse af de betydende konnotationer, der lå implicit i motivvalgene og deres popularitet efter 1600.

Til at analysere kulturelle objekter foreslår Clifford Geertz, at man anvender en semiotisk analyse, der søger at forstå ”tingenes betydning for det liv, der omgiver dem.”¹⁷ Hvorledes dette kan gøres illustrerer Geertz ved at henvise til Michael Baxandalls *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*, hvori Baxandall benytter termen *periodens blik* som et begreb der dækker over de forståelsesformer, tillærte såvel som kulturelt betingede, som en samtidig betragter kan formodes at være påvirket af i sin forståelse af billedet.¹⁸ Som eksempler på sådanne mentale forståelsesformer nævner Baxandall, at kirkegængere igennem både prædikenen og de religiøse forestillinger, der jævnligt blev opført til at indlæse de relevante betydninger af de forskellige positurer, som Jomfru Marias blev fremstillet i i billedkunsten. Periodens blik er ikke blot defineret af en sådan direkte skoling, men også af eksempelvis forskellige sæt af vaner og evner, der gjorde 15. århundredes bestillere af malerkunst tilbøjelige til at opfatte billedets rumlighed med henvisning til geometriske evner hentet fra forretningslivet. Centralperspektivet rummer i denne beskrivelse et sæt af betydninger, der rækker langt ud over dét, der klarlægges igennem en formel beskrivelse af systemet.¹⁹

¹⁷ Geertz (1983) 120

¹⁸ Geertz (1983) 102-09; Baxandall (1988) 38. Baxandalls værk forbinder i øvrigt Geertz og Bourdieu, idet også Bourdieu omfavnede bogen, Bourdieu (1996) 313-21

¹⁹ Baxandall (1988) 51-55, 86-102

Geertz fremhævede Michael Baxandall fordi *Painting and Experience* netop var en bestræbelse (endog en succesfuld bestræbelse) efter at komme udover læsningen af kunstens formelle redskaber, og derfor gik videre end stilhistorien ved at gøre formalanalysen til udgangspunktet for en historisk analyse af kunstværkets værdi og betydning.²⁰ En tilsvarende analysefremgang er blevet appliceret på den nederlandske kunst af Julie Berger Hochstrasser, der eksplicit tager Geertz som sit metodiske startsted.²¹ Endvidere tager hun udgangspunkt i Wolfgang Stechows formalanalyse af landskabskunsten, hvori han sorterede hele den nederlandske kunst kun et dusin grundtyper.²² Derved demonstrerede Stechow nemlig, at der knyttede sig ret præcist definerede konventioner til landskabskunsten, om end han ikke selv forklarede hvilke betydninger, de enkelte landskabstyper var bærer af. Hochstrassers analyseeksempel er et gængs motiv i landskabskunsten: skildringen af en vej der leder fra beskuerens position og ind i landskabet. Ved hjælp af læsninger af samtidige omtaler af landevejen og med reference til de omfattende geografiske omvæltninger, der fandt sted i perioden, hvor det gammelkendte landskab langsomt veg for snorlige transportkanaler der overtog de gamle jordvejes funktion, enorme landvindingsprojekter og en begyndende småindustri i egnene omkring de store byer, mener hun, at billederne af forældede og tilsandede landeveje stimulerer en anden form for sensibilitet, end den der styrede etableringen af hurtige vandbaserede rejseformer, nemlig en reorientering mod fritidslivet og den simple nydelse af det landskab, der må have forekommet stadigt fjernere i det, for det 17. århundrede, ekstremt urbaniserede Holland.²³ Hochstrassers analyse demonstrerer hvorledes formalanalysen og dens resultater kan være udgangspunktet for dybere analyser af de forståelser, der knytter sig til de rent motiviske valg. Denne logik vil jeg benytte mig af i denne afhandling, således at jeg først vil foretage en række formalanalyser af mødet mellem tegnekunsten og andre kunstformer, og derefter gå over til at analysere hvorledes kendetegnene ved formalanalysen kan fortolkes ved hjælp af samtidens beskrivelser og praksisser.

Et oplagt sted at lede efter en analytisk tilgang, der er kompatibel med de pointer jeg har fremdraget fra Baxandall, Hochstrasser og Geertz, er hos den franske sociolog Pierre Bourdieu.

²⁰ Geertz (1983) 119

²¹ Hochstrasser (1998)

²² Stechow (1966) Nogle af grupperne er dog ekstremt brede, fx ”fantasiscener” og ”andre udenlandske scener”, og de lægger ikke op til, at der er tale om en konventionelt defineret kategori.

²³ Hochstrasser (1998) 213-15. For en god ordens skyld skal det nævnes, at Holland, selvom det i dagligdagsproget benyttes til at betegne landet som helhed, blot er en af syv provinser, der sammen udgjorde Den Nederlandske Republik. Når jeg rent undtagelsesvis skriver ”hollandske kunstnere” eller ”det hollandske landskab”, skal det derfor forstås præcis sådan: som en beskrivelse af *provinsens* kunstnere eller landskab.

Ikke mindst i Geertz og Bourdieus omfavelse af den baxandallske kunsthistorie står forbindelsen mellem førstnævntes opfattelse af kulturstudier og Bourdieus sociologiske kulturstudier og kunsthistorien klart.²⁴ Bourdieus feltteori, og ikke mindst det centrale begreb Habitus har således en nær affinitet med Baxandalls Periodens Syn, for så vidt som der for begges vedkommende er tale om videreudviklinger af endnu en kunsthistorikers arbejde, nemlig Erwin Panofskys definition af Habitus i bogen *Gotisk arkitektur og skolastik*.²⁵ Jeg har dog ikke tænkt mig at forsøge noget nær en egentlig bourdieusk analyse, men hans måde at tænke kulturel praksis i felter kan benyttes til at danne en ramme omkring de brede beskrivelser. Feltteorien blev udviklet til at fungere som et bindeled mellem internalistiske og eksternalistiske analyser, der henholdsvis søger forklaringer via rent formelle analyser eller udelukkende strukturelle analyser. Bourdieu protesterede mod den strukturelle analyses tendens til at opfatte individer som simple bærere af overordnede strukturer, og søgte som et alternativ til denne reduktionisme ved via Habitusbegrebet at geninstallere individet i den sociologiske analyse.²⁶ Ligeledes modificerede Bourdieu den rent interne analyse ved hjælp af begrebet Felt, der dækker over de konkrete relationer mellem personer, der tager del i den samme praksis, eksempelvis ved at være forfattere eller malere.²⁷ Udgangspunktet for at analysere feltets positioner og positionernes indbyrdes relationer er, at klarlægge det enkelte felts særlige praksisser og regler, da Bourdieu mener det er dette mikrokosmos snarere end de overordnede sociale og politiske strukturer, der styrer produktionen i feltet.²⁸ Den logik i Bourdieus analyse, som jeg finder særligt anvendelig i relation til Geertz' model for historiske beskrivelser er kun en lille del af Bourdieus samlede tilbud. Jeg læner mig primært op ad Bourdieus skitse af en analyse af kulturelle værker, som han præsenterede i et foredrag til Christian Gauss Seminars in Criticism 1986 (publiceret på dansk som ”Skitse til en videnskab om værker indenfor kunst, kultur og videnskab”) og endvidere i bogen *Les Règles de l'art* fra 1992, hvori Bourdieu undersøgte Gustave Flauberts *Følelsernes opdragelse*.²⁹ Bourdieu analyserer selv det litterære felt i det 19. og 20. århundrede, men de grundlæggende principper kan sagtens overføres til et kunsthistorisk studium af andre perioder, blot vil der være tale om et andet felt, end dem Bourdieu selv undersøgte, man kunne eksempelvis benytte termen Kunstfeltet til at indikere de beslægtede rum hvor kunstnere

²⁴ Geertz (1983)102-109; Bourdieu (1996) 313-21; Langdale (1999) 17ff

²⁵ Panofsky (2002) 35; Bourdieu (2002) 143ff; Langdale (1999) 24-27

²⁶ Bourdieu (2002) 151

²⁷ Bourdieu (1996) 181

²⁸ Bourdieu (1996) 181

²⁹ Bourdieu (1996); Bourdieu (1997)

positionerer sig relationelt og hvor kunstværkerne skabes.³⁰ I sine analyser af den kulturelle produktion definerer Bourdieu det kunstneriske virkeområde som bestående af dels et felt af positioner og dels et felt af positionering, og skriver samtidig at disse felter ikke kan adskilles fra hinanden, da sociale handlinger, det vil sige de deltagende agents ageren og indbyrdes relation i produktionsfeltet, fører til en tilsvarende organisering af kunstværkernes relationer i kunstfeltet.³¹ Denne overensstemmelse følger af Bourdieus princip om homologe felter, hvor strukturen af det dominerende felt (i dette tilfælde produktionsfeltet) overføres til det dominerede felt (kunstfeltet).³²

Bourdieu måde at tænke dels kunstværket som værende i samspil med andre kunstværker, men ligeledes som værende styret af det dominerende produktionsfelt og de interne positioneringer, der kendetegner dette felt etablerer en ramme omkring de Geertz'ske analyser og definerer hvilken sociale og kulturelle sammenhænge, det er væsentligst at undersøge nærmere. Og ikke mindst er det en pointe i selve feltteorien, at det ikke er nødvendigt at trække paralleller til de helt overordnede felter (magtfeltet) for at forstå praksis i selve kunstfeltet. Det primære er at forstå de sociale praksisser og tænkemåder der indvirkede direkte i det dominerende felt af kulturel produktion. En forståelse af tegnekunstens betydning for det naturalistiske landskab skal ifølge denne model findes i en analyse af de sociale praksisser og tænkeformer, der var med til at strukturere selve det felt, hvori kunst blev produceret og konsumeret.

Connoisseurship

Enhver kunsthistorisk undersøgelse hvori der benyttes en historisk metode i analysen af kunstværker, afhænger nødvendigvis af den tilgængelige viden om værkernes autenticitet. Den nederlandske landskabstegnekunst er i den sammenhæng en gavmild størrelse, i det mindste sammenlignet med andre landes tegnekunst, og 32 af de 100 katalogiserede tegninger er venligst signerede af kunstneren, mens dennes identitet i yderligere syv tilfælde er dokumenteret. Dette fritager imidlertid os dog ikke helt fra at forholde os kritisk til tilskrivningen af værkerne, for som vi skal se kan tilsyneladende acceptable påskrifter vise sig at være problematiske. Og ikke mindst i forbindelse med den halvdel af værkerne, der er usignede, er den eneste måde at komme nærmere tegningens oprindelse derfor at udføre stilkritiske studier og komparative analyser, og derigennem fremføre kvalificerede gæt på datering, oprindelsessted og evt. værkets skaber.³³ På sin vis både

³⁰ Det første begreb, Kunstfeltet, følger direkte af Bourdieus ordvalg, mens Produktionsfeltet er hentet fra Bourdieu (1996) 181

³¹ Bourdieu (1993a) 34

³² Bourdieu (1993b) 87-89

³³ Freedberg (1987) 15-16

starter og slutter de seneste årtiers diskussion over den videnskabelige værdi af connoisseurship dér. kvalificerede gætværk på baggrund af subjektive skøn er uundværlige for en stor del af det kunsthistoriske virkefelt, men kommer aldrig til at leve op til naturvidenskabens videnskabelighed.³⁴ Spørgsmålet er da også, om det overhoved er nødvendigt?

Op igennem det 20. århundrede var connoisseurship det kunsthistoriske redskab, der kom hårdest under beskyldning for at være af videnskabeligt set tvivlsom karakter. Derfor kan det være nyttigt at se lidt nærmere på hvilket videnskabelighed kunstkenderens (og kunsthistorikerens såvel som konservatorens) værktilskrivninger hviler på. Den første der forsøgte at præsentere en sammenhængende teoretisk ramme for connoisseurship var den italienske læge Giovanni Morelli (1816-1891), der i 1874-76 publicerede en serie artikler, der nok var bygget op som dialoger for eksplicit at distancere sig fra kunsthistorieskrivningen, men som ikke desto mindre betegnede den metodologi, der blev beskrevet som *Kunstwissenschaft*. Morellis grundtese er velkendt: alle kunstnere havde tillagt sig nogle helt personlige måder at gengive de ubetydeligste dele af billedet, og fordi disse *grundformer* blev gentaget næsten mekanisk fra værk til værk, kan kunstkenderen genkende kunstnerens hånd fra værk til værk.³⁵ Derved mente Morelli at have opstillet verificerbare kriterier for kunstkenderens tilskrivninger, og således givet dem en videnskabelig basis. Til gengæld kedede Morelli og med ham det 19. århundredes positivisme sig ikke med spørgsmålet om hvor vidt kunstkenderens subjekt indvirkede på dommen af billedet. Man anså sådanne teoretiske diskussioner for irrelevante for det praktiske videnskabelige arbejde, og erfaringsvidenskaber som *Kunstwissenschaft* kunne, mente man, derfor fint klare sig uden hjælp fra filosofien.³⁶ I Morellis videnskabssyn var der kort sagt overhoved ingen grund til at forholde sig til kunstkenderens sanseapparat; han kunne blot nøjes med at forudsætte, at videnskabsmandens øjne var fordomsfrie.³⁷

Connoisseurships metodik har forandret sig en del i løbet af det 20. århundrede, blandt andet under indflydelse af Bernard Berenson (1865-1959), som både foretog justeringer i definitionen af definitionen af operationelle grundformer og især skal nævnes for at (re-)introducere en mere subjektiv form for connoisseurship, der byggede på kunstkenderens oplevelse af den *kunstneriske personlighed*, dvs. den ånd, det niveau og de typer af kvaliteter, kenderen fornemmede

³⁴ Schwartz (1988) 262

³⁵ Morelli (1890) 97-100

³⁶ Lübke (1988) 14

³⁷ Kjörup (1996) 102; Nordhagen (1999) 108-9. Holdningen kan endnu genfindes i Freedberg (1987) 19-20

kom til udtryk igennem billedet.³⁸ For Berenson var kvalitetsbaserede domme over både hvor godt et værk var og af de typer af kvaliteter, som det rummer, dermed en uundgåelig del af kunstkenderskabet.³⁹ Princippet om at sanse den bagvedliggende *kunstneriske personlighed*, er ifølge Berenson ikke mindst vigtigt for kendere af tegnekunst, hvor værkerne ofte ikke er så færdige, at de Morelliske ”ubetydelige detaljer” er tilstede.⁴⁰ At Berenson tager dette standpunkt skyldes helt indlysende at han baserer sit udsagn på den italienske tegnekunst, hvorimod den nederlandske tegnekunst i langt højere grad er gennemarbejdet. Ikke desto mindre har tegnekunstens connoisseurship i høj grad bygget på kvalitative iagttagelser af den type, Berenson introducerede.⁴¹ Endvidere er både såvel de tekniske analyser og den historiske dokumentation af kunstværker i form af ikke mindst proveniensforskningen udviklet og systematiseret voldsomt i løbet af det 20. århundrede, hvilket er et vigtigt redskab i tilskrivningsspørgsmål. Men ser vi alene på de kunstværker, der kun kan tilskrives på basis af deres udseende, spiller dette naturligvis kun en beskednen eller slet ingen rolle for den videnskabelige basis af tilskrivningen.

Morellis definition af connoisseurship rummer imidlertid nogle muligheder for at forstå det perceptuelle grundlag for at foretage erfaringsbaserede tilskrivninger. Morellis antagelse, at connoisseuren var i stand til at affotografere og oplagre mentale billeder af kunstværker, som han siden hentede frem og sammenlignede med nye værker, har godt nok vist sig ikke at holde stand, da øjet ikke affotograferer men skanderer billedet bid efter bid. Ved hjælp af kameraer der registrerer øjets bevægelse har Alfred Yarbus konstateret, at et billede iagttages igennem øjets flakkende bevægelse gennem motivet, altså i en form for sekventiel læsning, hvis rute består af de passager, beskueren formoder er betydningsfulde for billedet.⁴² Det interessante heri er, at mennesket har en tendens til at repetere sin oprindelige iagttagelsesrute, men Yarbus kunne også demonstrere, at det er muligt, at træne øjet til at foretage nye iagttagelsesruter gennem billedet, fx ved at få stillet nye spørgsmål om billedet. Derved får Morelli opbakning fra en uventet side, idet hans metode netop introducerede nye forståelser og nye typer af spørgsmål, som stimulerede nye måder at iagttage malerierne.

Det væsentligste argument for den videnskabelige lødighed af connoisseurship bygger dog på Morellis beskrivelse af connoisseurship som en erfaringsbaseret praksis. også her er det perceptionsteorien, der opstiller et forsvar. Per Jonas Nordhagen forsvarer således kunstkenderens

³⁸ Brown, 1997, 41-49

³⁹ Berenson (1902) 124-33; Brown (1997) 44

⁴⁰ Berenson (1938) xi

⁴¹ Fischer (2004) 171

⁴² Maginnis (1990) 108

tilsyneladende intuitive dom , idet han skelner mellem *høj intuition*, dvs. en næsten magisk åbenbaring af den type især Berenson yndede at påtage sig, og en *lav intuition* der kan forstås som ”akkumuleret empiri”, altså en viden der udgøres af en mængde observationer, som agenten er i stand til at sortere lynhurtigt. Anskuet på denne måde er intuitionen en velkendt del af visuel epistemologi.⁴³ Denne sidstnævnte lave intuition er dog ikke problemfri, for den baserer sig helt indlysende på erkendelser, der er partikulære og ukvantificerbare. Men ifølge historikeren Carlo Ginzburg er dette ikke et udtryk for uvidenskabelighed, men for at *connoisseurship* er en del af en anden form for videnskab, humanvidenskaben, som *connoisseurship* ligefrem kan siges at være et forbillede for.⁴⁴ Ginzburg etablerer et såkaldt *indicie-paradigme*, hvor det er fortolkningen af spor, der definerer gerningen, og hvor fortolkningen må basere sig på den indlysende diakroni mellem ureproducerbare omstændigheder og fortolkningen af de foreliggende objekter. I den Ginzburgske beskrivelse er *connoisseurship* netop en integral del af humanvidenskaben, som genfindes i historievitenskaben, semiotikken og psykoanalysen, men også er til stede i naturvidenskaben, ikke blot i det velkendte eksempel med lægens diagnosticering af patienten, men også i palæontologi, geologi og såmænd i fremstillingen af medicin: ”Når årsagerne ikke kan gentages, er der ikke andet at gøre end at slutte sig til dem ud fra deres virkninger.”⁴⁵

Når jeg i løbet af afhandlingen beskæftiger mig med tilskrivningsspørgsmål, er mit udgangspunkt at holde argumentationen så konkret og transparent som muligt. Så vidt muligt vil jeg undgå kvalitetsbaserede domme, både i ordets almindelige betydning og i den Berensonske betydning, hvor det handler om rent subjektive responser på billedets art. I stedet at baserer jeg tilskrivningens argumentation på især stilkritisk analyse, som ikke nødvendigvis er en mere objektiv metode eller overhoved bedre til at identificere kunstneren. Men de gør til gengæld tilskrivningens argumentation så tydelig, at min position og ikke mindst tilskrivningens overbevisningskraft bedre kan diskuteres. Jeg opfatter således de nyttilskrivninger jeg fremfører i både teksten og katalogen først og fremmest som en argumentation, der går i dialog med andre argumenter i form af både tidligere tilskrivninger og den kritiske respons, som mine forslag evt. vil blive mødt med. I den forstand er *connoisseurship* baseret på retorikkens logik, hvorved praksissen bliver en naturlig del af den humanistiske videnskabelighed: ”Retorikken har altså ikke med ’sandheder’ at gøre (især ikke

⁴³ Nordhagen (1999) 109

⁴⁴ Ginzburg (1999) 95-96, 109

⁴⁵ Ginzburg (1999) 86, 90, 102. Den indicie-baserede logik er således grundpræmissen for udviklingen af digitale neurale netværk. Sådanne programmer afprøver et meget stort antal handlinger i praksis og programmet udvikler derved en ”erfaring” med hvilke handlinger, fx hvilken medicinering, der er mest fordelagtig i den givne situation.

dem med stort S), men med det rimelige og fornuftige og velbegrundede – og den handler om at præsentere dette på en overbevisende måde”, som Søren Kjørerup skriver om humanistisk videnskabelighed.⁴⁶ Moderne connoisseurship kan da også forstås på netop denne måde, og altså ikke som konstateringer af uverificerbare ”facts”, men som led i en længere argumentationskæde, hvor mængden af kunsthistoriske fortolkninger, historisk dokumentation, tekniske undersøgelser, stilkritiske analyser og subjektive fornemmelser sammen begrundet og (u)sandsynliggør en tilskrivning.

Realisme /nae t’leven

Som begreb hører ”realisme” til blandt de mest problematiske i kunsthistoriens fagterminologi. Realisme forstås almindeligvis som en præcis og troværdig gengivelse af den synlige verden, der ikke rummer konstruerede betydninger.⁴⁷ Begrebet har sin styrke i hurtigt og koncist at udstikke en ramme for vores oplevelse af billedets overensstemmelse med virkeligheden, men hvis vi følger denne logik og bedømmer billeder ud fra deres formodede nøjagtighed med den faktiske verden, indtræder vi i den position, Norman Bryson har betegnet som *den naturlige tilgang*.⁴⁸ Ifølge den naturlige tilgang stræber billedkunsten efter at gengive den faktiske virkelighed så nøjagtigt som muligt, hvilket hurtigt viser sig at rumme problemer af både filosofisk og praktisk karakter. Foruden at billedet nødvendigvis rent teknisk kommer til kort i sammenligning med virkeligheden, fx i farvegengivelsen, i tredimensionalitet og størrelse, er der en mængde psykologiske aspekter af iagttagelsen og billedskabelsen, så som perceptionens afhængighed af forudgående videnskategorier (eksempelvis vores vane med at tænke objekters fysiske udstrækning som noget, der kan omskrives med en konturlinje) og af selve perceptionens påvirkelighed, hvilket alt sammen gør det umuligt at gengive virkeligheden *i-sig-selv*, sådan som det formodes under den naturlige tilgang.⁴⁹

Den naturlige tilgang forudsætter, at enhver genkendelig stil er en fejl, en personlig afvigelse fra det faktisk iagttagede, som ideelt set bør udslettes, hvis idealet om *den essentielle kopi*, som Bryson betegner det, skal opnås.⁵⁰ Dette ideal er ikke blot et sæt underforståede formodninger om kunstværkets forhold til virkeligheden, i det 17. århundrede dukker tanken om at værket skal være rensat for personlig stil op som et udtalt ideal for kunstnerens billeder i Philips Angels *Lof der*

⁴⁶ Kjørerup (1996) 221

⁴⁷ Sluijter (1990) 5

⁴⁸ Bryson (1983) 3-4

⁴⁹ Gombrich (1989) 74ff

⁵⁰ Bryson (1983) 13

*Schilder-konst.*⁵¹ Tankegangen kan ikke desto mindre afvises alene fordi præmissen, at det er muligt at fremkomme med en perfekt overensstemmelse mellem billede og virkelighed, ikke er valid, da den forudsætter at både betragterens perception og hans hænder kunne indstilles i en form for neutral modus, hvor intet andet end den rene beskrivelse blev transmitteret, og en sådan opfattelse af øjet og hånden er ikke mulig at forsvare i disse post-Gombrichianske tider.⁵² I stedet mener Nelson Goodman, at vores oplevelse af et billedes realisme ikke afhænger af dets troværdige gengivelse af virkeligheden, men betegner vores oplevelse af hastigheden af informationsstrømmen fra billede til betragter, og at denne hastighed igen er afhængig af hvor stereotyp repræsentationsmodaliteten er, idet det er vores oplevelse af transparens i billedets koder, der skaber realismeeffekten.⁵³

Realisme er relativ, bestemt af det repræsentationssystem der er standard for en given kultur eller person på et givent tidspunkt. Nyere eller ældre eller fremmede systemer bliver redegjort for som kunstige eller inkompetente. For en egypter fra Det femte Dynasti er den ligefremme måde at repræsentere noget ikke det samme som for en 18. århundredes japaner; og ingen af dem er det samme som for en englænder fra det tidlige 20. århundrede. Hver især havde til en vis grad behov for at lære hvordan man aflæser et billede udført i en af de andre stile. Denne relativisme bliver sløret af vores tendens til at undlade at specificere en referenceramme, når vi omtaler vores eget repræsentationssystem. "Realisme" bliver således ofte benyttet som navnet for en særlig stil eller et repræsentationssystem.⁵⁴

For Nelson Goodman er der ikke noget, der hedder "realisme" i egentlig forstand; alt er konvention og bygger på tilvænning til en bestemt måde at se på billeder, således at et udsagn om et billedes realisme i realiteten udsiger noget om betragterens kulturelle referenceramme. Sat overfor denne argumentation har Kendal L. Walton indvendt, at ikke alle visualiseringssystemer fremstår "realistiske", når blot betragteren har optrænet en sådan lethed med systemet, at han/hun ubesværet kan aflæse billedet. Walton pointerer, at der er en væsensforskel mellem et kodet system og

⁵¹ Angel (1642) 54

⁵² Gombrich (1989) beskæftiger sig indgående med kunstens forhold til den menneskelige perception og psykologi, og viser utallige eksempler på at den naturlige attitude er umulig.

⁵³ Goodman (1968) 36

⁵⁴ Goodman (1968) 37 ("*Realism is relative, determined by the system of representation standard for a given culture or person at a given time. Newer or older or alien systems are accounted artificial or unskilled. For a Fifth-Dynasty Egyptian the straightforward way of representing something is not the same as for an eighteenth-century Japanese; and neither way is the same as for an early twentieth-century Englishman. Each would to some extent have to learn how to read a picture in either of the other styles. This relativity is obscured by our tendency to omit specifying a frame of reference when it is our own. "Realism" thus often comes to be used as the name for a particular style or system of representation.*")

naturalistiske billeder, og at denne forskel ikke har at gøre med hastigheden hvormed en betragter måtte være i stand til at afkode billedet. Det der giver en tegning dens realismeffekt er hverken at billedkoden synes os transparent eller at billedet stemmer overens med virkeligheden, men at måden vi iagttager naturalistiske billeder på er i *nogenlunde* overensstemmelse med måden vi iagttager virkeligheden på, mens eksempelvis iagttagelsen af et kubistisk ”kodet” billede bliver iagttaget på en måde, der har færre overensstemmelser hermed.⁵⁵

I en frontispice til en af Jan van der Veldes raderede landskabsserier ser man to herrer, der vandrer gennem en antik port, hvorved værket gør os opmærksomme på, at ligesom de to herrer står også vi som beskuerer på tærsklen til en forestillet verden, som vi er ved at begive os ind i, og idet vi mentalt bevæger os ind i landskabet og bladrer gennem serien, så ledes vi til at acceptere forestillingens indre principper, som var de naturlige.⁵⁶ På en tilsvarende måde mener Walton, at vi indtræder i en leg, når vi iagttager billeder, og at legen fordrer, at vi accepterer dens regler: vi accepterer at man ikke kan lugte voldgravens vand i Claes Jansz’ *Kasteel Loenersloot*, og at vi ikke kan drikke øllet i Vinckboons’ *Kermesse*, men hvis ellers billedlegen er tilpas rig og livagtig, så forløber iagttagelsen indenfor spillet på en måde, der svarer omtrent til vores iagttagelse af et tilsvarende motiv i virkeligheden.⁵⁷ Legens begrænsninger i form af fx stil og figurernes manglende bevægelse er derfor ikke en hindring for at opleve en forestillet virkelighed i billederne. Forskellen mellem en analytisk billedstil som den kubistiske og en naturalistisk er i denne udlægning nogenlunde ligetil: kubisterne fragmenterede det mimetiske billede og krævede af publikum, at man benyttede sin abstraktionsevne til at begribe billedets relation til det afbildede, hvorved der etableredes spilleregler, som var forskellige fra dem der kendetegner naturalistiske billeder. På dette punkt er Goodman og Walton tilsyneladende enige, for pointen med Goodmans indvendinger var netop, at realisme er et spørgsmål om hvilken stilistisk udtryksform der opleves som mest transparent for den givne betragter, og også Waltons svar er formuleret i stilistiske termer. Også han mener at realisme er et spørgsmål om overensstemmelse mellem betragterens forventninger og de typer af lege det pågældende kunstværk lægger op til, og i den forstand kan én beskuer mene, at Vermeer er mere realistisk end Matisse, og en anden at Matisse er mest realistisk, hvis denne da lægger større vægt på klarhed i den rumlige konfiguration end på detaljeringsgraden

⁵⁵ Walton (1985) 291-92

⁵⁶ Boijmans note! Van de Veldes greb kan genfindes i andre af de tidlige Haarlem landskabsserier, eksempelvis i Visschers *Plaisaente Plaetsen*, der er struktureret som en faktisk vandring rundt i Haarlems omegne og i Esaias’ *Ti Landskaber*, hvor vi som beskuerer opfordres til at identificere os med den ridende herre, der går igen i fem på hinanden følgende blade, se: Levesque (1994) 68-69 og fig. 54-58

⁵⁷ Walton (1985) 279

af lysspillet.⁵⁸ Dette er en væsentlig pointe: realisme er en stilistisk konvention, der i særlig grad stemmer overens med de forestillinger beskueren har om virkelighedsgengivelse.

Som en følge af min tilgang til emnet følger det, at også spørgsmålet om værkernes ”realisme” må forsøges beskrevet igennem de termer, der var tilgængelige i perioden. Den term, der blev anvendt til at udsige, at et kunstværk var hentet afbildet i overensstemmelse med den synlige verden, var *nae t’leven*, som direkte oversat betyder ”efter virkeligheden”. Termen er dermed et udsagn om selve måden hvorpå et billede blev til, som garanterer en ikonisk korrespondance med virkeligheden. Til gengæld er det underordnet *hvad* der skildres på denne måde (også kunstværker kan kopieres *nae t’leven*), og i princippet har det heller ikke nogen relevans *hvorledes* motivet skildres, selvom der naturligvis hurtigt opstod konventionelt betingede normer for *nae t’leven*-skildringens udseende, som vi skal se i næste kapitel.⁵⁹ Termen *nae t’leven* kan føres tilbage til middelalderen. Det tidligst kendte eksempel på ordene stammer fra ca. 1240, hvor Villard de Honnecourt på en tegning af en løve og et pindsvin noterede: *contrefais al vif*, ”portrætteret efter virkeligheden”. Denne tegning er i øvrigt en fremragende illustration af, at *nae t’leven* ikke i sig selv siger noget om billedets udtryksform, en alene om måden hvorpå billedet er blevet til, for de færreste nu om dage ville opfatte De Honnecourts lille skitse som ”realistisk”. Claudia Swan har demonstreret, at termen i begyndelsen havde hjemme indenfor naturvidenskaben, og først i løbet af det 16. århundrede konsoliderer sig i billedkunsten. I 1559 udkom således de berømte raderinger *Små landskaber* hvis titelblad garanterer at landskaberne er *gheconterfeyt naer dleuen, ende meest rontom Antwerpen*. *De små landskaber* er et manifest over den voksende betydning *nae t’leven*-konceptet fik for den nederlandske landskabskunst allerede i det 16. århundrede, og ved indgangen til det 17. århundrede kan man med Eric Jan Sluijter tale om at der var opstået en egentlig *nae t’leven*-ideologi i De Forenede Provinser.

Der er bred enighed om, at årsagen til at skildringen af det faktiske landskab brød igennem i Den nederlandske Republik på dette tidspunkt, hænger sammen med dels omfattende geografiske forandringer af den nederlandske natur (forårsaget lige så meget af de enorme landvindingsprojekter som af tabet af jord pga. af tørvegravning), de historiske omstændigheder i form af den nyvundne selvstændighed og den særlige rolle landet (snarere end et suverænt overhoved) fik som identitetsskabende faktor.⁶⁰ Uden at nævne *nae t’leven* har Maarten de Klijn anført, at det sene 16. århundrede også var præget af en ny måde at forstå verden, som kom til

⁵⁸ Walton (1985) 293

⁵⁹ Swan (1995) 356

⁶⁰ Schama (1987); Adams (2002)

udtryk i blandt andet den videnskabelige empirisme.⁶¹ De Klijn argumenterer for, at det 16. århundrede og fremkomsten af bl.a. det heliocentriske verdensbillede grundlæggende forandrede måden at forstå rum, hvor menneskets subjekt får en større betydning, men hvor også forståelsen af verden vandrer fra den systematiske integration af den faktiske verden i den spirituelle orden til at den synlige verden er et logisk og matematisk målelig udstrækning. *Mappa mundi* erstattes af så at sige af Mercators landkort. De Klijn ser i denne ændrede forståelse også en essentielt forandret måde at anskue virkeligheden, hvor de fysiske objekter mister deres reference til den sande væren, og i stedet bliver de blotte fremtrædelsesformer, der erfares af subjektet. Forståelsen af verden afhænger i dette verdensbillede i langt højere grad end tidligere af den direkte erfaring af virkeligheden, og tilskynder interessen i *nae t'leven*.

Karel van Mander tilskrives æren som den første til at benytte begrebet på tryk, nemlig i den teoretiske del af *Het Schilder-Boeck, Den Grondt der Edel vry Schilder-Const.*⁶² I beskrivelsen af Tegnekunsten i dennes andet kapitel beretter Van Mander hvorledes den unge lærling først skal tillægge sig en dygtig mesters manér ved at øve sig flittig, derefter kan han gå videre til at kopiere kunstværker. Derigennem opnåede lærlingen en rudimentær forståelse af kunstens principper, og når hans øjne således *aenvanghen te hebben claerheyt*,⁶³ og den unge kunstner således så småt var i stand til selv at foretage de nødvendige til- og fravalg, kunne han begynde at tegne *nae t'leven*. Med dette mener Van Mander at tegne efter model, men i princippet kan man strække udsagnet til også at dække naturstudiet. Ifølge denne beskrivelse er hensigten med at tegne efter model *nae t'leven*, at opbygge en erfaring med virkeligheden, således at kunstneren med tiden begynder at forstå naturens mangfoldighed og de principper, der styrer denne mangfoldighed. Der er altså en forskel mellem den synlige virkelighed og de principper, der styrer virkeligheden, som kommer til udtryk i forskellen mellem *leven* og *Natuer*,⁶⁴ og for at skildre sidstnævnte, var det ikke nok, blot at tegne *nae t'leven*. Så måtte man også evne at abstrahere fra det partikulære, og i stedet udvikle evnen til at skabe kunstværker fra hukommelsen, *uyt den gheest* for derigennem at fange det essentielle i motivet.⁶⁵ De to begreber udtrykker altså hhv. en rent imitativ og en mere syntetiserende måde at forholde sig til virkeligheden, men må ikke opfattes som

⁶¹ De Klijn (1982) 12-13

⁶² Van Mander (1604)

⁶³ Van Mander (1604) fol. 9v, 13

⁶⁴ Van Mander/Miedema (1973) 182, 436-37

⁶⁵ Van Mander tager dette indlæringsforløb op som en topos i beskrivelsen af Abraham Bloemaerts levned. Her er der dog tale om en generel forsømmelse af Bloemaerts store talent, der dog på grund af kunstnerens egen flid alligevel munder ud i en succesfuld karriere, Van Mander (1604) 297r,11 - 298r,6

modpoler. *Uyt den gheest* bygger tvært imod videre på *nae t'leven*: begge baserer sig på mødet med og skildringen af virkeligheden, og begge er tænkt som en selektion af det sete, men *uyt den gheest* sigter snarere mod det almene, mens *nae t'leven* favner det partikulære.

I Van Manders kunstteoretiske redegørelse definerer dette begrebspar i fællesskab kunstværkets imitative karakter som en bestræbelse efter at skabe et kunstfærdigt udsagn over naturens dybereliggende principper ved at se bort fra det partikulære, uden at sætte kunstværkets overensstemmelse med virkeligheden over styr.⁶⁶ Kunstens virkelighedslighed er altså ifølge Van Mander en syntese mellem observation (*nae t'leven*) og opfindsomhed (*uyt den gheest*),⁶⁷ svarende nogenlunde til Samuel van Hoogstratens berømte karakteristik af Jan Porcellis' *keurlijker natuerlijkheyt*.⁶⁸ Claudia Swan har imidlertid peget på, at Van Mander i *Leven der Schilders* som oftest anvender *nae t'leven* på en anden måde, end i *Den Grondts* teoretiske system. I førstnævnte del af manualen benyttes *nae t'leven* almindeligvis uden sit modstykke *uyt den gheest*, og benyttes uden synderlig teoretisk refleksion som ét af en hel gruppe af ord, der kan beskrive, at kunstværket er lavet foran dets motiv og i overensstemmelse dermed.⁶⁹ Swan peger hermed på en nær forbindelse mellem Van Manders måde at anvende *nae t'leven* i sine levnedbeskrivelser og samtidens Baconianske videnskabsforståelse, hvor observation, beskrivelse og akkumulation var måden hvorigennem naturen blev mødt og forstået.⁷⁰

Netop omtalte Van Hoogstraten er også meget interessant i forbindelse med *nae t'leven* og de implikationer termen har for kunstværket. I en nyligt udkommet bog argumenterer Boudewijn Bakker for, at ”*naar het leven* antyder, at den menneskelige kunstner formodedes ikke at have nogle egne kreative ambitioner, og at det var hans svære, men ædle opgave at studere Guds værk, at genskabe dem i deres mest perfekte og smukke form, og præsentere dem til sit publikum som et tydeligt tegn på Guds mægtighed og godhed.”⁷¹ I denne udlægning redegør Bakker for, hvorfor selv kunstværker, der ikke skildrer faktiske landskaber, men karakteristiske eller blot typiske landskaber på en måde, så man foranlediges til at opfatte billedet som en skildring af det samtidige landskab, også sorterer under *nae t'leven*. Argumentet for at ethvert *nae t'leven*-

⁶⁶ Freedberg (1980) 10-111

⁶⁷ Van Mander/Miedema (1973) 438; Melion (1991) 243 n10

⁶⁸ Van Hoogstraten (1678) 238

⁶⁹ Swan (1995) 355, 365

⁷⁰ Swan (1995) 372

⁷¹ Bakker (2004) 397 (”On a second level, *naar het leven* implied that the human artist was supposed to have no creative ambitions of his own, and that it is his difficult but noble task to study the works of God, to recreate them in the most perfect and beautiful form, and present them to his public as a clear sign of God's power and goodness”)

kunstværk er en bevidst hyldest af Skaberen og at landskaberne derved er en fortsættelse af et middelalderligt verdensbillede, er imidlertid problematisk. Bakker argumenterer for sin sag igennem fortolkninger af bl.a. Claes Jansz' Visschers *Plaisante plaetsen*, Huygens landskabssyn sådan som det kommer til udtryk i hans projekter omkring landstedet Hofwijk og Van den Vondels *Bespiegelingen van God en godsdienst*.⁷² Heri mener Bakker at finde tegn på at de pågældende personer evnede at tænke ikke blot det faktiske landskab, men også det fiktive som et objekt for kontemplation, og at de følgelig tænkte *nae t'leven* som en aktiv måde at hylde Skaberen. Problemet er imidlertid, dels at fortolkningerne af Huygens beskrivelse af Hofwijk og af *Plaisante plaetsen* som "et billede på den kristne 'vandring' gennem livet" ikke er i stand til at overbevise,⁷³ og især at de tekster, der lægges til grund for fortolkningen af *nae t'levens* dybere betydninger ikke falder i diskussioner om malerkunsten. Når de selv samme tænkere derimod taler om kunst, afslører sig en forbløffende hedonistisk tilgang til landskabskunsten. Claes Jansz' titelblad til *Plaisante plaetsen* henviser således til den rekreative lænestolsrejse snarere end den moralske vandring, i Van den Vondels digte om Herman Saftleven slås de samme temaer an, og det dybeste lag, han fremdrager er, at Harmans maleri af Utrecht gøres til genstand for refleksioner over byens historie; hvilket i øvrigt også er et tema i Claes Jansz' *Plaisante plaetsen*.⁷⁴ Og Huygens viser en tilsvarende evne til at justere sin beskrivelse af kunstværket alt efter den diskurs han skriver sig ind i.⁷⁵ Tilbage er således kun én samtidig kilde der synes at understøtte formodningen, at selve det at tegne *nae t'leven* er en gudfrygtig gerning: Samuel van Hoogstraten. Den centrale del af Van Hoogstratens tekst lyder i først hovedteksten og siden marginkommentaren:

En men mag de Majesteyt Godts, die onzienlijk is, door geen onbehoorlijke vertooningen vervalschen: maer alleenlijk machmen die dingen snijden, graveeren of schilderen, die de oogen begrijpen kunnen. Als daer zijn Historyen... die eenig gebruik hebben tot leeren en vermaenen: of lichamelijke dingen, die niets en beduiden, en derhalven niets anders en kunnen doen, dan het ooge behaegen.

⁷² Bakker (2004) 299-349

⁷³ Bakker (2004) 315 ("De reeks als geheel gaar daardoor op een tweede niveau eveneens in morele zin functioneren, namelijk als beeld van de christelijke 'wandeling' door het leven"); se også: Stumpel (2004/05) 121

⁷⁴ se: www.dbnl.org/tekst/vond001dewe09_01/vond001dewe0068.htm og www.dbnl.org/tekst/vond001dewe09_01/vond001dewe0067.htm. Den raderede landskabsseries indskrivning i traditionen for visuel beskrivelse, altså deskription, af historiske forhold er et nøgletema for Levesque (1994)

⁷⁵ Stumpel (2004/05) 121-22

*God mag noch kan men niet lichamelijk afbeelden; maer al wat gezien word, mag maer geschidert worden.*⁷⁶

Når Bakker tager Van Hoogstraten til indtægt for den holdning, at afbildningen af den synlige verden er en direkte stedfortræder for afbildningen af Gud, er det altså først og fremmest marginkommentarens opsummering, han baserer det på.⁷⁷ Det er dog langt fra givet, at ordene skal forstås på denne måde. Det virker eksemplvis overbevisende, når Jeroen Stumpel relaterer marginkommentarens hurtige sammenfatning med selve hovedteksten og argumenterer for, at pointen ikke er, at afbildningen af den synlige verden er en måde at afbilde Gud, men at den synlige verden tvært imod må afbildes, netop fordi den *ikke* betyder noget, og derfor kun kan behage øjet.

Pointen er med denne kritik af Bakkers fortolkning er naturligvis ikke, at *nae t'leven*-skildringen ikke *kunne* opfattes som en måde at hylde Skaberens storhed, men blot at man må være særdeles varsom med at gøre *nae t'leven* til en religiøst funderet handling *per se*. De finere aspekter af omstændighederne bag opblomstringen af *nae t'leven* behøver imidlertid ikke bekymre os i denne sammenhæng, det væsentligste er at pointere, at interessen i at skildre den synlige virkelighed både blev stimuleret af både tidens politiske, økonomiske, videnskabelige og historiske begivenheder, som foranledigede, at det lokale landskab blev opfattet positivt, og at forståelsen af verden (hvad enten det var i en teologisk eller en naturvidenskabelig optik) fremkom ved at tage den konkrete virkelighed under nærmere iagttagelse.⁷⁸ I dette miljø kan man konstatere, at den faktiske eller blot det ”karakteristiske” ved den nederlandske natur blev det logiske sujet til at behandle temaer, der havde floreret i kunsten i århundreder. For så vidt er der ikke på nogen måde tale om realistisk kunst i en 19. århundredes betydning, men kort sagt om en kunstform, der byggede på det verdenssyn, at forståelse fremkommer ved at iagttage fænomenernes verden.

⁷⁶ Van Hoogstraten (1678) 359

⁷⁷ Bakker (2004) 382-382; Bakker (2004/05) 263

⁷⁸ se: Schama (1987); Adams (2002); De Klijjn (1982)

❧ Kapitel 3 ❧

Den naturalistiske landskabstegning før tonemaleriet

Efter i forrige kapitel at have defineret *nae t'leven* og præsenteret de overordnede træk af hvorfor det naturalistiske landskab blev særligt interessant i Den Nederlandske Republik omkring 1600, skal vi i dette kapitel danne os et overblik over de konventioner, der havde etableret sig indenfor denne del af landskabskunsten op til det 17. århundredes første årtier. I og med at landskabstegningens historie endnu ikke er skrevet, vil dette tage form som et overblik over den naturalistiske landskabstegnings funktion og udtryk i årtierne frem mod det tidspunkt, hvor det naturalistiske landskab slog igennem i malerkunsten. Der er altså tale om en fragmentarisk præsentation, der eksempelvis ser bort fra både de tidlige italienister (Bril, Van Nieulandt etc.), manierismen og skovlandskabet.

Selvom de tidlige nederlandske malere ikke har efterladt sig tegninger til at dokumentere deres interesse i at tegne ude i landskabet, er det givet, at en kunstner som Jan van Eyck (ca.1390?-1441) må have brugt lang tid på at studere naturen. Både de spredte overleveringer fra Europas forskellige kunstcentre, og malerier som Van Eycks *Gent-* og *Rolinaltertavlen* (1432 og ca.1435), lægger i både detaljeringsgraden og i den sarte atmosfæriske virkning i himmelen og landskabet op til at stamme fra en kunstner, der havde et solidt kendskab til naturen, og som sandsynligvis også havde nedfældet den i tegninger.⁷⁹ De nærmere omstændigheder herom forbliver imidlertid et mysterium, eftersom tegningen endnu i det 15. århundrede så godt som udelukkende blev anset for at være et praktisk redskab for kunstneren, som kunne bruges i værkstedet, men som ingen kunstkere var interesserede i.⁸⁰ Derfor er der næsten ingen bevarede tegninger fra denne periode: de er enten kasseret efter brug, de er slidt op af flittig brug, anvendt til et andet formål (som at tænde ild eller tørre pander af), eller simpelt hen smidt ud da værkstedet ophørte med at fungere.

Situationen er i alt væsentligt den samme ved indgangen til det 16. århundrede. I løbet af det nye århundredes første årtier udviklede Joachim Patinir (1465/90-1525) og siden andre fortrinsvis antwerpenske kunstnere det berømte sydnederlandske verdenslandskab og etablerede derved

⁷⁹ Gent, Sint Bavo Kerk; Paris, Musée du Louvre, inv. 1271 (panel, 66 x 62cm)

⁸⁰ Royalton-Kisch (1999) 35

landskabet som både en egentlig kunstnerisk kategori og som en decideret forbrugsvare i det stadig mere udbyggede antwerpenske kunstmarked.⁸¹ Selvom landskabelementet nu blev en væsentlig del af værkets appel, var der dog stadig tale om afbildninger af bibelske historier, som landskabet akkompagnerede og forstærkede. Reindert Falkenburg peger på, at de fleste af Patinirs landskaber modstiller vildniset med det kultiverede landskab, som ser ud til at udtrykke tanken om at mennesket må vælge mellem at følge den lette, men syndige vej (civilisationen) eller dydens smalle sti repræsenteret af det vildnis, hvori helgenerne gennemgår deres trængsler.⁸² Det tegnede landskab og naturstudier spillede en vigtig rolle for verdenslandskabet, men stadig først og fremmest som værkstedsmateriale. Også det 16. århundredes verdenslandskaber vidner om, at kunstnerne tegnede efter naturen. For selvom de afbildede landskaber som oftest er geologisk set usandsynlige eller ligefrem umulige, så vidner selve formsproget om en opmærksomhed mod naturalistiske karakteristika ved enkeltdele. Imidlertid er der endnu på dette tidspunkt ingen omfattende tradition for landskabstegninger. George S. Keyes mener, at dette skyldes, at den flamske landskabstradition favoriserede ”myriader af former, teksturer og farver”, hvilket naturligt fandt sin udtryksform i maleriet.⁸³ Dette er dog ikke den eneste, endsige den væsentligste, forklaring. Mere betydningsfuldt er det, at der heller ikke i denne periode var opbygget en tradition for at anskue tegningen som et kunstnerisk set interessant medium, hvilket er en af de vigtigste forudsætninger for at tegnekunsten er bevaret for eftertiden.

Tegnekunsten var også af højeste betydning for verdenslandskabet, fordi malerierne blev efterspurgt forbrugsgoder. Kunstnernes reagerede nemlig ved i stigende grad at gentage de samme motiviske og formmæssige skemaer, og tegninger blev benyttet til at lagre motiver i værkstedet. Allerede for Patinirs vedkommende kan man konstatere, at mesterens egne billeder blev fulgt op af varianter eller ligefrem replikker udført af værkstedet. Her kom tegnekunsten for alvor i anvendelse, som et redskab brugt både til at overføre kompositioner til nye værker, og de større værksteder udviklede hele porteføljer bestående af mestendels kopier efter malerier, der var tegnet i en simpel og konturorienteret streg, så motivet let kunne overføres til et nyt maleri. To sådanne kompilationer af værkstedstegninger er bevarede i en indbinding fra senere i århundredet, hvor de

⁸¹ Silver (2006) 26ff; Gombrichs lidet overbevisende behandling af Patinir og landskabskunstens udvikling til en kunstnerisk kategori, Gombrich (1971), afvises overbevisende af Silver, ligesom den i øvrigt tidligere er blevet det af Mitchell (1995) og af Bakker (2005) 391, som af uransagelige grunde ikke anerkender Mitchells kritik, på trods af at han har anført denne i sin litteraturliste.

⁸² Falkenburg (1988)

⁸³ Keyes (1987) 50 („...the Flemish genius of capturing the appearance of the world in all its myriad of forms, textures, and colors, quite naturally found its most typical expression in painting.”)

endnu blev brugt som værkstedsmateriale: *Errera-* og *Berlinskitsebogen*, der giver et værdifuldt indblik i tegnekunstens position i landskabskunsten i de første årtier af det 16. århundrede.⁸⁴ Begge porteføljer menes at stamme fra ca. 1530/40, den ene er muligvis fra Herri Bles (virk. 1533-1566) værksted, og de består for hovedparten af tegnede kopier efter malerier, men iblandt porteføljernes mange landskaber finder man også flere værker, der har karakter af at være naturstudier eller alternativt kopier efter naturstudier. Blandt disse er ikke mindst de små tegninger af flamske landsbyer og bondegårde særdeles relevante i, da de må regnes blandt de direkte forløbere for det sene 16. århundredes sydnederlandske landskab såvel som for det 17. århundredes naturalisme. Endnu i 1630'erne var motiverne imidlertid først og fremmest motiver til inklusion i større verdenslandskaber. Den berømte tegning *Bondehuse* fra *Erreraskitsebogen* blev således indlemmet i et større landskabsmaleri med en bibelsk scene, før den op mod 1550 blev forlæg for yderligere to malerier (det ene dateret 19. april 1546), hvor bondehusene ikke længere var delelement af et større landskab, men selve maleriets motiv.⁸⁵

Tegningen af *Bondehuse* giver endvidere et indtryk af den skitsestil, der var udviklet i det 16. århundredes første halvdel. Tegningen er baseret på en forsimpning af udtrykket, der havde til hensigt at skabe kompositionel klarhed, så konturernes linjeføring er tydelig, mens modelleringen med lys og skygge er udtrykt i et simpelt, men effektivt formsprog hvor systemer af parallelle skraveringer påført relativt løst benyttes til at markere både den blå og den mørke slagskygge i forgrunden. Og så er der ikke mindst udviklet en summarisk måde at angive forgrundstræets krone på, hvor buede skraveringer indikerer skyggerne mellem de klart definerede grene, mens bølgende linjer markerer ekstensionen af enkelte bladklynger. De samme karakteristika finder vi i en gruppe af landskabstegninger udført i kredsen omkring Matthijs Cock (ca.1509-1540), men nu udviklet mere i retningen af at angive et subtilt lysspil, der ikke var relevant for tegneren af værket i *Erreraskitsebogen*, eftersom der hér var tale om en motivisk ”skabelon”.⁸⁶ Navnet Cock er vigtigt, ikke mindst fordi Matthijs’ bror Hieronimus Cock(1518-1570) igennem sit antwerpenske forlag *Aux Quatre Vents*, fra omkring 1550’ernes midte, begyndte at udgive stripevis af landskabsserier udført blandt andet i raderertechnikken efter egne forlæg såvel som efter snart sagt alle periodens væsentlige landskabskunstneres. Cocks forlag markerer et afgørende skift i den nederlandske

⁸⁴ Bruxelles, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, inv. 4630 (135 x 210mm); Berlin, Kupferstichkabinett, inv. 79 C2, se: Berlin (1975) kat. 180-181 og fig. 20-22 og 24-28.

⁸⁵ Fol. 112 af *Erreraskitsebogen* (se note 84). Det daterede maleri er i Bruxelles, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, inv. 4704 (træ, 20,5 x 27,5cm). Gibson (2000) 12-13 fig. 21-22, 182 n29. Tegningen blev endvidere genanvendt i 1574 af L. van Valckenborch, cf. Wied (1990) kat. 21

⁸⁶ Silver (2006) 44

landskabskunst, idet han gennem den moderne trykkes teknologi drog fordel af det tidlige landskabsmaleris tendens til serieproduktion i form af både uddelegering af arbejdsopgaver, specialisering og gentagelse af de samme skemaer og formularer. De tidligste landskabstryk er på den måde at forstå som en logisk konsekvens af tendenserne indenfor maleriet i første halvdel af det 16. århundrede. Etableringen af *Aux Quatre Vents* markerer samtidig indledningen til professionel forlagsvirksomhed i Nederlandene og må i lyset af Antwerpens oprettelse af et helårligt marked for kunst i 1540 (hvor forlaget havde til huse) ses som en måde at udnytte dels de reproduktive aspekter af den nederlandske landskabskunst, og dels de muligheder der fulgte med, at kunstværket var blevet et forbrugsgode.⁸⁷ Set fra oven er den væsentligste af de kunstnere, forlaget udgav værker efter, naturligvis Pieter Bruegel (1526/30-1569), hvis myriade af nye landskabstyper og kompositionelle løsninger havde en afgørende finger med i spillet i alle de retninger landskabskunsten tog efter 1550. Hvad angår det naturalistiske landskab, så er det først og fremmest hans bidrag til *nae t'leven* tegnestilen i form af de enestående landskaber, han tegnede i 1552 undervejs til Italien, der er væsentlige.⁸⁸ I den berømte *Dal med et kloster* definerede den unge kunstner hvorledes den nederlandske skitsestil kunne benyttes til at fremmane effekten af et umiddelbart oplevet landskab, idet han nedtonede de kompositionelle konstruktioner, tegnede hurtigere og friere og udviklede sin karakteristiske stiple teknik, der opløste landskabets skarpe konturer til et vibrerende flimmer af lys.⁸⁹ På trods af denne landvinding er Bruegels betydning for den naturalistiske landskabstegning ikke direkte, for han forlod ret hurtigt denne tegnemåde til fordel for en syntese af den moderne italienske landskabsstil og den nederlandske tradition. I stedet blev hans tegnestil formidlet igennem Cocks trykkudgivelser, og i særdeleshed fandt den vej til offentligheden gennem andre kunstnere med kontakt til *Aux Quatre Vents*.

Den væsentligste af disse er uden sammenligning den såkaldte Mester for De små landskaber, der muligvis kan være identisk med Joos van Liere (ca.1510-1583).⁹⁰ Mesteren tager navn efter de to raderede serier af 14 og 27 landskaber, der tituleres *De små landskaber*, udgivet hos Cock i hhv. 1559 og 1561 (Bast. 19-63). Basis for trykkene er dels en skitsebog med motiver fra Antwerpens omegne og dels et antal kopier efter andre mestres værkstedstegninger af den type, vi

⁸⁷ Silver (2006) 140

⁸⁸ Mielke (1996) 5

⁸⁹ Berlin, Kupferstichkabinett, inv.KdZ 5537 (pen, vandfarve påført af fremmed hånd 185 x 326mm), afb. Mielke (1996) 116 fig. 2

⁹⁰ Haverkamp-Begemann (1975); Liess (1979-1982) vol. xviii: 102ff; Washington (1986-1987) 229-230; Mielke (1996) 87-88

mødte i *Erreraskitsebogen*.⁹¹ Af blandt andet den grund må serien karakteriseres som et afgørende brud med de principper, der styrede verdenslandskabstrykket: her er ikke længere tale om at verdenslandskabets reproducerbarhed er trukket ud i sin yderste konsekvens ved at skifte medium fra maleri til tryk, men om en serie raderinger der tydeligt skal aflæses som repræsentationer af tegninger. At dette skifte overhoved var muligt skyldes, at trykkekunsten på dette tidspunkt var gået fra at reproducere malerier til at afbilde trykforlæg, der blev udført alene med trykket for øje.⁹²

En enkelt af disse tegninger befinder sig i Kobberstiksamlingen, *Landskab med huse bag træer* (fig. 3.1), hvor man kan se, at efter Mesteren for De Små Landskaber indleverede sine tegninger til Cock, blev de af en fremmed hånd tilføjet nogle mindre korrektioner og ofte også staffage. I Kobberstiksamlingens tegning er det først og fremmest de lave træer i forgrunden samt tagryggene, der kom under denne kunstners behandling. Derefter blev et antal af tegningerne overdraget til (formentlig) Van Doetecum-brødrene, som udførte trykkene i en blanding af kobberstik og radering. *Huse bag træer* nåede dog aldrig så langt. Den blev sandsynligvis sorteret fra under hensyn til den motiviske sammenhæng i raderingerne, der ikke er af helt så urban karakter, som den by man kan ane i vores tegning.

Med *De små landskaber* blev den bruegelske naturalistiske landskabsteknik gjort tilgængelig for langt større kredse, end det havde været tilfældet tidligere. Men samtidig præsenterede serien også nogle kompositionelle løsninger til skildringen af det samtidige, lokale landskab, hvis logik man i høj grad kan følge i eftertiden, blandt andet i Claes Jansz Visschers (1586-1652) *Plaisante Plaetsen*, som jeg vender tilbage til om lidt. Raderingerne er bygget over to primære grundprincipper. I den ene kompositionelle løsning blev en husrække placeret diagonalt i landskabets mellemgrund, således at rumvirkningen forstærkedes, men kunstneren sørgede samtidig for at afskærme horisonten, så vores opmærksomhed blev afgrænset til landskabet i forgrunden (fig. 3.2); alternativt blev der opført to diagonale rækker af huse efter dette princip, så de sammen dannede en tragt. Den anden kompositionelle type er mere panoramisk, og *Landskab med huse bag træer* er et glimrende eksempel herpå (fig. 3.1). Her ligger en husrække parallelt på billedplanet i mellemgrunden, således at baggrunden afskærmes, og vi oplever et ret begrænset billedrum. Der er ikke anvendt nogen kompositionel indramning af motivet. Om end det optegnede træ i tegningens højre side på mange måder minder om et kulissetræ, så har man ikke ladet det bryde med

⁹¹ En af de tegninger der blev benyttet var en kopi efter, formentlig, Matthijs Cocks *Landsbyvej*, Paris, Coll. Frits Lugt, inv. 3440 (pen, grå laving, hvid og blå dækfarve, 183 x 256mm), afb. Boon (1992) tav. 75. Mesteren for De små landskabers kopi er i Berlin, Kupferstichkabinett inv. KdZ14039 (pen og laving, 130 x 200mm), afb. Berlin (1975) fig. 143

⁹² Keyes (1987a)

horisontlinjen, hvorfor der ikke opstår nogen indrammende effekt ved træet. Resultatet af dette er dog, at vi iagttager træet oppefra, og det høje øjenpunkt resulterer i en korresponderende høj horisontlinje. Denne oplevelse af at betragte motivet oppefra forstærkes af den diminutive staffage i tegningens (og raderingernes) forgrund. Selvom det er nærliggende at kontrastere dette fragmentariske udsnit af et større landskab med de kompositte verdenslandskaber, så betyder netop denne distance mellem forgrunden og betragterens position, at det ikke er helt retvisende, når landskaber som disse er blevet betegnet ”nærlandskaber”.

Jeg har gjort en del ud af *Aux Quatre Vents* betydning og *De små landskaber*, fordi denne serie kom til at definere rammerne for en ny naturalistisk landskabstype og dens formale modus. Den bruegelske naturalisme og dens kunstfærdigt ukunstlede udtryk blev ikke mindst igennem denne serie en referenceramme for eftertiden; den definerede kort sagt naturalismens konventioner. Selvom de øvrige landskabskunstnere med tilknytning til forlaget også kunne fortjene opmærksomhed – ikke mindst Hans Bol (1534-1693) – så er det netop Bruegel og Mesteren for *De små landskaber*, der er de væsentligste for at forstå den naturalistiske tegnestil og landskabskunsts videre historie. *De små landskaber* blev en umiddelbar succes, hvilket den hurtige udgivelse af den anden og udvidede serie er et tydeligt tegn på. At begge serier af *Små landskaber* udkom med et titelblad på latin (første udgave dog også med nederlandsk titel) vidner om, at Cock forventede at der ville være interesse for serien udover kunstmiljøet. Sat i relation til både den stigende mængde tegninger, der er bevaret fra perioden, og det forhold at Bruegels tegninger ser ud til at være samlereobjekter allerede i kunstnerens egen levetid, vidner de raderede landskabsserier derved om, at tegnekunsten og det naturalistiske landskab blev ophøjet til egenhændige kunstværker på dette tidspunkt; i det mindste i Sydnederlandene.⁹³

Naturalistiske landskabstegninger i Den Nederlandske Republik

Ikke desto mindre var det i nord, i Den Nederlandske Republik, kunstnere mest direkte responderede på Bruegels og *De små landskabers* eksempel, måske fordi man her fandt et købedygtigt publikum med færre forudsætninger for at kendte Bruegels enorme bedrift. De hundredvis af sydnederlandske kunstnere der havde direkte kendskab til Bruegel spiller naturligvis en nøglerolle for dette forhold. Frontfiguren heriblandt er Hans Bol, der selv havde tegnet trykforlæg for *Aux Quatre Vents*, men også hans lærling Jacob Saverij (1565/67-1603) og dennes bror (og lærling) Roelant Saverij (1576-1639) havde et uhyre godt kendskab til Bruegels naturalisme. Saverij-brødrene har således efterladt sig tegninger, der indtil 1970'erne blev regnet

⁹³ Büttner (2000) 21-23

blandt de mest arketyper af Bruegels tegninger, men som nu opfattes som spekulationer i tidens såkaldte Bruegel-renæssance, hvis der da ikke ligefrem er tale om deciderede forfalskninger. Kobberstiksamlingens tegning *En borg*, der tilskrives Jacob Saverij er et typisk eksempel på hvorledes den bruegelske stiple teknik og den ukunstlede tilgang til motivet nød almindelig popularitet omkring 1600 (fig. 3.3).⁹⁴ Det er værd at opholde sig ved dette forhold et kort øjeblik, for Bruegels indvirkning på den nordnederlandske kunsttradition er så massiv indenfor ikke blot fantasilandskabet, som Stechow mente,⁹⁵ men også for skov-, oversigts-, og naturalistiske landskabet såvel som indenfor marine- og genremaleriet, at det er meningsløst at tale om det naturalistiske maleri som en ”national” landskabstype, sådan som det tidligere var almindeligt. Hvor det italienserede landskab trækker på inspiration fra Sydeuropa, lever ”den nationale skole” i lige så høj grad af kunstneriske udvekslinger med Sydnederlandene.⁹⁶ Det kommer ikke mindst til udtryk hos Hendrick Goltzius (1558-1617). Han tegnede typisk landskaber indenfor verdenslandskabstraditionen og anvendte i disse landskaber en udpræget brug af lange svungne linjeforløb og bølgende parallelle skraveringer der ganske tydeligt er udviklet fra Bruegels italienskinspirerede måde at tegne sådanne motiver, som var velkendt igennem radererkunsten.⁹⁷ Men da han i 1603 besluttede sig for at tegne panoramiske landskaber af de smukke egne omkring Haarlem, valgte han en fuldstændig anden modus; nemlig Bruegels efterhånden velkendte stiple teknik, som Goltzius med vanlig evne fuldstændig emulerer. At Goltzius udnyttede sine kamæleonagtige evner til at imitere andre kunstneres manér til netop at mime Bruegels stiple teknik i sine få naturalistiske motiver er et slående eksempel på, at det naturalistiske formsprog var et bevidst stilvalg, der knyttede sig uløseligt til et ”moderne” landskab.⁹⁸ Goltzius’ haarlemske *nae t’leven*-tegninger regnes almindeligvis for de tidligste nordnederlandske skildringer af det lokale landskab. Strengt taget er dette ikke korrekt, for Abraham Bloemaert (1566-1651) havde allerede før 1600, måske så tidligt som 1585,⁹⁹ skildret bondehytter fra Utrechts omegne i sin simple, men elegant manierede naturalisme. Og endnu før Van Mander havde sit manuskript til *Schilder-Boeck* klar (før 1604), havde disse værker vakt interesse blandt *liefhebbere*.¹⁰⁰

⁹⁴ Om tilskrivningen af en række ”bruegelske” tegninger til Roelant og Jacob Saverij, se: Mielke (1996) kat. A1-A45

⁹⁵ Stechow (1966) 15

⁹⁶ Silver (2006) 161-185

⁹⁷ Van Gelder (1933) 24

⁹⁸ Goedde (1997) 137f

⁹⁹ Bolten (1998)

¹⁰⁰ Van Mander (1604) fol. 298r

Bloemaerts *Stråtækte hytter og et stort træ* (fig. 4.2) eksemplificerer Bloemaerts tidlige tegninger. Teknisk set er der tale om en *nae t'leven* skitse, som Bloemaert udførte med sort kridt og siden udbyggede med pen og lavering. Hans primære interesse lå tydeligvis på det slående forfald i bondehytterne, og det er sikkert af denne grund, billederne ikke regnes for landskabstegninger i egentlig forstand. Selve de landlige omgivelser i værkets højre side er da også holdt til et absolut minimum, med markens korn angivet med få lodrette streger og ellers alene en fastsættelse af lysforholdet; end ikke horisontlinjen er konsekvent gennemført. Dét er til gengæld bondehusets mest nedbrudte dele: det gennemhullede tag er tydeligt skildret sammen med de vejrbidte og tærede planker, der flere steder hænger løst på huset eller er repareret nødtørftigt. På basis af denne naturstudie udførte han først en mere gennemarbejdet tegning,¹⁰¹ som kom til at danne forlæg for en radering til *Landskaber og Bondehuse*-serien fra 1613/14 (Holl. 349). Dermed er parallellen til *De små landskaber* åbenlys, både kompositionelt motivisk og i kunstnerisk intention, men Bloemaerts kærlighed for det særegne ved bondehyttens langsomme forfald slår samtidig et nøgletema for det 17. århundredes naturalisme fast som ikke var tilstede i den sydnederlandske tradition.

At Bloemaert kendte til *De små landskaber* før 1601 kan der gisnes om, men det kan næppe bevises. Til gengæld er det utænkeligt, at han ikke blev opmærksom på serien efter 1601, hvor Theodoor og Philips Galle genudgav den, for seriens indflydelse i Republikken derefter er uomtvistelig.¹⁰² I Amsterdam fik serien stor indflydelse på og ikke mindst betydning gennem den unge kunstner Claes Jansz Visscher. Efter en start ca. 1605 indenfor den manieristiske skovlandskabstradition, begyndte han i 1607 – under påvirkning af Amsterdams kartografer og kortudgivere - at interessere sig for skildringer af det faktiske landskab, der kunne benyttes som randudsmykninger til landkort og som selvstændige raderinger. Det år fyldte han en eller flere skitsebøger (af samme format) med tegninger fra egnene omkring Haarlem, Leiden og Amsterdam, der skulle få en overvældende betydning for det senere århundredes landskabskunst. I skitsebøgerne tegnede han et større antal skitser og kompositionstegninger i en stil, der voksede direkte ud af David Vinckboons (1576-1629) bruegelinspirerede skitsestil. Motiverne blev møjsommeligt noteret på papiret, med henblik på deres genbrug som forlæg for raderinger. Det er dog bemærkelsesværdigt, at ganske mange af skitserne er bevaret, for det vidner om, at også i Den

¹⁰¹ Paris, Ecole des Beaux-Arts, kat. 1950 nr. 55

¹⁰² Gibson (2000) 29ff

Nederlandske Republik går fremkomsten af landskabsraderingen hånd i hånd med en stigende påskønnelse af tegningerne i sig selv.

Selvom Claes Jansz 1607/8-skitsebog er et nøgleværk i landskabskunstens historie, er det først og fremmest i rollen som forlægger for *In de Visscher*, han fik sin største betydning. Forlaget åbnede med et brag. Blandt de første udgivelser hører både en nyraderet version af (dele af) *De små landskaber* og ikke mindst hans egen serie *Plaisante plaetsen* (1611/12), udført efter nogle skitser af Haarlems omgivelser, han havde nedfældet i skitsebogen. I modsætning til Cocks udgivelse, så er *Plaisante plaetsens* lokaliteter ekspliciteret på titelbladet, og iagttageren tages derefter på en imaginær vandretur rundt i Haarlems behagelige omgivelser, først igennem Haarlemmerhout mod Leiden, forbi kroer og blegemarken og siden til de berømte klitter for at slutte turen ved ruinen af Huis ter Kleef (fig. 3.5). At Claes Jansz endvidere overtog kompositionelle principper og ikke mindst stipleknikkens karakteristiske spil mellem prikker og korte parallelle skraveringer vidner om, at dette formaludtryk var solidt forankret som modus for skildringen af det samtidige landskab. Inspirationen til *Plaisante plaetsen* er let at identificere, der er helt indlysende tale om et nordnederlandsk modstykke til *De små landskaber*. Claes Jansz' interesse i sidstnævnte er da også bevist, idet han samtidig med udgivelsen af *Plaisante plaetsen* arbejdede på at opkøbe og kopiere tryk fra den antwerpenske serie. Disse kopier udkom i 1612 hos *In de Visscher* og vakte som Claes Jansz' egen serie umiddelbart opsigt, hvilket foranledigede ham til at udgive et større antal raderede landskabsserier i løbet af 1610'erne. Mange af serierne var nyudgivelser, men i fald andre forlæggere havde haft held med en udgivelse, købte *Visscher* pladerne op hvis lejligheden bød sig, eller han nøjedes simpelthen med at kopiere den og udgive den i en lidt dårligere version. Således udgav forlaget stribevis af raderede landskabsserier efter kunstnere som Cornelis van Wieringen (1577-1633), Jan van de Velde (1593-1641), Esaias vanden Velde (1587-1630) og Willem Buytewech (1591-1624) og slog således endegyldigt det naturalistiske landskab fast som motiv i den nordnederlandske radererkunst, ligesom serierne var med til at udkrystallisere det formsprog sådanne motiver blev skildret i. Hvor det lokale landskab havde vundet indtog i tegnekunsten i 1600'erne, så er det altså i 1610'erne, at det bliver et almindeligt motiv i selvstændige, raderede kunstværker. Disse raderede landskabsserier forblev tilgængelige og populære igennem det meste af det 17. århundrede, og deres indflydelse bevidnes ikke blot igennem Jan van Goyens (1596-1656) skitse af Haarlems hus for spedalske fra 1620'erne, hvor motivet utvivlsomt er udvalgt med det niende blad af *Plaisante plaetsen* i tankerne, men også af Arnout ter

Himpels (ca. 1634-1686) udaterede *Juni* i Den Kgl. Kobberstiksamling, som er en let varieret kopi efter en radering af Jan van de Velde fra 1617 (Holl. 64).¹⁰³

Det lokale landskab i maleri og selvstændig tegnekunst, ca. 1610-1625

Mens det lokale landskab var blevet etableret i papirkunsten i århundredets første to årtier, så situationen anderledes ud for maleriet. Godt nok havde der allerede i det 16. århundredes anden halvdel været en vis interesse i naturalistisk orienterede landskabsmalerier forestillende en nederlandsk inspireret natur.¹⁰⁴ Men disse malerier var typisk formet af Bruegels genreagtige fremstillinger af landbefolkningen, og havde et tilsvarende anekdotisk præg, mens den naturorienterede skildring fra *De små landskaber* spiller en mindre rolle. Som eksempel på denne sydnerlandske landskabstype kan vi tage Statens Museum for Kunst to panderter af Lucas van Valckenborch (e. 1535-1597) forestillende en *Kermesse* og et *Bondebryllup* (fig. 3.6 og 3.7). Førstnævnte er et typisk eksempel på et bruegelsk ensidet oversigtslandskab, hvor den ene halvdel af billedet benyttes til en skildring af det nære landskab, i dette tilfælde med en nederlandsk kermessescene, mens et panorama over et kuperet landskab fylder den anden halvdel og følger den velkendte koloristiske tredeling i brun-grøn-blå planer til billedet. I pendantsen, *Bondebryllup*, benyttes den samme kompositionelle opdeling, men her fører den åbne del os kun hen til en nærliggende kro, der ligesom i *De små landskaber* ligger som en frise og afskærmer baggrunden. Begge malerier understreger den væsensforskel, der er mellem *De små landskaber* og denne mere bruegelske vision, i og med landet hér er skildret i anekdotiske termer, hvor de små morsomme, *drollighe*, figurer er gjort til stereotyper over landbefolkningen, som på det nærmeste slås med hinanden om beskuerens opmærksomhed.

Igennem de sydnerlandske immigranter bredte denne tradition sig med lynets hast i Den Nederlandske Republik, og ikke mindst i Amsterdam stod den stærkt i årtierne efter 1600, og finder op mod midten af århundredet stærke repræsentanter i form af både D'Hondecoeter, Segers' og Rembrandts forsøg med landskabsmaleriet.¹⁰⁵ I denne tradition var både Gillis van Coninxloo (1544-1606) og især David Vinckboons væsentlige eksponenter for det anekdotiske sydnerlandske landskab (fig. 3.8), men også Bruegels to sønner Jan I og Pieter II Brueghel spillede en vis rolle. Førstnævnte igennem sit kortvarige ophold i Amsterdam og sidstnævnte igennem sine hundredvis af kopier efter faderens landskaber, der var stærkt medvirkende til at

¹⁰³ Meyerhöfer (1993) 176 kat. 85; Beck (1972-1987) kat. 37 (nu i Boston, The Maida and George Abrams Collection)

¹⁰⁴ Gibson (2000) 22

¹⁰⁵ Silver (2006) 161ff

spredte kendskabet til landskaberne. Van Coninxloo og Vinckboons fik endvidere en direkte indflydelse på de såkaldte ”tidlige realister”, i og med de menes at have været læremestre for både Claes Jansz, Hercules Segers (1589/90-1637/38), Esaias vanden Velde og Hendrick Avercamp (1585-1634).

Blandt denne yngre generation var Avercamp den første til at prøve kræfter med landskabsmaleriet. Efter i sine tidligste år at have forsøgt sig med fantastiske oversigtslandskaber, blev han omkring 1608 inspireret af det flamske vinterlandskab, og der er ingen tvivl om, at han målrettet gik efter at indskrive sig i denne (16. århundredes) tradition.¹⁰⁶ Ikke mindst er der et nært slægtskab med Jan Brueghel (1568-1625) hvad angår kolorit og atmosfæriske virkninger såvel som mellem deres anekdotiske fortællestil, brug af en højt placeret horisontlinje og de åbenlyse kompositionelle greb der styrer både den overordnede komposition og placeringen af figurer i billedet. Det er således først og fremmest Esaias vanden Velde der tager det afgørende skridt og gør skildringer af karakteristisk nordnederlandske landskaber populære i malerkunsten. Selvom man i maleriernes kolorit og kompositionelle løsninger kan spore den *flamisante* tradition,¹⁰⁷ fx i selve *boerenverdriet*-temaet og kulissetræerne i *Landsby plyndres om natten* (fig. 3.9) så er den anekdotiske stemning nu borte, og i særdeleshed hans vinterlandskaber virker som uprætentiøse skildringer af et samtidigt landskab, hvor ikke mindst fornemmelsen af atmosfære og af luftighed spiller en langt større rolle end tidligere. Han er derved det uomgængelige forbillede for 1620’ernes tonemalere, der kan tilskrives æren for at popularisere den nordnederlandske naturalisme i malerkunsten. Esaias spiller endvidere en afgørende rolle af rent tekniske årsager, både fordi han introducerede en ny maleteknik, der gjorde den lagdelte og langstrakte manieristiske malemåde overflødig og tillod hurtigere udførte og mere suggestive billeder at blive malet. Men i lige så høj grad er Esaias’ introduktion af sort kridt-tegningen til at skitsere landskaber *nae t’leven* uomgængelig for den nederlandske naturalisme, fordi sort kridtet var ideelt indrettet til at tegne hurtigt og ubesværet i naturen, og samtidig gjorde det let at angive atmosfæriske og tonale graduationer. Den stil han udviklede i især skitsebogen fra 1618/20 fastlagde endegyldigt grundprincipperne for den naturalistiske landskabstegnings udtryk blandt tonemalerne, og ikke mindst Jan van Goyen drog stor fordel af sit kendskab til Esaias’ eksperimenter.

¹⁰⁶ Amsterdam (1993-1994) 634

¹⁰⁷ Stechow (1966) 20-21; Keyes (1984) 63. Sammenlign fx Brueghels malerier *Kanal i en landsby*, 1602, (ejer ukendt, Ertz (1979) kat. 85) med Esaias *Gårde ved en frossen kanal*, 1614 (Releigh, North Carolina Museum of Art, Keyes (1984) kat. 89

Tonelandskabets gennembrud ca. 1625

Den måske lidt omstændelige beskrivelse af den *flamisante* naturalisme tjener det formål at understrege, at selvom scener af *De små landskaber*-typen ikke havde fundet vej til malerkunsten, så var der ikke desto mindre en solid tradition for skildringer af det nederlandske landskab i både Nord- og Sydnederlandene i 1620'erne da tonemaleriet bryder igennem. I Van Goyens ungdomsværker (1623-1627) finder vi landskaber, der er karakteriseret ved en ret tæt og klar farve, og ved at der endnu er relativt mange figurer som endvidere tenderer det anekdotiske i deres skildring. Dette er ikke mindst tydeligt i de små rondeller forestillende årstidsskildringer, hvor malerierne altså i direkte forlængelse af renæssancelandskabets allegoriske skildring af naturens cyklus snarere end af selve landskabet. Det var altså ikke sådan, at der ikke eksisterede traditioner for at afbilde ”moderne” skildringer af det samtidige liv og landskab, da tonemalerne i 1620'erne gjorde Haarlems landskab med kystlinje, klitter og kanaler til motiv for maleriet. Og hvis man anerkender den sydnederlandske traditions aktive indvirkning i Republikken følger det, at vi også må anerkende, at der allerede samtidig med de tidligste naturalistiske eksperimenter i tegning og tryk eksisterede en malet tradition, der kunne tilbyde kompositionelle, narrative og motiviske løsninger på skildringen af den lokale natur.

Radererkunsten etablerede dermed ikke et egentligt marked for skildringer af den nederlandske natur, men er snarere et vidnesbyrd om, at der allerede *var* et marked for sådanne motiver i 1610'erne, som raderingerne bidrog til at ekspandere ved at introducere en ny type af landskab.¹⁰⁸ Ligeledes har vi konstateret, at der eksisterede en tradition for at tegne det virkelige landskab, som går tilbage til mindst det tidlige 15. århundrede. Dermed kan de nederlandske kunstneres interesse i naturstudiet heller ikke identificeres som det demarkerende element for deres kunstneriske udvikling; naturstudiet er nok en forudsætning for, men ikke den forklarende faktor på nordnederlandingenens skifte til en naturalistisk skildring af den lokale natur i maleriet. Når papirkunstens landskabstradition således karakteriseres som en nødvendig eksperimentel forløber, der samtidig etablerede en efterspørgsel efter landskabstyper, som malere udnyttede i 1620'erne, er det ikke den fulde historie. For udover at give kunstnerne en praktisk erfaring med skildringen af den hollandske natur og vække publikums interesse, så var den grafiske landskabskunst også en konvention, komplet med etablerede motivtyper, forventninger og betydninger. Jan van Goyen og hans fællers skifte fra at male indenfor den sydnederlandske landskabstradition til i højere grad at

¹⁰⁸ Sluijter (1999). At Jan van de Velde i 1617/18 udførte flere årstidsserier for forskellige forlæggere, er dette ligeledes et udtryk for, at der allerede på dette tidspunkt var en omfattende efterspørgsel efter naturalistiske landskabstyper.

følge eksemplet fra *Plaisante Plaetsen* og hans egne tegnede landskaber,¹⁰⁹ er således ikke *alene* et spørgsmål om at hans naturstudier gav ham den fornødne erfaring og de grafiske kunster havde skabt den nødvendige efterspørgsel efter billederne. I parallel til eksemplet med Goltzius' stilbevidste overføring af Bruegels tegnestil til sine egne panoramaer må vi antage, at den grafiske kunsts konventioner også var en meningsfuld referenceramme, som tonemalerne målbevidst udnyttede.

Opsummering

Præsentationen af det naturalistiske landskabs forhistorie og etablering i Den Nederlandske Republik i tegning og maleri har vist, at naturalismen i den nederlandske kunst allerede var etableret som konventionelt formsprog i især den antwerpenske tradition for tegnede og trykte landskaber omkring midten af det 16. århundrede, men at denne motivkreds og dens udtryk fik en større betydning i Den Nederlandske Republik kort efter 1600. Vi har endvidere set indikationer af, at overgangen fra *flamissant* landskab til tonelandskab i 1620'ernes haarlemske landskabskunst er ikke blot et tilvalg af den "nye" udtryksform, men i lige så høj grad et fravalg af det sydnederlandske, anekdotiske landskabsidiom. Dette lægger op til at anskue tegnekunstens som en aktiv part i konstruktionen af det naturalistiske landskabskunst, og ikke blot som en "forløber" eller et eksperimenterende materiale, hvori nye forsøg afprøvedes før de blev markedsført i dyrere malerier.¹¹⁰ Over de næste tre kapitler vil jeg analysere forholdet mellem tegnekunst og naturalisternes raderinger, forholdet mellem tegning og maleri i de tidlige tonemalerier, og endelig vil jeg se nærmere på karakteren af den selvstændige naturalistiske landskabstegning i århundredets første halvdel. Sigtet med disse analyser er at komme nærmere en forståelse af hvorledes tegnekunsten blev anvendt ikke blot som et studiemateriale, men som en aktiv part i definitionen af det naturalistiske landskab.

¹⁰⁹ Van Goyen skitserede De Spedalskes Hus (Leprosenhuis/Lasary) udenfor Haarlem i en pennetegning fra ca. 1628/30 fra præcis samme vinkel, som Claes Jansz havde afbildet den i *Plaisante Plaetsen*. Boston, George and Maida Abrams Collection (pen, 107 x 183mm); London/Paris/Cambridge (2002-2003) kat. 17 (ill.)

¹¹⁰ Denne udlægning forekommer hyppigt når forholdet mellem tegning og maleri beskrives fra maleriets synspunkt, se fx Stechow (1966) 18-19 og Brown (1986) 11-12.

Billedanalyse I – tegnekunst og naturalistiske landskabsraderinger i 1610'erne

Efter at have givet et overblik over den naturalistiske landskabstegnings etablering som et konventionelt betinget formsprog, vil jeg i dette kapitel se nærmere på hvorledes nogle af de væsentligste raderede landskabsserier, hvori naturalismens stil og motivkreds endelig blev udkrystalliseret, forholder sig til de motiviske og udtryksmæssige konventioner, der havde etableret sig i den nordnederlandske tegnekunst omkring 1600. Jeg vil argumentere for, at *nae t'leven-*tegningen ikke blot fik status af selvstændigt kunstværk, og som sådan blev objekt for trykkekunsten, men at naturstudiets konventionelle udtryk i mange tilfælde også fungerede som en manipulerbar betydningsladet udtryksform, der skulle sikre, at raderingerne ikke blot blev opfattet som repræsentationer af tegnede landskaber, men ligefrem *som* en art landskabstegninger.

Tegning og radering

Det er en gængs topos, at der er en særlig tæt forbindelse mellem radering og tegning. Denne opfattelse er lige så gammel som selve radererteknikken, og kan naturligvis også findes i Den Nederlandske Republik. Eksempelvis dukker opfattelsen op hos både Hoogstraten og De Lairese, der begge definerer raderingen som mere *teknachtig* end kobberstikket. Denne lighed skyldes – forklarer sidstnævnte - arbejdsstillingen, måden man bruger hånden og ikke hele armen (som i kobberstikket) til at udføre billedet, og ikke mindst at den raderede linje rummer mange lighedspunkter med den tegnede.¹¹¹ Kigger man nærmere på litteraturen om nederlandsk landskabsradererkunst, er det imidlertid slående, at detaljerne vedrørende raderingens lighed med tegnekunsten kun spiller en mindre vigtig rolle i analysen af kunstværkerne.¹¹² Ludwig Burchards pionerarbejde *Die Holländischen Radierer vor Rembrandt* (1917) placerer eksempelvis Buytewechs nybrud i radererkunsten i en kontekst af et generelt mentalitets- og stilskeifte i den nederlandske kunst ca. 1615, som han i særlig grad identificerer med Frans Hals (1582/83-1666). Hals der som bekendt er udpræget kolorist og ikke har efterladt sig en eneste tegning.¹¹³ På trods af, at Burchard i

¹¹¹ De Lairese (114) vol. II 374

¹¹² Cf. fx Burchard (1917), Freedberg (1980), Levesque (1994), Gibson (2000)

¹¹³ Burchard (1917) 15-16, 52-53.

indledningsvis gennemgår Huygens og Abraham Bosses sidestillinger af radererkunsten og tegnekunsten, sidstnævnte taler ligefrem om en ”skitserende radererstil”, så kommer han ikke nærmere ind på hvorledes kunstnerens tegnekundskaber spiller med i hans raderinger.¹¹⁴ En forrang til relationen mellem maleri og radering snarere end til relationen mellem tegning og radering ser man også hos Clifford S. Ackley, idet han indskriver naturalisterne i en rammefortælling, hvor den nederlandske radererkunst defineres som en ”stræben efter tone”. Denne når ifølge Ackley sine højdepunkter i først Rembrandts sorte raderinger og endelig i mezzotinteteknikken, altså i ”malede” effekter, hvori raderingens karakteristiske frie linjespil træder i baggrunden.¹¹⁵ Der er meget positivt at sige om Ackleys pointer, men hans rammefortælling er ikke helt beskrivende for naturalisternes raderede landskabsserier, og bedre at beskrive Hercules Segers’ ”trykte malerier” og Jan van de Veldes natlandskaber end de landskabsserier, jeg vil se nærmere på hér. For selvom naturalisterne også udviklede en ikke-linear formgivning, hvor modelleringen af motivet fremkom igennem lysbehandlingen og ikke igennem omskrivningen af konturlinjer, er selve den frie linjes karakter et væsentligt aspekt af værkerne. Den tegnede karakter af naturalisternes linjebrug kommer klarere til udtryk i David Freedbergs vigtige oversigtsværk *Dutch Landscape Prints* (1980), som også rummer antydninger af den intime relation mellem landskabstegningen og de udgivne raderinger.¹¹⁶ Men hans fokus ligger først og fremmest på raderingernes naturalisme som en teknisk kvalitet, der er indbygget i mediet selv, mens han ikke overvejer om kunstnerne trak på kvaliteter og konventioner fra tegnekunsten til at opnå dette.

Det er først og fremmest Boudewijn Bakker, der har peget på, at det særlige ved de tidlige naturalisters raderinger er, at de præsenterer tegninger som selvstændige kunstværker i trykform. Denne beskrivelse forklarer han med den øgede interesse i *nae t’leven*, og peger på, at de umiddelbare forløbere for naturalisternes raderinger er topografiske randudsmykninger til landkort, som ligeledes bygger på tegnede studier. At raderingen ikke blot kan ligne tegninger, men kunne ses som en kategori af tegning, har Susan Dackerman blotlagt i en analyse af Albrecht Dürers (1471-1528) eksperimenter med teknikken.¹¹⁷ Hun argumenterer for, at Dürer opgav jernnætsningen ikke kun på grund af de tekniske ubekvemmeligheder der præger teknikken, men også fordi raderingen i højere grad end kobberstikket og træsnittet var forbundet med tegningens status, i og med den havde åbenlyse ligheder med den simple pennetegning og i særdeleshed med skitsen.

¹¹⁴ Burchard (1917) 12-13

¹¹⁵ Ackley (1981) xxiii-xxv

¹¹⁶ Freedberg (1980) fx 26-31

¹¹⁷ Dackerman (2006)

Jernætsningerne blev ganske enkelt ikke mødt med interesse fra markedets side, hvis da overhoved kunstnerne tænkte dem som salgsubjekter. I sin mest radikale form kommer denne tegnede association til udtryk i Dürers *Desperat mand*, hvor fem urelaterede figurer er sammenstillet på en plade, på samme måde som man ofte finder det i skitsetegninger.¹¹⁸ Sådanne raderinger var sandsynligvis ikke til salg. De var enten rent private øvelser, eller de kan være distribueret i værkstedet, hvor lærlingene kunne øve sig ved at kopiere det. På grund af raderingens lighed med den tegnede skitse var der øjensynlig ikke noget købelystent publikum, hvilket afskrækkede Dürer og andre kunstnere fra fortsatte eksperimenter med raderingen.

Flere vigtige serier af landskabsraderinger fra det 16. århundrede havde netop funktion som supplement eller erstatning for egne tegnede studier. Da Hieronymus Cock udgav sine *Romerske ruiner* (Holl.22-47) i 1550, markedsførte han værkerne direkte til andre kunstnere: *in publicum pictorum usum a Hieronimo Cock delineatae*, som han skrev på titelbladet. Den samme funktion var givetvis tiltænkt *De små landskaber*, der som bekendt blev udgivet med oplysning om, at de var *gheconterfeyt naer dleuen*, en billedstrategi, der var nært knyttet til naturstudiet og dermed til den tegnede skitse. Muligvis var det af denne grund, at Cock ikke fandt anledning til at angive en egentlig kunstner i forbindelse med raderingerne.¹¹⁹ Dette indikerer, at værkerne i særlig grad var anvendelige for andre kunstnere, selvom denne funktion først blev eksplicit, da Claes Jansz udgav sine kopier efter serien i 1612 med beskrivelsen: *in pictorum gratiam*. At en fremtrædende tidlig naturalist opfattede *De små landskaber* som et oplagt salgsmateriale til kunstnerværksteder fordrer overvejelser over den nærmere karakter af disse raderingers måde at skildre deres forlæg. Madeleine Viljoen har behandlet denne problematik fra et overordnet synspunkt. I en analyse af den tidlige moderne opfattelse af forholdet mellem tegning og radering skriver hun, at ”*peintre-graveurens* tegninger ofte – hvis ikke ligefrem *almindeligvis* – er ret forskellige fra deres raderinger. Hvor der er en lighed, er det hyppigt ikke sådan, at raderingerne skal opfattes som tegninger, så meget som at de repræsenterer en *ide* om tegning”.¹²⁰ Ifølge hende er raderingens forhold til tegningen altså at opfatte som en parallel til det reproduktive kobberstiks forhold til maleriet. Hun accepterer dog samtidig, at visse raderinger ikke blot repræsenterer tegningens idé, men skal opfattes som et udtryk af tegnekunst, fx. når Rembrandt raderer et selvportræt med rørpen frem for radernål. I det hele taget synes Rembrandt i høj grad at have udnyttet raderingens mulighed

¹¹⁸ Dackerman (2006) 44-46, afb. fig. 33 (ikke hos Bartsch)

¹¹⁹ Om dette spørgsmål, se: Parshall (1993), Silver (2006) 46-47

¹²⁰ Viljoen (2006) 66 (”*the drawings of painter-etchers are often – if not usually – quite different from their etchings. Where there is a similarity, it is frequently not the case that the etchings are meant to be taken as drawings so much as they are to represent some idea of drawing.*”)

til at imitere tegningen ikke blot af udseende, men også af funktion. De tidligste raderinger tager således et selvbevidst udgangspunkt i hans tegnestil,¹²¹ og der er al mulig grund til at tro, at Rembrandt ligefrem tog små præparerede kobberplader med ud i naturen og ”tegnede” *nae t’leven*, som eventuelt blev viderebearbejdet hjemme i værkstedet med koldnål.¹²² Ved således at behandle raderingen som var den intet andet end en ny slags tegning, er Rembrandt på linje med den måde at forstå og udnytte radererteknikken, der præger de tidlige naturalister, hvilket vil stå klart, når vi nu kigger nærmere på en række af de landskabsserier, Claes Jansz Visscher (opkøbte og) udgav i det første tiår af *In de Visschers* levetid, 1611-1621.

Abraham Bloemaerts *Landskaber og bondehuse*, 1613/14

Hvis vi starter med et relativt simpelt eksempel på, hvorledes raderingen kan forholde sig til det tegnede naturstudium, kan vi kigge nærmere på *Landskaber og bondehuse*, som Bolswerts raderede på basis af Abraham Bloemaerts tegninger (Holl. 338-357). Serien udkom i 1613/14 og blev opkøbt og genudgivet af Claes Jansz i 1620. Kobberstiksamlingen ejer en af Abraham Bloemaerts i samtiden berømte tegninger af bondehytter, som allerede Van Mander kunne berette var meget efterspurgt blandt *liefhebbere*. Der er tale om et fragment af en oprindeligt større tegning, hvis recto forestiller *To bondehytter* (fig. 4.1 og 4.2), mens verso fremstiller en *Stråtækt hytte under et stort træ*. Der kan næppe være tvivl om, at tegningen blev udført *nae t’leven*, og Bloemaert startede med at opridse motivet med sort kridt, før han gik i gang med at tegne motivet mere detaljeret med pen. Han interesserede sig især for det venstre bondehus’ forfaldne indgangsparti, som fremstår med mere solide linjer end både den anden hytte og de to hustage. Først da han påførte laveringen, formentlig hjemme i værkstedet, føjede han lidt styrke til disse to sidstnævnte områder, men også med laveringen var han mest interesseret i den ramponerede låge og døren, der holdes på plads med en kæp. Versos *Stråtækte hytte* er noget anderledes i sit udtryk, hvilket ikke så meget skyldes en anderledes tilblivelsesproces som at Bloemaert i højere grad anvendte laveringen i stedet for pennen til at opbygge sort kridt-skitsen. Foruden de to studier er der bevaret yderligere en naturstudie til *Landskaber og bondehuse*-serien, foruden et antal egentlige trykforlæg, hvor naturstudierne repeteres ad verbatim og udvides med figurer og detaljer, til egentlige trykforlæg.¹²³ Sammenligner man *To bondehytter* med det bevarede trykforlæg, så vil man se, at Bloemaert var meget omhyggelig med at repetere de to hytter ned i mindste detalje, med det resultat at man også i denne

¹²¹ cf. Amsterdam (2000) kat. 2, 4, 7 og 8

¹²² Amsterdam/London (2000-2001) kat. 50 og 65; Royalton-Kisch (2000) 74-75

¹²³ Der er bevaret 14 trykforlæg i pen og lavering over sort kridt til de i alt 20 raderinger, se: Roethlisberger (1993) kat. 230-249

tegning fornemmer en vis tyngde omkring det forreste hus' dørparti, hvor både pennens og laveringsens farve synes lidt mørkere og modelleringen noget klarere.¹²⁴ I trykforlægget er forgrunden, det kuperede terræn, træet og himlen mere udviklet, mens altså selve hytterne i alt væsentligt er identisk med skitsens, hvis man lige ser bort fra en mere præcist påført lavering.

Går vi nu videre til Boëtius Adamsz Bolswerts (ca. 1580-1633) radering efter motivet, fremgår det, at han har været ganske præcis i sin imitation af trykforlægget. Bloemaerts linjer er blevet overført fra tegningen ved hjælp af en griffel,¹²⁵ men også de linjer der ikke er overført direkte fra tegningen, har Bolswert gengivet med meget stor loyalitet overfor Bloemaerts forlæg. Korrespondancen mellem Bloemaerts pennestreger og Bolswerts linjer ophører dog med det samme, Bolswert skulle reproducere laveringsens effekt. Her var radereren nødsaget til at omfortolke tegningens udtryk til raderingens formsprog, hvilket han gjorde ved at tage udgangspunkt i den måde Bloemaert med pennen havde behandlet sammenlignelige passager. I det store træ erstattede han laveringsen med karakteristiske Bloemaertske langstrakte s-linjer, som Bloemaert fx havde anvendt til at tegne både skyerne og jorden, mens Bolswert oversatte laveringsen af tagryggene og møddingen til korte og mere eller mindre parallelle skraveringer, der desværre modvirker en del af rumvirkningen.

Vi finder altså to forskellige tilgange til det tegnede forlæg, dels den direkte efterligning af tegningen og dels en ”repræsentation” af tegningen i et raderet formsprog. Selve eftergørelsen af pennens linjer og udtryk synes at fortælle, at Bolswert var stærkt optaget af ikke blot at omfortolke forlægget til radering, men at bevare de tegnede kvaliteter. Det lod sig dog ikke fuldstændig gøre med de lavede partier, hvor Bolswert dog med stor omhu holdt fast i at repræsentere motivet som en tegning udført i Bloemaerts karakteristiske stil. Hele arbejdsprocessen udtrykker dermed en intention om at bevare den oprindelige *nae t'leven* tegnings integritet. Bloemaert var omhyggelig med at udarbejde et trykforlæg, der ikke forvanskede studien, og Bolswert raderede så vidt det var muligt i fuldstændig overensstemmelse dermed, og bevarede – eller i det mindste udtrykte - derved motivets karakter af *nae t'leven*. Overdragelsen af raderingen til en anden kunstner førte dog uundgåeligt til transformationer af udtrykket, som kunstnere der selv raderede undgik.

¹²⁴ Paris, Ecole des Beaux-Arts, Lugt (1950) nr. 47, signeret ”AB”, (pen og lavering over sort kridt, 150 x 243mm)

¹²⁵ Roethlisberger (1993) 196

Claes Jansz Visschers Plaisante plaetsen, ca. 1611/13

En af dem, der selv raderede sine landskaber var Claes Jansz Visscher. Efter i sine ungdomsår at have udfærdiget mestendels topografiske raderinger, udgav han to serier kort i sit nyåbnede forlag *Inde Visscher* i Amsterdams trykcentrum på Kalverstraat, som begge gjorde et uudsletteligt indtryk på landskabskunsten i de følgende år. Den ene var en række kopier efter *De små landskaber*, som udkom i 1612. Den anden og langt mere indflydelsesrige serie var hans eget modstykke dertil: *Plaisante plaetsen*, som bygger på tegninger forestillende motiver fra Haarlems smukke omgivelser, der blev hentet fra 1607/8-skitsebogen. Seriens kunsthistoriske betydning ligger dels i, at den er et bindeled til den sydnederlandske tradition fra *De små landskaber*, dels i at den er det første store projekt, som tog konkret udgangspunkt i det lokale landskab som hér ligefrem er identificeret på det andet titelblad, og ikke mindst har serien en kunsthistorisk betydning, da den markerer starten på den lavine af tilsvarende raderede landskabsserier, som satte i gang i 1610'erne. På trods af den megen interesse, der er blevet denne serie til dels i nyere tid,¹²⁶ har spørgsmålet om hvorledes denne formative trykserie forholder sig til tegnekunsten ikke spillet nogen rolle. Nok har Bakker peget på, at den indvarsler fremkomsten af raderinger, der præsenterer tegnekunst som færdige kunstværker i sig selv, men hvorledes Claes Jansz rent faktisk forholdt sig til sine forlæg er ikke blevet undersøgt i detaljer.¹²⁷ I det følgende vil jeg derfor først forsøge at rekonstruere Claes Jansz arbejdspraksis ved først at se nærmere på hans kunstneriske virke som helhed og derefter ved at gå nærmere ind i de fem bevarede forstudier til *Plaisante plaetsen*.

Claes Jansz' fremgangsmåde

De bevarede forstudier til *Plaisante plaetsen* udlægges almindeligvis som landskabsstudier udført foran motivet. Schapelhouman og Schatborn skriver eksempelvis om Rijksprentenkabinetets *Buyte haerlem aen de wech na Leyden*, at den blev tegnet *in situ*, hvilket angiveligt giver sig til kende i dens overordnede stiludtryk, og ikke mindst ved at forgrunden er tom; et velkendt træk ved *nae t'leven* tegninger.¹²⁸ I en relativt ny artikel har to forskere fra Gemeentearchief Amsterdam imidlertid demonstreret, at tegninger der ved første øjekast fremstår som naturstudier blev udført hjemme i værkstedet på basis af forudgående *nae t'leven* tegninger. Erik Schmitz og Jan Peeters analyserede raderingen *Iandaimen Bogaerdt, Onderweghē Sloterdyck* (fig. 4.3), der bygger på tegningen *Jan Deimans landsted*, nu i Noordhollands Archief Haarlem, som ligesom *Plaisante*

¹²⁶ Bakker (1993a); Levesque (1994) 35-54; Wilkening (1998); Gibson (2000) 27-49; Bakker (2004) 299-318

¹²⁷ Bakker (1993a) 11

¹²⁸ Schapelhouman & Schatborn (1998) kat. 391

plaetsens forstudier stammer fra 1607/8-skitsebogen.¹²⁹ Beviset for at denne tegning ikke er et naturstudie dukkede op i 1990'erne i form af en gennemarbejdet tegning forestillende *Kostverloren*, hvis verso viste sig forestille de bondehuse, der er afbildet til venstre i *Iandaimen Bogaerdtraderingen*.¹³⁰ Det interessante i denne opdagelse er, at tegningen i Haarlem er mærket med et "A" placeret over det yderste bondehus, og dette bogstav optræder ligeledes på skitsen af *Bondehuse*. På den baggrund konkluderede Schmitz og Peeters, at Haarlem-tegningen *ikke* var udført *nae t'leven* men byggede på mindst to naturstudier: den nyfundne *Bondehuse* og en eller flere tegninger der redegør for motivet højre halvdel. Sammenligninger mellem naturstudien og kompositionstegningen viste da også væsentlige stilistiske forskelle. Hvor skitsen var hurtigt nedfældet, uden nævneværdig interesse i rumligheden og især blev domineret af en irregulær sammenhængende zigzag linje og en i forhold til den indre modellering ret klar konturlinje, så var kompositionstegningen langt mere velovervejet og harmonisk i udtrykket. Her hersker en grafisk klarhed og regelmæssige parallelle skraverede linjer. De to forskere ræsonnerede også, at A'et på de to tegninger skulle forstås som en personlig note, idet de to bondehuse er skildret en smule forskelligt, og Claes Jansz ser ud til at have være utilfreds med versionen i kompositionstegningen, hvorfor han påførte bogstavet som en reference til bygningens udseende i *nae t'leven*-skitsen. I den endelige radering stemmer bygningen da også overens med skitsen, og adskiller sig endvidere så meget fra kompositionstegningen i Haarlem, at motivet sandsynligvis gennemgik mindst en yderligere bearbejdningsfase.¹³¹

Denne fremgangsmåde var sandsynligvis Claes Jansz' modus operandum. På flere af de bevarede tegninger finder vi således et "A" eller et "B", der må have tjent samme funktion som i tilfælde ovenfor. En af disse tegninger forestiller Amsterdams karteuserkloster og stammer ligeledes fra 1607/8-skitsebogen. Dette bygningskompleks var et af Claes Jansz' foretrukne, og kendes blandt andet fra en tegning i Van Eeghen-samlingen, *Catuyzers bujten Amsterdam ande west zyde*,¹³² fra en radering med titlen *Kartuyzers Zuýtzyde* (Holl. 140), og fra Rijksprentenkabinetets lille skitse med titlen *Ande noort zyde*.¹³³ På trods af divergerende retningsangivelser er disse tre værker tæt

¹²⁹ Haarlem, Noordhollands Archief, inv. NHA 2995 (pen og laving 144 x 191 mm); Simon (1958) kat. 41. Afbildet i arkivets billedbank, www.noordhollandsarchief.org/?pc_id=70&pp_id73; søg efter "2995".

¹³⁰ Amsterdam, Gemeentearchief inv. K381-04 verso (pen og laving, 145 x 190 mm); ikke hos Simon (1958), afb. i Peeters & Schmitz (1997) 40

¹³¹ Peeters & Schmitz (1997) 42-43

¹³² Amsterdam, Gemeentearchief, Coll. Van Eeghen (pen og laving over sort kridt, 141 x 187mm), afb. Bakker et al (1988) 49; Ikke kendt af Simon (1958)

¹³³ Amsterdam, Rijksprentenkabinet, inv. RP-T-1913-6, verso (pen og laving, 143 x 190mm), afb. i Schapelhouman & Schatborn (1998) fig. 392v; Simon (1958) kat. 2. Endvidere kendes følgende skildringer af klostret fra Claes Jansz hånd: *De Catuyzers van de suýtzyde*, Amsterdam, Sml. Van Regteren Altena, (pen

forbundne til hinanden, for som Schapelhouman og Schatborn gør opmærksom på, afbilder Rijksprentenkabinetets skitse de bygninger, hvis mur ses yderst til venstre i Van Eeghen-tegningen. Men i hvor høj grad de tre værker er beslægtede er ikke tidligere blevet fuldt ud realiseret. Ved nøjere granskning af Van Eeghen-tegningen viser den sig at være svagt mærket med et ”B” ovenfor netop den bygning, der også er skildret i Rijksprentenkabinetets skitse.¹³⁴ Dette bogstav er uden tvivl en reference til skitsen i Rijksprentenkabinetet, der ligeledes er markeret med et ”B” over bygningen, for ved nærmere eftersyn er raderingen af motivet *ikke* blot baseret på Van Eeghen-tegningen, som det almindeligvis skrives, men udvider kompositionen til at også at inkludere noget af bygningen fra den hurtige skitse. Konklusionen må være som ovenfor: Van Eeghen-tegningen er en kompositionstegning, der er udført på basis af et antal naturstudier, hvoraf den ene nu befinder sig i Rijksprentenkabinetet. Da Claes Jansz formentlig var utilfreds med den kompositionelle afskæring af tegningens venstre side, markerede han denne med et ”B”, der refererer tilbage til naturstudien, som siden blev integreret i raderingen enten direkte på kobberpladen eller ved først at udføre endnu en kompositionstegning. Denne fortolkning bekræftes af tegningernes respektive stilmæssige overensstemmelser med hhv. skitse og kompositionstegning af Jan Deymans landsted. Vi står kort sagt med endnu en klynge af tegninger, der beviser, at afstanden fra naturstudie til radering var relativt kompleks for Claes Jansz, samt at selv de tegninger, der umiddelbart kunne ligne naturstudier i flere tilfælde beviseligt er udført hjemme i værkstedet.

Claes Jansz' nae t'leven stil

De to tegninger fra ovenstående eksempler, der beviseligt er udført *nae t'leven*, *Bondehuse* og *Ande noort zyde*, gør det muligt at etablere en lille gruppe af tegninger, der samlet repræsenterer Claes Jansz måde at skitsere ude i naturen. Det bemærkelsesværdige er nemlig, at begge de dokumenterbare naturstudier er udført på bagsiden af en mere gennemarbejdet tegning, hvilket også er tilfældet med yderligere seks af de 22 tegninger fra 1607/8-skitsebogen, men ellers stort set ikke kendes fra hans overleverede værker.¹³⁵ I lyset af den arbejdspraksis vi har set konturerne af, er den logiske forklaring på dette fænomen naturligtvis, at Claes Jansz først benyttede skitsebogen til at

og lavering, 145 x 190 mm), Simon (1958) kat. 25, og raderingen *Karthuysers van outs t'Amsterdam 1609* i bl.a. Amsterdam, Gemeentearchief, inv. GAA K96-20 (ikke hos Hollstein)

¹³⁴ Denne påskrift optræder således ikke i kataloget over samlingen, Bakker et al (1988) kat. 1 og ud fra beskrivelsen i Schapelhouman & Schatborn (1998) kat.392 må man formode, at heller ikke de er opmærksom på den. Påskriften er ikke desto mindre synlig i farvegengivelsen i Bakker et al (1998) 49.

¹³⁵ Simon (1958) kat. 1-4, 16, 20-22, 25, 36-41, 47, 49, 52-53, 56-57, 62-63 og 70-71. Desuden følgende tegninger, Simon ikke kendte: Amsterdam, Coll. Van Eeghen, Amsterdam, Gemeentearchief inv. K-381-04 og Harvard, Fogg Art Museum inv. 25.98.22

tegne ude i naturen, og derefter blev de blanke sider genbrugt til at tegne mere bearbejdede kompositioner, og i nogle tilfælde blev også bagsiden af en af studierne taget i brug. Hvis denne udlægning er korrekt, kan vi forvente at der er flere *nae t'leven* skitser at finde på de ark, der er udsmykket på begge sider. Og ganske rigtigt: den ene af de seks versotegninger har Visscher ligefrem påført oplysningen *naet leeven aen de buijten cant haech bos na grave*.¹³⁶

Den skitsestil vi har defineret igennem *Bondehuse* og *Ande noort zyde* er kendetegnende for de fleste af versotegningerne. Nøjes vi med at se nærmere på en enkelt af tegningerne, *Rijnsaterwoudes kirke* (fig. 4.4), ser vi et værk, der på alle måder har skitsens præg. Ligesom i *Ande noort zyde* har Claes Jansz intet gjort ud af omgivelserne eller tegningens rumvirkning, og vi genfinder ligeledes den utålmodige zigzaggende linje og fokuset på konturer. Kun i skildringen af tårnet ser vi en mere møjsommelig linjeføring, som gjorde han sig umage med at skildre det sekskantede(?) tårns præcise udseende. Han synes dog fuldstændig at være opslugt af detaljerne, og først på et sent tidspunkt at have opdaget, at tårnets proportioner ikke stemte overens med korets og skibets, hvorefter han – igen med de hurtige opridsninger – justerede bygningens proportioner. Det centrale motiv er altså utvivlsomt en naturstudie, hvori Claes Jansz ”portrætterede” et interessant bygningsværk til senere brug. Endelig bekræftes tegningens karakter af *nae t'leven*-skitse dels af det lille plantestudie ovenover kirken, og ikke mindst af at også det lille studie af en stald over hvilken er anført et ”A”.¹³⁷ På baggrund af de tre omtalte eksempler på naturstudier synes det nu klart, at Claes Jansz benyttede sig af en meget summarisk skitsestil, når han tegnede i naturen, hvilket som vi skal se i det følgende har væsentlige konsekvenser for forståelsen af de bevarede forstudier til *Plaisante plaetsen* og af raderingernes måde at forholde sig til Visschers tegninger.

Plaisante plaetsen og dens forstudier

At forstudierne til *Plaisante plaetsen* ikke umiddelbart lader sig forstå som *nae t'leven* tegninger står klart alene ud fra deres størrelse. For selvom de stammer fra 1607/8-skitsebogen,¹³⁸ har de ikke skitsebogens format, ca. 145 x 190mm, men er beskåret til 125 x 190mm.¹³⁹ Denne beskæring må

¹³⁶ Rotterdam, Museum Boymans-Van Beuningen, inv. MB1941. T13 (pen og lavering over bly, 171 x 121mm)

¹³⁷ To yderligere versotegninger fra 1607/08-skitsebogen er plantestudier: *Plantestudie*, Leiden, Prentenkabinet inv. 2168 (pen, lavering over sort kridt, 144 x 191mm), Simon (1958) kat. 41, og *Elletrunke*, Harvard, Fogg Art Museum inv. 25.98.22 (143 x 186mm), ikke kendt af Simon (1958)

¹³⁸ Hvilket bekræftes af blandt andet vandmærker i tegningerne

¹³⁹ En enkelt tegning *Lasarij tot Haerlem*, Rotterdam, Museum Boymans-Van Beuningen, inv. MB.1941/T13 er yderligere beskåret til formatet 121x 171cm. Dette må være gjort på et senere tidspunkt, formentlig ikke af

være udført, *før* tegningerne blev tegnet, for dels synes de at være i perfekt overensstemmelse med det beskårede format, og endvidere ser beskæringen ud til at være udført på et tidspunkt, hvor i det mindste dele af seriens koncept var udtænkt. Ved at fjerne to centimeter fra højden forstærkes tegningerne horisontale virkning, og samtidig etableredes allerede hér det bredde:højde-forhold, som raderingerne blev udført i: 1:1,5 i forhold til skitsebogens oprindelige 1:1,3. Dette er ikke mindst interessant i forhold til det ene blad, der både på for- og bagside rummer et forstudie til serien: Rijksprentenkabinetets *vier baken tot Santvoort og Buyte Haerlem aende wech na Leyden*,¹⁴⁰ for beskæringen af formatet drager en kile ned mellem tilblivelsen af de to. I modsætning til de øvrige forstudier er *Vier baken* (fig. 4.5) uindrammet og end ikke tilnærmelsesvis så bearbejdet som rectotegningen; tvært genfinder vi fokuset på bygningsværket på bekostning af landskabets rumlighed og tegningens løse manér med irregulære zigzag linjer og buede skraveringer med flueben, fra de *nae t'leven* skitser, vi har set nærmere på ovenfor. Og selvom der er masser af frirum ved tegningens bund, så er den tilpasset langs overkanten, således at tegningen nu placerer sig ret ulogisk på papiret, hvilket understøtter formodningen om, at tegningen blev til *før* arket blev beskåret. Både dette og stiludtrykket leder os altså til at konkludere, at vi her har at gøre med en hurtig skitse, som blev tegnet mens skitsebogen endnu udelukkende blev benyttet ude i naturen. Det samme er ikke tilfældet med *Aende wech na Leyden* på den modsatte side. Før han tegnede denne må Claes Jansz enten have separeret siden fra skitsebogen for at skære den til, eller blot vendt skitsebogen på hoved, således at han bedre kunne tegne på de blanke bagsider (der nu var højreside af opslaget), hvorefter en blækkant(?) angav den størrelse, motivet skulle fylde på siden.¹⁴¹ Herefter blev motivet så udviklet.

Denne fremgangsmåde har store konsekvenser for de øvrige fire forstudier. Den tidlige forskel i udfærdigelsen af naturstudien på verso og tegningen på recto peger nemlig i retningen af, at *Aende wech na Leyden* først blev tegnet på et senere tidspunkt. Der er da også væsentlige lighedspunkter mellem denne tegning og kompositionstegningerne til raderingerne af Jan Deymons landsted og Karteuserklostret, især hvad angår tegningernes regelmæssige og faste linjeføring og måden trækroner skildres igennem et system af stråler, korte parallelle skraveringer og mørke silhuetter af enkelte blade. Og også den tomme baggrund et gennemgående træk for dem alle, på trods af at der altså er al mulig grund til at opfatte alle tre som udført hjemme i værkstedet

Claes Jansz, for derved blev både blæk indramningen, påskriften på verso og en del af kompositionen trukket.

¹⁴⁰ Amsterdam, Rijksprentenkabinet, inv. RP-T-1902-A-4701E r&v (pen, svage antydninger af sort kridt 127 x 190mm), afb. Schapelhouman & Schatborn (1998) kat. 391 r og v

¹⁴¹ De to omtalte tegninger er udført på hoved i forhold til hinanden.

på basis af naturstudier der nu er gået tabt for *Aende wech na Leydens* vedkommende. Man kunne repetere denne stilistiske pointe også hvad angår de tre øvrige forarbejder til *Plaisante plaetsen*, men jeg vil nøjes med at lade Rijksprentenkabinetets tegning repræsentere hele gruppen.

De fire kompositionstegninger er dog ikke fuldstændig ens, ikke mindst hvad angår forgrunden er der åbenlyse forskelle værkerne imellem. I de færdige raderinger introducerede Claes Jansz et rammemotiv her, nærmere betegnet et lavt hegn, der skaber en forbindelse værkerne imellem. Dette hegn mangler i *Aen de wech na Leyden*, men dukker op som en sen indskydelse i *Pottadies huys*, hvor det er tegnet indover baggrunden. Denne tegning er den, hvor den færdige radering afviger mest fra den bevarede forstudie, ikke alene på grund af den sene tilføjelse af hegnet, men også ved at tegningens motiv i raderingen er lagt mere frontalt på billedplanet, hvor vejen nu åbner sig i venstre side af billedet. I *Laserij tot Haerlem* og *Blekerij buijten Haerlem* er tegningerne til gengæld i nogenlunde overensstemmelse med det færdige værk, ikke blot hvad angår dette forgrundsmotiv, men også hvad angår den øvrige komposition (fraregnet staffage). Muligvis er dette et udtryk for, at de bevarede forstudier afspejler forskellige stadier af seriens koncept, hvor de to netop nævnte er udført efter Claes Jansz havde besluttet at benytte hegnet i forgrunden som et samlende motiv i serien.

Raderingernes måde at repræsentere tegningerne

Når kompositionstegningerne til *Plaisante plaetsen* virker så friske, at man foranlediges til at tage dem for naturstudier, er det et vidnesbyrd over Claes Jansz ønske om at bevare *nae t'leven*-oplevelsen i også det færdige resultat, samt ikke mindst et vidnesbyrd over hans evne til at manipulere og aktivere denne oplevelse. At også raderingerne skulle forstås som *nae t'leven* skildringer kommer i serien til udtryk på forskellig vis. Allerede i titelbladene slås temaet an. På seriens første blad har Claes Jansz således raderet en latinsk tekst, der præsenterer serien som en fuldgyltig stedfortræder for Haarlems idylliske omgivelser,¹⁴² mens den nederlandske version af titelbladet beskriver serien som velegnet til en lænestolsrejse for *liefhebbere*, som ikke selv har tid til at rejse til Haarlem. Titelbladets udsagn om raderingernes troværdige skildring af landskabet bliver forstærket igen og igen i serien, således allerede på det andet titelblad, hvor både tegnerens, trykkerens og malerens redskaber er placeret i selskab med et landkort, der forbinder seriens

¹⁴² ”Villarum varias facies, variosq viarum / Cernere qui gaudes anfractus, undiq amænos: / His avidos planis oculos agé, pasce tabellis; / Sÿlvosa Harlemi tibi quas vininia præbet.”; Oversat af Gibson (2000) 93 (”You who enjoy the varied view of country houses and the surprising turns in ever delightful roads: come, let your eager eyes roam these open vistas offered by the sylvan surroundings of Haarlem.”)

poetiske skildring af landskabet til kartografiens faktuelle visualiseringsmodus.¹⁴³ Endvidere understreger han løbende, at motiverne er troværdige skildringer, idet de er udført *nae t'leven*. For så vidt fremgår dette allerede af det første titelblad, hvor Claes Jansz har portrætteret sig selv som fisker i et landskab mens han kigger direkte ud mod beskueren; et visuelt udsagn der synes at være en art personlig garanti for serien. I det første egentlige landskab *Sandtvoordt* møder vi igen tegneren, denne gang placeret ved foden af forgrundens vej og iklædt hat og kappe, siddende og tegnende det behagelige fiskerleje, mens to forbipasserende kigger ham over skulderen (og sammenligner skildringen med det faktiske sceneri?).¹⁴⁴ Tegneren er også skildret i de to følgende landskaber. I *Paters herbergh*, ser vi ham stående ved hegnet med ryggen til os, muligvis i færd med at skitsere, men også i samtale med en stedkendt bonde. I den efterfølgende radering, *Potjes herbergh*, ser vi ham siddende på det lave hegn, med blækhuset hængt op ved sin side. På dette tidspunkt skulle man mene, at temaet var slået fast, men tegneren dukker op igen i det ottende blad, *Blekeryen door den Houdt*, og endnu en gang er han i fuld færd med at tegne landskabet. Den åbenlyse grund til at tegneren er inkluderet så mange gange i serien er naturligvis, at Claes Jansz ønskede at stadfæste skildringernes autenticitet ved at understrege, at værkerne er udført *nae t'leven*. Samtidig etablerede mange skildringer af en tegnende kunstner en forbindelse mellem de raderinger den travle *liefhebber* kigger på og selve tegnekunsten; Bakkers førnævnte pointe, at naturalisternes raderinger fremstiller tegninger som kunstværker i deres egen ret, kan næppe illustreres med et bedre eksempel end dette.

Vi kan altså konkludere, at ligesom *De små landskaber* udkom i Antwerpen på et tidspunkt, hvor interessen og anerkendelsen af tegningens kunstneriske værdi var for opadgående, så er også *Plaisante plaetsen* en markant indikation på, at der omkring dette tidspunkt begynder at opstå en interesse i tegningen blandt private kunstsamlere. I modsætning til Claes Jansz' *in pictorium gratiam* markedsførte *De små landskaber*, så sigtede *Plaisante plaetsen* jo netop mod *Liefhebbers die geen tyt en hebt om veer te reysen*. Stilistisk er de to serier dog nært forbundne, begge bygger videre på det konventionelle raderede formsprog, Van Doetecum-brødrene havde udviklet på basis af den ”bruegelske” tegnestil, hvorved den motiviske og retoriske etablering af *nae t'leven*-associationen også bakkedes op af en anvendelse af det formsprog der rent konventionelt er forbundet med sådanne værker. I sammenligning med *De små landskaber* er der dog et mere

¹⁴³ Cf. Levesque (1994) 36-40, 50-51. Bakker (2004) 312ff har en fuldstændig anden fortolkning af dette andet titelblad. Hans allegoriske fortolkning af landskabet overbeviser dog langt fra. For en kritik af Bakkers fortolkning, se: Stumpel (2004-2005) 119-121.

¹⁴⁴ For en analyse af *Plaisante plaetsens* staffage se: Wilkening (1998).

gennearbejdet præg ved *Plaisante plaetsen*, der sikrer at serien ikke fremstår som små naturstudier, men netop som selvstændig tegnekunst. Dette gennearbejdede præg skyldes den flittige brug af krydsskraveringer og den regelmæssige parallelle skravering af himmelen, der dels giver raderingerne et mere bearbejdet udtryk, dels mindsker afstanden mellem raderingernes udseende og det traditionelle reproduktive kobberstik, og som ikke mindst skaber en mere gennemført modellering af lyset end i de mere skitseagtige *Små landskaber*. Når det kommer til selve skildringen af raderingernes hovedmotiver, er den frie imitation af pennetegningens udtryk dog meget udtalt, og væsentligt mere udtalt end i hans kopier efter andre kunstneres raderinger, fx efter *De små landskaber* og efter Esaias' *Ti landskaber*. *Plaisante plaetsen* blev raderet på en måde, så tegnestilen fra forstudierne levede videre i de færdige værker. Sammenligner man *Blekerijē aēde duynē gelegen* med det bevarede forstudie *Blegemark ved klitterne* (fig. 4.7 og 4.8), så ser man hvorledes den færdige radering følger principperne fra tegningen ganske nøje, ikke blot i udlægningen af kompositionen, men også i den smidige linjeføring og ikke mindst i selve den tekniske skildring af blegeriet. Detaljer som måden at skildre det stråtækte tags let irregulære overflade, og ikke mindst måden hvorpå træerne er skildret med korte punkterede skraveringer og flittig brug af prikker er en direkte udbygning af forstudiets stil. Her er ikke blot tale om, at Claes Jansz overtog det konventionelle formsprog, som var blevet etableret med udgivelsen af *De små landskaber* i 1559/61, men om at Visscher målrettet gik efter at repræsentere sin tegnestil som bærer af det selvstændige kunstværk.

Til at understrege denne pointe kan man sammenligne med den radererstil, Claes Jansz anvendte i sine kopier efter Esaias' *Ti landskaber* (fig. 4.10-4.12). Her ser man, at han i kopierne ikke interesserede sig det mindste for at kopiere Esaias stiludtryk nøjagtigt, men nøjedes med at skildre de væsentligste billedelementer i nogenlunde overensstemmelse med forlægget, hvorefter mindre betydningsfulde billedelementer blev angivet ved brug af et standardiseret formsprog bestående af regelmæssige, parallelle skraveringer. Lykkeligvis faldt han ikke tilbage til en sådan økonomisering med sin kunstneriske begavelse i *Plaisante plaetsen*, men skildrede den fulde dybde – og kvalitet – af sine tegnede landskaber. Ligesom det var tilfældet med Bloemaerts *Bondeguse og landskaber*, udnyttedes raderingens udtryk ikke blot til at eftergøre landskabets karakter, men til at udtrykke en bestemt form for landskabsoplevelse: det er i særlig grad det tegnede *nae t'leven*-landskab, som Claes Jansz udnyttede radererkunsten til at skildre.

Madeleine Viljoens beskrivelse af den tidlige moderne raderings tendens til at skildre *idéen om tegning* snarere end selve tegningen beskriver således ikke fuldstændig det, der er på

færde i *Plaisante plaetsen*.¹⁴⁵ Selvom Claes Jansz går på kompromis med sin tegnestil i gennemarbejdningen af raderingernes randområder, hvor krydsskraverede linjer dominerer, må vi på baggrund af analysen af arbejdsprocessen konkludere, at Claes Jansz' møjsommelige arbejde med at bevare *nae t'leven* oplevelsen ikke blot i skitserne, men også i kompositionstegninger og i den færdige radering. Snarere end at se raderingerne som en art reproduktivt tryk, der fortolker tegningens udtryk i raderingens medium, har Claes Jansz udnyttet det raderede medium til at oversætte *nae t'leven*-tegningen til et selvstændigt kunstværk, uden at miste billedets status af at være *tegning*.

Willem Buytewechs Forskellige landskaber, ca.1616

Nogle få år efter Claes Jansz' udgivelse begyndte der at udkomme landskabsserier, hvor raderingens evne til ikke blot at imitere tegningen, men ligefrem fungere som en art tegnekunst blev udnyttet til fulde. Foregangsmændene i denne fornyelse er Willem Buytewech og Esaias vanden Velde. Som landskabsraderer er det først og fremmest *Forskellige landskaber* (Holl. 35-44), der etablerer Willem Buytewech som en af sin generations væsentligste kunstnere; ellers lod han især Jan van de Velde om at radere sine kompositioner. *Forskellige landskaber* udkom oprindeligt hos Broer Jansz ca. 1616 under kunstnernavnet "Willm Wttwael", inden den i 1621 blev genudgivet af *In de Visscher* under Buytewechs navn. Hvad angår det stilistiske og kompositionelle bidrag er dette måske den vigtigste af 1610'ernes landskabsraderinger, og dens indflydelse på 1620'ernes tonemaleri er åbenlyst, for ikke blot overtog tonemalerne det velkendte dobbeltdiagonale kompositionsprincip, de beskæftigede sig også med samme motivkreds og synes ikke mindst at overtage raderingernes måde at modellere ved hjælp af dramatiske sidestillinger af kraftigt højlys og mørke skygger.

Når det kommer til forholdet mellem tegnekunst og radering, så er det væsentligste ved *Forskellige landskaber*, at Buytewech så vidt muligt behandlede kobberpladen og radernålen, som var der tale om pen og papir. Dette viser sig på to måder i raderingerne; dels ved slægtskabet til Buytewechs tegnestil og dels ved måden han udvikler alternativer til det traditionelle trykte formsprog. Hvad det første angår, kan man sammenligne raderingerne med pennetegningen *Kasteel Spangen*.¹⁴⁶ Her ser man et typisk eksempel på kunstnerens måde at angive lysets spil i et buskads ved at tegne et regelmæssigt mønster af blanke "pletter", omkring hvilke korte skraveringer og zigzaggende linjer fletter sig, og får de urørte dele af tegningen til at fremstå som den øverste og

¹⁴⁵ Viljoen (2006) 66-67

¹⁴⁶ Paris, Coll. Frits Lugt, inv. 2356, signeret (pen, 144 x 350 mm), afb. Bruxelles/Rotterdam/Paris/Bern (1968-1969) pl.26

stærkt oplyste del af en bladklynge. Denne effekt er Buytewechs unikke variant af måden at omskrive solbelyste træer og buske med stråleformede konturer, og forekommer også flere gange i *Forskellige landskaber*, eksempelvis i *Et hus med en trappegavl* og i *Fåreflok ved et vand* (fig. 4.13 og 4.16).

I hvor høj grad Buytewech bestræbte sig efter at give sine raderinger et tegnet udtryk bliver man klar over, når man lægger mærke til, at Buytewech ofte benyttede sig af en linjeføring, der er løsere end i hans landskabstegninger. De *Forskellige landskaber* er kendetegnet ved Buytewechs idiosynkratiske måde at skildre træer som et næsten filigranagtigt ornament. I værker som *Landskab med nøgne træer* (fig. 4.14) har Buytewech raderet de bemærkelsesværdige stiliserede poppeltræer på en sådan måde, at alle linjer har samme tyngde, og tonegraduationen derved minimeres til fordel for linjens frie spil. I sig selv skaber denne kontrastering af det blanke papir med en ensartet linje en tegnet kvalitet, og denne bliver oven i købet forstærket ved at Buytewech selvbevidst overbetonede de skitserende træk ved at lade skraveringen bryde med konturer, og i beskrivelsen af træerne benyttede han et princip om at forstærke skyggesidens konturlinje ved at optegne den flere gange, således at de to linjer sammen modellerer træerne, forstærker den ornamentale virkning af træstammernes linjespil (fig. 4.15). Endvidere er løvet flere steder placeret uden logisk relation til grenene, og så er der ikke mindst tydelige pentimenti inkluderet i det endelige udtryk, fx ved at lade et plankeværk være synligt der, hvor det burde være skjult bag en busk. Denne bevidste overføring af et tegnet præg til raderingerne forstærkes yderligere, hvis man kigger nærmere på hans måde at angive toner frem for linjer. Hvor vi hos Bolswert kunne konstatere visse problemer med at repræsentere disse passager af Bloemaerts landskaber, og hos Claes Jansz så, at han fastholdt kobberstikkets principper om krydsskraverede linjer, så udviklede Buytewech helt anderledes måder at forholde sig til denne udfordring. Endvidere er der en væsentlig forskel mellem Claes Jansz måde at angive forgrundens slagskygge og baggrundens mellemtone, og dét Buytewech udviklede i sine raderinger. I stedet for sirlige systemer af krydsskraverede linjer, anslår han den skyggelagte forgrund ved hjælp af frie linjer, der ofte er lagt så tæt, at der opstår sorte felter (fig. 4.15). Til at tone himmelen introducerede han endvidere en stiple teknik, hvor enkelte prikker blev lagt i lange baner, og samlet gav effekten af tone. Dermed kunne han fuldstændig undgå den noget rigide virkning, der fremkommer ved at skravere disse felter på den måde, der blev gjort i *Plaisante plaetsen*, med det resultat at hovedmotiv og baggrund hænger noget bedre sammen. Det er endvidere bemærkelsesværdigt, at Buytewech langt mere konsekvent udnyttede dette princip i sine raderinger, end han gjorde det i

sine tegninger. Man ser eksempelvis krydsskravering i skyggepartier og brugen af regelmæssige parallelle skraveringer til angivelse af himmelens tone langt hyppigere i tegningerne end i raderinger, hvor disse så godt som udelukkende blev benyttet til at angive murværk, og således altså tjente et formgivende og ikke et skyggelæggende formål. Denne forsagelse af en af trykkekunstens demarkerende teknikker er en understregning af Buytewechs ambition om at radere *tegnede* landskaber. Og atter en gang er der helt indlysende tale om landskaber, der har ambition om at være skildret *nae t'leven*. Inklusionen af et antal velkendte landemærker i serien (Eikenduynen, Huis ter Kleef og Brederode) er netop afgørende for beskuerens oplevelse af, at vi har at gøre med faktiske landskaber, også når det ikke umiddelbart er muligt at afgøre, hvilken lokalitet der skildres.

Esaias vanden Veldes raderinger

Den forbindelse mellem naturalisternes raderinger, (penne-)tegningen og skildringen af *nae t'leven* motiver som har vist sig i de undersøgte landskabsserier kommer til sit tydeligste udtryk i Esaias vanden Veldes egenhændige landskabsraderinger. Hans tidligste forsøg med teknikken, syv landskaber fra *Små Landskaber*-serien (Holl. 28-34) blev udført i perioden ca. 1613/15, og afslører, at Esaias lærte sig raderteknikken ved at overføre sin pennetegnstil direkte til mediet. Den formentlig tidligste af værkerne er *Hyrde til venstre for et træ* (Holl. 31), som mest af alt fremstår som en skitse på grund af dens linjeføring og på grund af fladebetoningen, der opstår, da der er ringe forskel mellem forgrundens og baggrundens tone. Først da Esaias tager ved lære af Buytewech, sker der for alvor noget. *Vej mod en bondegård* (Holl. 34) fra ca. 1614 demonstrerer den markante indflydelse, som den lidt yngre haarlemmer øvede på Esaias, især i måden at radere luftige skyer, fremmane et skarpt sollys og i brugen af prikker. Esaias' raderinger er dog endnu mere konsekvent skitseagtige ved ofte at lade himlen stå helt blank hen og ved at benytte færre linjer til at angive motivet, som derfor virker flygtigere og mere summarisk nedfældet. Dette kan illustreres ved at sammenligne raderingen *Vinterlandskab med et firkantet tårn* med det bevarede

trykforlæg. I sidstnævnte har Esaias koncentreret sig om kompositionelle overvejelser, klarhed i konturerne og om lysforholdet. Konturlinjer er derfor mange steder blevet forstærket, mens han i selve beskrivelsen af landskabets overflader har anvendt laving og blot anført flygtige angivelser på det formsprog, der skulle benyttes det pågældende sted i raderingen. I skildringen af tårnet har han eksempelvis angivet lysspillet i den solbeskinnede mur ved at tegne nogle få af de prikker, der er et så karakteristisk element fra hans tidlige pennetegnstil, mens den skyggelagte side har hurtige tilføjelser af lodrette parallelle skraveringer, der uddyber hvorledes området skulle modelleres i raderingen (fig. 4.17 og 4.18). I raderingen er disse angivelser fulgt ganske nøje ved at udnytte, at

det var muligt at udføre prikker og korte skraveringer i radererteknikken. Men man bemærker også, at han flere steder ligefrem har forstærket det løse udtryk både ved at skildre tårnvinduerne på en mere upræcis måde end i forlægget, ved at anvende uregelmæssige zigzag-linjer, og ved at lade den mørke linje der definerer overgangen fra den solbeskinnede og den skyggelagte side af tårnet overskride skyggesiden og i stedet ligge på solsiden. Flere steder i raderingen har han ligefrem tilføjet *pentimenti*, der ellers ikke burde være nødvendige, idet han overførte trykforlæggets motiv mekanisk til kobberpladen, eksempelvis i den dobbelte konturlinje, der afslutter skorstenens overkant. Men ved at forstærke det skitserende præg øges raderingens friskhed og ikke mindst deres (postulerede) autenticitet i skildringen af landskabet.

Hans væsentligste bidrag til 1610'ernes radererkunst, *Ti landskaber*, udgivet af I.P. Beerendrecht mellem 1615/16,¹⁴⁷ er ligeledes nært beslægtet med Esaias' pennetegnestil. Dels er raderingerne givet et tegnet præg ved at holde modelleringen simpel og løs, men der er også meget tætte forbindelser mellem de kompositionelle løsninger, han havde udviklet i sin samtidige skitsebog fra 1615/16,¹⁴⁸ og den uprætentiøse og næsten tilforladelige måde det flade landskab skildres i raderingerne. I både skitsebog og raderinger ser vi kunstnerens målrettede arbejde med at finde måder at udtrykke det lokale landskab hurtigt og effektivt uden unødigt brug af kunstfærdige virkemidler som opdeling af landskabet i tre planer eller mere eller mindre umotiverede kulissetræer. Ved således at publicere kompositionelle løsninger på det flade landskabs udfordringer, var raderingerne af uvurderlig hjælp i kunstnerværksteder. Her møder vi blandt andet i *Bryggeri* (Holl. 33) det tidligst kendte (nordnederlandske) forsøg med det dobbelt-diagonale kompositionsprincip. Ikke mindst i raderingernes første tilstand er deres tegnede præg åbenlyst, da formsproget her i endnu højere grad er domineret af prikker, stiplinger og korte linjer, mens Esaias siden bearbejdede raderingerne for at forstærke skyggepartierne, til hvilket han hyppigt anvendte parallelle, lange skraveringer. Disse fjerner dog ikke det overordnede tegnede indtryk, raderingerne giver i kraft af både deres summariske motivbehandling, deres brug af et tegnet formsprog og også i kraft af raderingernes måde at opstille juxtapositionerede kontraster mellem det blanke papir og linjer af ensartet styrke (fig. 4.19). Som vi skal se bliver denne måde at forholde sig til formgivning og til lys og skygge en stilbærende træk ved 1620'ernes tonelandskab.

Ligesom det er tilfældet for Buytewechs og Claes Jansz' serie er også *Ti landskaber* indskrevet i en overordnet poetisk ramme: lænestolsrejsen rundt i et behageligt landskab. I

¹⁴⁷ Keyes (1984) 55, kat. E10-19

¹⁴⁸ Keyes (1984) kat. D. 82, 105, 109, 113, 121-23, 154, 173 og 178.

princippet er her tale om en sammensmeltning af to forskellige litterære traditioner, hhv. lænestolsrejsen, der er forbundet med beskrivelsen af det faktiske landskab – sådan som vi så det i Claes Jansz' formulering af sit titelblad – og *locus amoenus*-traditionen, dvs den poetiske skildring af et idyllisk landskab. Sidstnævnte tema slås ikke mindst an i selve titelbladet som forestiller et kuperet terræn, hvori et antikt rundtempel står. Titelbladet følges dog ikke op af ideale landskaber, men tvært i mod af skildringen af identificerbare landskaber fra det (primært) haarlemske landskab.¹⁴⁹ Ligesom *Plaisante plaetsen, Forskellige landskaber* og Bloemaerts *Landskaber og bondehytter* præsenterer serien altså det smukke nordnederlandske landskab som en ækvivalent til antikkens ideale landskaber.¹⁵⁰ Huigen Leeftang har demonstreret at netop dette landskab blev opfattet som noget af det smukkeste i det nordnederlandske område, og det var således et oplagt motivvalg for kunstnere, der ville udtrykke de humanistiske topoi i en lokal dialekt. Seriens ”antikke” titelblad følges op med en række landskaber der for de fleste haarlemmere var genkendelige: Hillegom, Lisse, Bloemendaal(?),¹⁵¹ Spaarnwoude og Penningsveer. Selvom Esaias ikke selv gjorde noget for at identificere lokaliteterne må tilstedeværelsen af velkendte landsbyer fra Kennemerland have givet det indtryk, at også de motiver der er enten mere afsides liggende eller på det nærmeste generiske - et bryggeri, et kanallandskab eller et fæstningsværk – var skildringer af faktiske landskaber.¹⁵² Det er netop i denne sammenhæng at raderingernes tegnede præg bliver formålstjenstligt, for ved at raderingerne imiterer eller ligefrem emulerer pennetegningens friskhed og skitseagtige udtryk fremstår raderingerne *i sig selv* som *nae t'leven* skildringer af landskabet.

Opsummering

Over de foregående sider har vi set hvorledes de tidlige naturalister udgav raderede landskabsserier, der ikke bare repræsenterer ideen om tegning, som Viljoen beskrev det, men i høj grad fremstår *som tegninger*. Flere af de undersøgte landskabsserier var også udgangspunktet for Catherine Levesques *Journey through Landscape in 17th Century Holland*, hvori hun afdækkede seriernes relation til en

¹⁴⁹ Hondius identificerede således alle tryk – mere eller mindre præcist – da han genudgav serien i 1640'erne.

¹⁵⁰ Noget tilsvarende ses i Jan van de Veldes *Atten landskaber* fra 1615 (Holl. 178-195). Her veksler serien næsten konsekvent mellem ”antikke” og ”lokale” landskabsskildringer.

¹⁵¹ Se Keyes (1984) 325 kat. E.18

¹⁵² Levesque (1994) 57-58 pointerer korrekt, at raderingerne ikke er slaviske repetitioner af landskabernes faktiske udseende, eksempelvis er Spaarnwous og Hillegoms kirker mere langstrakte end i virkeligheden. Sammenligner man *Spaarnwou* med trykforlægget i Rijksprentenkabinet, er det da også tydeligt, at Esaias rettede på den vinkel, kirken bliver set fra, således at vi i trykforlægget ser en smule af tagryggen på den side, der ligger ud mod den åbne mark, mens man i raderingen ikke kan se dette, men i stedet kan se en del af den bagvedliggende bygning på den modsatte side. At der ikke er tale om fuldstændig topografisk korrekte landskaber forstyrrer dog ikke min pointe: at landskaberne skal fremstå *som* skildringer af det faktiske landskab; poetiske friheder var fuldt ud acceptable indenfor *nae t'leven*-landskabet.

deskriptiv tradition, der også inkluderer blandt andet stads- og rejsebeskrivelser.¹⁵³ Levesque foreslår at den nederlandske ”realisme” i stedet opfattes som et resultat af, at nye og lokale tematikker blev introduceret indenfor de litterære rammer, der allerede i det 16. århundrede var afstukket for landskabs- og rejsebeskrivelsen, og som i fx Bruegels *Store landskaber* (Holl.49-60) fik et visuelt format.¹⁵⁴ I stedet for abstrakte beskrivelser af verden eller rejsen som koncepter (ikke mindst i verdenslandskabet), præsenterer naturalisterne anderledes konkrete betydninger udtrykt i et dertilhørende formsprog. Dette ser hun som en afspejling af en empiristisk tilgang til virkeligheden: ”virkelighedslighed, endog øjenvidneskildringer, er centrale for alle seriernes betydninger. Forstærket af rejsetemaet udspringer deres autoritet af den direkte erfaring.”¹⁵⁵

På baggrund af ovenstående analyse af relationen mellem nogle af de væsentligste landskabsserier fra 1610’erne og kunstnernes tegninger, kan vi uddybe Levesques pointe. Når vi hos Claes Jansz kan konstatere, at han i *Plaisante plaetsen* målrettet stræbte efter at bevare de nu mestendels tabte skitsers karakter af *nae t’leven*-erfaring igennem de mange faser motiverne gennemgik, så ligger det i fuldstændig forlængelse af Levesques argumentation, men gør os endvidere opmærksomme på, at det formsprog der skulle formidle ”øjenvidneskildringen” og den ”direkte erfaring” langt fra var så værdifrit, som Levesque flere gange postulerer. Tvært imod synes de undersøgte serier at være præget af en målrettet udnyttelse af et særligt, konventionelt defineret stiludtryk til at drive en væsentlig pointe hjem: at også raderingerne er en art *nae t’leven*-tegninger. Når hun således beskriver landskabsseriernes formsprog som ”neutralt”,¹⁵⁶ så tager hun ikke i tilstrækkelig grad højde for den målrettede manipulation af formudtrykket, som vi har kunnet konstatere. At Claes Jansz’ bevarede forstudier til *Plaisante plaetsen* nu med stor sandsynlighed må anses ikke for naturstudier, men som bearbejdnings af sådanne, må vi konkludere, at årsagen til at vi oplever kompositionstegningen som så umiddelbar, at den kunne være et naturstudie ikke så meget skyldes *hvordan* den blev tegnet, men at Claes Jansz forstod at eftergøre *nae t’leven*-kvaliteten i både kompositionstegninger og i de endelige raderinger. Denne måde at forholde sig aktivt til den tegnede skitses udtryk er i endnu højere grad et aspekt af Esaias’ og Buytewechs raderinger, hvori pennetegnstilen fuldstændig eftergøres og ligefrem visse steder overeksponeres for at understrege raderingens status som ”tegning”. Disse handlinger må vi alt andet lige opfatte som udsagn om, at stiludtrykket ikke var neutralt, men tvært imod værdiladet. Ved at lade

¹⁵³ Levesque (1994)

¹⁵⁴ Levesque (1994) 116-117

¹⁵⁵ Levesque (1994) 117 (*“Certainly verisimilitude – even witnessed truth – is central to the meaning of all the series. Their authority – enhanced by the journey framework – comes from direct experience.”*)

¹⁵⁶ Levesque (1994) 116

raderingerne fremstå som ”ubesmykkede pennetegninger”, for nu at låne Dackermans karakteristik af de tyske renæssancemestres raderinger, etableres konnotationer til skitsen og mere specifikt til *nae t’leven*-tegningen. Det er således helt passende, at Abraham Bosses modvilligt anerkendte og betegnede denne måde at radere som *l’eau forte croquée*, en skitserende radering.¹⁵⁷ Dette er dog ikke det samme som at billederne er ”realistiske” repræsentationer af det faktiske landskab, de forskellige måder at referere til *nae t’leven*-tegningen er snarere retoriske tiltag, der sigter mod at overbevise beskueren om billedets autentiske virkelighedsskildring.

Naturalistiske raderinger og manierede kobberstik

De tidlige naturalisters landskabsserier er imidlertid ikke repræsentative for alle de tendenser, der udspinder sig i 1610’ernes radererkunst. Det mest åbenlyse eksempel på en anden anvendelse af raderingen er naturligvis Hercules Segers forbløffende eksperimenter med farver og tone, der meget passende er blevet karakteriseret som trykte malerier. Men også Jan van de Veldes natlandskaber viser hvorledes radererteknikken kunne anvendes til at udgive fuldstændig gennemarbejdede kompositioner, der i stil og udtryk kun har lidt tilfælles med den type rustikke landskaber, vi finder i serier af den undersøgte type. Den mest sigende forskel fra naturalisternes tilgang er vel, at der endnu i de første årtier af det 17. århundrede stadig blev udgivet mange landskaber i kobberstik, og der er en tendens - men ikke mere end det – til at kobberstikket blev foretrukket til frit opfundne (oversigts-)landskaber. Van Londerseel (1570/75-1624/25), Nicolaes de Bruyn (1571-1656) og Hendrik Hondius (1573-1649/50) udgav således især reproduktive kobberstik efter de sydnederlandske immigranternes oversigtslandskaber.¹⁵⁸ For raderingens vedkommende er sagen mere kompleks, blandt andet fordi teknikken både kunne imitere kobberstikkets og tegningens

udtryk. Claes Jansz’ reproduktion af Van Coninxloos *Bjerglandskab med Tobias og engelen* (1608) (Holl. 10), illustrerer hvorledes et flamisant landskab typisk blev raderet ved at tilnærme sig det konventionelle stukne formsprog med mønstre af krydsskravering og en elegant graduation af tonen, mens Claes Jansz altså var væsentligt mere løs i sit udtryk når motivet var naturalistiske landskaber. Alt i alt tegner der sig derved en tendens til, at kobberstikkets kvaliteter blev forbundet med de mere ideale landskabstyper.¹⁵⁹ Denne association ser vi også komme til udtryk i tegnekunsten, fx i Maerten de Cocks *Landskab med træer ved en flod*, 163[5], der er et indlysende

¹⁵⁷ Bosse (1645); Ackley (1980) xxi

¹⁵⁸ Gibson (2000) 36-37

¹⁵⁹ Oversigtslandskabet er i de fleste kunsttraktater idealet for landskabskunsten, fx hos Van Mander (Van Coninxloos landskaber) og hos Van den Vondel (Saftlevens Rhinlandskaber).

eksempel på, at Van Coninxloo-traditionen fortsatte med at være populær i den nederlandske landskabskunst langt op i århundredet (fig. 4.20). Der er nemlig tale om et typisk manieret landskab, der gør brug af de velkendte ”kompositionelle krykker” som et majestætisk kulissetræ, der repeteres igennem billedrummet og skaber en dybdevirkning, og todelingen af billedrummet i et vue over et åbent landskab i værkets ene side og i et kontrasterende vue ind i en skov, hvor en næsten Grimmersk bondehytte ligger i træernes ly. Det der er mest bemærkelsesværdigt ved denne tegning er, at han rent tegneteknisk imiterer kobberstikkets brug af mønstre af krydsskravering, for ifølge den rent tekniske forklaring på raderingens popularitet i relation til landskabet, var kobberstikket mindre velegnet til at fremdrage landskabets atmosfæriske virkninger. At De Cock alligevel valgte dette formsprog har utvivlsomt at gøre med, at han fandt det passende for den type landskab, han tegnede.

Denne opmærksomhed på eksistensen af forskellige modi indenfor landskabstrykket gør det klart, at vi må opfatte de eksplicite referencer til pennetegningen i naturalisternes landskabsserier som et betydningsmættet udtryk. På basis af undersøgelsen af naturalisternes landskabsserier kan vi konkludere, at det rustikke landskab endnu i 1610’erne i særlig grad var knyttet til tegningen, og at de tidlige naturalister gjorde brug af radererkunsten netop fordi den (også) var i stand til at reproducere kunstværkernes karakter af *nae t’leven* tegning. Af samme grund er det måske bedre at karakterisere disse kunstneres ikke som *peintre-graveurs*, men mere specifikt som tegner-raderere. Som bekendt var flere af de tidlige naturalister i højere grad tegnere end malere: Claes Jansz’ har ikke efterladt sig et eneste maleri (selvom han blev trænet af maleren Vinckboons) og både Buytewechs og Jan van de Veldes malede produktion er særdeles beskedne.

Radering, pennetegning og sort kridt

Det sidste aspekt, der skal fremdrages, er den slående parallelitet mellem naturalisternes raderinger og pennetegningen. På trods af Esaias store popularitet som raderer, var hans engagement i kunstformen meget kortvarigt, og begrænser sig stort set til ca. 1614-1617. Ludwig Burchard bemærkede at denne adfærd var typisk for perioden, og mente at det skyldtes, at de unge kunstnere prøvede kræfter med radererteknikken mens de endnu havde deres lærdom fra læreårene i frisk erindring.¹⁶⁰ Hans forklaring er utilfredsstillende, da den kun kan beskrive en motivation til at afprøve teknikken, men ikke hvorfor mange kunstnere opgav den igen. Dette forklares væsentligt bedre når Van Hoogstraten anbefaler den unge kunstner at udnytte raderingen til at skabe sig et

¹⁶⁰ Burchard (1917) 13

navn.¹⁶¹ Denne forklaring kan spille en rolle for Esaias, men hans karriere er særligt kompleks netop på det tidspunkt, hvor han opgav radererkunsten. I 1618 flyttede han således bort fra Haarlem, og forlod derved Republikkens hovedstad for trykkekunst, hvilket kan være en væsentlig faktor i, at han opgav raderingen, og i stedet begyndte at male og tegne selvstændige kunstværker mere intensivt. På den anden side ved vi jo fra ikke mindst Claes Jansz' kopier, at raderingerne etablerede Esaias kunstneriske omdømme, og det er således ikke usandsynligt, at Van Hoogstraten beskriver præcis det ræsonnement, Esaias fulgte: raderingerne stimulerede en efterspørgsel efter hans kunstværker, og da muligheden bød sig, flyttede han til residensstaden Den Haag, hvor han kunne forvente at finde et økonomisk og kulturelt mere kapitalstærkt publikum. Der er dog yderligere en forandring i Esaias' kunstneriske virke, der indtræffer samtidig med, at han opgav radererkunsten. Netop på dette tidspunkt gik han fra at tegne med pen til at eksperimentere med det sorte kridts evne til at angive gråtoner. Vi har set, at raderingen først og fremmest blev anvendt til at udtrykke pennetegningen, hvis linjespil teknikken i særdeleshed evnede at eftergøre.¹⁶² Og selvom der naturligvis blev udviklet systemer til at oversætte penslens og laverings udtryk til raderede udtryk, så demonstrerede Bolswerts kvaler med Bloemaerts forlæg, at dette skridt ikke var taget fuldt ud i 1610'erne. Kun en enkelt af de store landskabsraderere har efterladt sig et væsentligt antal sort kridt tegninger (fra den periode, hvor han var aktiv som raderer), nemlig Willem Buytewech. Men hans måde at benytte kridtet var ligesom pennetegningerne orienteret mod linjen og linjens spil, og ikke som hos den modne Esaias mod opløsning af linjen til fordel for en modellering af landskabet med lys og skygge. Måske anså Esaias ganske enkelt ikke denne måde at anvende det sorte kridt som velegnet til radererkunsten, således at overgangen til den nye tegneteknik resulterede i at engagementet i raderingen ophørte? Vi vil aldrig vide, hvilke overvejelser Esaias gjorde sig, men det er dog bemærkelsesværdigt, at heller ikke Van Goyen, hvis hele livsværk synes perfekt indrettet til at udnytte raderingens reproduktive potentiale ikke har efterladt sig et eneste raderet værk, ja der eksisterer end ikke en eneste raderet kopi efter ham fra hans egen levetid.¹⁶³ Til gengæld for engagementet i raderingen intensiverede Esaias og Van Goyen så deres deltagelse i markedet for tegnekunst, og især Van Goyen udviklede en næsten seriel måde at tegne små hurtige landskaber med sort kridt, der næsten kan siges at være en tegnet pendant til det raderede landskab. Hvor det raderede landskab markedsførte tegningen som selvstændigt kunstværk i 1610'erne, så formåede begge disse kunstnere at profitere på tegningens øgede status ved at investere i markedet for

¹⁶¹ Van Hoogstraten (1678) 195

¹⁶² Dackerman (2006)

¹⁶³ cf. Beck (1972-1987) vol. I, 55, 320-322

landskabstegnekunst. De sparsomme indikationer, der er om priserne på Van Goyens tegninger, peger således i retningen af, at de ikke var væsentligt dyrere end radererkunst.¹⁶⁴ Skiftet til at producere salgbar tegnekunst var langt mere profitabelt for kunstneren, eftersom profitten gik til ham selv og ikke til forlæggeren, der ejede pladerne og solgte trykkene. Når raderingen spiller en relativt mindre rolle for landskabskunsten i 1620'erne og 1630'erne, kan en del af forklaringen altså være, at dens succes i 1610'erne stimulerede efterspørgslen efter egentlig tegnekunst, og at overgangen fra pennetegninger til sort kridttegninger ligeledes forstærkede nedgangen.

¹⁶⁴ Se kapitel 7

∞ Kapitel 5 ∞

Billedanalyse II – tegnekunst og det tidlige tonelandskab, ca. 1625-1635

I kunstteoretiske skrifter fra det 17. århundrede fremhæves forbindelsen mellem tegnekunst og malerkunst jævnligt. I sin teoretiske traktat over malerkunsten behandler Van Mander især tegningens position i malerkunsten i kapitlet *Van het teyckenen, oft Teycken-const*. Her peger han på flere grundlæggende sammenhænge mellem de to kunstarter. Han indleder med at karakterisere *Teycken-const* som dét, der gør det afbillede forståeligt i både formel og indholdsmæssig forstand. For tegningen er både formgiver og samtidig udtryk for menneskets evne til at oversætte det partikulære og udtrykke det abstrakt.¹⁶⁵ Tegnekunsten er således det igennem hvilket den menneskelige fornuft, forstand og kreativitet er til stede i maleriet. Da han siden går over til den mere konkrete beskrivelse af tegneøvelsernes formål peger han på at lærlingen gennem tegneøvelserne udvikler en manér, og derefter at tegnekunsten leverer forbilleder til det færdige kunstværk. Og endelig hedder det, at man gennem tegnstudier opnår en erfaring med virkeligheden, som kan benyttes når man maler egne opfindelser. Van Manders identifikation af tegningen som leverandør af hhv. manér, motiver og erfaring repræsenterer den typiske karakteristik af tegningens indvirkning på landskabsmaleriet. Både i oversigtsform i udstillingskataloger og i den mere specialiserede forskning finder man disse tre veje eksemplificeret.¹⁶⁶ I sine vigtige analyser af Van Goyens skitser har Edwin Buijsen identificeret Van Goyens måde at benytte sine skitsebøger målrettet til indsamling af motiver (primært middelalderlige bygninger), der kunne være nyttige i udfærdigelsen af gennemarbejdede tegninger og malerier.¹⁶⁷ Han demonstrerede hvorledes Van Goyen for at kunne afbilde en nederlandsk bys profil og dens enkelte bygninger nogenlunde korrekt havde for vane, først at opsøge et højt udkigspunkt og derfra tegne en profiltegning af byen, hvorefter han bevægede sig tættere på og skitserede de væsentligste landemærker fra en eller flere sider. Buijsen var endvidere i stand til at forbinde ca. 25% af tegningerne fra den såkaldte Bredius/Kronig-skitsebog (ca. 1644) med gennemarbejdede tegninger eller malerier; en bemærkelsesværdigt høj andel når man betænker, at

¹⁶⁵ Van Mander (1604) fol. 8v; cf. Miedema (1973) 423

¹⁶⁶ Fx Brown (1986) 12 og Schapelhouman & Schatborn (1987) viii-ix

¹⁶⁷ Buijsen (1993); Buijsen (1996)

man almindeligvis nedfælder skitser efter princippet better-safe-than-sorry, samt at en pæn del af Van Goyens produktion er gået tabt.¹⁶⁸ Når nogle derfor mener, at motivjagten ikke kan have været hans væsentligste grund til at skitsere ude i naturen mener jeg, at de tager fejl, i det mindste hvad angår de senere skitsebøger. Dette bekræfter Buijsen endvidere ved at anføre, at Van Goyen almindeligvis benyttede papir med samme højde-bredde forhold som hans malerier typisk er udført i. Man må dog skelne mellem to forskellige typer af tegnede forlæg, dels tegninger der blev repeteret nogenlunde direkte i malerier og dels tegninger som blot var inspirationskilde for et gennemarbejdet kunstværk. Som sådan repræsenterer skitsebogens forlæg både tegningens funktion som motivisk skattekasse og som en akkumulation af erfaringer med at skildre særlige motivtyper.

Sidstnævnte kvalitet har især Hans-Ulrich Beck og Christiaan van Eeghen fremhævet som en måde Van Goyens tegnekunst indirekte påvirkede malerkunsten. Beck opsummerer: "kunstnerens gryende interesse for naturstudiet i 1620'ernes midte førte til at hans landskabsmalerier fik en større naturlighed, hans malestil blev mere flydende og friere, selvstændigere, hans penselstrøg blev raske og åbne og ligner dermed tegningernes hurtigt skitserende kridtstreg...".¹⁶⁹ Han ser altså naturstudierne som en art teknisk øvelse, der mere eller mindre ubevidst smittede af på kunstnerens malestil.¹⁷⁰ Van Eeghen er inde på den samme relation, men specificerer at det var de tidlige eksperimenter med naturstudier udført i sort kridt, der "gjorde det muligt at bryde med sin gamle stil og overføre denne friere håndtering til panel og lærred."¹⁷¹ Af denne formulering fremgår det, at Van Eeghen opfatter stilskiftet fra ungdomsværkerne før 1627 til den modne periodes tonelandskaber som en bevidst kunstnerisk stræben, der blev foranlediget af de erfaringer kunstneren havde gjort sig i tegnekunsten; dvs. dels af naturiagttagelsen dels af den tekniske evne til at repræsentere denne med kridtet. Men tegnekunstens motiviske, tekniske og erfaringsmæssige indvirkninger på maleriet er ikke i sig selv en fyldestgørende beskrivelse af sammenhængene. Så meget blev antydnet i det korte oprids af det naturalistiske landskabs historie i kapitel 3, da vi konstaterede, at tonelandskabet ikke var den første naturalistiske landskabstradition i Den Nederlandske Republik, men et alternativ til den etablerede naturalisme i maleriet. At der er

¹⁶⁸ Det er uvist hvor mange kunstværker, der er gået tabt. Men man får en indikation af især tegnekunstens skrøbelighed, når vi i 1627-tegnebogen kan konstatere, at kun 17 af (mindst) 48 kunstværker er bevaret, svarende til et tab af (mindst) 65% af tegningerne. Tabsraten for malerier må dog alt andet lige være mindre.

¹⁶⁹ Beck (1972-1987) vol. I: 41 ("*Dadurch erlangt seine Landschaftsmalerei mehr Natürlichkeit, sein Malstil wird flüssiger und freier, selbständiger, sein Pinselstrich wird rasch und locker und gleicht damit dem schnell skizzierenden Kreidestrich seiner Zeichnungen: der Künstler findet seine Handschrift.*")

¹⁷⁰ Noget tilsvarende er Keyes (1987) inde på, fx p. 140.

¹⁷¹ Van Eeghen (1997) 179 ("*The drawings that once made up the Catchmade Morgan Album demonstrate that Van Goyen's experiments in the new medium of black chalk enabled him to break with his previous style and to transfer this freer handling to panel and canvas.*")

mere på spil end blot en øget teknisk frihed synes indlysende, for så vidt som den tonale malestil ikke udvikledes løbende indenfor Van Goyens typiske motiver, men opstod abrupt og ikke mindst samtidig med introduktionen af nye motivtyper og kompositionsprincipper; og sidstnævnte lader sig i sagens natur ikke forklare som et resultat af kunstnerens nyvundne tekniske frihed. At alle tre elementer fremkommer i malede landskaber på præcis samme tid lægger tvært imod op til, at vi opfatter det tegnede landskab som mere end blot et motivisk arkiv og som en kilde til øget teknisk frihed; alt andet lige ser det ud til, at tonelandskabet målrettet omfortolkede det tegnede landskab til et malet udtryk. Detaljerne heraf må vi se nærmere på.

Fra Esaias til tonelandskab

Vi kunne i kapitel 3 konstatere, at da det lokale landskab blev en del af den malede landskabsproduktion, skete det ved at forkaste den *flamisante* fortolkning af bondelandskabet til fordel for landskabstegningens konventioner, sådan som de kom til udtryk både i den tegnede skitse og i dens stedfortræder, den raderede landskabsserie. De praktiske omstændigheder af maleriets lån fra veletablerede grafiske traditioner er et emne, som især E. Melanie Gifford har set nærmere på i en serie artikler udgivet i perioden 1995-1998. Som konservator er hendes udgangspunkt af teknisk karakter, nemlig hvorledes den grafiske kunst dannede præcedens for de tekniske fornyelser, som Esaias introducerede i sine malerier. Gifford peger på, at Esaias' udviklede en tonal virkning i nogle af sine malerier ved at reducere undermalingen til en løselig fastlæggelse af motivet og deroever udføre en monokromt malet skitse, der siden fik tilført enkelte koloristiske elementer såvel som højlys *alla prima*.¹⁷² Hun konkluderer derfor, at den stilistiske forandring af billedernes udseende fremkom igennem bevidste forandringer af maleteknikken.¹⁷³ Det væsentlige herved er, at Esaias' forkastelse af den traditionelle maleteknik gør det muligt for os at konkludere, at den stilistiske forandring af billederne ikke blot skyldes en ny teknisk frihed, men blev udviklet igennem målrettede eksperimenter. I den sammenhæng er det væsentligt, at Gifford siden har argumenteret for, at den tekniske forandring af maleriet fremkom ved at overføre nogle af den grafiske kunsts principper til maleriet. Esaias var som bekendt en af 1610'ernes væsentligste raderere, og Gifford foreslår at Esaias efter at have tillagt sig Buytewechs stiple teknik i sine raderinger benyttede denne som æstetisk målestok for sine malerier, for så vidt at træets synlige årer udnyttedes til at skabe den samme taktile virkning i eksempelvis en træstamme eller i himmelen, som man ser det i de tidlige landskabsraderinger.¹⁷⁴ I raderinger som *Gård til venstre for en sti* (Keyes E31) er ligheden mellem

¹⁷² Gifford (1995)

¹⁷³ Gifford (1995) 146

¹⁷⁴ Gifford (1996) 73

raderingens beskrivelse af den blå himmel vha. korte, vandrette linjer og virkningen af de synlige årer i malerierne indlysende. Hun peger altså på, at den tekniske forandring af maleriet baserer sig på en æstetisk tilnærmelse til det konventionelle, ”bruegelske” formsprog, der var etableret i tegning og grafik.

Yderligere et aspekt af Esaias’ introduktion af den grafiske kunsts konventioner blev lagt til argumentationen, da Gifford i 1998 udlagde det nye landskabsmaleris skitserende formsprog som en pendant til den frit skitserende stil, der havde bredt sig med radererkunsten. Måden Esaias maler National Gallerys berømte *Vinterlandskab* fra 1623 (fig. 5.1) med et tyndt lag maling og med en løselig modellering med fokus på skarpe lysvirkninger ser Gifford som en logisk forlængelse Esaias’ arbejde med tegning og grafik i 1610’erne; som citerede han grafikken i maleriet.¹⁷⁵ I flere tilfælde peger hun da også på, at Esaias har benyttet en formgivning, der har klare paralleller til tidligere eller samtidige tendenser i hans tegninger.¹⁷⁶ Måden træet i vinterlandskabet i London er afbildet med et tyndt koksgråt farvelag således at stammens rundende form fremkommer igennem farvelagets transparens og de få opstrammende strøg i sort, relaterer hun til sort kridt tegnestilen i blandt andet Kobberstiksamlingens *Vinterlandskab med kolfspillere* (fig. 5.2 og 5.3). Hér er træerne ligeledes fladeorienterede og stammen er modelleret igennem en graduation af kridtets sorte farve, på en måde der afgjort er beslægtet med måden den transparente koksgrå maling blev anvendt i Londonbilledet.

Wolfgang Stechow har peget på, at netop dette malede *Vinterlandskab* er Esaias væsentligste enkeltstående bidrag til det tonale landskabs fremkomst.¹⁷⁷ Hér er den prøvende skitsering af landskabet gjort til det bærende æstetiske princip, hvilket ikke mindst bæres hjem af den påfaldende brug af næsten stregagtige sorte linjer, som foruden at blive anvendt til at afbilde træer, også finder vej til forgrundens på det nærmeste skraverede buskads og til at accentuere vejens krumning. Dette stilistiske greb er i så åbenlys overensstemmelse med hans samtidige tegnestil, som den fx kommer til udtryk i 1624-skitsebogen,¹⁷⁸ at jeg ikke ser nogen grund til at betvivle, at stiludtrykket udspringer deraf. Et yderligere argument for at se maleriet som baseret på en målrettet overføring af det grafiske formsprog fremkommer ved at sammenligne undertegningen med selve maleriet.¹⁷⁹ Selvom undertegningen mest af alt kan regnes for et personligt notat, som han ikke alle

¹⁷⁵ Gifford (1998) 147-148

¹⁷⁶ Gifford (1998) 149

¹⁷⁷ Stechow (1966) 21

¹⁷⁸ cf. Keyes (1984) kat. D91, D97, D125, D142, D155, D188, D210 og D214

¹⁷⁹ Bomford (1986) 53 fig. 6

steder følger synderligt nøje,¹⁸⁰ så er der dog også nogle antydninger af, at Esaias har forsøgt at bevare virkningen af den i det færdige billede. IRR-optagelsen af maleriet afslører eksempelvis, at den markante sorte linje, der markerer jordvejens krumning gentager virkningen af et antal kridtstreger, der ligeledes fungerede som hjulspor på vejen. Disse tegnede spor forsvandt dog under farvelagene, hvorfor Esaias trak den op igen med sort maling. Netop denne måde at anvende den sorte maling som et grafisk element i maleriet er et af de væsentligste samlende træk ved billedet, der går igen i både angivelsen af horisontens placering midt i baggrundens brunlige dis, i modelleringen af bondehuset og i ”skraveringerne” i buskadset.

Tonemaleriet, ca. 1625-1635

Konklusion på Giffords analyse af Esaias vanden Veldes tonalt orienterede landskaber, gør det nødvendigt at se nærmere på om en tilsvarende udnyttelse af grafiske virkemidler kan genfindes i malerier fra de år, hvor tonemaleriet for alvor slog igennem, altså i årene kort før og efter 1630. I denne periode introducerede en gruppe kunstnere, der tilsyneladende alle havde forbindelse til Haarlem, tonelandskabet som en fast del af landskabssortimentet. Historiens tilfældighed vil have det, at den kunstner der har æren af at have lavet det tidligste bevarede landskabsmaleri, der foruden den tonale virkning også inkluderer ét samlende kompositionelt greb, den dobbelte diagonal, samtidig er den kunstner, hvis bidrag til tonelandskabet er mindst: Pieter van Santvoort (1604/5-1635). At dømme efter hans *Klitlandskab* fra 1625 er man tilbøjelig til at antage, at han blev udlært i Haarlem blandt de øvrige tonemestre.¹⁸¹ Fra årene efter stammer så lignende malerier af Pieter de Molijn (1595-1661), Jan van Goyen og Salomon van Ruysdael (1600/03-1670). Jeg tager Van Goyen som analyseobjekt, fordi hans tegnede og malede produktion er den mest omfattende, den bedst dokumenteret og vel også den væsentligste af alle kunstnerne i denne gruppe. Det er ofte blevet bemærket, at der går en skillelinje gennem Van Goyens kunstneriske produktion i ca. 1627.¹⁸² Før dette tidspunkt er Van Goyen endnu ret konservativ i sin malestil. Hans udgangspunkt ligger indenfor den flamske landskabstraditions efterliv i Den Nederlandske Republik, og består i ganske mange tilfælde af årstidsskildringer eller forlystelser på isen udenfor et kastel. Farveholdningen er endvidere klar og strålende og fremkalder en munter stemning ligesom i Avercamps værker.¹⁸³ Efter 1627 begynder han at male i en mere umiddelbar manér, hvor han helt og aldeles undlader undermalingen, og starter med først en undertegning i sort kridt, hvorover han

¹⁸⁰ Sammenlign fx tegnestilen med det tilsvarende ”personlige” trykforlæg *Spaernwoude* (Amsterdam, Rijksprentenkabinet, inv. A-2120, pen og laving over sort kridt, 87 x 178 mm).

¹⁸¹ London (1986) 231

¹⁸² Beck (1972-1987) I, 40

¹⁸³ Van Gelder (1937) 34-35

maler hele kompositionen i en monokromt malet skitse, som er holdt i toner der varierer mellem mørkegrå og mørkebrun.¹⁸⁴ Derover malede han resten af billedet i en omgang, *alla prima*, ved at benytte tynde, transparente farvelag således at grundens farve tonede hele billedet i de samme nuancer. Som vi skal se er dette tekniske skridt tæt knyttet til en væsentlig forandring i Van Goyens tegnestil.

Jan van Goyens tidlige tegninger

Til ungdomsværket hører godt 60 små pennetegninger, hvoraf tre befinder sig i Kobberstiksamlingen. Fjorten signerede tegninger tilhører en gruppe der betegnes *Tegnebog A* der daterer sig til 1624,¹⁸⁵ mens yderligere syv tegninger er udført i et andet format og blot signeret med "I V GOIEN"; en stavemåde, han kun benyttede indtil 1627. Disse betegnes af J.G. van Gelder som *Tegnebog D* og er også daterbare til ca. 1624. Tilbage står vi altså med 38 usignerede pennetegninger, der ligeledes stammer fra tegnebøger fra 1620'erne, og som både blev anvendt til at skitsere *nae t'leven* og til at tegne gennemarbejdede kompositioner. *Landsbykirken i Lisse* og *Landskab med en mølle* (fig. 5.7) eksemplificerer denne dobbelte funktion, idet begge tydeligvis er færdiggjorte kompositioner udført i mindst to etaper og inklusive staffage, mens de på verso begge bærer nogle hurtige nedkradsninger af hhv. en klynge bondehuse og fiskerbyen Katwijk aan Zee foruden en kyststrækning. Begge dele kan meget vel være hurtige skitser udført i naturen. Størrelsen og det udseendet af Kobberstiksamlingens tre pennetegninger fortæller, at de stammer fra to forskellige tegnebøger. De to netop omtalte tegninger er en del af *Tegnebog B*, og kan dateres til ca. 1627/28,¹⁸⁶ mens *En kanal nær en landsby* tilhører *Tegnebog C*.¹⁸⁷ Sidstnævnte skitsebog daterer Van Gelder ikke, men i sammenligning mellem tegningerne fra 1624 og 1627/28 er den kantede penneføring og de klart definerede linjer i *Tegnebog Cs* blade væsentligt tættere på *Tegnebog A* (1624). En anslået datering kunne derfor være ca. 1624/25. En sammenligning mellem den tidlige *Kanal nær en landsby* og de to senere *Landsbykirken i Lisse* og *Landskab med en mølle* afslører forskellige tilgange til skildringen af landskabet. I det første værk (fig. 5.5) har Van Goyen bygget motivet op som en veksling mellem mørke og lyse zoner, der hver især er tydeligt demarkerede, og

¹⁸⁴ Gifford (1996) 76

¹⁸⁵ Van Gelder (1937) nr.s 1-8 samt Beck (1972-1987) kat. Z.1a, Z.1b og Z.9-12a. Betegnelsen *Tegnebog* er Becks korrektion af det upræcise "skitsebog", som antyder, at der er tale om skitser snarere end færdige kompositioner.

¹⁸⁶ Beck (1972-1987) kat. Z.13a-19 (udvidelse af Van Gelders *Skitsebog D*). Van Gelder (1937) 40 daterer den ca. 1630 og Beck (1972-1987) 9 daterer den ca. 1629/31. Beck har dog en tendens til at datere en smule sent, især i ungdomsårene. Schatborn & Schapelhouman (1998) kat. 131 opstiller et stilistisk argument for, at skitsebogen er fra ca. 1627/28.

¹⁸⁷ Van Gelder (1937) kat. 17-23

selvom forgrunden kun summarisk angiver sit motiv er den alligevel klar i sin konstruktion, da de skraverede linjer er skarpe og regelmæssige. Det gælder også for mellemgrunden, hvor især den regelmæssige vandrette skravering af bondehusene er påfaldende for Van Goyen. Alt i alt giver tegningen derfor det indtryk, at Van Goyen endnu ikke på skabelsestidspunktet helt havde udviklet den mellemtonens subtilitet, han siden udviklede.

Landsbykirken i Lisse og *Landskab med en mølle* (fig. 5.6 og 5.7) giver et helt andet indtryk af pennens brug. Og ikke mindst af dens begrænsninger. Hvor Van Goyen i den førnævnte tegning benyttede sig af alternerende bånd af lys og skygge, benytter han her en lysere blæk, der sammen med det mørkere papir giver en mere ensartet tonevirkning; ja tilsyneladende var det netop fordi motivet var for ensartet i sin tone, at han valgte at stramme især forgrunden op med en mørkere blæk, der tilfører en art atmosfærisk perspektiv til landskabet. Tegningen er også forandret, skraveringen er ikke længere så ensartet som i det ældre blad, i stedet er flodbredden nu afbildet med kunstnerens karakteristiske krøllede streg, og landsbykirken er tegnet mere åbent end bondehytterne fra før, mens blækket der angiver træerne omkring kirken nu er påført så det flyder sammen. Hvor Van Goyen allerede i sin tidlige tegninger mestrede at fange lysets spil, viser han sig hér i sine sene pennetegninger også at mestre tonespillet.

Med disse sene pennetegninger nåede Van Goyen omtrent så langt i retningen af tonevirkningen, som det var ham muligt med pennen; først Rembrandt fandt en måde at tegne med pen, der havde en suggestiv virkning, der kunne måle sig med tonemalerens sort kridt tegninger.¹⁸⁸ Herefter anvendte Van Goyen udelukkende sort kridt i sine tegninger, og materialeskiftet er traditionelt blevet dateret til ca. 1626/27, altså præcis samtidig med det markante stilskifte i malerierne. Christiaan van Eeghen har imidlertid på overbevisende facon tilbagevist denne datering, hvilket har væsentlige konsekvenser ikke blot for forståelsen af det stilistiske skifte i pennetegningerne, men tilsvarende for de malede landskaber. Van Eeghen bedrift var i det upublicerede og nu opsplittede (kompositte) Catchmade Morgan-album at identificere et antal forstudier til malerier, hvoraf de tidligste er signerede og daterede 1626, hvorfor den gruppe tegninger, som disse forstudier tilhører må være tegnet før dette tidspunkt.¹⁸⁹ Et antal skitser fra denne gruppe er ikke del af Catchmade Morgan-albummet, men er nu indbundet i et andet komposit

¹⁸⁸ Van Gelder (1937) 39

¹⁸⁹ Van Eeghen (1997) 159. Han peger på, at allerede Beck knyttede en af Catchmade Morgan tegningerne sammen med et værk fra 1626 – Beck (1972-1987) kat. Z.844a/24 og Z.57 - men at Beck antog, at skitsen var en senere replik af det signerede værk.

album, som nu befinder sig i British Museum.¹⁹⁰ Samlet identificerer Van Eeghen 16 tegninger i disse to album, der må regnes blandt Van Goyens tidligste eksperimenter med sort kridt, og igennem en stilkritisk analyse forbinder han disse tegninger til den 1623-daterede sort kridt tegning *Demokrit og Heraklit*, og foreslår en datering af værkerne til 1623/24. De resterende 68 tegninger fra Catchmade Morgan-albummet daterer han til ca. 1625/26 og det øvrige London-album til ca. 1626/27.

Denne tilbagedatering af Van Goyens eksperimenter med sort kridt er særdeles betydningsfuld. Den peger nemlig på, at det stilskift, vi bemærkede i pennetegningerne bygger på principperne fra sort kridt tegningerne. De tidligste eksempler på tegninger i sort kridt i Kobberstiksamlingen er *Vinterlandskab med skøjteløbere* og *Landskab med en vej langs en å* (1627), der stammer fra en tegnebog med mindst 48 blade.¹⁹¹ Her ser man netop hvorledes kunstneren ved hjælp af det sorte kridt fik mulighed for at udtrykke et anderledes bredt spektrum af gråskalaen, fordi han kunne variere trykket med kridtet og skabe en fornemmelse af atmosfære ved at stramme forgrunden op med en af kridtets skarpe kanter, så en mørk og præcis linje opstod. Især i *Landskab med en vej langs en å* ser vi hvorledes kunstnerens nye og mere stenografiske udtryk udviklede sig til et hektisk samspil af kaotisk flydende kruseduller, lange bløde konturlinjer, hurtige skraveringer og de sikre, mørke opstrammende linjer, der alle tjener til at skabe en oplevelse af sammenhængende lys og rum. Forstadierne til dette udtryk findes allerede i Catchmade Morgan skitserne, hvorfor man må antage, at de sene pennetegningers adoption (og det efterfølgende fravalg af pennen) af stiludtrykket udspringer heraf. For analysen af forholdet mellem det tegnede udtryk og tonelandskabet hos Van Goyen betyder dette, at det først og fremmest er de gennemarbejdede sort kridt tegninger fra blandt andet *Tegnebogen fra 1627*, der udgør det mest oplagte sammenligningsgrundlag.

Van Goyens brug af undertegninger i ungdomsværkerne

Endnu i 1620'erne og 1630'erne indledte Van Goyen almindeligvis arbejdet på et maleri med at udføre en rudimentær undertegning i sort kridt. Siden hen forekommer disse undertegninger ikke med samme regelmæssighed, fx er der ikke anvendt undertegning i Statens Museums *Arnhem* (1646), hvor han blot har nøjedes med benytte skitser af byens profil og af de enkelte landemærkers som *aides memoires*. Rent motivisk havde Van Goyens undertegningerne et meget præcist formål,

¹⁹⁰ Beck (1972-1987) kat. Z.844

¹⁹¹ Beck (1972-1987) kat. Z.73-88 (og måske Z.593A). KKS' *Landskab med en vej langs en å* er påskrevet "48", hvilket er det højeste tal på en overleveret tegning. Beck læser fejlagtigt påskriften som "45".

nemlig at fastlægge det overordnede kompositionelle forløb og at anslå de overordnede lys/skyggeforløb i landskabet ved igennem en hurtig skravering at angive hvorledes jordoverfladen skulle bølge for at skabe det rette forhold mellem lys og skygge i forgrunden. Men undertegningen spiller også en mere aktiv part i det færdige maleris æstetik, præcis som det var tilfældet med Esaias. For at forstå dette er det vigtigt at holde sig for øje, at Van Goyen udviklede en maleteknik, der var endnu mere direkte, end selv Esaias'. Gifford beskriver fremgangsmåden som udnyttelsen af en "monokromt malet skitse", der naturligvis er væsensforskellig fra manieristernes plandede og detaljerede undermaling, men også fra Esaias'. Van Goyen reducerede nemlig maleprocessen til blot tre faser: undertegning, monokromt malet skitse og endelig et farvelag, der – i modsætning til Esaias' praksis – blev påført på én gang, *alla prima*, og almindeligvis med så tynde og transparente farvelag, at den monokrome skitse i de tyndest bemalede områder har været umiddelbart synlig ikke bare nu, men også den gang.¹⁹² Derved bliver undertegningen aktiveret som en del af oplevelsen af det færdige billede. I *Flodlandskab med en kro* (fig. 5.8) spiller undertegningen en vigtig rolle for oplevelsen af maleriet. Flere steder har han ladet undertegningen være synlig gennem det tynde malinglag, således at den blåligt sorte linje kan hjælpe til at forstærke den endelige modellering af billedet. Husenes konturer opnår således sin fasthed ved et samspil mellem den udflydende farve og undertegningens klare afgrænsninger, og uden sidstnævnte havde hverken huset eller kornhjelms volumen været overbevisende. Det ser ligefrem ud til, at Van Goyen for at sikre undertegningens synlighed har forskudt placeringen af bondehuset en smule, således at den er placeret i husets skyggeside, der så godt som udelukkende er etableret i den monokromt malede skitse, og derved kommer fri fra de mindre transparente malinger, der blev anvendt til bondehusets solbeskinnede side. Dette træk er typisk for samspillet mellem undertegning og malinglag i Van Goyens tidlige tonelandskaber. Vi ser det fx i *Stråttekt bondehus* (1631),¹⁹³ hvor man med det blotte øje kan konstatere, at det oplyste hjørne af bondehuset er placeret lidt til venstre for undertegningens angivelse af hjørnet, der således undgik at blive overdækket. En sammenligning med et IRR-foto af Van Goyens (tilskrevne) *Vinterforlystelser ved en bondegård* fra ca. 1625 antyder, at denne måde at male forskudt i forhold til undertegningen ikke blev benyttet i de hans tidligste værker.¹⁹⁴ Her har undertegningen først og fremmest været et hjælperedskab for kompositionen, som følges ret stringent, blot har han valgt at reducere skorstenens højde en smule og vinklet tagryggen. Men disse

¹⁹² Gifford (1996) 76

¹⁹³ S'Gravenhage, Mauritshuis, inv. 1081, signeret "VG 1631", (panel, 40 x 54 cm); afb. i Beck (1972-1987) kat. G.1100

¹⁹⁴ København, Statens Museum for Kunst, inv. KMS1537 (panel, 19 x 35,5 cm); Dobrzycka (1966) kat. 249; Beck (1972-1987) vol. II: 535 afviser tilskrivningen.

ændringer udnytter ikke virkningen af undertegningen på samme måde som i de senere billeder, hvor brugen af en monokromt malet skitse tillod undertegningen at spille en rolle i det færdige billede.¹⁹⁵

Imitation af undertegningen i malinglaget

I tonelandskaberne blev undertegningens linjespil også et element i selve maleriet, på en måde som det ikke havde været tidligere. I forhold til den mættede farve og klare kolorit der præger *Vinter ved en bondegård*, hvor lokalfarven varieres ved at tilføje lysere kulører (fx lysebrune og sandfarvede passager i det brune murværk), så er der i tonelandskaberne en tilbøjelighed til at dæmpe kuløren ved at skitsere med sort på den brune grund. I *Vej gennem et landskab* er slægtskabet mellem denne modellering og undertegningen meget tydeligt.¹⁹⁶ Hele området omkring hestevognen er blevet modelleret ved at male nogle kraftige sorte linjer på den sandfarvede vej, der mest af alt har karakter af være ”tegnede”, som en art reminiscens af undertegningens skitse. Og tilsyneladende er det netop det grafiske formsprog fra undertegningen, som Van Goyen forsøgte at mime, for kigger man nærmere på jordvoldens skyggepartier, så man, at han med sort maling ”skraverede” to rækker af tilspidsende buer med sort farve, for at forstærke skyggens mørke. Sådanne hurtige skraveringer er et velkendt træk ved hans sort kridt teknik, og IRR-optagelser af tonelandskaberne afslører ofte netop sådanne passager i undertegningen.¹⁹⁷ Det er imidlertid ikke tilfældet for undertegningen i det konkrete maleri,¹⁹⁸ i stedet for at rekonstruere undertegningen i malinglaget, kan man snarere tale om, at han med fri hånd imiterede dens typiske udseende. For den typiske beskuer kan dette komme ud på et, men den imitative tilgang afslører i hvor høj grad Van Goyen var opmærksom på den udtryksmæssige virkning af disse passager. Dette er da også en af nøglefunktionerne for de sorte, streglignende penselstrøg i de tidlige tonelandskaber.¹⁹⁹ Opmærksomheden mod måden undertegningen imiteres med maling fordrer yderligere overvejelser over Van Goyens måde at forholde sig til sin tegnestil i de malede landskaber. Belært af forrige eksempel er det oplagt at kigge videre på måden han anvender den gråsorte maling til at modellere billedet. Her er det typisk

¹⁹⁵ Et IRR-fotografi i Rijksbureau voor Kunsthistorische Dokumentatie af Rijksmuseums *Sommerlandskab*, inv. SK-A-3945, signeret ”I V. GOIEN 1625”, (ovalt panel, 43,6 x 44,3 cm); Beck (1972-1987) kat. G.108, afslører en tilsvarende tilgang i dette maleri. IRR-optagelserne er venligst stillet til rådighed af Edwin Buijsen, RKD.

¹⁹⁶ *Nederlandene, Privateje* (panel, 35 x 48cm), afb. (s/h) i Beck (1972-1987) II, kat. G.1129; farvefoto og IRR-optagelse i RKD.

¹⁹⁷ Cf. fx Gifford (1996) 75 fig. 66

¹⁹⁸ Rijksbureau voor Kunsthistorische Dokumentaties materiale. Venligst stillet til rådighed af Edwin Buijsen, RKD.

¹⁹⁹ Cf. Leiden (1996-1997) kat. 11, 12, 13a-b

for malerier fra den tonale periode, at den mørke og næsten stregagtige malede linje, modellerer over den brunlige skitse således, at der opstår en virvar af mørkere og lysere passager. I Nivaagaards Malerisamlings *Huse i klitterne* fra starten af 1630'erne benyttes de sorte linjer til at skabe et virvar af guirlander, der samlet angiver jordoverfladen og samtidig varierer skyggens tone (fig. 5.10). Derved opstår præcis samme effekt, som han havde anvendt allerede i sine tidligste pennetegninger (fig. 5.7), men udviklet videre i sin sort kridt teknik. Et eksempel på denne anvendelse kunne være *Landskab fra Soeterwoude*,²⁰⁰ hvor vi ser tilsvarende kruseduller anvendt til at skabe samme virkning (fig. 5.9 og 5.11). I det hele taget synes sort kridt tegningens evne til at modellere med lys og skygge frem for med linjer og skraveringer at spille med i forhold til den tekniske udvikling af tonelandskaberne. Allerede i hans tidligste malerier ser man, at han udnytter samspillet mellem en transparent undermaling og en efterfølgende modellering med mørkebrun eller gråsort maling. Men netop forskellene mellem måden at modellere før og efter 1627 taler for, at man forstår tonemaleriets udtryk som ikke blot en følgevirkning af hans øgede erfaring og tekniske frihed, men som en bevidst reference til det tegnede formsprog, for eftersom vi allerede i sort kridttegninger fra 1624/25 finder denne guirlande-stil, må vi vel konstatere, at han allerede da kunne udforme landskabsmalerier i dette formsprog, men han gjorde det ikke. I stedet er der i ungdomsværkerne en tendens til en mere retlinet efterbehandling af den brune forgrund. I førnævnte *Vinterlandskab med en bondegård* er jordoverfladen malet på en helt anderledes måde, hvor en lys og utransparent okkerfarve er påført relativt ensartet, og afveksles med en svag rosa tone, der rent koloristisk forbinder denne del af billedet til isen og himlen (fig. 5.12). Hverken linjen eller udnyttelsen af den transparente farves muligheder er et tema i malerier som dette.

Der er flere af de stiltræk, Van Goyen introducerer i sine tonelandskaber, der leder tanker hen mod kridttegningerne. Man bemærker eksempelvis en forbløffende forandring i måden løvværk blev malet før og efter 1627. I tidlige værker havde Van Goyen primært to forskellige måder at male løvværk på, alt efter hvor gennemarbejdede billederne skulle være. I sine mest bearbejdede værker som fx det tidlige *Landskab ved Leiderdorp* (1622),²⁰¹ der er trækronerne bygget op som små, men luftige klynger af enkelte blade, der skaber et ornamentalt spil over en brunlig baggrund. I de mindre gennemarbejdede malerier er løvet reduceret til et mere fladebetonet udtryk, hvor bladene stadig ligger i små klynger og skaber nogenlunde de samme luftige mønstre

²⁰⁰ Teknikken er dog allerede på plads langt tidligere, cf. fx tegningen *Klitlandskab* (ca. 1631), Leiden (1996-1997) 101 fig. 80

²⁰¹ Ungarn, privatsamling (panel, 30,3 x 43,2cm); Beck (1972.-1987) kat. G.216, afb. Leiden (1996-1997) kat. 2.

som før, men nu løvet angivet med korte skrå strøg. Efter 1627 ændrer træerne karakter. Herefter er det ikke de enkelte blade, men trækronens som helhed, der udtrykkes igennem korte penselstrøg, der er påført i samme retning og derved imiterer vindens indvirkning på bladene. Igen er det oplagt at sammenligne med måden han i sort kridt tegninger opløser trækronerne til en symfoni af snirklede w- og B- formede linjer, der først og fremmest virker som en helhed fordi de skaber et flimrende spil af skygge og penetrerende lysstråler og ikke mindst fordi krusedullerne er orienteret i samme retning, og derved ”fanger” vinden i træerne (fig. 5.13 og 5.14). Atter en gang ser det altså ud til, at tonemaleriets udtryk udnytter sortkridt tegningens principper.

Andre tidlige tonemalere

Udnyttelsen af grafisk inspirerede stiltræk i skildringen af rustikke landskabstyper finder vi ligeledes blandt de øvrige medlemmer af kunstnerkredsen. I sin analyse af Pieter de Molijn har Eva J. Allen peget på, at De Molijn i de skelsættende år omkring 1625/26, hvor han eksperimenterede med tonelandskabet også malede andre typer af landskaber.²⁰² I mere anekdotiske landskaber, hvor figurerne spiller en større rolle, fx *Statholder Maurits og prins Frederik Hendrik på jagt*,²⁰³ lagde han sig meget nær den *flamisanter* landskabstradition, sådan som vi kender den fra Jan Brueghel, Adriaen van der Venne og Esaias’ landskaber af samme type. Modsat gælder det for hans rustikke landskaber så som det berømte *Sandvejen* fra 1626 (fig. 5.15), hvor vi genfinder de fleste af de ”tegnede” stiltræk, vi har set hos Esaias og Van Goyen. Også hér er konturer angivet med gråligt sorte linjer, der især er fremherskende i sandvejen omkring den hestevogn, der udgør billedets kompositionelle akse, samt ved bakkedraget under figurerne og i det gamle hegn, hvor kunstneren signerede billedet. Kort sagt finder vi den tegningsagtige og skitserende stil netop de steder, hvor De Molijn søgte at lede vores blik hen.

Ligesom Van Goyens malerier synes De Molijns tidligste arbejder at udtrykke den forestilling om den grafiske udtryksform var særligt passende til skildringen af rustikke landskabsmotiver. Og på denne baggrund er det interessant at se nærmere på den sidste af de store tonemalere fra 1620’erne, Salomon van Ruysdael, hvis engagement i denne landskabstype ser ud til at starte i 1628.²⁰⁴ I de tidligste tonelandskaber (fig. 5.16) genfinder vi alle de demarkerende træk, som vi har gennemgået: den monokrome skitse, der spiller med i det færdige maleri, og som både styrker maleriets taktile virkninger og som giver det en skitseagtig karakter, nu om dage ser vi også undertegningen skinne igennem flere steder, men selv hvis den ikke var synlig den gang, så er den

²⁰² Allen (1987) 101ff

²⁰³ Dublin, National Gallery of Ireland, inv. 8 (panel 34 x 56cm), signeret “P de Molijn fecit 1625”

²⁰⁴ cf. Stewchow (1975) kat. 1, 3, 136A fra 1626-1627.

dog repræsenteret i billedet ved de tynde, mørke linjer, der imiterer dens udseende, og ikke mindst så genfinder man stilistiske træk som den stenografiske modellering af bondehuset med skitserende linjer, dramatiske sidestillinger af højlys og dyb skygge, og de mørke ”kruseduller” der former den brune skitse til en knoldet jordoverflade. Alt i alt giver dette billedet en fornemmelse af spontanitet, som Walter Liedtke har bemærket kan foranledige at selv specialiserede kunsthistorikere opfatter nedfældningen af billederne som lige så direkte som malestilen.²⁰⁵ Dette er dog langt fra tilfældet. IRR-optagelser af Van Ruysdaels malerier fortæller, at malerierne er langt mere udarbejdede i denne fase end eksempelvis Van Goyens. Som bekendt eksisterer der ingen tegninger, der kan dokumenteres at være udført af Van Ruysdael, og kun en mindre gruppe af skitser, herunder kat. 61 og 62, der traditionelt tilskrives ham.²⁰⁶ At Van Ruysdael derfor kæmpede mere med materien i sine undertegninger, er måske et udslag af hans mindre erfaring med tegnekunsten og med skildringen af motiverne, der gjorde at han ikke kunne tillade sig at bero lige så meget på den løbende udvikling af motivet som Van Goyen. Men netop fordi Van Ruysdael *ikke* var synderligt aktiv som tegner er det så meget desto mere bemærkelsesværdigt, at hans malerier i alt væsentligt er udført efter de samme principper som Van Goyens og De Molijns. Hans manglende dybe erfaring med den tegnede naturstudie betød altså tilsyneladende ikke, at han ikke var i stand til stilistisk at tilnærme sig det udtryk, De Molijn, Esaias, Van Goyen og Van Santvoort (alle flittige tegnere) havde udviklet, men blot at han følte det nødvendigt at gennemtænke billederne mere før han gik i gang med dem. Van Ruysdaels malerier demonstrerer derved, at man må være varsom med at opfatte tonelandskabet som et resultat af, at kunstnerne gennem naturstudierne optrænede en øget teknisk frihed, sådan som vi indledningsvis så det beskrevet. Derved forstærker hans eksempel vores indtryk, at tonelandskabets stilistiske lighed til tegnekunsten er et bevidst tilvalg, som blev anset for hensigtsmæssigt eller passende for landskaberne.

I hvor høj grad det grafiske formsprog blev etableret som konvention for rustikke landskabstyper kan afslutningsvis illustreres med Rembrandts enlige maleri af denne type, *Vinterlandskab* fra 1646 (fig. 5.17). Melanie Gifford argumenterer i en nylig artikel for, at dette maleri var et stilforsøg indenfor det naturalistiske landskabsmaleri, eller mere præcist: det var en emulering af Esaias vanden Veldes malestil, som Van Goyen må have beundret, for han ejede nogle af hans kunstværker i 1656.²⁰⁷ Når Rembrandt malede landskaber startede han almindeligvis med at udføre en indledende monokrom skitse i brunt på det lysebrunlige grunderede panel, hvori de

²⁰⁵ Madrid (1994-1995) kat. 60

²⁰⁶ Stechow (1975)

²⁰⁷ Gifford (2006) 132ff

overordnede mønstre af lys og skygge blev etableret, og derefter malede han endnu en såkaldt ”sort skitse”, hvor kompositionens detaljer blev fastlagt. Siden kom det øverste malinglag, malet vådt-i-vådt og i overensstemmelse med de to forudgående skitser, hvoraf ikke mindst den sorte ofte er synlig og spiller en stor rolle i det færdige billede. Konsekvensen af denne arbejdsgang er et slutresultat, hvis struktur Gifford sidestiller med hans grafiske arbejde, fordi de to skitser lever videre i det færdige billede. I *Vinterlandskab* gik han dog anderledes til værktøj, idet grunderingen denne gang var svagt pink, i direkte forlængelse af tonemalerens brug af en lys grund, der er så tyndt påført, at panelets farve skinner igennem og farver den let. Derefter etablerede Rembrandt med hurtig hånd kompositionen i en brun-sort skitse, som han – mens den endnu var medgørlig – færdiggjorde i ét hug med ret brede pensler, med det resultat, at skitsens flygtige præg samt brugen af sorte linjer til at formgive skaber en malet ækvivalent til den tegnede skitses udtryk. Resultatet er en forbløffende spontanitet, men også et billede, der oversætter det karakteristiske tonelandskab til det rembrandtske udtryk. Gifford hæfter sig især ved, at Rembrandt ved at placere et ”esaiask” træ overtager Esaias lineare ”tegning” af træstammer, der ”fremmaner sort kridt skitsens karakter”, men denne gang antydes dets volumen ikke ved at lægge flere tynde linjer ved siden af hinanden (og derved skabe et ”højlys” i det tomme mellemrum) sådan som vi så det i National Gallerys *Vinterlandskab*. I stedet har Rembrandt benyttet en bred pensel, og udnyttet penslens hår til at skabe den samme virkning, som Esaias skabte med den transparente koksgrå maling. På trods af en i bund og grund forskellig tilgang til naturen,²⁰⁸ så viser Rembrandt med dette maleri, at ligesom han kunne emulere Seghers landskaber, så have han også fuldt ud greb om tonelandskabets konventioner, som han kunne manipulere som han ville, uden at forstyrre det færdige billedes karakter.

Opsummering

I dette kapitel har jeg med udgangspunkt i Giffords analyse af de grafiske referencer i Esaias vanden Veldes maleteknik fra de tidlige 1620’ere argumenteret for, at man finder en tilsvarende overføring af grafiske udtryksformer i den første fase af tonemaleriet. Analysen af Van Goyen peger i retning af, at tegnekunsten blot, som det almindeligvis er blevet beskrevet, gav kunstneren en erfaring med landskabsmotiver og samtidig oparbejdede en teknisk evne, der gjorde det muligt for ham at male lige så hurtigt og ubesværet som han tegnede. Tvært imod er det muligt at pege på et antal karakteristika ved malerierne, hvor maleriernes mere ”grafiske” elementer forekommer at være udført med et mål for øje. At vi har kunnet konstatere, både at Van Goyen mestrede

²⁰⁸ Bakker (2004) 351. Jeg er dog mere skeptisk overfor Bakkers ekstrapolering af denne konklusion til også at dække tonemalerne.

stiludtrykket i sine tegninger før 1625, uden at dette førte til en afsmitning på hans ungdomsværker og omvendt også at Van Ruysdael var i stand til at male fremragende tonelandskaber uden den omfattende erfaring med at tegne *nae t'leven* (som jo blev udpeget som årsagen til fremkomsten af tonelandskabet) bestyrker kun denne konklusion. Det samme gør naturligvis det allerede omtalte kronologiske sammenfald mellem introduktionen af nye motiver og kompositionsprincipper og de rent maletekniske fornyelser der ledte til det nye stiludtryk. Tegningen indvirkede kort sagt på malerierne ikke blot som en teknisk øvelse (en erfaring) , ved at tilføre nye motiver til billederne og som et praktisk redskab i udfærdigelsen af malerier (forlæg, *aides memoires*), den blev også en art æstetisk reference, som tonemalerne i deres malestil henviste til. For så vidt havde Beck i bogstaveligste forstand ret, da han skrev, at Van Goyen igennem sort kridt skitserne fandt ”fandt sin håndskrift”, og overførte den til maleriet; blot foregik det tilsyneladende mere bevidst, end Beck antyder.

❧ Kapitel 6 ❧

Billedanalyse III - Den selvstændige landskabstegning, ca. 1600-1650

Foruden at tjene som naturstudier, skitser og andre typer af forarbejder til malerier og raderinger, er det karakteristisk for tegnekunsten i Den Nederlandske Republik, at den meget ofte stod alene som et selvstændigt kunstværk. Dette afsluttende billedanalysekapitel omhandler denne type af landskabstegning. Vi skal se nærmere på hvornår det landskabet bliver udbredt motiv i salgbare tegninger, hvorledes denne type af kunstværker forholder sig til de mere traditionelle salgbare medier, dvs. radering og maleri, og ikke mindst skal vi prøve at få et overblik over hvilken udbredelse landskabet har som motiv for selvstændige tegninger, hvem der overhoved producerede sådanne salgbare landskabstegninger og naturligvis skal vi i særdeleshed se nærmere på naturalisternes andel heri. Som i forrige kapitel vil de tidlige naturalister og Jan van Goyen være omdrejningspunktet for analysen.

Det er ikke let at definere præcis, hvornår en tegning fungerede som et selvstændigt værk. Naturstudier kunne viderebearbejdes og ”færdiggøres”, trykforlæg kunne efter endt brug leve videre som selvstændigt kunstværk og nogle kunstnere signerede og daterede deres skitser som en art dokumentation for værkets udførelse. Ikke desto mindre er det i langt de fleste tilfælde ret uproblematisk at definere hvornår en af naturalisternes tegninger er en skitse og hvornår den er et færdigt værk. For Jan van Goyens vedkommende bemærker man, at han i sine skitsebøger så godt som aldrig inkluderer figurer i sine landskaber, med mindre der da er tale om studier af figurgrupper. Linjeføringen i skitserne er også hurtigere og løsere, mens de gennemarbejdede tegninger så godt som altid er signerede, de er mere bearbejdede og ofte også påført laving. Netop værkets bearbejdningsgrad er en vigtig indikator for dets status, for der er en klar tendens til at samle foretrak ”færdige” værker. Som vi skal se kan dette nogle gange tale for at også usignerede værker må regnes som selvstændige landskabstegninger, ligesom også materialevalget ofte afspejler om billedet var tænkt som et selvstændigt værk, fx ved at være udført på pergament eller blå papir, ved at være påført vandfarver eller måske bare i stort format.

En beskeden start, 1610'erne

Analysen af 1610'ernes radererkunst gav os grund til at formode, at tegnekunsten allerede på dette tidspunkt var påskønnet som et interessant kunstværk i sig selv, ellers ville der ikke være nogen ræson i at udgive serier henvendt til samlere, som tog sig ud som tegninger. Der er da også flere indikationer på, at tegnekunsten var et interessant samlereobjekt allerede fra et meget tidligt tidspunkt. Omkring 1600 tegnede Jacob Saverij et antal bruegelske landskaber, der tilsyneladende må regnes som deciderede forfalskninger, hvilket vidner om en stor efterspørgsel efter denne gamle mesters tegnekunst,²⁰⁹ og på præcis samme tidspunkt skrev Van Mander om Bloemaert, at hans kolorerede tegninger af forfaldne bondehuse vakte stor interesse blandt *liefhebbere*; ikke mindst hvis de var kolorerede. De i denne sammenhæng mest interessante tegninger er dog Hendrick Goltzius' panoramaer fra Haarlem, som han udførte i 1603.²¹⁰ Disse værker antages almindeligvis at være udført af rent private årsager, Gibson knytter dem sammen med Van Manders beretning om Goltzius på grund af sit svagelige helbred i perioder måtte tage på daglige vandreture i den friske luft for at styrke sig, hvorved han opstiller en rent privat kontekst for tegningerne.²¹¹ Gibsons primære pointe er, at tegningerne næppe fik den store indflydelse på eftertiden, da de sandsynligvis kun blev set af nogle få *liefhebbere* og humanister. I sammenligning med den omtrent samtidige studie af *Brederode*,²¹² er de to signerede tegninger fra 1603 dog væsentligt grundigere gennemarbejdede, og jeg ser ingen problemer i at opfatte de to tegninger som selvstændige kunstværker, hvori Goltzius demonstrerede sit mesterskab af (også) den Bruegelske tegnestil og motivkreds, som også Saverij slog mønt på.²¹³

Claes Jansz Visschers Amsterdamserie

Det er dog først med generationen af tidlige naturalister, at den selvstændige landskabstegning for alvor begynder at blomstre op. Og selvom kunsthistorien ikke fuldstændig har anerkendt hans rolle, har Claes Jansz Visscher også en finger med i spillet, hvad angår selvstændige landskabstegninger. Til ungdomsværket hører nemlig en gruppe af tegninger udført med pen og grå lavering i en

²⁰⁹ Om tilskrivningen til Saverij, se diskussionen mellem Boon (1992) xxiv-xxvi, kat. 43 og Mielke (1996), 84-85 kat. A21-A45.

²¹⁰ Rotterdam, Museum Boymans-Van Beuningen, inv. H253, signeret "HG 1603" (pen, 87 x 153mm) og Paris, Coll. Frits Lugt, inv. 2628, signeret "HG 1603" (pen, 79 x 199mm); Reznicek (1961) kat. 400 og 404

²¹¹ Gibson (2000) 29-30

²¹² Amsterdam, Rijksprentenkabinet, inv. RP-T-1879-A67, signeret "HG 1600" (pen og lavering over sort kridt skitse, 175 x 279mm)

²¹³ Goltzius kamæleonagtige evne til at emulere andre kunstneres udtryk var en væsentlig del af hans kunstneriske identitet - og af hans succes som kobberstikker, se: Melion (1991) 44-47

tegnebog af formatet ca. 106 x 162mm, som oprindeligt har bestået af mindst tretten værker. Af disse er seks bevaret.²¹⁴ Landskaberne er alle hentet fra egnene omkring Amsterdam, og især er vejen Spaarndammerdijk godt repræsenteret blandt tegningerne. Rent stilistisk adskiller gruppen sig markant fra kompositionstegningerne til *Plaisante plaetsen* ved at have samme helstøbte karakter som de færdige raderinger, for værkerne inkluderer både staffage, er præcist lavede (i modsætning til den måde han lavede trykforlæg), og ikke mindst er de tegnet i en roligere og mere omhyggelig penneføring og ikke mindst er ingen af tegningerne påført topografiske notater i den velkendte håndskrift fra 1607/8-skitsebogen.²¹⁵ Der er kort sagt al mulig grund til at opfatte tegningerne som kunstværker i sig selv, ikke mindst da en enkelt af tegningerne er ”signeret” med den samme kappe- og hatteklædte figur, vi har set i *Plaisante plaetsen*, blot er han denne gang ikke alene forsynet med en tegnebog, men også med en fiskestang, præcis som i Claes Jansz’ selvportræt på *Plaisante plaetsens* første titelblad. Dette såvel som den topografiske interesse skaber en solid parallelitet mellem de lavede tegninger og den berømte trykserie, som yderligere forstærkes ved at Spaarndammerdijk og i det hele taget det inddæmmede landskab er hyppige *loci amoeni* i tidens litteratur. På samme tid som Visscher udførte sine tegninger skrev Hendrick Spieghel i *Hartspiegel* en hyldest til blandt andet Spaarndammerdijks skønhed, og Jan Six van Chandelier – der også skrev en elegi over Claes Jansz – udgav ca. 1651²¹⁶ *s’Amsterdammers Winter*, hvori han udpegede både Spaarndammerdijk og Sloterweg (hvis landskab optræder på en enkelt af tegningerne) som ypperlige rekreative områder: *Wie wil zich nu verkleumen gaan / naar Sparendam of Oosterzaan, / langs ’t IJ of langs den Amstelstroom / of naar den engen Overtoom / om daar een gratis zootje post / te peuzlen voor zijn middagkost?*²¹⁷ De lavede tegninger skaber således et amsterdamsk modstykke til raderingerne af Haarlems omgivelser, som vi vel kan betegne som *Amsterdamsuiten*.

I den sammenhæng er det værd at overveje, om den haarlemske eller amsterdamske serier blev skabt først. Maria Simon daterer nemlig tegningerne til ca. 1610, mens raderingerne som

²¹⁴ Amsterdam, Rijksprentenkabinet inv. RP-T-1883-A-238 og A-239 samt RP-T-1902-A-4622 og A-4623 samt Paris, Coll. Frits Lugt inv. 5933 og 5934. Endnu en tegning i sidstnævnte samling, inv. 788, har samme format og ligeledes et motiv fra Spaarndammerdijk, og den regnes ofte med til serien. Stilistisk set varierer den dog betragteligt og også teknikken adskiller sig (pen over sort kridt). I mine øjne er det derfor korrekt, når Carlos van Hasselt, New York/Paris (1977-1978) kat. 120 implicit ser bort fra denne tegning i forbindelse med serien. Tre af tegningerne er på et senere tidspunkt blevet nummereret 8, 9 og 10, hvorfor der altså sammen med de tre unummererede tegninger mindst må have været tretten tegninger i serien.

²¹⁵ Amsterdam (1998) 182

²¹⁶ Almindeligvis sættes udgivelsen til 1650, fx Denne datering gives almindeligvis til digtet, fx. www.dbnl.org/auteurs/auteur.php?id=six_003. I strofe 580-584 omtaler Jan Six imidlertid det berømte brud på Sint Anthonisdijk, hvorfor digtet umuligt kan være færdigskrevet før marts 1651; Se: Six van Chandelier (1651/1988) 58-59.

²¹⁷ Six van Chandelier (1651/1988) vers 193-198

bekendt ikke kan være udgivet før 1611/13, og ud fra denne fortolkning skulle *Amsterdamsuiten* altså være en forløber for *Plaisante plaetsen*.²¹⁸ Først for relativt nyligt er der sat spørgsmålstegn ved denne fortolkning, idet Schapelhouman mener, at tegningerne utvivlsomt er senere end Simons forslag, og måske endda væsentligt senere.²¹⁹ Vi bliver kort sagt nød til at se nærmere på dateringen af *Amsterdamsuiten* for at forstå hvorledes den forholder sig til den raderede serie. Desværre støder vi på vanskeligheder straks fra start, for Claes Jansz' ikke har dateret andre tegninger, end 1607/8-skitsebogen, og det er derfor kun når tegninger kan knyttes til daterede raderinger, at vi har faste holdepunkter for hans kronologi. Lykkeligvis kan den ene af de to Visscher-tegninger i Den Kgl. Kobberstiksamling dateres nogenlunde præcist, og giver derved yderligere et fikspunkt for kunstnerens kronologi. Tegningen *Kasteel Loenerslot* (fig. 6.1) er beslægtet med en række kastelsraderinger fra 1610'erne. Den tidligste af disse er Claes Jansz' egenhændige supplement til *De små landskaber*, blad 26 *Huis te Warmond*, som i Visschers version afslutter serien, siden fulgte i 1616 en radering af *Teylingen Slot*²²⁰ i 1617 udgav han en serie på fire kasteller, som Maria Simon argumenterer for blev raderet allerede 1614/15, og endelig udkom i 1619 *Huys te Lovensteyn*. Desværre eksisterer der ikke tegnede forstudier til nogle af disse raderinger, men deres udseende synes at være dokumenteret i to kopier af hhv. *Teylingen Slot* og *Slot Abcoude*.²²¹ Den anonyme kopi af *Slot Abcoude* (fig. 6.2) er måske den mest interessante i denne sammenhæng, idet den rent kompositionelt ligger Visschers radering så nær, at en relation til hans komposition er uundgåelig. Til gengæld afviger den så meget fra raderingen i detaljen, at det ikke er sandsynligt, at der er tale om en kopi efter raderingen, der er snarere tale om en fri kopi efter Claes Jansz' forstudie, hvor kopisten har tilføjet yderligere to (fiktive) tårne i højresiden af kastellet. Raderingen af *Slot Abcoude* er i forvejen den af kastelsraderingerne, der kommer *Kasteel Loenerslot* nærmest, hvad angår de kompositionelle valg, og da den anonyme tegning endvidere er i overensstemmelse med Den Kgl. Kobberstiksamlings smukke tegning, hvad angår det tydelige fokus på konturlinjer, den summariske angivelse af forgrunden og den pletvise indikation af murværkets karakteristika. Det er derfor fristende at antage, at KKS-tegningen blev til omtrent samtidig med fortegningen til raderingen af *Slot Abcoude*, altså ca. 1614/16.²²²

²¹⁸ Simon (1958) 57

²¹⁹ Schapelhouman & Schatborn (1987) 6

²²⁰ Kloek (1990) 102 n36

²²¹ Slot Teylingen: Berlin, Kupferstichkabinett, inv. 5477 (verso), afb. i Plomp (1997) 483 fig. 6; Abcoude-tegningen: Ejer og mål ubekendt

²²² Beelaerts van Blokland & Dumas (2006) 261 daterer ligeledes - på omtrent samme grundlag? - tegningen til ca. 1615.

Amsterdamsuiten kan næppe være udført tidligere end *Kasteel Loenerslot*. Selvom Claes Jansz stil kun ændrede sig lidt i løbet af hans karriere, så kan man dog helt overordnet sige, at han fra at tegne med en vis rastløshed i især tegningerne fra 1607/8-skitsebogen, så forsimples han sit formsprog i stadig højere grad i sine senere år.²²³ På den baggrund er det ikke overbevisende, at suitens forsimplede brug af vandrette skraveringer til at angive kulissetræernes løv skulle være udført meget kort tid efter kompositionstegningerne til *Plaisante plaetsen* (fig. 4.6),²²⁴ ja i sammenligning med *Kasteel Loenerslot* skildring af træer, må den luftige og ikke mindst helt vandrette skravering i *Hytter ved Sloterweg* (fig. 6.3) være nedfældet på et senere tidspunkt, dvs. efter 1615. Jeg vil ikke forsøge at gå nærmere ind i dateringen af denne serie, eftersom det væsentligste i denne sammenhæng er, at *Amsterdamsuiten* altså *ikke* er en forløber til *Plaisante plaetsen*, men følger op på den. Med disse tegninger forsøgte Claes Jansz at samle op på den interesse, der blev *Plaisante plaetsen* til del, ved at udvikle en unik serie over samme koncept som raderingernes. Ligesom den raderede serie tager også tegningerne udgangspunkt i det konkrete landskab, men der er taget væsentlige poetiske friheder. I tegningen *Sloterdijk* er kirken det eneste landemærke, og selvom der er væsentlige overensstemmelser med hans tidligere tegning af bygningen,²²⁵ så afviger den dog så meget, at identifikationen af landsbyen ikke er fuldstændig entydig. Mere interessant er dog relationen mellem Rijksprentenkabinetets *Landskab fra Spaarndammerdijk* og den til suiten beslægtede studie i Collection Frits Lugts *Nær Jan Deymans landsted ved Spaarndammerdijk* (fig. 6.4 og 6.5).

Trods de indlysende forskelle mellem tegningerne er de i deres grundstruktur så tilpas ens, at jeg er fristet til at opfatte Rijksprentenkabinetets tegning som en fri bearbejdning over den parisiske studie. Først og fremmest binder kulissetræerne de to tegninger sammen, ikke blot fordi de har samme funktion, men også fordi de er næsten identiske i formgivningen. Også placeringen af et markant bygningsværk i billedets midte og en mindre hytte ved den højre kant er kompositionelle valg, der binder tegningerne sammen, ligesom de er fælles om at skildre en kanal som løber omtrent parallelt med forgrunden, og som i begge tegninger har det samme forløb med små indsnævring

²²³ Cf. Schapelhouman & Schatborn (1998) kat. 339-401 (daterbare til hhv. ca. 1638 og ca. 1641)

²²⁴ Der som bekendt tilhører 1607/8-skitsebogen; det følger dog af min argumentation i kapitel 4, at disse tegninger ikke *nødvendigvis* er udført samtidig med naturstudierne, men måske først som forarbejde til raderingernes udgivelse. Det er således bemærkelsesværdigt, at dateringen af tegningerne fra skitsebogen ofte adskiller sig fra den topografiske annotation, fx ved at udført enten med grafit eller med en anden tone blæk, cf. Simon (1958) kat. 2, 3, 36, 39, 71, eller ved at være placeret et andet sted på papiret, cf. Simon (1958) kat. 41 og 70. Dette *kan* være et tegn på, at påskriverne er udført på et væsentligt senere tidspunkt, og at der derfor er tale om tilbagedateringer til tidspunktet for nedfældningen af naturstudierne.

²²⁵ Amsterdam, Rijksprentenkabinet, inv. RP-T-1913-6 (pen og lavering, 134 x 190mm), afb. Schapelhouman & Schatborn (1998) fig. 392

og en bro placeret på samme steds i værket. Jeg foreslår på dette grundlag, at Lugt-studien har dannet basis for Claes Jansz' videre arbejdede med Rijksprentenkabinetets tegning, hvori landskabet er åbnet mere op og derved er i bedre overensstemmelse med resten af suiten. Det hus Claes Jansz byttede Jan Deymans landsted ud for er i øvrigt også hentet fra Spaarndammerdijk, for det optræder også i Museum Boymans-Van Beuningens lille tegning *De tweede braek*.²²⁶ Dette er højst bemærkelsesværdigt, fordi *Amsterdamsuiten* derved afviger markant fra *Plaisante plaetsens* mere topografiske ramme. Hvor den raderede serie er påvirket af den kartografiske tradition, som Claes Jansz voksede ud af, har den tegnede serie et mere generisk præg, hvor tegningerne nok bygger på det amsterdamske landskabs kvaliteter, men hvor de mest åbenlyse topografiske markører er transmorferet til mere lyriske udtryk, hvilket medfører en afgørende forandring af karakteren af den lænestolsrejse, vi som beskuere begiver os ud på gennem værkerne.

Kobberstiksamlings Træebro over en kanal

At vi kan konkludere, at Visscher forsøgte sig med selvstændige landskabstegninger er betydningsfuldt for en af perlerne i Den Kgl. Kobberstiksamling, *Træebro over en kanal*, (fig. 6.6). Tegningen er henlagt under Esaias vanden Veldes navn, hvilket ved første øjekast er helt logisk, da værket tilsyneladende er signeret "E VANDEN VELDE 1614", en signatur, der netop kendes fra malerier, raderinger og også fra en enkelt tegning. Også dateringen ligeledes virker tilforladelig, for hele den kompositionelle opbygning med en frontalt placeret bro, der afskærer beskueren fra horisontlinjen og i stedet tvinger os til at fokusere på forgrunden, var populær i de år.²²⁷ Det er dog tydeligt, at signaturen ikke er påført i forbindelse med den indledende udfærdigelse af værket, for den er udført i en anden blæk end den oprindelige, og nok så væsentligt også i en anden blæk end de senere "korrektioner" af tegningen, der nu fremstår i en lys grå farve. Naturligvis kan Esaias blot have færdiggjort tegningen over to omgange og signeret den på et senere tidspunkt, måske i forbindelse med et salg, men på trods af at værket stemningsmæssigt minder om (dele af) Esaias'

²²⁶ Rotterdam, Museum Boymans-Van Beuningen, inv. CJVisscher2, (pen og lavering, 57 x 95mm); Simon (1958) kat. 58 (ca. 1617)

²²⁷ Som eksempler herpå kan nævnes Claes Jansz' *Kanallandskab*, Amsterdam, Sotheby's 10. maj 1994, lod 47 (Tidligere A. Klavers Samling, Amsterdam, nu ejet af Noro Foundation) og raderingen *Karthuisers van outs* (ikke i Hollstein). Også Avercamp benyttede denne komposition, fx i *Forlystelser på isen*, ca. 1609/10, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. SK-A-1320 (panel, 35,7 x 70,4cm), og Esaias vanden Veldes *Gård ved en kanal*, 1614, Raleigh, North Carolina Museum of Art, inv. 52.9.61 (panel, 25,5 x 32 cm), og *Huse ved en frossen kanal*, 1615, Leipzig, Museum der Bildende Künste, inv. 359 (panel., 28 x 46cm). Jacques de Gheyn eksperimenterede med en tilsvarende komposition, hvor landskabet dog endnu har en dramatisk perspektivisk forsvinding og tendenser i retningen af verdenslandskabet, se: Van Regteren Altena (1983) kat. 941-942.

landskabstegninger, værket viser sig hurtigt at være svært, for ikke at sige umuligt at indpasse i hans tegnede produktion. I den forbindelse er det vigtigt at huske på, at Esaias praktisk talt opgiver at tegne med pen og blæk efter 1618, og i sine pennetegninger fra Haarlemperioden (1612-1618) er Esaias tegnestil karakteriseret ved en flimrende og hurtig, næsten nervøs linjeføring, der er inkompatibel med den, vi ser i *Trækbros over en kanal*. Dette står lysende klart, hvis man sammenligner med den eneste kendte tegning, hvor signaturen ”E VANDEN VELDE” optræder, *Kirke ved en vej*, der af George S. Keyes dateres ca. 1612/13.²²⁸ Her ser vi netop en sådan utålmodig penneføring, hvor linjen har en tendens til at løbe i zigzaggende bevægelser, mens skraveringerne ofte har flueben eller ligefrem er forbundne til en lang linje, fordi de er udført med så stor hast, at pennen ikke nåede at løfte sig fra papiret før hånden bevægede sig videre. Endvidere anvender Esaias en større variation af lineare mønstre end de, vi ser i *Trækbros*, der heller ikke hvad angår lysvirkningen er kompatibel med *Kirke ved en vejs* dramatiske modstillinger af dyb skygge og klart højlys.²²⁹ Den eneste grund til at tilskrive tegningen er således en påskrift, hvis oplysninger vi paradoksalt nok er nødt til at afvise, eftersom tegningen ikke er i overensstemmelse med Esaias’ pennetegnestil fra Haarlemperioden; eller for den sags skyld overhoved sammenlignelig med de senere kridttegninger. Skulle man endelig pege på værker, der i udtryk kunne minde om *Trækbros*, er det mere oplagt at fremdrage nogle af hans landskabsraderinger, fx *Kvadratisk skovlandskab* (fig. 6.7), hvor man finder lidt af den samme regelmæssighed i skraveringen og i det princip, der er anvendt til at angive træernes blade. Snarere end at dette peger i retningen af en tilskrivning til Esaias, er det imidlertid et signal om, at vi skal lede efter tegningens rette ophavsmand blandt trænede raderere. Og der er ingen grund til at kigge i andre retninger end mod Claes Jansz Visscher, som Haverkamp-Begemann og siden Keyes af rent stilistiske grunde da også har tilskrevet værket.²³⁰

Haverkamp-Begemanns tilskrivning vinder i styrke ved, at en nøjere undersøgelse af tegningen har afsløret, at der på bagsiden er en for det blotte øje næsten usynlig og ind til nu uopdaget påskrift, som ved hjælp af en fototeknisk manipulation viser sig at lyde: ”C. J. Visser / buyte de St Antonies Poort”, og ved hjælp af denne har det været muligt at identificere tegningen som det værk, der blev solgt på Hendrik Reyndons auktion i Amsterdam 1827 under beskrivelsen ”C.J. Visser, Buyten de Sint Antony’s Poort” og atter i 1882 som en del af J.M. Vreeswijks

²²⁸ Cambridge, Fitzwilliam Museum, inv. PD.773-1963 (pen og lavering, 197 x 307 mm); afb. Keyes (1984) kat. D153

²²⁹ Keyes (1984) 35

²³⁰ Haverkamp-Begemann (1959) 218 n210; Keyes (1984) kat. Rej D45

samling, hvor både påskrift, materialer og mål er identiske med Københavntegningens.²³¹ Identifikationen af motivet er også ganske plausibelt, for der er udmærket overensstemmelse mellem den simple skitse af en borgagtig bygning med fire spir i tegningens højre side og eksempelvis Claes Jansz egen radering *Sint Anthoniespoort* fra 1609. Først og fremmest er det dog de rent stilistiske overensstemmelser med Claes Jansz' tegne- og radererstil, der bærer tilskrivningen hjem. Sammenligner man værket med *Kasteel Loenerslot* (fig. 6.1), så kan man konstatere, at de deler den regelmæssige vertikale og horisontale skravering af vandets overflade og den luftige og elastiske skravering af løvet. Endelig er det fristende at se Claes Jansz være på færde i skildringen af vandringsmanden på broen, for selvom denne figur er et gængs motiv i landskabskunsten, er dens konkrete udformning i *Træebro over en kanal nær Sint Anthoniespoort* særdeles typisk for Visscher; især er der en forbløffende lighed en tilsvarende vandringsmand i *Iandeymon Bogaerd*-raderingen (fig. 4.3).²³² Med den væsentlige erkendelse, at Claes Jansz ca. 1615 udførte flere gennemarbejdede, selvstændige landskabstegninger, finder tegningen endegyldigt sin rette plads i hans værk. Og ikke mindst styrker den konklusionen, at Claes Jansz Visscher foruden at være en ledende skikkelse i introduktionen af *nae t'leven* skitsen og det naturalismens opblomstring i radererkunsten, så spiller han også en lille, men dog bemærkelsesværdig rolle i den selvstændige landskabstegnekunsts tidligste historie.

Tidlige forsøg med salgbare landskabstegninger

Endnu på det tidspunkt, hvor Claes Jansz tegnede *Træebro over en kanal* var landskabet ikke en veletableret kategori indenfor den salgbare tegnekunst. Selvom det er dokumenteret, at Avercamp solgte sine tegninger allerede før 1613,²³³ så ser det ud til, at efterspørgslen efter tegnekunst har været relativt beskednen endnu på dette tidspunkt. Avercamps kronologi er dog meget svær at udrede, eftersom han næsten aldrig daterede sine tegninger, men Schapelhouman og Schatborns har foreslået, at der er en stilistisk bevægelse fra at Avercamp i sine tidlige år tegnede med tynde, flydende konturer og en begrænset farvevariation, til at han i 1620'erne tegnede med ret brede konturlinjer og en meget varieret kolorit.²³⁴ Hvis den hypotese holder stik, så må størsteparten af

²³¹ Simon (1958) kat. 82; Lugt (1938-1987) nr. 11405 og 42010. Dette fører uundgåeligt til den mistanke, at tegningen ikke bar "E VANDEN VELDE 1614"-påskriften i 1882.

²³² For andre eksempler på denne type vandringsmand, se: Simon (1958) kat. 6, 8, 39, 49, 56 og *Houtewael* (Harvard, Fogg Art Museum, inv. 25.98.22) samt flere af raderingerne fra *Plaisante plaetsen*

²³³ En tegning i Paris, Collection Frits Lugt, inv. 4953, signeret "HA" (pen og vandfarve, 139 x 191 mm) er påskrevet "*Hendrick aüercamp heeft my dit gelewert / den-28-Janüary 1613. in Campen*". Tegningen er sandsynligvis lidt ældre.

²³⁴ Schapelhouman & Schatborn (1998) 4

hans salgbare tegninger været udført efter 1620. Blankert har formuleret den hypotese, at Avercamps kolorerede tegninger skal ses som en art malerier, der var lettere at transportere Kampen til Amsterdam, hvor størsteparten af hans købere boede. Der er da heller ingen tvivl om, at hans tegninger var beregnet til at hænge fremme som et alternativ til de langt dyrere og sværere transporterbare malerier, for dels fremgår det af inventarier, at de ofte var indrammede og ophængte, og dels eksisterer der endnu i dag en enkelt tegning, der stadig er indrammet i sin oprindelige ramme.²³⁵ Ligesom hos Visscher kan man således sige, at Avercamps selvstændige landskabstegninger vender kredsløbet om, således at inspirationen ikke går fra tegning til radering/maleri, som vi har set det tidligere, men fra maleri og radering til tegnekunsten.

I modsætning til Avercamps måde at producere landskabstegninger som en art maleri (eller erstatning for maleri), var de mange gennemarbejdede og selvstændige landskaber, Esaias vanden Velde tegnede, ikke tænkt til at hænge fremme. I både format og ikke mindst i det tekniske

valg af sort kridt og lavering afslører disse tegninger sig som typiske samlerobjekter, og Esaias kan således siges at være den første nordnederlandske landskabstegner, der for alvor brugte kræfter på den salgbare tegning som et supplement til malerkunsten. Ligesom for Avercamps vedkommende var det især i 1620'erne, Esaias for alvor tegnede selvstændige landskaber. Selvom dette i sagens natur afspejler, at der i 1620'erne var en efterspørgsel efter sådanne produkter, kan dette skifte ikke forklares alene på denne måde. Som nævnt tidligere er der et kronologisk sammenfald mellem skiftet fra pennetegninger til sort kridt tegninger, flytningen fra Haarlem til Den Haag og overgangen fra at udgive raderinger til i stedet at udsende selvstændige landskabstegninger. Præcis hvorledes disse tre forhold hænger sammen og motiverede Esaias er umuligt at sige, men helt overordnet kan man konstatere, at ved at flytte fra Haarlem til residensstaden Den Haag mødte han dels et andet og alt andet lige mere sofistikeret publikum, hvoriblandt man snarere ville forvente at finde samlere af tegnekunst end blandt Haarlems *burgerij*, der til gengæld satte en stor ære i deres mangeårige tryktradition; man mente ligefrem at trykkepressen var opfundet af den lokale Laurens Coster! Endvidere kan der som antydning tidligere være en sammenhæng mellem flytningen til Den Haag og opgivelsen af trykkekunsten for så vidt, at Esaias igennem de stærkt efterspurgte (og kopierede) raderinger havde etableret sit navn og atter opgav kunstformen da det var lykkedes ham at slå døren ind til en attraktiv kundekreds blandt Den Haags hofcirkler.

²³⁵ Russell (1975) 51 nr. 73. Boston, The Maida and George Abrams Collection, *Vinterlandskab*, ca. 1620/25, pen og akvarel over sort kridt, 173 x 278mm, afb. i: Haarlem/Paris (2000-2001) 100 fig. 78

I Esaias' tegninger smelter den grafiske kunsts interesse i det lokale landskab sammen med elementer fra maleriet, for så vidt som hans tegninger næsten altid er enkeltstående kunstværker, og ikke mindst idet han anlægger en syntetiserende tilgang til landskabet, hvor 1610'ernes raderede landskabsserier typisk havde et mere topografisk udgangspunkt. Sammenligner man en af Esaias tidligste gennemarbejdede og signerede tegninger, *Bondegård til højre for en kanal* (1616) med Den Kgl. Kobberstiksamlings *Vinterlandskab med kolfspillere* (1627) står det dog klart, at den direkte erfaring af naturen er en vigtig faktor for de sene tegninger, på trods af at landskaberne tydeligvis er generiske (fig. 6.8 og 6.9).²³⁶ Keyes har beskrevet hvorledes Esaias i et værk som *Bondegård til højre for en kanal* udnytter kridtets evne til at gengive lyseffekter ved at variere trykket hvormed kridtet påføres. I en sammenligning med de tidlige pennetegninger, som er dette fuldstændig korrekt, men skildringen af luft, lys og atmosfære er dog ikke så subtil, som i den senere tegning i Den Kgl. Kobberstiksamling. Endvidere virker den kompositionelle ramme, der er benyttet i de to værker, mere tydeligt konstrueret i den tidlige tegning end i den sene, hvorved 1616-tegningen kan siges at slægte efter de kompositionelle og motiviske eksperimenter, Esaias udførte i den omtrent samtidige skitsebog.

Den mere flydende tegnestil og mere følsomme graduation af toner i *Vinterlandskab med kolfspillere* vidner omvendt om, at Esaias' begyndte at tegne *nae t'leven* med sort kridt i årene efter 1618, og at Esaias forsøgte at udtrykke dette møde med naturen i kunstværkerne.²³⁷ Erfaringerne med at tegne *nae t'leven* med sort kridt blev således udnyttet til at give de generiske motiver en slående virkelighedslighed, uden at studierne direkte blev gjort til kunstværker, i blot tilnærmelsesvis den grad, det var tilfældet hos Claes Jansz. Således blev kun en enkelt af de 15 bevarede skitser fra den skelsættende 1618/20-skitsebog med naturstudier udført i sort kridt gjort til udgangspunktet for en gennemarbejdet tegning.²³⁸ *Vinterlandskab med kolfspillere* er heller ikke baseret på direkte observation af virkeligheden; dens udgangspunkt er snarere en landskabstype, som både Avercamp, Van Breen og naturligvis Esaias selv allerede havde afprøvet i malerier og tryk. Kompositionen kan føres tilbage til Esaias tidligste raderinger, som eksempelvis *Landskab med et firkantet tårn*.²³⁹ Tegningen fortæller, at også Esaias gik til den selvstændige landskabstegning ikke direkte fra naturstudiet og skitsen, men ad omvejen via raderinger og

²³⁶ New Haven, Yale University Art Gallery, inv. 1967.39 (sort kridt, 132 x 254mm); Keyes (1984) kat. D77, fig. 69

²³⁷ Følgende skitsebogsblade er inkluderet i Keyes ræsonnerede katalog: Keyes (1984) kat. D. 78, 92-93, 95, 112, 116, 120, 126, 140, 141, 146, 164, 170, og 176.

²³⁸ Keyes (1984) kat. D140 og D181, se også Keyes (1987) 140-41

²³⁹ Keyes (1984) kat. D66 afb.

malerier, hvis konventioner nu fandt udtryk i endnu et medium. KKS-tegningen er således fuldstændig parallel med ikke blot raderinger fra 1610'erne, men i endnu højere grad med malede vinterlandskaber fra slutningen af 1620'erne. Ikke mindst er der væsentlige paralleliteter mellem tegningen og det malede *Vinterlandskab med bondegård*,²⁴⁰ ikke blot ved at kontrastere kanalbredden i forgrunden med en lille tange i billedets højre mellemgrund og derved antyde, at den frosne kanal løber skråt bagom gården i billedets forgrund, men også i kraft af staffagens position og karakter. Her er kort sagt tale om to varianter af den samme komposition.

Dette ene eksempel fra Esaias ret omfattende tegnede produktion illustrerer hvorledes han behandlede den salgbare tegning som en art maleri i et andet medium. Selvom Keyes har peget på, at Esaias i sine røveriske overfald tog nogle dramaturgiske friheder i tegningerne, som han ikke kunne tillade sig i malerier, der altid hang til frit skue, så kan man for de "rene" landskabers vedkommende ikke tale om nogle væsentlige forskelle mellem tegning og maleri. Esaias hentede sine temaer og kompositioner fra mere konventionelle salgsobjekter og behandlede dem næsten fuldstændig som han gjorde i malerierne.

De tidligste selvstændige landskabstegninger; opsummering

Sammenfattende kan vi konkludere, at det naturalistiske landskab dukkede op som selvstændig landskabstegning i 1610'erne tilsyneladende *efter* dets fremkomst i trykkekunsten, men det blev først for alvor en etableret salgsvare i 1620'erne, altså samtidig med at genren slog igennem i maleriet. Fra disse år kende vi foruden værker af de undersøgte kunstnere også selvstændig tegnekunst fra De Molijn, Cornelis Vroom og især fra Jan van Goyens hånd. På den baggrund kan vi tillade os at drage et antal konklusioner. For det første peger det store antal tegnere, der begynder at regelmæssigt tegne salgbare landskaber, på, at der senest i 1620'erne var ganske mange aftagere af tegnede kunstværker; et forhold jeg vil søge at kaste mere lys over i næste kapitel. For det andet er det bemærkelsesværdigt, at der er en tydelig overvægt at landskaber blandt de selvstændige tegninger, der er overleveret fra det 17. århundredes første årtier. Endvidere er det bemærkelsesværdigt, at den naturalistiske landskabskunst i særlig grad er velrepræsenteret blandt den selvstændige tegnekunst, hvorimod tidlige italienister som Cornelis van Poelenburch og Pijnasbrødrene og Bartholomeus Breenbergh primært benyttede tegningen i forarbejdet til malerier.²⁴¹ Foruden naturalisterne er det i alt væsentligt kun de *flamisanter* landskabskunstnere, som blot i nogen grad interesserede sig for at tegne selvstændige landskaber. Nævnes skal ikke mindst den amsterdamske kunstner Gillis d'Hondecoeter og også Maerten de Cock, hvis *Skovlandskab* (fig.

²⁴⁰ Ejer ukendt (panel 26 x 40cm); Keyes (1984) kat. 99, afb. fig. 207.

²⁴¹ Chong (1987a); Roethlisberger (1969)6-17; Steland (1989)

4.19) er en fin om end medtaget, repræsentant for denne type af det naturalistiske landskab i dets sydnederlandske gevandter. Roelant Saverij, derimod, har kun efterladt sig et særdeles begrænset tegnet øuvre fra årene efter hjemkomsten fra det rudolfinske hof.²⁴² Endelig bemærker man, at det primært er kunstnere, der i deres samtid nød høj status, som også leverede tegninger til kunstmarkedet. Hvad angår de allerede undersøgte kunstnere, så peger Avercamps prisleje, Huygens omtale af Van Goyen og Vanden Velde, inventariers fremhævelse af Maerten de Cock's tegninger og Vrooms høje status i samtidige beskrivelser således i retningen af, at de alle var højt respekterede kunstnere. Dette forhold er af væsentlig interesse, ikke mindst fordi det kan være en medvirkende faktor bag den forbløffende mangel på signerede tegninger fra Salomon van Ruysdaels hånd. Selvom kunstneren nu om dage nyder høj status, og Stechow har demonstreret hans betydning for udviklingen af tonelandskabet, så indikerer både beskrivelsen af ham som en af Haarlems *meer gemeene* kunstnere og ikke mindst at hans malerier i hans egen levetid kun blev vurderet til (i gennemsnit) den halve pris af Vrooms, De Molijns og Van Goyens, at han ikke nød samme status som disse mestre.²⁴³

Undersøgelsen af tegningerne antydede, at de blev skabt med udgangspunkt i de konventioner, der i forvejen var gældende for salgare kunstværker, dvs. tegningerne var i vid udstrækning fortsættelser af de kompositionelle principper og narrative strukturer, som havde gjort sig gældende i maleriet og ikke mindst i radererkunsten. Den salgare tegning var tydeligvis ikke stedet hvor man eksperimenterede vildt og inderligt. Denne karakteristik er i overensstemmelse med Martin Royalton-Kisch bemærkning, at netop blandt de nederlandske naturalisters landskaber adskiller sig fra deres samtidige europæiske kollegers ved at afstanden mellem deres naturstudier, øvrige tegninger og det malede værk er væsentligt mindre.²⁴⁴ Vi kan på nuværende tidspunkt uddybe denne kommentar ved at sige, at det både skyldes at det raderede og malede landskab var et vigtigt forbillede for den selvstændige tegnekunst, samt, som vi har set i de foregående kapitler, at *nae t'leven*-idiologien gennemsyrede alle tre medier lige meget og derved binder dem sammen. Den afgørende forskel mellem det billede af landskabskunsten, der tegner sig i maleriet, og dét der tegner sig i de bevarede selvstændige landskabstegninger, er altså ikke at naturalisternes gik anderledes til deres tegninger end til deres malerier, men at kunstnere der specialiserede sig i andre landskabstyper end det naturalistiske er underrepræsenteret som producenter af selvstændige

²⁴² Spicer-Durham (1979) 105

²⁴³ Goosens (2001) 146ff, 170ff, 309ff

²⁴⁴ Royalton-Kisch (1999) 30

tegninger, samt at der ikke er nogen tegn på, at der var den samme bredde eller kvantitet i landskabstegningen, som der var i landskabsmaleriet allerede i 1620'erne og 1630'erne.

Jan van Goyen, tegnekunsten som karrierevej

Blandt den yngre generation af naturalister, blev den selvstændige landskabstegning væsentligt mere udbredt, end den havde været i tierne og tyverne. Den mest produktive og utvivlsomt mest betydningsfulde af disse tegnere var Jan van Goyen, der udviste stor opmærksomhed mod markedet for tegnekunst. At han allerede fra sine ungdomsår forsøgte sig med denne produkttype bevidnes af de esaiaske pennetegninger, som han ikke uden stolthed tydeligt signerede "I. V. GOIEN". Man får det indtryk, at den unge kunstner modellerede sin karriere i Esaias fodspor, og allerede før 1630 havde han opnået et så godt omdømme i sin gamle læremesters hjemby, Den Haag, at man fristes til at formode, at hans væsentligste grund til at flytte til residensstaden omkring 1632 var, at han ønskede at udfylde tomrummet efter Esaias.²⁴⁵ Som nævnt kendes der ingen raderinger af eller efter Van Goyen fra hans egen leveår, hvilket dels kan skyldes hans forkærlighed for det sorte kridt, men måske i lige så høj grad at han som Esaias markedsførte næsten serielt udførte og gennemarbejdede tegninger til et publikum, og derved erstattede radererkunsten som et markedsføringsmiddel med en (for kunstneren) mere profitabel produktion af tegnekunst. Der er således overleveret flere titelblade og enkelte serier af tegninger, der dokumenterer, at han solgte tegnede landskabsserier på omtrent samme måde, som der var tradition for indenfor radererkunsten. Et af de tidligste eksempler herpå er tegnebogen fra 1627, hvis mindst 48 signerede blade nu er spredt over det meste af verden (kat. 15 og 16). Men ligesom sine jævnaldrende kolleger De Molijn og Saftleven, så ligger Van Goyens største engagement i tegnekunsten i årene lige efter 1650, hvorfra mere end 500 af de godt 750 signerede tegninger, Beck oplister i første bind af sit oeuvre-katalog, stammer. I det følgende vil jeg se nærmere på Van Goyens tilgang til det tegnede kunstværk i denne periode, hvilket jeg vil gøre med udgangspunkt i en anden bevaret serie, *Københavnstegnebogen*, der blev tegnet i 1650 på selve tærsklen til den storstilede satsning på tegnekunst i 1651-1653.

Københavnstegnebogen

Københavnstegnebogen består af tolv tegninger tegnet med sort kridt på papir af formatet 117/22 x 172/76mm. Fordi det sorte kridt er smittet af på det forudgående blad, er det muligt at rekonstruere de kendte tegningers rækkefølge,²⁴⁶ det sidste af de tolv blade bærer dog også et svagt kontratryk, der vidner om, at serien har været større. Kontratrykket kan dog ikke tydes i en grad, så man kan se,

²⁴⁵ Huygens (1994) 79

²⁴⁶ Garff (1986)

hvad det forestiller, og også antallet af tabte værker må forblive gætværk. Jeg tvivler dog på, at serien har været væsentligt mere omfattende bl.a. fordi der kun kendes en enkelt tegning, der potentielt kan have været en del af serien. På baggrund af mål og motiv har Dr. Beck ytret, at en *Strandscene* solgt på auktion i 2003: ”forekommer at være en pendant til [*Strandbred med mange mennesker*]..., og kan stamme fra en lignende skitsebog.”²⁴⁷ Dette udsagn er ret forvirrende, for hvorledes kan den nyfundne strandscene på samme tid være en pendant til et værk fra *Københavnstegnebogen* og alligevel stamme fra en anden skitsebog? Rent motivisk synes *Strandscene* da også at være overflødig i den bevarede serie, da motivet allerede er repræsenteret med både *Mennesker på stranden* og *Strandbred med mange mennesker* (fig. 6.11 og 6.17), og da der heller ikke er nogen spor efter en afsmitning til bladets bagside, ser jeg bort fra den.²⁴⁸

På basis af Garffs rekonstruktion af tegningernes oprindelige forløb fremstår serien også i dens nuværende form meget harmonisk. Den kan på mange måder opfattes som en luksuriøs udgave af de efterhånden velkendte landskabsserier, som vi kender fra bl.a. Claes Jansz’ og Esaias’ hænder, selvom vandringsmotivet ikke er fuldstændig lige så udbygget hér som i de serier vi mødte i kapitel 4. Van Goyens landskaber er generiske i karakter og opstiller som sådan ikke en geografisk ramme på samme måde som *Plaisante plaetsen* og *Ti landskaber* gør, men rejsetemaet slås dog tydeligt fast allerede i det første værk, hvor vi møder en rejsevogn i et skovbryn (fig. 6.10) og igen i det syvende blad dukker denne vogn op (fig. 6.16). Endvidere er der meget ofte afbildet vandrende eller personer, der hviler sig i landskabet, hvilket skaber både en fornemmelse af at være undervejs gennem landskabet og ikke mindst skaber staffagen og den poetiske manipulation af lyset en rolig og idyllisk stemning, der binder bladene sammen. Selv *Vinterlandskab* (fig. 6.21), der falder ud ved at skildre en anden årstid end de øvrige tegninger, passer logisk ind i dette koncept og skaber endvidere en oplevelse af afslutning, der dog ikke nødvendigvis var tilsigtet; det afhænger i sagens natur af hvorledes serien fortsatte efter dette blad.

²⁴⁷ Beck (1973-1987) kat. Z841, solgt på auktion, Christie’s Amsterdam, 5. november 2003, lod 117, afb. (“Dr. Beck further suggests that it appears to be a companion piece to [kat. 28] in van Goyen’s sketchbook of 1650 now in the Kongelige Kobberstiksamlng at the Statens Museum for Kunst, Copenhagen (H.-U. Beck, *op. cit.*, no. 193A-L). The present sheet is almost identical in size to the Copenhagen drawings, and may come from a similar sketchbook.”)

²⁴⁸ Dens verso kan dog have været rengjort, så kontratrykket nu er forsvundet. Ifølge auktionskataloget kan en signatur – af urangslige grunde, da der ikke er tilføjet en falsk signatur - være udvisket, og i så fald kan versos kontratryk evt. være fjernet på samme tidspunkt.

Tegnebogens lån fra ungdomsårene

Som motiver er de fleste af tegnebogens værker er af den type, Van Goyen var mest berømt for, og for så vidt kan man se den som et repræsentativt overblik over hans kunstneriske virke. Det gælder ikke mindst *Flodlandskab med en bro* (fig. 6.15), som er en fri gentagelse af en tegning fra 1647, hvor kun staffagen adskiller sig fra forlægget. Denne justering har dog kun begrænset betydning, for i begge værker ser vi grupper af rejsende, der konverserer ved en lille bro, mens atter andre vandrere traver dybere ind i landskabet. Kompositionen har dog en længere forhistorie, for scenen er en variant af de klassiske dobbeltdiagonale landskaber, som både Van Goyen og Van Ruysdael udviklede og populariserede i de tidligste 1630'ere, for Van Ruysdaels vedkommende eksempelvis i *Flodlandskab med en fisker* fra 1631 og blandt Van Goyens værker kan man pege på *To mænd læner sig op ad en bros rækværk* fra 1629.²⁴⁹ Ligesom i de senere tegninger vises de vandrede midt i en pause fra dagens gerninger: ved broen sidder træ mænd tilbagelænet og konverserer, mens tre kvinder står lidt væk derfra og får en snak over hegnet, og en enlig figur ror henover vandet; kort sagt er hele fortællingen i 1650-tegningen allerede etableret på dette tidspunkt. I alle værker er der tale om en næsten virtuos reduktion af den dobbelte diagonals logik til noget nær dets mindste bestanddele, både ved at gøre billeddiagonalerne mindre stejle og derved nedtone dybdevirkningen og især ved at reducere selve landskabets andel til blot af være en smal kile, der lægger sig imellem det blanke vand og den åbne himmel. *Flodlandskab med en bro* er ikke den eneste af tegnebogens værker, der har lange aner. Sådan forholder det sig også med *Landskab med en stor gammel eg* (fig. 6.13), der bygger på en af Van Goyens populære kompositioner fra tonelandskabets tidligste år, hvor han etablerer en slående kontrast mellem et dominerende træ placeret på en bakke i billedets ene og den modstående sides vue over et åbent panorama. Denne motivtype er ikke mindst berømt igennem Rijksmuseums *Landskab med to egetræer* fra 1642,²⁵⁰ men den kan føres tilbage til *Bønder ved en død eg* fra 1628, som kun adskiller sig fra Kobberstiksamlingens tegning ved at den menneskelige aktivitet i billedet spiller en større rolle i maleriet, da figurerne her er større.²⁵¹

Også *Mennesker på stranden* og *Strandbred med mange mennesker* (fig. 6.11 og 6.17) tager et gammelkendt motiv op. Strandmotiver blev et tema for Van Goyen i de tidlige 1630'ere –

²⁴⁹ London, National Gallery, inv. 1439 (panel, 36,6 x 65,5 cm), se: London (1986) kat. 55; Washington, Saml. Dr. J.H. van Roijen (1953) (panel, 32 x 52 cm), Beck (1972-1987) kat. G.432 afb.

²⁵⁰ Amsterdam, Rijksmuseum, inv. SK-A-123 (panel, 88,5 x 110,5 cm)

²⁵¹ Ejer ukendt (panel, 25 x 30(?) cm), Beck (1972-1987) kat. G988

formentlig under inspiration fra hans forbillede og ven Jan Porcellis²⁵² - og atter en gang er hele ikonografien etableret allerede i de tidligste værker, fx maleriet *To fiskere og en familie på stranden* fra 1632.²⁵³ Også i dette tidlige arbejde spiller menneskene en større rolle, end de kom til at gøre senere i hans karriere, men allerede fra 1635 er der bevaret billeder, der i alt væsentligt stemmer overens med selve grundstrukturen af de to værker i tegnebogen. Det er dog uhyre sjældent sådan, at Van Goyen virker repeterende, selv ikke når man har den anakronistiske fordel at kunne skimme hele produktionen i et oeuvre-katalog. Han vender tilbage til de samme grundtyper og fortællinger og formår igen og igen at præsentere nye variationer over en figurgruppes udseende og af de enkelte figurers sysler. Hans behandling af strandscenerne et glimrende eksempel på denne tilgang, for hele vejen op igennem 1630'erne og 1640'erne vendte han tilbage til motivet og udførte malede variationer herover, hvorimod man skal helt frem til 1647 for at finde den første tegnede version.²⁵⁴ Bagerst i *Bredius/Kronig-skitsebogen* finder man fem kompositionstegninger til sådanne strandscener, hvori han afprøvede nogle figursammenstillinger og tegnede små studier af hestevogne og slæder. Det er tilsyneladende på baggrund af disse skitser, at Van Goyen nu begyndte at tegne gennemarbejdede og salgbare værker. Den tidligste tegning, der bygger på skitsebogens strandscener er Rijksprentenkabinetets *Figurer på stranden ved Scheveningen* fra 1649, hvori han benyttede sig af skitsebogens skildring af en mand med en tønde under armen.²⁵⁵ Efter 1650 optræder strandscener af denne type hyppigt i Van Goyens tegninger, ja man får nærmest indtrykket af, at han i 1653 fyldte en skitsebog med varianter over kompositionen, uden tvivl fordi han havde opdaget et marked for dem.²⁵⁶

²⁵² Fx Berlin, Kupferstichkabinett, inv. Z 5505 (pen og lavering over sort kridt, 90 x 278 mm), Kat. Bock-Rosenberg (1930) p. 213

²⁵³ Ejer ubekendt, Beck (1973-1987) kat. G964

²⁵⁴ Beck (1973-1987) kat. Z159

²⁵⁵ Amsterdam, Rijksprentenkabinet, inv. RP-T-3759, (sort kridt og grå lavering, 160 x 270mm). Buijsen (1993) 18. Skitsebogen består af tre dele: broderparten er naturstudier (fol. 1-88), derefter følger kompositionstegninger af især strandscener (fol. 89-95) og endelig, adskilt fra kompositionstegningerne af fire blanke sider og udført med start på skitsebogens sidste blad, er nogle udregninger og studier til et dørparti (fol. 96-109). Buijsen daterer "the last section", med hvilket han mener fol. 88-96, til begyndelsen af 1650'erne. I lyset af Rijksprentenkabinetets tegning fra 1649 må vi justere denne datering. Fol. 1-88 stammer fra 1644, fol. 89-95 må være fra ca. 1649, og jeg tror, at studierne af dørpartiet stammer fra samme tidspunkt, da deres dørstykker forestiller de samme figurgrupper som strandscenerne. Hvis Buijsen omvendt har ret i sin datering af sidstnævnte dørpartistudier til efter 1650, må vi i stedet regne med at skitsebogen blev anvendt over tre omgange.

²⁵⁶ Beck (1973-1987) kat. Z358-372; formaterne ca. 115 x 190mm og ca. 175 x 270 mm forekommer meget hyppigt.

Naturstudiernes indvirkning

Relationen mellem Rijksprentenkabinetets tegning og *Københavnsskitsebogen* rækker ud over slægtskabet til de to førnævnte strandscener. Umiddelbart efter Van Goyen slog sig ned i Den Haag blev det lille fiskerleje Scheveningen blot et stenkast fra byen et af hans foretrukne motiver I 1632 tegnede og malede han sine første versioner af motivet, de nært beslægtede *Fiskehandel ved Scheveningen Strand* og *Scheveningen* fra 1632.²⁵⁷ De to kunstværker er fælles om at skildre fiskerlejet fra kystsiden, således at vi ser ned langs kystlinjen med kirken som et prominent landemærke i billedets ene side, og indtil 1649 var dette den eneste måde hvorpå han skildrede fiskerlejet. På dette tidspunkt tegnede han Rijksprentenkabinetets netop optalte tegning, der sammen med tegnebogens *Klitterne ved Scheveningen* (fig. 6.19) adskiller sig fra den almindelige vinkling af motivet ved at vi her ser mod fiskerlejet fra et østligt punkt i klitterne. Således at byen præsenterer sig med havet som baggrund. Denne forandring afspejler sandsynligvis, at Van Goyen har beroet på en anden skitse af fiskerlejet, end de han almindeligvis benyttede, men den eneste kendte naturstudie af Scheveningen fra denne vinkel hører til den nu opsplittede *Lilienfeldskitsebog*,²⁵⁸ som han først tog i brug i 1650-1651, så denne studie kan udelukkes som forstudiet til de to gennemarbejdede tegninger. En anden mulighed er, at han ganske enkelt roterede motivet i hovedet og skildrede Scheveningen fra en ny vinkel; sidstnævnte ville dog være atypisk for kunstneren, hvad eksempelvis Statens Museum for Kunsts maleri *Arnhem* (1646) er et eksempel på. Her beroede kunstneren på en række naturstudier af byens profil og af de enkelte landemærker, og han stolede på disse *uanset* at han i sine forskellige malerier vekslede mellem at male byen fra hhv. flodsiden mød vest eller fra de mere nordvestlige bakkedrag. Tilsvarende må man alt andet lige gå ud fra, at der også har eksisteret naturstudier af Scheveningen fra øst, som nu er gået tabt. Således demonstrerer *Stranden ved Scheveningen* hvorledes Van Goyen holdt fast i sine velprøvede motiver, men formåede at variere dem ved at benytte sig af de utallige naturstudier han udførte på samme tid som de hundredvis af gennemarbejdede kunstværker.

Kombinationen af velprøvede kompositionsprincipper og frie variationer over det billedmateriale, som han bragte med sig hjem fra rejser og vandringer, er også kendetegnende for *Huse ved en flod* (fig. 6.12). Atter en gang bygger værket på et naturstudie, nærmere bestemt et blad fra *Bredius/Kronig-skitsebogen*, der forestiller sakristiet af Nieuwe Kerk i Delft.²⁵⁹ I KKS' tegning er dette isoleret fra selve kirkebygningen og i stedet placeret ved en kanal, hvorved husene står

²⁵⁷ Beck (1972-1987) kat. Z123 og G923

²⁵⁸ Coll. Julius S. Held (1979); Beck (1972-1987) kat. Z 847/180B; Williamstown (1979) kat. 13 afb.

²⁵⁹ Beck (1972-1987) kat. Z845/33

skulder ved skulder, en motivtype som Van Goyen havde benyttet sig flittigt af i sine malerier fra midten af 1640'erne.²⁶⁰ I *Huse ved en flod* har Van Goyen isoleret og spejlvendt sakristiet, og så har han integreret det lille sekskantede spir i resten af bygningen, således at det i den færdige tegning fremstår som et regulært tårn. Og da han endvidere har simplificeret sakristiets arkitektur, så bærer bygningen ikke længere nogle tydelige tegn på at være et sakristi, men fremstår blot som en imponant og ”interessant” bygning. Billedet rummer kun et enkelt spirituelt element, tabernaklet ved broen, som er gentaget fra en tidligere gennemarbejdning af Bredius/Kronig-skitserne af *Nieuwe Kerk: Bro med Nieuwe Kerk i baggrunden*, fra ca. 1645.²⁶¹

Den sidste tegning, der kan knyttes til forudgående naturstudier er *Fladt flodlandskab* (fig. 6.18), men her er sammenhængen mere kompliceret. I dette panoramalandskab demonstrerer Van Goyen sin formidable evne til at angive atmosfæriske virkninger igennem variationen af det sorte kridts tone, og sammen med det lille selskab af vandrende skuer vi ud over et fladt landskab, der er helt domineret af vand og sandsynligvis inspireret af Haarlemmermeer.²⁶² Sådanne panoramaer dukkede op i Van Goyens produktion i de tidlige 1640'ere, og nåede et højdepunkt med et værk, hvis landskab er beslægtet med Kobberstiksamlingens tegning, Metropolitan Museum of Arts *Panorama med Haarlemmermeer* (1646).²⁶³ I både maleri og tegning domineres landskabet af vekselvirkningen mellem vand og land, ligesom de deler billedmotiverne: vindmøller, neg, en lille havn og antydningen af Sint Bavokerk(?) på horisontlinjen.²⁶⁴ Der er dog ikke tale om, at værkerne er udført på basis af den samme skitse, for mens maleriet i New York bygger på en tegning fra *Bredius/Kronig-skitsebogen* fra 1644, så optræder landskabet i Kobberstiksamlingens tegning allerede i maleriet *Udsigt fra klitterne* fra 1642.²⁶⁵ Og da Van Goyens interesse i panoramaet for alvor blomstrede op omkring 1640, hvorfra en anden tegning i Kobberstiksamlingen, *Bakketop i et flodlandskab* stammer (fig. 6.22), så må Van Goyen formentlig have udført et naturstudie fra Haarlemmermeer i de tidligste år af 1640'erne, som han siden oversatte til 1642-maleriet ved hjælp

²⁶⁰ Især kan peges på *Bro ved et tårn og en kirke*, inv. 178, signeret ”VG 1643”, Maastricht, Provinciaal Museum, (panel, 36 x 32,5cm); Beck (/1972-1987) kat. G.174 (afb.)

²⁶¹ Berlin, Kupferstichkabinett, inv. 11808 (sort kridt, 116 x 168 mm) Beck (1972-1987) kat. Z583

²⁶² Denne formodning deles af Keith Andrews, se: National Gallery of Scotland (1985) 34

²⁶³ New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 71.62 (panel, 34,5 x 50,5 cm)

²⁶⁴ Sammenlign også med skitsen af Haarlem fra Lilienfeld-skitsebogen, Beck (1972-1987) kat. Z847/250, der ser ud til at afbilde den yderste venstre del af KKS-tegningen fra en lidt anden vinkel. I *Fladt flodlandskab* aftegner der sig en kirke lige ved siden af Sint Bavokerk, der kan være frit opfundet, men som dens størrelse taget i betragtning sandsynligvis skal forestille at ligge væsentligt tættere på beskueren og altså udenfor Haarlem.

²⁶⁵ Leipzig, Museum der Bildenden Künste, kat. 1929 nr. 590 (panel, 39 x 55 cm)

af en kompositionstegning, der nu befinder sig i National Gallery of Scotland.²⁶⁶ Denne kompositionstegning er relevant i forhold til *Fladt flodlandskab*, idet der er så mange overensstemmelser mellem dem, at der må være en forbindelse mellem dem. Selvom vi altså ikke i dette tilfælde kan pege direkte på en naturstudie, er der indikationer på, at den har eksisteret. Og endnu en gang markerer *Københavnstegnebogen* bindeled mellem de spredte forsøg med selvstændig tegnekunst fra 1640'erne og den systematiske produktion i årene 1651-1653, for Van Goyen udførte en replik af kompositionen i 1651 som nu befinder sig i Museum Boymans-Van Beuningen.²⁶⁷

Tegninger med klynger af træer

Indtil videre har vi set, at værkerne fra tegnebogen i Kobberstiksamlingen præsenterer en bred vifte af Van Goyens mest succesfulde kompositionelle greb fra de foregående årtiers malerkunst. Et enkelt af bladene kan dog karakteriseres som et decideret nytiltag; ja det er ligefrem unikt i van Goyens oeuvre. *Trægruppe ved en flodbred* (fig. 6.14) er ved første øjekast en viderebearbejdning af principperne fra den dobbeltdiagonale komposition sådan som den bevidnes i to andre blade fra tegnebogen, *Rejsevojn i udkanten af en skov* og *Landskab med en gammel eg*, hvor klynger af træer står omkring et hus og danner en dybdegående diagonal (fig. 6.10 og 6.16). *Trægruppe ved en flodbred* adskiller sig imidlertid både ved at Van Goyen nu anvendte majestætiske træer, som fylder godt og vel hele billedets højde, og ved at trægruppen ikke længere danner en diagonal bevægelse i dybden, men i stedet er placeret fuldstændig parallelt med billedplanen i den nære mellemgrund. Herved opnås en skærmende effekt. Dette er højst atypisk for Van Goyen, men afspejler nogle kompositionelle overvejelser, han gjorde sig i slutningen af 1640'erne, for fra ca. 1648 stammer både en skitse i Dresden-skitsebogen,²⁶⁸ og et løst skitseblad nu i Teylers Museum,²⁶⁹ der begge forestiller Den Haags Sint Jakobskerk bag en parallelt placeret klynge af træer. Kort sagt er de kompositionelle valg og ikke mindst beskæringen ret enestående for Van Goyen, ikke mindst i et gennemarbejdet kunstværk, men principperne er dog ganske typiske for perioden. Eksempelvis

²⁶⁶ Edinburgh, National Gallery of Scotland, inv. D1105, (sort kridt, 108 x 163mm). Beck daterer denne tegning "um 1645", Beck (1972-1987) kat. Z693, men spekulerer ikke desto mindre alligevel over, om den kan være et forstudie til 1642-tegningen. Jeg er tilbøjelig til at give ham ret i dette, idet tegningen tydeligvis ikke er selve naturstudien (der er fx inkluderet staffage, hvilket aldrig ses i Van Goyens *nae t'leven* tegninger), og samtidig varierer så tilpas meget i positioneringen af vindmøller, fortøjede både, staffage etc, at tegningen snarere synes at ligge forud for maleriet, end at være en dokumentation af det til senere genbrug.

²⁶⁷ Rotterdam, Museum Boymans van Beuningen, inv. H233 (sort kridt og laving, 110 x 186 mm)

²⁶⁸ Dresden, Kupferstichkabinett der Staatlichen Kunstsammlungen in Dresden, (sort kridt, 130 x 190 mm), Beck (1972-1987) kat. Z846/135

²⁶⁹ Haarlem, Teylers Museum, inv. O 49c (sort kridt, 86 x 139 mm), Beck (1972-1987) kat. Z646

udførte Jacob van Ruisdael malerier efter dette kompositionsprincip, fx Statens Museum for Kunst's *Egetræer ved Kæret*, der blev malet ca. 1650,²⁷⁰ og også Simon de Vlieger anvendte ofte en beslægtet løsning i sine skovlandskaber.²⁷¹ Som sådan er tegningen altså på den ene side den mest dristige og nybrydende komposition i tegnebogen, men på den anden side må Van Goyen have været klar over, at tidens smag var til billeder af denne type.

Opsummering

Københavntegnebogen demonstrerer hvad man kan betegne som en konservativ tilgang til den selvstændige landskabstegning. Med udgangspunkt i traditionen for landskabsserier, som ikke mindst var etableret i radererkunsten og med motiver og tematikker som i forvejen var veletablerede i kunstmarkedet, og som Van Goyen havde benyttet sig af helt tilbage til de sene 1620'ere. Endvidere bemærkede vi hvorledes Van Goyen havde en poetisk tilgang til landskabet, hvor det faktiske landskab han havde mødt i sine studier i alle andre tilfælde end *Klitterne ved Scheveningen* blev transformeret til mere almengyldige skildringer af det samtidige, lokale landskab. Sakristiet i Delft blev således omformet til en tårnbygning i én af tegningerne, mens fyret i Zantvoort i en anden af tegningerne benyttes som inspirationskilde til et slående og vejrbidt fyr, der øger oplevelsen af landskabet som partikulært, men næppe skal opfattes som en faktisk skildring af lille fiskerleje. Herved er Van Goyens tegninger naturligvis typiske for tonelandskabet, men vi har bemærket en tilsvarende måde at gå til den selvstændige tegning ikke blot hos Esaias, men også hos Claes Jansz, der i sine raderinger i langt højere grad havde lagde et kartografisk blik på sine landskaber. Selvom tonemalerne gik langt videre end Claes Jansz med at oversætte landskaberne til abstrakte scener uden dog overhoved at opgive friskheden og umiddelbarheden fra naturstudierne, så antyder dette, at tegningen som selvstændigt kunstværk forventedes at indeholde en større grad af abstraktion, end raderingerne, der også kunne iværksættes indenfor andre billedtraditioner, herunder ikke mindst kartografien.

Københavntegnebogen fremstår som noget nær en katalog over Van Goyens typiske landskabsmotiver og kompositionstyper. Men som katalog er den dog ikke komplet. I sammenligning med hans kunstneriske øvrige virke i 1640'erne og 1650'erne er det bemærkelsesværdigt, at der ikke er inkluderet hverken et panorama med en genkendelig byprofil af fx Arnhemtypen eller en egentlig marine, som Dr. Beck jo opfattede som hans kunstneriske

²⁷⁰ København, Statens Museum for Kunst, inv. KMSsp572 (panel, 34 x 36 cm), kompositionsprincipperne kendes fra malerier dateret 1647, Slive (2001) kat 306

²⁷¹ Haarlem, Teylers Museum, *Landskab med høje træer*, sign. "S DE V", inv. O 33 (sort og hvidt kridt, grå lavering, 420 x 550 mm), se: Teylers Museum (1997) kat. 514

højdepunkt. I tegnebogen er det vel forståeligt at disse to motivtyper er udeladt, da de på hver deres måde afviger fra landskabsvandringstemaet, men det er særdeles bemærkelsesværdigt, at der blandt de mere end 500 signerede tegninger fra 1650'erne ikke er en eneste hverken panorama med byprofil eller et regulært søstykke. Når Van Goyen tegnede motiver med havet eller de store floder, spiller vandet altid en sekundær rolle i billederne. I *Flodlandskab med fiskerbåde* (fig. 6.23) kan billedet siges at leve igennem kontrasten mellem den åbne flod, hvor et handelsskib ser ud til at anløbe den større havn bag volden til venstre, og den afskærmede naturlige havn hvor fiskere er ravlt optagede af at tømme deres rusers indhold over i de små joller. Selvom vandet udgør størsteparten af billedfladen og vores opmærksomhed mod floden ligefrem skærpes af voldens diagonal, som har handelsskibet som endemål, så er dette ikke et fikspunkt, men et kontrapunkt til dét, der virkelig påkalder sig opmærksomhed i denne smukke tegning. Nemlig livet i havnen der udspiller sig fuldstændig uforstyrret af omverdenen. Ligesom i de ovennævnte strandscener (fig. 6.11 og 6.17) er her tale om en skildring af menneskets liv ved floden og ikke en egentlig marine. Det mest bemærkelsesværdige er imidlertid, at Van Goyen ikke er ene om at fravælge marinen i sine tegninger. Man kunne pege på at egentlige landskaber optræder hyppigere i både Cuyps og Van de Cappelles tegninger, end de gør i deres malerier. Også Simon de Vlieger agerer på denne måde. Det var godt nok ikke fremmed for De Vlieger, at lade både snarere end mennesker være centrum for sine tegninger, hvad Kobberstiksamlingsens majestætiske *Både på en strand* vidner om (fig. 6.24), men ligesom det var tilfældet for Van Goyen skildrer også De Vlieger som oftest sine flod- og søstykker set fra landkrabbens perspektiv. Og ikke mindst bemærker man, at De Vlieger i løbet af sine sidste virkeår producerede dusinvis af smukt bearbejdede skovlandskaber med sort og hvidt kridt på blått papir, et motiv som ikke finder en pendant i hans malerkunst.²⁷² Kort sagt ser det ud til, at disse kunstnere var fælles om at anse tegningen for bedre egnet til egentlige landskaber, mens mariner i højere grad kom til deres ret i malerier. Dette fordrer en dybere overvejelse over hvorledes tegningen og landskabet blev forstået i perioden, hvilket vil være emnet for kapitlerne otte og ni.

Vender vi nu atter blikket på analysen af *Københavnstegnebogen* kan vi konstatere, at den ikke blot opsamlede tendenser fra både 1640'ernes skitsebøger og ikke mindst fra hans malede produktion op til 1650, den er også i langt højere grad end det er blevet anerkendt selve startskuddet på Van Goyens intensive engagement i den salgbare tegning i årene 1651-1653. I de år udfærdigede han, eller havde han planer om at udfærdige, landskabsserier af samme type som *Københavnstegnebogen*. Deres udseende er dog et mysterium, for serierne er alene bevidnet igennem

²⁷² Van Eeghen (2006) 43

fire bevarede titelblade fra 1653, men sammensætningen af serierne mangler endnu at blive rekonstrueret, for så vidt det overhoved er muligt.²⁷³ Vi har om flere tegninger fra tegnebogen emærket, at motivet peget frem mod eller ligefrem blev gentaget i senere tegnede varianter. Det gælder ikke mindst for den afsluttende tegning, *Vinterlandskab* (fig. 6.21) der blev et af hans mest populære motiver i de tidlige 1650'ere. I alt væsentligt er der tale om beskedne variationer af den samme koncept og det samme indhold, eksempelvis er KKS' *Vinterlandskab* omtrentligt gentaget i en spejlvendt version, der nu befinder sig i Rotterdam.²⁷⁴ Ja i 1653 får man ligefrem det indtryk, at Van Goyen tegnede disse vinterscener på blad efter blad af den samme skitsebog, for en stor del af dem er udført i samme format.²⁷⁵

Van Goyen var ikke den eneste landskabstegner, der benyttede en sådan seriel tilgang til at optimere sin produktion i netop årene efter 1650. På samme tidspunkt begyndte De Vlieger at tegne skovlandskaber med sort og hvidt kridt på blått papir,²⁷⁶ som nu om dage ofte går under Antoni Waterlos navn. Waterlos og De Vliegers tegnestile er nært beslægtede, og en kunsthistorisk truisme lyder, at de ligefrem er uadskillelige; endog på trods af ret tydelige stilforskelle i deres signerede værker. Marijn Schapelhouman har således karakteriseret Waterloo som mere flimrende i sin gengivelse af løv, mens De Vlieger gengiver løv med som større og mere overordnede passager, og på den baggrund – samt på basis af sammenligninger med signerede værker - kan et antal værker i Kobberstiksamlingen tilskrives ham (kat. 87-89).²⁷⁷ Sådanne landskaber er utvivlsomt produceret hjemme i værkstedet og ikke mindst i stor stil, hvor det begrænsede billedsprog blev varieret med lige så stor opfindsomhed som hos Van Goyen. Også Roelant Roghman, Herman Saftleven, De Molijn og endda amatørtegneren Jan de Bisschop benyttede sig af serielle principper i deres tegnekunst, og i dette tilfælde udførte de ikke blot variationer over de samme landskabstyper, men i flere tilfælde ligefrem nøjagtige (og signerede) replikker af den samme komposition. De Molijns *Landskab med vogne*, (fig. 6.25) er modstykke til en ligeledes signeret tegning, der nu befinder sig i

²⁷³ Beck (1972-1987) kat. Z332a-334. Formatet af de to førstnævnte er ret typisk for Van Goyen, ca. 120 x 200mm, mens den sidste er mere speciel, 161 x 268mm. Følgende tegninger fra 1653 er i dette format: Beck (1972-1987) kat. Z365, 376-77, 419 og 505-06. Fra 1656 er endnu et titelblad overleveret, kat. Z571

²⁷⁴ Rotterdam, Museum Boymans van Beuningen, inv. JvG2 (sort kridt og laving, 117 x 193 mm), Beck (1972-1987) kat. Z.170 (afb.)

²⁷⁵ Tegningen i København er en spejlvending med beskedne variationer af *Vinterscene* i Vedrørende den serielle produktion i 1653, se: Buijsen (1996) 34-35 De hyppigst forekommende formater i de år er ca. 120 x 200mm og ca. 170 x 275 mm.

²⁷⁶ De Vliegers kronologi er noget nær umulig at etablere, da han så godt som aldrig daterede sine værker. Almindeligvis regnes skovlandskaberne for at være produceret ca. 1650-1653. Van Eeghen (2005) 43

²⁷⁷ Fx Amsterdam, Rijksprentenkabinet, inv. RP-T-1892-A-2718, RP-T-1985-43 og RP-T-1985-46. Se også Rijksprentenkabinet (1998) 188 og National Gallery of Canada (2004) kat. 57

Tartu, Estland, mens et maleri af kompositionen blev solgt i Amsterdam for nogle få år siden.²⁷⁸ Dr. Beck har alle de tegninger, der kendes replikker af til perioden ca. 1654-1656, hvilket netop er den periode, hvor størsteparten af De Molijns bevarede værker stammer fra. Tilsvarende for Herman Saftleven: størsteparten af hans tegninger stammer fra årene omkring 1650, hvor han først profilerede sig ved at imitere sin berømte byfælle Roelant Saverijs bøhmiske landskaber og siden ved at tegne en syndflod af egne kompositioner. En af disse, *Landskab med en bondegård* fra ca. 1649 (fig. 6.26), kendes fra yderligere to versioner, og alle er de signerede.²⁷⁹ At så mange forskellige kunstnere benyttede serielle produktionsstrategier på netop dette tidspunkt vidner dels om et blomstrende marked, men fortæller ligeledes, at tegningernes betydninger må have været relativt åbne, for at værkerne kunne være appellerende til en relativt bred vifte af købere.

Aktører på markedet

Selvom alle kunstnere må formodes at have tegnet regelmæssigt som en naturlig del af deres kunstneriske virke, er det langt fra alle kunstnere, der har efterladt sig gennemarbejdede kunstværker. I forbindelse med Esaias og Herman Saftleven har vi set, at det spiller en vis rolle hvilket kunstmarked man bevægede sig på, eftersom forskellige typer af landskaber nød forskellig status de enkelte byer imellem og ikke mindst fordi interessen i tegnekunsten må have været større i nogle byer end i andre; med Amsterdam og Den Haag som to af de byer, hvor flest *liefhebbere* også etablerede tegningssamlinger. En anden faktor, der kan læses ikke blot ud af Avercamps og Esaias karrierer, men også siden i forbindelse med Saftleven og De Molijn, er, at det typisk var ret sent i deres karrierer, dvs. efter deres kunstneriske omdømme var veletableret, at de for alvor satsede på tegningsmarkedet. Van Goyen er i denne sammenhæng lidt af en undtagelse, eftersom han allerede fra midten af 1620'erne har efterladt sig signerede pennetegninger. Men dels opnåede han allerede tidligt i sin karriere høj kunstnerisk anerkendelse, og dels er langt de fleste af også hans tegninger fra karrierens sidste år.²⁸⁰

At kunstnerens status spillede en rolle for hans engagement i markedet for landskabstegninger viser sig ikke alene ved at kigge på en enkelt mesters kunstneriske løbebane. Kigger man isoleret på tonemalerne, er det slående hvor få af de mindre mestre, der har efterladt sig mere end en håndfuld signerede tegninger; hvis de da overhoved er kendt som tegnere. Selvom

²⁷⁸ Amsterdam, Christie's, 14. maj 2002, lod 136 (panel, 56,5 x 73 cm); Beck (1997) 351, 353 kat. 13B, Beck (1998) 184

²⁷⁹ Schulz (1982) kat. Z750 og Z798 (dat. 1650).

²⁸⁰ Huygens (1631/1994) 79

historiens selektive præferencer kan spille en rolle for dette, er tendenserne så markante, at det er usandsynligt at være den væsentligste baggrund for denne skævhed. Ud af de godt 70 kunstnere Dr. Hans-Ulrich Beck inkluderer i sin *Künstler um Jan van Goyen*, har færre end ti efterladt sig en nævneværdig produktion af selvstændige tegninger: Cornelis van der Schalcke, Anthonie van der Croos (1606/07-1663), Adriaen van der Kabel, Pieter van Santvoort, Herman Saftleven, Cuyp og Waterloo. De tre sidste hører naturligvis til de væsentligste landskabstegnere i hver deres kunstcenter, mens Van der Kabel forlod Republikken kort efter sin træning hos Van Goyen.²⁸¹ Den lille haarlemske mester Cornelis van der Schalcke har foruden nogle skitser, der med mere eller mindre sikkerhed tilskrives ham (kat. 71-72), efterladt sig en god håndfuld signerede tegninger. Det samme gælder for Pieter van Santvoort. Kort sagt: vi efterlades med et klart indtryk af, at det var de mest prestigøse kunstnere, der også så et marked for deres tegninger. Dette er muligvis en medvirkende årsag til at Salomon van Ruysdael ikke har efterladt sig en eneste signeret tegning,²⁸² for på trods af den anerkendelse han nyder nu om dage, hvor hans navn nævnes på linje med Van Goyens, så har Marion Goosens for nylig demonstreret, at han godt nok nød sin samtids respekt, men ikke desto mindre alligevel arbejdede for et andet segment af kunstmarkedet end Van Goyen og De Molijn.²⁸³ Goosens analyse af kunstnernes prisleje i deres egen levetid bekræftede indtrykket fra Alan Chongs tidligere analyse af markedet for landskabsmalerier, for så vidt som hun var i stand til at demontere Montias' tese om at tonelandskabet først og fremmest var en procesfornyelse, der sigtede mod en hurtigere udfærdigelse og en medfølgende sænkning af deres pris, for hun demonstrerer at de toneangivende tonemaleres værker solgtes for priser, der kun var marginalt lavere end prisen for de møjsommeligt malede manieristiske landskaber. Det forbløffende i denne sammenhæng er, at Van Ruysdaels landskaber blev solgt væsentligt lavere end Vrooms, De Molijns og van Goyens, ja kun for lidt over halvdelen af deres gennemsnitlige pris (11 f i forhold til 18 f per maleri), hvilket dog stadig var mere end dobbelt så dyrt som de egentlige trendfølgere, for så vidt som deres priser overhoved er os bekendte. Det interessante i denne sammenhæng er, at Van

²⁸¹ Van der Kabels tidligste sydlandske landskaber er fra 1654 og han er dokumenteret i Lyon året efter. Dr. Beck, Beck (1987) 216, mener at kunstneren forlod republikken allerede i 1652. Hvis han har ret i dette har det stor betydning for troværdigheden af påskriften "A. vander Cabele f" på Kobberstiksamlingens *Bakkelandskab med to æsel drivere* (kat. 52), idet der er tale om en replik af et De Molijn-værk, som Beck selv daterer til 1654/56. Hvis begge oplysninger er korrekte – ja selv hvis van der Kabel først rejste i 1654 – taler meget altså imod at tilskrive tegningen til Van der Kabel. Som anført i Beck (1997) p. 342 og under kat. 29 afviger Kobberstiksamlingens replik dog så meget fra De Molijns egenhændige replikker i kraft af, at den er udført i væsentligt større format end forlægget, at en tilskrivning til ham er behæftet med væsentlige usikkerhedsmomenter.

²⁸² Stechow (1975) 59

²⁸³ Goosens (2001) 148ff

Ruysdael ikke kun blev værdisat lavere end trendsætterne i monetær forstand, men også hvad angik status. I Theodorus Schrevelius' beskrivelse af Haarlem rangeres Vroom og De Molijn således blandt de ypperste kunstnere, mens Van Ruysdael omtales blandt de *meer gemeene*, mens han hverken nævnes af Huygens, Angel, De Bie, Van Hoogstraten eller Von Sandrart.²⁸⁴ Begge disse omstændigheder peger i retningen af, at Salomon van Ruysdaels primære klientel var et andet end Van Goyens og De Molijns, og at dette kan være en væsentlig faktor i hans manglende engagement i markedet for tegnekunst.

Landskabets status blandt de selvstændige tegninger

Peter Schatborn pegede i sin introduktion til kataloget over Maida og George Abrams samling,²⁸⁵ at den nordnederlandske kunst i højere grad end i andre lande og i særdeleshed i det 17. århundrede var dedikeret til *nae t'leven* konceptet, og at tegnekunsten indtog en særlig rolle heri. Naturstudiet var selvfølgelig en forudsætning for konceptet og endnu på dette tidspunkt foregik noget sådan alt andet lige i tegningen.²⁸⁶ På grund af dens funktion i *nae t'leven* praksissen var tegnekunsten i særlig grad knyttet til begrebet, hvilket også afspejler sig i den selvstændige tegnekunst, der holder en tæt forbindelse til *nae t'leven* konceptet og udtrykket desuagtet at værkerne er poetiske fantasier udført enten helt frit fra erindringen af landskabet eller ved at variere naturstudier sådan som vi har set flere eksempler på allerede. At dømme ud fra de overleverede tegninger førte denne forbindelse mellem virkelighedsgengivelsen og tegnekunsten til, at genrer der blev set som afbildende "virkeligheden" dominerede markedet. Landskabstegningen er den suverænt største kategori indenfor den selvstændige nederlandske tegnekunst, med mindre roller tildelt portrætkunsten, stillebengenren (i særdeleshed videnskabelige "portrætter" af insekter, blomster ol.) og –især sent i århundredet – genrekunsten. Historiemalere derimod, endog malere af landskaber med historiske eller allegoriske scener så som Lastman og Vinckboons havde almindeligvis en fuldstændig anden tilgang til tegnekunsten, hvor mediet blev benyttet i forbindelse med modelstudier – igen en *nae t'leven* disciplin²⁸⁷ - eller som forstudier eller forlæg til trykte eller malede motiver. Kort sagt: selvom landskabet også var den største kategori indenfor malerkunsten (hver tredje maleri i en typisk samling var et landskab²⁸⁸), så er genren i forhold til dette markant overrepræsenteret blandt

²⁸⁴ Goosens (2001)

²⁸⁵ Schatborn (1991)

²⁸⁶ Van de Wetering (1998) 12 omtaler de undtagelsesvis referencer til udendørsmaleri i det 17. århundrede.

²⁸⁷ Schatborn (1991)

²⁸⁸ Montias (1991) tabel 3. Tabel 4 angiver statistik for tegnekunst, men tager hverken højde for værkernes datering eller geografiske ophav, hvilket gør tallene tvetydige i denne sammenhæng.

de bevarede selvstændige tegninger, hvilket naturligvis medvirker til at forklare, hvorfor det især var landskabskunstnere, der tog serielle produktionsmetoder i brug. Dette antyder at man i tiden knyttede landskabsmotivet særlig tæt til selve tegnekunsten.

Sammenfatning og perspektivering af billedanalyserne

Over de foregående tre kapitler har jeg argumenteret for, at det tegnede landskab og tegnekunsten indvirkede på udviklingen og ikke mindst udseendet af det naturalistiske landskab på langt mere komplekse måder, end sådan som det almindeligvis udlægges. I kapitel tre så vi hvorledes de tidlige naturalister målrettet publicerede landskabsserier, der ikke alene hvilede på tegnekunsten som forlæg, men ligefrem fremstod som en form for tegnekunst. I disse raderinger blev det tegnede landskab således udgivet som selvstændigt kunstværk. Endvidere kunne vi ved at se nærmere på Claes Jansz Visschers arbejdsmetode isolere en gruppe af skitser fra hans hovedværk, 1607/8-skitsebogen, som viser sig at være naturstudier. Dermed blev det muligt at definere kunstnerens skitsestil. Denne viden har væsentlige konsekvenser for den typiske fortolkning af *Plaisante plaatsens* tilblivelse, eftersom vi måtte konstatere, at den frie og suggestive tegnestil der kendetegner fire af de fem bevarede forstudier *ikke* skyldes, at tegningerne er naturstudier, men at Claes Jansz ganske enkelt var optaget af at bevare naturstudiets friskhed igennem hele arbejdsprocessen. Denne konklusion blev yderligere styrket ved, at vi kunne konstatere, at Claes Jansz i *Plaisante plaatsen* forlod sin typiske radererteknik for at tilnærmede sig sin tegnestils udtryk. Også analysen af Esaias' og Buytewechs måder at udnytte radererteknikken afslørede en sådan målrettet udnyttelse af den skitserende tegnestils udtryk, som kom til syne i form af en minimering af de trykte kvaliteter så som krydsskraveringen og den regelmæssige skravering til fordel for et mere tegnet udtryk, der var inspireret af den "bruegelske" stipleteknik. Vi kunne ligefrem konstatere, at i en sammenligning mellem kunstnernes tegnestil og radererstil, er der en tilbøjelighed til at kunstnerne i raderingerne overgjorde det tegnede udtryk, for at drive pointen, at radererkunsten var en art tegning hjem. Hvor Segers, ifølge Houbrakens rammende karakteristik, i sine raderinger søgte det "trykte maleri", kan vi om naturalisterne sige, at deres raderinger var en art pennetegninger.

I kapitel fire gik jeg videre til at kigge nærmere på relationen mellem det tidlige tonemaleri og det grafiske formsprog, der havde etableret sig i både tegning og radering før 1620. jeg argumenterede for, at da de tidlige naturalister efter dette tidspunkt etablerede karakteristiske nordnederlandske landskabstyper som klit-, kyst- og kanallandskabet i malerkunsten, så skete det i vid udstrækning ved at overføre erfaringer fra grafikken. Siden Rolf Grosse (1925) har det stået klart, at tonelandskabet i høj grad hviler på kompositionelle principper, der er hentet fra

radererkunsten, og ikke mindst fra Goudts raderinger efter Elsheimer er fremført som eksempler på hvorledes et kompositionelt princip (den dobbelte diagonal) blev overført fra grafik til maleri. Med udgangspunkt i Melanie Giffords analyse af Esaias vanden Veldes tekniske bidrag til landskabsmaleriet, argumenterede jeg for, at hendes konklusioner kan føres videre, og at nøgleelementer af tonelandskabet, sådan som det blev defineret i årene 1625-1630, hviler på målrettede overføringer af et tegnet udtryk til malerierne. Slægtskabet mellem tonemaleriet og den frit skitserende sort kridt stil, der blev populær i disse år, har været fremhævet tidligere, men som vi så, opfattede både Dr. Beck og Chr. van Eeghen sort kridt tegningernes indflydelse som mestendels ureflekteret. I den optik skyldes ændringerne i Van Goyens malestil i 1627 alene at han voksede teknisk og erfaringsmæssigt og derfor blev i stand til at male friere, ligesom han udviklede evnen til at tegne hurtigere og friere i sine kridttegninger. Ved at identificere en række tilfælde hvor tegnestilen ikke blot er overført til penslens udtryk, men ligefrem rekonstrueret eller imiteret argumenterede jeg for, at tegnekunsten og dens raderede stedfortrædere ikke alene etablerede et stiludtryk og en motivkreds, som tonemalerne profiterede af. De mange bevidste referencer til tegnekunsten, viser at det også er som abstrakt begreb, som *ideen om tegning*, at denne kunstart sætter sit præg på det naturalistiske landskabsmaleri i slutningen af 1620'erne.

Både analysen af de tidlige raderede landskabsserier og af det tidlige tonemaleri fordrer altså den konklusion, at man ikke kan betegne formsproget som ”realistisk” eller ”neutral”, men at det tvært imod er et relativt klart defineret og konventionelt betinget formsprog, hvis associationer kunstnerne kunne manipulere og aktivere, når de fandt det passende. Dette fordrer yderligere overvejelser over hvilke betydninger der lå i disse referencer til tegnekunsten. Dette bliver emnet for kapitel otte og ni. Det ottende kapitel ser nærmere på landskabets og tegnekunstens position i det 17. århundredes nederlandske kunstteori, mens niende kapitel undersøger de sociale praksisser og måden hvorpå det tegnede landskab blev italesat. Ved således at analysere vidnesbyrd over hvorledes det tegnede landskab blev opfattet, vil jeg forsøge at nærme mig den rolle referencerne til tegnekunsten kunne have i det malede tonelandskab. Før det kommer så vidt vil i næste kapitel se nærmere på hvem der overhoved kan siges at samle på tegnekunst i det 17. århundredes første halvdel. Dette er en analyse der følger op på den sidste del af billedanalyserne ved nu at undersøge det selvstændige landskabs modtagergruppe. Vi har kunnet konstatere, at det tegnede landskab som selvstændigt kunstværk var i en dominerende position i forhold til andre motivtyper, samt at det i særlig grad var naturalisterne, der var aktive i denne del af kunstmarkedet. Man kunne forvente, at dette i lyset af de serielle principper, fx De Molijn, Saftleven og Van Goyen

tog i anvendelse, indikerer en relativt bred gruppe af aftagere af deres tegninger, hvilket må undersøges nærmere. Endvidere giver et indblik i køberskaren, som antydnet ovenfor, nogle indikationer af hvilken social kontekst, kunstværkerne indgik i, hvilket er af højeste relevans, når man skal forholde sig til *hvorfor* tegnekunsten blev en aktivt udnyttet reference i tonemaleriet.

❧ Kapitel 7 ❧

Samlere af tegnekunst, ca. 1600-1650

Studiet af nederlandske samlere af tegnekunst er af relativt ny dato. Størstedelen af litteraturen er skrevet indenfor de sidste 25 år, og har af kildemæssige årsager især fokuseret på de store samlere fra det 18. århundrede som fx Valerius Röver (1686-1739) og Lambert ten Kate (1674-1731).²⁸⁹ Hvad angår det 17. århundrede er vores viden betydeligt mere indskrænket, hvilket har to forskellige årsager. For det første fordi langt hovedparten af fortegnelserne over offentlige auktioner er gået tabt, og for det andet fordi private inventarier på dette tidspunkt beskriver tegnekunst fra et helt overordnet perspektiv: som bundter, album eller eventuelt i antal, og kun ved helt enestående værker omtales kunstneren specifikt. Af denne grund er Sebastien Dudok van Heels publikation af godt 250 annoncer for kunstauktioner fra perioden 1672-1625 af stor betydning for samlervirksomheden i det 17. århundredes anden halvdel, da annoncerne netop fremhæver de mest interessante kunstnere, hvis malerier, tryk eller tegninger ville blive udbudt til salg.²⁹⁰ Den væsentligste dokumentation af en 17. århundredes samling af tegnekunst er imidlertid Ben Broos rekonstruktion af apotekeren Sybrandt I Feitamas (1620-1701) køb af tegnekunst, fordi denne samling er forbløffende præcist beskrevet i familiens egen fortegnelse.²⁹¹ Her blev både købstidspunkt, motiv, kunstner og pris anført, så Broos var ligefrem i stand til at identificere flere af samlingens tegninger. Men også Feitamas indkøb er desværre for sene til at sige noget om samlerkulturen før slutningen af det 17. århundrede, for det var først efter 1680, at han begyndte at etablere sin samling. En smule tættere på vores periode kommer man dels i Peter Schatborns rekonstruktion af Rembrandts tegningers tidligste historie, som begynder ca. 1650,²⁹² samt ikke mindst i J.G. van Gelder og Ingrid Josts informative studie af Jan de Bisschop (1626-1761) og samlermiljøet omkring ham i årene efter 1650.²⁹³ Van Gelder og Jost skitserer grundtrækkene af den nordnederlandske samlervirksomhed og tegner et billede af en samlerkultur, som fra at være særdeles begrænset før 1600 blomstrede til en relativt udbredt aktivitet blandt velhavende

²⁸⁹ Se Michiel Plomps forbilledlige studie, Haarlem/Paris (2001)

²⁹⁰ Dudok van Heel (1975a) og Dudok van Heel (1977) Dudok van Heel har også ved andre lejligheder beskæftiget sig med samlere af tegnekunst fra slutningen af det 17. århundrede: Dudok van Heel (1975)

²⁹¹ Broos (1984-1987)

²⁹² Schatborn (1981), se i øvrigt også resten af dette årsskrift.

²⁹³ Van Gelder & Jost (1985) især 14-19, 64-71 og 196-211

medlemmer af eliten allerede i 1630'erne. Deres gennemgang er dog præget af periodens manglende dokumentation af tegnekunsten. De er kun i stand til at identificere tre privatsamlere før 1600 og blot enkelte yderligere for perioden op til de store (dokumenterede) auktioner af tegnekunst efter 1635.²⁹⁴ Kort sagt er der kun meget få studier af samlervirksomheden i århundredets første halvdel.²⁹⁵

En væsentlig kilde til samlervirksomheden i netop denne periode er nogle auktionsfortegnelser fra Amsterdams Weeskamer (vajsenkammer), der helt sensationelt er bevaret for perioden 1597-1638. Fortegnelserne har været kendt længe, men er primært blevet brugt i proveniensforskningen og i nyere tid til analyse af samlere af malerkunst.²⁹⁶ De er aldrig blevet anvendt til en systematisk analyse af tegnekunsten og dens købere ved auktionerne. De tidligste anvendelser af materialet var alene rettet mod proveniensforskningen, men med John Michael Montias' studie *Art at Auction in 17th Century Amsterdam* fra 2002, er materialet endelig blevet underlagt en systematisk analyse. Montias store bidrag til kunsthistorien var, at han med sin baggrund i økonomividenskaben var i stand til at anlægge systematiske og typisk kvantitative analysemetoder på dokumentationen, således at han vendte sig bort fra den specifikke oplysning om et unikt kunstværk og i stedet blotlagde de grundlæggende mønstre i samlerkulturen (købernes og sælgernes sociale baggrund, sammensætningen af samlingerne, tidspunkt for erhvervelse i køberens livsbane etc.). Weeskamers bevarede fortegnelser muliggjorde netop et studie af disse aspekter, fordi kunstværker typisk blev købt på kredit, hvorfor auktionarius anførte køberens navn og hammerslaget ud for hvert enkelt solgt objekt. Derudover udførte Montias statistiske analyser af forskellige kunstkategoriers prisleje, af den enkelte kunstners prisleje og dermed indirekte om hans relative status i samtiden. Men netop fordi han interesserede sig for disse spørgsmål, har Montias så godt som udelukkende begrænset sig til at studere auktionsfortegnelsernes mere righoldige oplysninger om malerkunst. Tegnekunsten, derimod, spiller en forsvindende lille rolle i hans studier, eftersom den summariske registrering af tryk og tegnekunst har medført et uopretteligt informationstab, der gør den uegnet til Montias analyser.²⁹⁷ Hans arbejde med at etablere en

²⁹⁴ Van Gelder & Jost (1985) 198-199

²⁹⁵ Der er væsentlige, men overordnede analyser i Amsterdam (2000), Schatborn (1991), Van de Wetering (1998)

²⁹⁶ Dozy publicerede udvalgte oplysninger derfra i Dozy (1884-1887), Bredius (1915-1922) publicerede flere af kunstnersalgene helt eller delvist, Briels transskriberede Van Coninxloo-salget, Briels (1976) 235-244, Van Eeghen (1969) 85-86 og 86 n1 pegede på materialets potentiale, og både Bok (1993) og også Van der Veen har benyttet det flittigt, Van der Veen (1992b-c).

²⁹⁷ Foruden Montias omfattende studier af kunstmarkedet, bl.a. Montias (1982), Montias (1987), Montias (1990), Montias (1991), Montias (1996), Montias (1999), Montias (2002), Loughman & Montias (2000) og

TABEL 7.1 Antal inventarier i Montias' database, fordelt på årtier

	1600- 1609	1610- 1619	1620- 1629	1630- 1639	1640- 1649	1650- 1659	1660- 1669	1670- 1679
Inventarier	126	117	293	172	151	194	127	79
Incl. tegnkunst	13	10	34	39	43	64	52	27
%	<i>10,3%</i>	<i>8,5%</i>	<i>11,6%</i>	<i>22,7%</i>	<i>28,5%</i>	<i>33,0%</i>	<i>40,9%</i>	<i>34,2%</i>

database over weeskamers auktioner såvel som andre inventarier fra tiden er ikke desto mindre særdeles værdifuldt for studiet af det tidlige århundredes samlere af tegnekunst.²⁹⁸ På trods af at databasen ikke giver mange konkrete oplysninger om de enkelte kunstværker, eller om hvilken type af tegninger der i særlig grad blev samlet, så gør databasens søgemuligheder den til en veritabel guldmine af informationer om sælgere og købere af tegnekunst, og tilbyder derved et uvurderligt indblik i tegnekunstens publikum i det 17. århundredes første halvdel. Over de følgende sider vil jeg foretage en indledende analyse af dette potentiale.

Karakteristika ved databasen

Montias' registrering dækker 524 af de auktioner Weeskamer afholdt, eller godt 25% af auktionerne. Disse 524 er udvalgt på baggrund af deres indhold af kunst, så alt i alt repræsenterer de alle de vigtige ejere af kunstværker. Herudover inkluderer databasen godt 700 inventarier fra perioden 1600-1689, således at det samlede antal for hele perioden er 1261. 284 af disse eller 22%

Montias (2004-2005) har også Alan Chong, Marten Jan Bok og De Marchi & Van Miegroet arbejdet på denne måde, alle med malerkunst, bl.a. i Chong (1987), Bok (1993), Bok (1994), De Marchi & Van Miegroet (1994) og De Marchi (1995). Af formentlig samme grund som Montias udelader Getty Provenance Index Database (GPID), www.getty.edu, mestendels at registrere tegnekunst i databasen. Desværre undlader de at gøre opmærksom herpå, men sammenligninger mellem fx Rembrandts inventarium i Strauss & Van der Meulen (1979) dok. 1656/12, Montias database inv. 1262 og GPID inv. N-1848 afslører, at Rembrandts kunstsamling er ufuldstændigt registreret i GPID. Det samme gælder for Jan Bassés auktion, se: GPID inv. N831 og Montias inv. 832. Også Montias' database er ukomplet, eftersom han har udeladt de utallige anonyme *bortgens*, der blev solgt kontant, og som fortegnelserne derfor ikke anfører nogle oplysninger om.²⁹⁸ I skrivende stund fysisk tilgængelig via Frick Art Reference Library, New York. Det er meningen, at basen skal gøres tilgængelig via internettet.

inkluderer mindst en tegning. Dette tal dækker over væsentlige tidlige forskelle (tabel 7.1). Før 1630 var det blot ca. 10% af inventarierne der omtalte tegnekunst, hvorimod denne andel er tredoblet til ca. 30% efter 1640 og topper i 1660'erne, altså i perioden op til katastrofeåret 1672, hvor økonomien ramlede og Frankrigs invaderede ikke blot Republikkens randområder, men stod nogle få kilometer udenfor Amsterdams mure. Det er overflødig at udpensle hvilken katastrofal effekt dette havde på kunstmarkedet.²⁹⁹ Montias noterede også selv at der var en stigende interesse i tegnekunsten op mod århundredets midte. I *Art at Auction* nævner han, at 3,4% af de auktionerede lodder i årene 1597-1619 var tegninger, mens antallet var firedoblet til 13,9% for perioden 1620-1638.³⁰⁰ Bag denne stigning skjuler sig det dog det forhold, at i den anden periodes sidste år, 1635-1638, blev der afholdt auktioner over tre kunstneres enorme samlinger (Jan Bassés, Barent van Somerens og Bartholomeus Sprangers samling der nu var i Gommer Sprangers eje), og disse øver en uforholdsmæssige stor indflydelse på det samlede gennemsnit af solgte tegninger. Spørgsmålet er derfor om disse tre auktioner er såkaldte udliggere, dvs. ekstreme undtagelser der oven i købet er placeret i udkanten af datasættet, eller om de afspejler en tendens til stadig større kunstsamlinger mod den undersøgte periodes afslutning? Den netop præsenterede tendens i databasens materiale kan ikke sige noget specifikt om antallet af tegninger i de enkelte kunstsamlinger, men det forhold at materialet overordnet set indikerer en stigende interesse i tegnekunsten fra og med netop 1630'erne synes at antyde, at det ikke er helt tilfældigt, at de store auktioner af tegnekunst falder i slutningen af den dokumenterede periode, 1597-1638.

I teorien burde fortegnelserne give et repræsentativt tværsnit af befolkningen, eftersom Weeskamer ifølge forordning skulle forestå salget indboet efter enhver indbygger, der efterlod sig ugifte børn under 25 år. I praksis er situationen dog anderledes, for typisk undlod man fuldstændig at administrere meget små boer, og mod betaling af et symbolsk beløb kunne holde Weeskamer helt udenfor bodelingen, hvilket især velstillede familier benyttede sig af.³⁰¹ Alt i alt anslår Montias, at måske kun 10-15% af boer, der i princippet sorterede under Weeskamer, blev administreret af kammeret, og man finder aldrig den fattigste del af befolkningen hér. Det betyder sandsynligvis også mindre, da dette segment ikke har været væsentlige aftagere af en luksusvare som tegnekunst. Så er det mere problematisk, at mange velhavere holdt Weeskamer udenfor. Den lakune er til gengæld modsvaret ved at velhavere er godt repræsenteret igennem

²⁹⁹ Israel (1995) 881ff

³⁰⁰ Montias (2002) 33-34

³⁰¹ Montias (2002) 17-18

dødsboinventarier.³⁰² Selvom både salgene og ikke mindst køberne ved auktionerne vidner om, at Weeskamer var en vigtig institution i kunstmarkedet, så stod kammeret kun for en ret lille del af det samlede udbud. Herudover blev kunstværker solgt fra Desolate Boedelskamer (kammeret for fallitboer), fra boghandlere, trykforlæg, fra kunstnerværkstederne selv og fra og med 1630'erne i stigende grad også fra professionelle kunsthandlere.³⁰³ Dette er vigtigt at huske på, fordi de fleste købere ved auktionerne kun deltog ved en enkelt eller to auktioner. I lyset af de rige muligheder for at købe kunst bør dette ikke foranledige os til at antage, at når en køber kun erhvervede få lodder, så afspejler det en beskeden interesse.

Før vi går videre er det nødvendigt at specificere terminologien en smule. Man kan nemlig ikke regne alle de 284 registrerede ejere af tegnekunst for egentlige samlere. De fleste af inventarierne omtaler kun ganske få kunstværker, sædvanligvis færre end fem. Når jeg i det følgende vil tale om samlere af tegnekunst, benytter jeg ordet i en meget bred forstand, nemlig om personer hvis ejendele afspejler, at deres køb af tegninger ikke blot var mere eller mindre tilfældige erhvervelser, men en gentagen handling. Når man i et inventarium finder omtalt et samleralbum eller alternativt et bundt tegninger, kan man tale om, at ejeren udviste et vist mål af samleradfærd, mindre sikkert bliver det, når der blot omtales enkelte løse tegninger. Jeg har mere eller mindre arbitrært sat en grænse ved ejerskab af mindst ti tegninger som en indikation på en vedvarende interesse i tegningen som kunstform. Når man taler om en person der ejede blot ti tegninger, kan man dog næppe ikke tale om en egentlig *liefhebber*. Et eksempel på denne problematik er købmanden Andries II Polster, der i 1644 ejede 34 indrammede tegninger.³⁰⁴ Dette antal er så tilpas stort, at man ikke kan være i tvivl om, at han havde en decideret interesse i tegnekunsten, som han ligefrem benyttede til at udsmykke sit hjem ved at indramme værkerne eller spænde dem ud mellem to træroller. Omvendt kan 34 tegninger næppe sammenlignes med de enorme samlinger, der også fandtes i perioden, og som fyldte album efter album. Holder vi os dog til ovennævnte definition af samlere som ejere af enten et kunstalbum *eller* mindst ti løse tegninger, er der kun 42 af de 284 inventarier med tegnekunst, der lever op til kravene.³⁰⁵ Sammen med de oplysninger der gives om køberne af tegnekunst ved Weeskamers auktioner, danner denne lille gruppe basis for min undersøgelse af samlerkulturen før 1650.

³⁰² Montias (1996a)

³⁰³ Montias (2002) 29

³⁰⁴ Montias inv. 1252

³⁰⁵ Montias inv. 105, 161, 163, 165, 253, 270, 276, 287, 289, 305, 315, 381, 388, 565, 603-605, 616-17, 620, 631, 634, 642, 695-96, 702, 733, 749, 753, 825, 832, 876, 898, 946, 974, 1020, 1028, 1153, 1164, 1223, 1252 og 1262

Tegnekunst som billigt alternativ til malerier?

Var tegnekunsten et billigt alternativ til maleriet, sådan som det ofte fremføres?³⁰⁶ Eksemplet Andries II Polster synes at bekræfte, at det kunne være tilfældet. Andries' kunstsamling bestod er næsten 150 værker, hvoraf altså hans 34 tegninger alle var indrammede og følgelig indgik på lige fod med de øvrige kunstværker i udsmykningen af hans hus. Databasen fortæller imidlertid, at det ikke var en hvilken som helst type tegning, der tjente denne funktion, men almindeligvis tegninger udført på det dyrere og mere holdbare pergament og/eller kolorerede tegninger, der overfører nogle af maleriets kvaliteter til tegningen. Blandt de kunstnere der er samtidige med inventarierne er det bemærkelsesværdigt, at de der hyppigst bliver fremhævet ved navns nævnelser er specialister indenfor sådanne værker: Hendrick Avercamp, (Willem I) Van de Velde, Pieter Quast og Gerrit de Heer. I guldsmeden Aert Coninx inventarium fra 1639 finder man således foruden malerier af bl.a. Esaias, Van Goyen og Avercamp også fire indrammede tegninger af sidstnævnte. Som vi har set i et tidligere kapitel var Avercamps kolorerede tegninger ikke egentlige "billige alternativer" til malerkunsten, men snarere stedfortrædere for malerier, som lettere lod sig transportere fra provinsbyen Kampen til Amsterdam, så i stedet for at se disse fire indrammede tegninger som beslægtede med de førnævnte tegninger, bør de nok ses i relation til Aerts samling af det moderne landskabsmaleri.³⁰⁷ For Van de Veldes vedkommende bemærker man, at der almindeligvis er tale om tegninger af skibe, og da man i samtiden netop beskrev hans såkaldte pennemalerier, dvs. tegninger udført på præpareret panel eller ligefrem på lærred, som tegnekunst: *een stuck mette pen gedaen*,³⁰⁸ må vi alt andet lige antage, i flere tilfælde må være tale om referencer til kunstværker af denne type. Netop pennemalerier er en kategori som mange af de tegnere, der omtales i inventarierne var specialiseret i: Matham, De Heer og Pieter Holsteijn, mens andre så som Maerten de Cock og Pieter Quast var specialister i at tegne på pergament. Alt i alt peger dette i retningen af, at tegnekunst som man lod hænge fremme almindeligvis var af en speciel type ved at være kolorerede eller udført i særlige materialer. Endvidere synes intet af dette at fortælle os, at de tegninger, man lod hænge fremme nødvendigvis var billige alternativer til at købe malerier, for kolorerede tegninger kunne let være lige så dyre som billige malerier.

Når det kommer til tegninger af den type Van Goyen udførte er der, så vidt jeg kan vurdere, ingen grund til at tro, at de har tjent som billige alternativer til malerkunst. At dømme efter de dokumenterede ejere af hans tegninger, såvel som ud fra den kontekst tegningerne indskriver sig

³⁰⁶ Steland (2002) 44

³⁰⁷ Montias inv. 161, GPID inv. N-2071

³⁰⁸ Lammertse (1996)

i (mere herom i de næste kapitler), deltog hans tegninger i så relativt komplicerede spil, at man må forvente et ret kyndigt publikum til værkerne, altså typisk *liefhebbers* der samlede værkerne i album. Desuden må man forvente at tegningerne spillede en vis rolle som videreformidlere af Van Goyens kunst blandt de øvrige kunstnere. Dette er dog noget nær umuligt at dokumentere, eftersom vi har set at der er noget nær fuldstændige overensstemmelse mellem hans malerier og tegninger hvad angår motivkreds og kompositionsprincipper, og det derfor ikke er let at udpege en tegning snarere end et maleri som inspirationskilde for en efterfølger.

Ejere af tegnekunst i det 17. århundredes første halvdel

Ser man databasens oplysninger i relation til Gerrit Groenhuis' opdeling af den urbane befolkning i seks sociale grupper, kan man konstatere, at kun i meget få tilfælde er en ejer af tegnekunst placeret i de tre nederste sociale kategorier, og når de er, hører de til den fjerde gruppe (mindre bureaukrater, kontorister, småhandlende, håndværkere etc).³⁰⁹ I de tilfælde er der altid tale om meget beskedne beholdninger af tegnekunst. Der er med andre ord ingen tegn på, at der eksisterede et storstilet marked for tegnekunst svarende til det, der fandtes for malerkunst allerede i 1610'erne. Omvendt må vi også konstatere, at som indrammede kunstværker nåede tegninger ud til et bredere publikum end blot *liefhebbers*, og med tegnekunst i 16% af databasens registrerede boer fra århundredets første halvdel (139 af 859 inventarier), er der dog tale om at tegnekunsten vakte en vis interesse. Foruden disse dokumenterede tegninger, må vi huske på, at en (formentlig lille) del af auktionernes utallige *bordjes* kan have været tegninger. Uanset hvad får man igennem databasen det indtryk, at tegnekunsten var anerkendt som selvstændigt kunstværk allerede tidligt i århundredet. Ved Jan Porcellis' og Govaert Boelisz' auktioner i 1626 købte flere forskellige *uitdraagsters* tegnekunst, herunder et album til den ret høje pris af 31 f.³¹⁰ Dette er bemærkelsesværdigt fordi kunsthåndlere af denne type kun investerede i værker, der var let omsættelige, eftersom de ikke havde økonomi til at opbygge et stort varelager. Derfor kan deres investering i tegnekunst tolkes som at Graeffin, Lazarus og de andre *uitdraagsters* forventede at finde kunder til tegningerne uden de store problemer. Lazarus købte både et bundt på ni tegninger for 2 f og enkelte blade der kostede op til 5 f per styk, hvilket kunne indikere, at hun(?) både købte skitser og selvstændige kunstværker. Er dette tilfældet kan hun meget vel have haft et videresalg til andre kunstnere i tankerne, da hun erhvervede Porcellis' værker. Omvendte købte privatsamlere så godt som altid mere gennemarbejdede kunstværker, fx blev de to tegninger Jan de Wouwer erhvervede ved Porcellis' auktion solgt for

³⁰⁹ North (1997) 47-48

³¹⁰ Montias inv. 565 og 620

2:10f per styk, mens omvendt klyngerne af billige tegninger alle blev købt af professionelle som fx Jan Porcellis lærling Hendrick Aertsz. Generelt set spillede uddragstegnere en væsentligt mindre rolle i redistributionen af tegnekunst, end de gjorde for malerkunsten.

Kan man så tale om, at tegnekunst var et billigt alternativ til malerkunst? Svaret er indlysende ja, hvis man dermed mener, at det var billigere at købe en koloreret tegning af Avercamp og lade den indramme end at købe et af hans malerier. Men hvis man derimod mener, at tegninger udgjorde mindre bemidlede alternativ til at købe malerier, så må svaret være afkræftende. I Montias' inventarier er værdien af bohaver der rummer tegnekunst gennemsnitligt højere end i inventarier uden tegnekunst, og ikke mindst finder man almindeligvis tegninger i inventarier, hvor der i forvejen er relativt mange malerier. Her udgjorde de således ikke et alternativ, men et supplement til malerkunsten. Hvis man skulle vælge mellem at købe en tegning af Avercamp eller en radering af Hercules Segers som billigt alternativ til et maleri, så ville det være langt mere oplagt at bruge sine penge på trykkekunst, der almindeligvis blev prisfastsat efter kvaliteten og størrelsen af det papir, værket var trykt på. Selv Segers' tryk kunne således i visse tilfælde sælges for forbløffende lave priser.³¹¹ Og dette var da også først som sidst trykkekunsten, der havde rollen som *Jan Allemans* billedkunst, hvilket de mange *bordjes* der blev handlet kontant på auktionerne vidner om.³¹²

Før vi ser nærmere på de dokumenterede ejere af tegnekunst skal det kort bemærkes, at album der betegnes som indeholdende *cunst* ikke nødvendigvis kan siges at indeholde tegninger, men også – måske endda mere sandsynligt – kan indeholde tryk. Desuden må man skelne mellem forskellige typer af *kunstboecken*. Ordet kan både referere til egentlige samleralbum hvor tegninger og tryk kunne stikkes ind mellem siderne, og det kan henvise til (evt. indbundne) porteføljer.³¹³ Også en serie raderinger kunne omtales som en *kunstboek*, hvilket var tilfældet i Nicolaes Visschers lagerliste fra 1682, hvor raderinger efter Van Goyen beskrives sådan.. Kort sagt kan der være stor forskel på hvorledes et album så ud, og der er ikke ud fra betegnelsen klart, om der er tale om tegnekunst eller om tryk, der ofte er beskrevet som netop *cunst*. Heller ikke prisen på albummet

³¹¹ Se Van der Waals (1988) 17, 22-23 og 144 En radering af Segers i Rijksprentenkabinet er forsynet med prisangivelsen 3st! I modsætning hertil kunne Rembrandts tryk koste et tocifret beløb for blot et enkelt værk.

³¹² Blot skal man være opmærksom på, at *bordje* i de første bevarede weeskamerbøger blev benyttet ret bredt om panelmalerier, sådan at ikke alle kunstværker med denne titulering kan regnes til de billigste malerier. Edward Norgates traktat, Norgate (1627/1997), skrevet i England omkring 1627/28 karakteriserer kolorerede tryk som underlødige kunstværker: "... I doe purposely omit Brazill Verdigreecce Orpiment Rosett... and others ...being indeed fitter for those that wash prints or colour Mapps then to be admitted into our Company".

³¹³ Van Gelder & Jost (1985) 200f

giver os entydige tegn på, om indholdet er tegninger eller tryk, da flere af de billigste *kunstboecken* eksplicit omtales som indeholdende tegnekunst, mens det i særklasse dyreste lod på Weeskamers auktioner var et album med kobberstik. Dette er en betragtelig usikkerhedsfaktor i analysen af samlinger, der kun omtaler samleralbum, men ikke løse tegninger: der kan ganske enkelt være tale om tryksamlinger.³¹⁴

Kunstnere og andre professionelle

40 af inventarierne er nedfældet på et tidspunkt, så man kan forvente, at i det mindste dele af samlingen blev til i århundredets første halvdel (skønsmæssigt er skæringsdatoen sat til 1665, svarende til at samlingen er grundlagt mindst 15 år før personens død). Godt hver tredje af inventarierne beskriver en kunstners ejendele, mens andre professionelle med tilknytning til faget (boghandlere, kunsthandlere og tryksælgere) udgjorde en anden væsentlig gruppe. Her finder vi både boghandler og tryksælger Michiel Colijn foruden de tre kunsthandlere Hans van de Velde, Barent van Someren og Hans II van Coninxloo. På samme måde er kunstnere og professionelle også dominerende blandt køberne af tegnekunst ved Weeskamers auktioner. Ved auktionen over Van Coninxloos ejendele i 1607 var 22 af de 43 købere af tegnekunst selv kunstnere (eller lærlinge), og yderligere tre købere var kunsthandlere. Det efterlader 18 private købere. Ser man nærmere på kunstnernes navne ved de enkelte auktioner, så får man bekræftet, at kunstnere ofte opkøbte tegnekunst af praktiske årsager. Blandt køberne ved auktionen i 1607 finder vi en række specialister i landskabskunst: Segers, Visscher, Vinckboons, Hans II van de Velde (Esaias fader), Adriaen van Nieulandt og lærlinge af både Van Coninxloo og Vinckboons. Og da det samme er tilfældet for nogle af de mindre berømte købere, må vi antage, at kunstnernes primære interesse i auktionen var, at udbygge deres egen værkstedsportefølje, hvorved alle Gillis' fire kunstalbum samt størstedelen af hans efterladte værker endte i hænderne på andre professionelle. For Claes Jansz' vedkommende er det oplagt, at det sigte han havde med sit køb af en Van Coninxloo-tegning var, at han ønskede at udgive et tryk efter den afdøde mester. Året efter auktionen udkom således den eneste radering efter Van Coninxloo, som Claes Jansz publicerede, og der er næppe nogen grund til at betvivle, at der er tale om en radering efter tegningen, som han købte på auktionen.³¹⁵ Vi efterlades således med indtrykket af en målrettet, forretningsmæssig tilgang til auktionerne, hvilket

³¹⁴ Et eksempel herpå må være Jean Nicquets samling, Montias inv. 539, der fyldte ni kabinetter, mens kun syv løse tegninger omtales. Samlingen må for langt størstepartens vedkommende have været tryk.

³¹⁵ Året efter at Visscher havde købt en tegning fra Van Coninxloo-auktionen, udgav han en radering efter kunstneren.

TABEL 7.2 Summarisk beskrivelse af ejere og købere af kunst ifgl. Montias' database³¹⁶

	Auktioner i sin helhed	Procent	Ejere af samlinger med mange tegninger	Procent	Andel af køberne af tegnkunst ved større auktioner
Professionelle	334	30,7%	16	40,0%	45%
- kunsthandlere	80	7,4%	4	10,0%	9%
- kunstnere	158	14,5%	12	30,0%	33%
- uiddraagsters	96	8,8%	0	0,0%	3,5%
Private	754	69,3%	24	60,0%	55%
-					
Købmænd/handel	349	32,1%	6	15,0%	13%
- guldsmede	54	5,0%	3	7,5%	8%
- andet/ubekendt	—	—	11	27,5%	34%

bekræftes igen i 1626, da Jan Porcellis solgte sin forretning for at flytte fra Amsterdam. Porcellis' tre trykplader blev da solgt til boghandleren (og tryksælgeren) Jan Thiel, mens marinemalerens tegninger blev købt af Hendrick van Anthonissen, Pouwels van Hillegaert og Pouwels Buys, der formentlig alle var landskabsspecialister, men også af Jan Bassé, der i sin adfærd overskrider den rent professionelle tilgang og må regnes for en decideret *liefhebber*.

Kunstnernes position som den dominerende gruppe af ejere af tegnekunst ændredes ikke eller kun lidt i løbet af århundredets første halvdel. Så relativt sent i den undersøgt periode som 1637 finder vi således ved Jan Bassés auktion en sammensætning af køberskaren, der er stort set identisk med den fra Van Coninxloos auktion: halvdelen af køberne af kunstalbum og tegnekunst var kunstnere, nogle ganske få var kunsthandlere og lige under halvdelen var private samlere. Ser man på de identificerede inventarier og auktioner over større samlinger af tegnekunst, bekræftes disse forholdstal: her udgør professionelle i kunstfaget 40% af ejerne af tegnekunst og 45% af køberne ved Weeskamers auktioner (tabel 7.2).³¹⁷ Dette tal skal ses i forhold til at professionelle købere kun udgjorde mindre end hver tredje af

³¹⁶ Udregnet på baggrund af Montias (2002) tabel 5.3, samt en analyse af køberne på 17 større auktioner i perioden 1607-1638 (Montias inv. 270, 305, 56, 604-05, 616-17, 620, 631, 634, 695, 702, 733, 753, 825, 832 og 1002)

³¹⁷ Jeg henlægger alle uidentificerede købere til gruppen af private med henvisning til at kunstnere den suverænt bedst dokumenterede erhvervsgruppe for det 17. århundredes vedkommende. Derfor er det langt mere sandsynligt, at en uidentificeret navn dækker over en privat person, end at der er tale om en professionel kunstner.

Weeskamers købere, hvis man inkluderer købere af malerier; måske udgjorde de så lidt som blot 15% af køberne.³¹⁸ Dette bekræfter den almindelige antagelse, at professionelle i kunsthaget er væsentligt overrepræsenteret blandt køberne af tegnekunst,³¹⁹ men nok så væsentligt afslører analysen af Montias' database, at privatsamlere dog repræsenterer godt halvdelen af kunderne til grafik allerede i århundredets første halvdel.

Private købere af tegnekunst

Databasen giver os et indblik i hvem de private købere af tegnekunst var igennem både oplysningerne om køberne ved auktionerne og igennem de 24 af databasens inventarier, som rummer mere end 10 registrerede tegninger. Den gruppe af de private købere, der ligger de professionelle fra kunsthaget nærmest er guldsmedene og juvelererne, og disse ejede især mange tryk. Blandt de undersøgte ejere af grafik finder vi fire af slagsen, Sijmen Sijmenss ejendomme blev solgt i 1629, Jan van Maerlens i 1637, Lucas Perfreints i 1648, og ni år tidligere, i 1639, blev Aert II Coninx ejendomme bortauktionerede. Sidstnævnte var far til Philips og Jacob Koninck, og må selv regnes for en decideret *liefshebber*, der ejede mere end 131 malerier, herunder billeder af sine sønner og deres kunsthænder (Rembrandt, Backer, Nagel etc.).³²⁰ Samlingen er interessant fra vort perspektiv, fordi Coninx ejede landskabskunst af både Avercamp, herunder ikke mindst fire indrammede tegninger, Esaias og Van Goyen, men nogen stor samler af tegnekunst var han ikke. Udover de fire Avercampværker er der kun registreret seks uspecificerede værker i fortegnelsen, derudover bestod hans grafiske samling af trykkekunst. Selvom Aert Coninx' rådede over en stor kunstsamling, så blev den dog overgået af en anden af ædelsmedenes samlinger, Jan van Maerlens. Denne blev solgt i 1637 og indbragte boet den meget store sum af 3954f. Samlingen inkluderede absolutte topstykker indenfor alle kunstens genrer: *I kunstboeck met printen van Durer* blev solgt for 270f, Goltzius' Passionsserie for 36f, en række løse tegninger, herunder en af Dürer, blev solgt for mellem 16 og 50f per værk. Derudover gik mere end en halv snes malerier for over 100f, fortrinsvis værker af manieristerne fra Goltzius' kreds, men udover disse ejede Van Maerlen også malerier af Avercamp, samt et maleri af Jan Both, der dermed må være blandt denne kunstners tidligste værker.³²¹ Også blandt køberne ved auktionerne forekommer ædelsmede hyppigt,³²² og

³¹⁸ Hvis de uidentificerede navne fra Montias' analyse regnes med blandt gruppen af private, udgør de 85% af køberne på Weeskamers auktioner.

³¹⁹ Van der Veen (1992b) 121-22, 127

³²⁰ Montias inv. 146, 161, 270 og 1223, GPID inv. N-2071

³²¹ Montias inv. 270, Montias (2002) 188-203, Getty Provenance Index, inv. N-2320 og N-2892

³²² Ved Burchman Dob-auktionen i 1611 købte både Hans Brodijns og Cornelis Reijers tegnekunst, Montias inv. 695 (WK 5073/944, 1611/03/14) og siden finder man løbende ædelsmede som købere af tegnekunst ved

Jaap van der Veen har peget på, at faggruppen kunne have en professionel interesse i at samle på især trykkekunst, da værkerne kunne inspirere deres egen produktion.³²³ Van Maerlens efterladte kunstværker afslører i kraft af sit omfang og værkernes kvalitet, at man også kunne finde deciderede liefhebbere blandt juvelererne.

Liefhebbere

I sin undersøgelse af 90 samlere af enhver art og specialisering fra primært det 17. århundredes anden halvdel viste Van der Veen, at egentlig samlervirksomhed især var udbredt blandt velhavende samfundsspidser. Dette er fuldt forventeligt i betragtning af det økonomiske råderum, der kræves for at etablere en samling af blot et vist omfang. Blandt samlerne identificerede Van der Veen 12 regenter (13%), 8 funktionærer for bystyret foruden fire advokater, to prædikanter og 24 handlende, først og fremmest købmænd, apotekere (der havde brug for rariteter til at lave medicin) og altså guldsmede.³²⁴ Alle de samlere, Van der Veen identificerer, var velhavende og almindeligvis endog særdeles velhavende. Montias database fortæller, at dette billede er det samme i århundredets første halvdel: ser man på inventarierne i Montias' database, var der i gennemsnit kunstværker for lige under 200f og indbo for godt 950f,³²⁵ mens tallene for samlinger med tegnekunst almindeligvis lå over det dobbelte.

Blandt auktionsfortegnelserne finder vi nogle af de mest berømte samlere fra det tidlige 17. århundrede. En af disse var Jacob Rauwert, hvis samling Van Gelder og Jost har beskrevet, mens en anden storsamler fra det nye århundredes første årti ikke var dem bekendt: patricieren Burchman Dob. Både Dobs og Rauwerts samlinger havde opnået regional berømmelse allerede i samlernes egen levetid, idet Van Mander omtaler kunstværker i deres samlinger i *Het Schilder-Boeck*. Han skriver kun om et enkelt maleri fra Dobs samling, et landskab af Van Coninxloo med staffage af Maerten van Cleve, men fortegnelsen over dødsboauktionen (1611) identificerer Dob som en endog særdeles flittig samler. I alt ejede han 259 kunstværker, som indbragte arvingerne 1982f, og da kun meget få af Weeskamers auktioner rummede kunstværker til en værdi af mere end 1000f, må den regnes som en væsentlig, tidlig samling. Blandt de hundredvis af værker var både en stribe kvalitetsmalerier af Jakob Grimmer, Bloemaert, Dürer og Pieter Aertsen, og også 33 tegninger og kunstalbum. Blandt de løse tegninger var det portrættegningerne,

auktionerne, mest markant ved Christoffel Sichems auktion 1625 (Montias inv. 604), hvor blandt andet syv kunstalbum blev købt af ædelsmede.

³²³ Van der Veen (1992b) 243-44

³²⁴ Van der Veen (1992b) 241-42

³²⁵ Udregnet fra Montias (2002) 34

som blev solgt for de højeste priser, mellem 8:10f og 16f. Herudover inkluderede samlingen kunstalalbum, der beskrives som *I boeck met cunst*, *I cunstboeck O* og *I kunstboeck N* samt en trykt bog med (formentlig) originalgrafik, *I marterboeck N*.³²⁶ Albummene blev solgt for meget forskellige priser, f2:14, f5:10 og f16.

Købmanden og amatørkunstneren Jacob Rauwerts (- 1597) samling blev solgt af Vajsenkammeret i 1612, hvor den nu var i sønnen Claes Rauwerts hænder, og den lod ikke Burchman Dobs noget tilbage.³²⁷ Samlingen var koncentreret om de store nordnederlandinge fra anden halvdel af det 16. århundrede: Artsen, Ketel, Cornelis Cornelisz, Goltzius, og Bol, men der var også enkelte værker af Vinckboons og Brill(?), der antyder, at samlingen fortsat ekspanderede under Claes Rauwert. Papirkunsten lader sig desværre ikke let beskrive. Ved auktionen blev der solgt mere end 300 lodder med malerier, 70 med tegnekunst og godt 100 med tryk. For de to sidstnævntes vedkommende desværre primært uspecificerede værker. Vi får dog oplyst, at nogle af trykkene var værker af Dürer, mens andre var udført af Goltzius. Blandt tegningerne fremhæves blot en enkelt kunstner, nemlig et værk af Jacob Rauwerts gamle læremester Maerten van Heemskerck, som også var repræsenteret med *10 stucks grauwen*. Endvidere blev der solgt elleve *kunstboecken*, hvoraf de syv indeholdt tryk (tre var trykte bøger med originalgrafik), og tegningerne var fordelt i *I boeckgen met bloemen mette pen gedaen*, en [dito?] og *to boeck[en] met tekeningen*.³²⁸ Tilsammen indbragte denne enorme samling (som muligvis inkluderede Statens Museum for Kunsts *Titanernes fald* af Cornelis Cornelisz) boet godt 14500f. Prislejet for de enkelte tegninger og tryk var omtrent som hos Burchman, trykalbummene og bøgerne kostede mellem halvanden og fem gylden mens albummene med tegnekunst stod i hhv. f7:15, f7, f2:5 og f3:10. Det er ikke muligt at sige noget nærmere om de løse tegningers karakteristika, foruden at de udgjorde et pænt, men ikke nærmere specificeret antal, samt at tegningerne som nævnt ofte var meget dyre, op til f31:10 for en enkelt tegning.

Den 5. november 1621 endnu en patricier og tidlig ejer af papirkunst lod sine ejendele registrere hos en notarius.³²⁹ Gerrit Govaertsz Souburch ejede på det tidspunkt gods for 1765f, hvoraf de 311f stammede fra kunstværker. I sammenligning med egentlige samlinger som Dobs og Rauwerts er dette et beskedent beløb, om end dens værdi er et stykke over den gennemsnitlige for

³²⁶ Montias inv. 695, Bok (1993) 139-40. Et yderligere kunstalalbum kan være *Kunst A*, solgt for 14f til Willem Kan.

³²⁷ Montias inv. 605 og Montias (2002) 32, 93-95. Auktionen over Claes Rauwert er publiceret i Bredius (1915-1922) 1734-50

³²⁸ se: Bredius (1915-1922) 1746f, under nr. 71

³²⁹ Montias inv. 289, GPID inv. N-2312

databasen. Souburch var således ikke en egentlig *liefhebber*, men snarere et typisk eksempel på en velhaver, der lod sit hjem udsmykke med kunstværker. I alt er 27 kunstværker oplystede, herunder *to boeck[en] met kunst* (dvs. formentlig tryk) til værdier af f2:5 og f3:16 og ikke mindst *1 stuckgen met cool gedaen f7:15*. I lyset af at denne tegning står helt alene er det oplagt at formode, at der er tale om et indrammet værk.

En anden kunstinteresseret patricier der købte tegnekunst ved Weeskamers auktioner var den stenrige Abraham Alewijn (1607-1679), hvis besiddelser i 1631 blev anslået til 400,000f. Alewijn havde et indgående kendskab til auktionerne, idet han var regent for kammeret, og han var en flittig deltager ved arrangementerne;³³⁰ På trods af, at fortegnelserne kun løber til 1638, hvor Abraham blot var 31 år gammel, vidner de om, at han allerede i den alder havde skabt sig en pæn kunstsamling, for ved de fire auktioner, hvor hans navn dukker op, står han som køber af 58 kunstværker, der blev erhvervet for i alt 650f. Af tegne- og trykkekunst finder vi en række kvalitetsværker: han købte værker af Goltzius på både Van Maerlen- og Spranger-auktionen, heriblandt en tegning af *Kristi Passion*, som kostede ham 36f og derudover også et album med kunstnerens værker (formentlig tryk). Derudover figurerer syv tegninger af Spranger, der passende kunne indgå i hans samling af 16. århundredes mestre sammen med den tegning af Altdorfer, det Dürer-album han købte for 200f, de dusinvis af mesterens tryk og to af mesterens trykkeplader. Alewijns interesse i papirkunsten holdt livet ud: han skulle siden investere penge i den berømte kunsthandler Clement de Jonghes forretning.

Disse eksempler på ejere af tegnekunst fra de tidlige årtier af det 17. århundrede demonstrerer, at også på dette tidspunkt var den private ejer af tegnekunst ikke blot velhavende, men typisk medlem af samfundets elite. Men selvom vanen med at samle især var udbredt blandt patriciere,³³¹ kan den ikke begrænses fuldstændig til denne personkreds, for også blandt de pengestærke købmænd finder man mange tidlige samlere af tegnekunst. Ved både Rauwert- og Dobsalget deltog således den navnkundige Hendrick van Os, som sammen med sin bror var blevet så styrtende rig igennem oversøisk handel, og de kunne tillade sig at investere 47,300f(!) i etableringen af handelskompagniet VOC, som de atter i 1612 skød penge i, denne gang 11,700f. Brødrenes forretning blev i 1631 vurderet til en værdi af 340,000f. I det daglige spillede Hendrick kun en mindre rolle for forretningen, hvilket gav ham tid til sociale fornøjelser, så som at samle på kunst. Van Mander refererer gentagne gange til malerier fra Van Os' samling, men han ejede også

³³⁰ Van Eeghen (1985) 66-67 og Montias (2002) 174-79, 194-95, 202

³³¹ Van der Veen (1992c) 241-42

tegnekunst og tryk, som blev erhvervet blandt andet på Weeskamers auktioner.³³² Vi støder på hans navn allerede i 1607, da han deltog i Van Coninxloo-salget og købte malerier samt nogle få tryk for i alt 482:5f,³³³ og også ved de to næste store auktioner, som vajsenkammeret afholdt, Dobs og Rauwerts, deltog han. Ved førstnævnte købte han tre lodder tegnekunst, mens han fra Rauwert erhvervede Cornelis Cornelisz' maleri *Hercules* for 103f.³³⁴ Van Os repræsenterer således den typiske 17. århundredes *liefhebber*, der både samlede male-, tegne- og trykkekunst.

Samlere udenfor patricierklassen

Blandt de andre ganske talrige købmænd (og andre velhavere) som købte tegnekunst kan nævnes Jan Gansepoel. I fortegnelsen over hans auktion den 17. juli 1625 finder man foruden en ganske stor samling af tryk også en del tegninger, hvorunder *1 boeck met teeckeningen f2:19*.³³⁵ Ligesom det var tilfældet for Dob, Rauwert og Van Os var Gansepoels grafik en underdel af en større samling, der inkluderede mere end 400 kunstværker, hvoraf mange sad opklæbet i de ti kunstalbum, som auktionen falbød. Andre af værkerne kan være taget ud af det tomme samleralbum, der blev solgt på auktionen for 2f. Køberen af albummet var endnu en købmand, Anthoni II Gaillaert, der må have været samler, siden han var interesseret i dette album. Gaillaert var i 1631 bosiddende i Uterse Steygersteech, og er her registreret i skatteopkrævningen for en formue af 8000f. Han hører med andre ord til byens velhavere, hvilket gjorde det muligt for ham at etablere en kunstsamling, der blandt andet bestod af papirkunst. Fra gansepoel-auktionen havde han således foruden det tomme album købt tre små kunstalbum (for f2:13) og fem løse tegninger (købt for mindre end fire gylden). Også Gaillaerts ejendele passerede igennem vajsenkammeret, den 21. december 1639, hvorfra vi får oplyst, at samlingen rummede en pæn samling af tegnekunst. Lod 154 var således *een boeck met verscheijden teeckeningen en prins en princes, gedaen met de pen, van Zeeborn* (Crispijn van den Queboorn), nr. 77 *een landschap mette pen van Maerten Kock* og nr. 72 *een boomtje met de pen, van Maerten Kock*.

Govaert Boelisz, som vi møder igennem Weeskamers auktion over hans ejendele 29, januar 1626, stammede fra en anden af Amsterdams meget velhavende købmandsfamilier, og han var bosiddende på den fashionable Warmoesstraat (familien betalte en skat på 200f i 1631, svarende

³³² For en gennemgang af hans samling, se: Bok (1993) 141-42, 143, 146. Det følgende baserer sig på dette samt Montias (2002) 53

³³³ se: Montias (2002) 92. Bok (1993) 141 hævder at Van Os købte både tegninger og tryk ved auktionen, hvilket dog ikke verificeres af Briels transskription af inventariet, se: Briels (1976) 236, 238 og 239.

³³⁴ Bredius (1915-1922) 1740

³³⁵ Montias inv. 616, Montias (2002) 39

til en formue på 40,000f).³³⁶ Auktionen i 1626 indbragte familien 3332f, hvoraf de 407f kom fra salget af i alt 78 kunstværker; der var især tale om relativt billige malerier og *bortgens* (især tryk), men også ni malerier til en værdi af mere end 20f per styk og 2 lodder bestående af *een deel printen en tekening*, en *kunstboeck* (3:14f), endnu en *deel printen en een boeck met teyckeningen* (3:6f), en *boeck met teyckeningen* (3:10f), *12 keysers in loot gegoten in lysgens f2:15* og ikke mindst *een groot boeck met kunst* (31f). Alt i alt giver dette indtryk af en interesseret køber af tegnekunst. Rent prismæssigt er det dog kun sidstnævnte album, der falder i øjnene.

Hendrick van der Stock og Dr. van Hoogeveen fra Leiden

At de store af Weeskamers auktioner var af væsentlig betydning for samlere af tegnekunst, det bevidnes ved at de ofte blev besøgt af *liefhebber* fra andre byer. Van Manders omtale af Rauwert og Dob-samlingerne havde således gjort glimrende reklame for disse samlingers kvaliteter, og interesserede købere strømmede til fra nær og fjern. En af de personer der besøgte Amsterdam i en sådan forbindelse var amatørtegneren og *liefhebber* Hendrick van der Stock fra Leiden, der første gang er registreret som køber af fire af Van Coninxloo-salgets dyreste lodder af *verscheyden teyckeningen* (total 23:5f), og igen i 1612 møder vi ham, denne gang i forbindelse med Rauwert-salget, hvor Van der Stock bl.a. købte tegnekunst (til ml. 4:5 og 18:10f per lod) og et album med tryk.³³⁷ Van der Stock var en af Leidens fremtrædende kunstelskere, og senere i århundredet var han en af drivkræfterne bag etableringen af byens malerlav. I forbindelse med dette får vi endnu en gang dokumenteret hans interesse i tegnekunsten, da man ud af en af lavets regnskabsbøger kan læse, at han var ganske aktiv køber og sælger af kunst.³³⁸ I november 1644 solgte han to små landskaber af tonemaleren Maerten Fransz van der Hulst for 4:10f, og igen året efter var han involveret i køb og salg af malerier og tegnekunst, herunder værker af Benjamin Cuyp, *Reijer Ooms* (vel Reinier Nooms?) og ikke mindre end syv malerier af Van der Hulst. Af størst interesse er det dog, at Van der Stock den 3. maj 1645 *voor 3 teyckeningen van Rembrant* betalte 2:18f. Tegningerne blev købt fra Dr. Gerrit Aelbertsz van Hoogeveen, som ligeledes var amatørtegner og medstifter af Skt. Lukaslauget. Også Van Hoogeveens navn dukker hyppigt op i regnskabsbogen. Ikke mindst bider man mærke i, at han 25. januar 1645 solgte *6 teykeningen van Jan van Goyen voor de som van 6-0-0* til ingen anden end førnævnte Maerten van der Hulst. Disse seks tegninger var ikke de eneste, Van Hoogeveen ejede; få måneder senere forsøgte han at sælge yderligere 8

³³⁶ Montias inv. 565

³³⁷ Bredius (1915-1922) 1746ff

³³⁸ Bredius (1882-1883) 174-83

teijckeningen van Jan van Gooijen for 6:2f, men handlen mislykkedes.³³⁹ Alligevel er den interessant, dels fordi den giver et glimt af både Van Goyens kunder, og ikke mindst af det prisleje, hans tegninger blev solgt for. Hans inventarium er lykkeligvis bevaret, og deraf kan man læse, at han ejede en af Leidens største malerisamlinger.³⁴⁰ Blandt de 165 værker støder man gentagne gange på både Jan Steens, Van Goyens og også Rembrandts navne, til gengæld omtaler inventariet ikke tegnekunst overhoved, hvilket er forbløffende i forhold til hans tidligere engagement i tegnekunsten. Dette forhold lader sig ikke uden videre forklare.

Bindeled mellem Weeskamers auktioner og det senere 17. århundredes samlerskultur

Weeskamers auktioner viser sig at være et vigtigt bindeled mellem samlerskulturen i det tidlige 17. århundrede og de mere velkendte samlere fra århundredets anden halvdel. Købmanden Hans van Uffelen deltog i Van Coninxloo salget og erhvervede dér otte lodder, herunder to gange *verscheyden teyckeningen* (6f og 7:15f) og fem tegninger af ”H. Bruegel” til 5:10f.³⁴¹ Van Uffelen var bosat i Amsterdam, men stammede fra Antwerpen, hvor flere medlemmer af slægten var ansete samlere.³⁴² Ingen af den har dog opnået den berømmelse, der blev Hans’ søn Lucas van Uffelen (-1637) til del. Lucas etablerede en enorm kunstsamling, der som noget næsten unikt på dette tidspunkt inkluderede italiensk malerkunst, som han havde købt mens han boede i Venezia i 1616-1630.³⁴³ Samlingen blev bortauktioneret i september 1639 altså mindre end et år efter, at de bevarede fortegnelser over Weeskamers auktioner slutter, men rent tilfældigt ved vi, at auktionen indbragte 59,546f, hvilket var mere end værdien af samtlige de kunstværker, som Weeskamer solgte i perioden 1597-1638.³⁴⁴ Da inventariet ikke er bevaret er det umuligt at forholde sig til spørgsmålet om, hvor vidt også Lucas interesserede sig for tegnekunst. Det ved vi til gengæld, at sønnen af en anden tidligere køber gjorde. Ved salget af Jan Bassés raritetssamling i 1637 købte Philips I de Flines et antal tegninger for 6:10f, og interessen i tegnekunst gav han videre til sin søn Philips II de Flines. Philips IIs samling blev bortauktioneret i 1701 og kataloget derover er lykkeligvis særdeles detaljeret; for sin tid i det mindste. Derfra kan vi lære, at hans samling foruden talrige italienske tegninger og tryk bestod af: *twee langwerpige boeckjes met teijckeningetjes van nederlandse meesters, als Brouwer, de Stomme van Campen [Avercamp], Molijn, Buijtenwegh, Percellis en*

³³⁹ Bredius (1882-1883) 175, 181

³⁴⁰ Fock (1990)

³⁴¹ Briels (1976) 239

³⁴² Lugt (1936) 113 n27

³⁴³ Van Eeghen (1969) 81; Van den Berghe (1992). Foruden Van Uffelens samling er det kun Reynstbrødrenes samling, der rummede et større antal italienske malerier på dette tidspunkt, se: Logan (1979) 102

³⁴⁴ Montias (2002) 33 tabel 4.1

diergelijken... Dette sidste *diergelijken* kan man ud fra en annonce i *Amsterdamsche Courant* se henviser bl.a. *Swart Jan, Antoni van Dyk, Pieter Breugel, P. Bril, M. Heemskerk, Savry, M. Kok* og *H. Golz*.³⁴⁵ Om end det ikke er muligt at sige noget nærmere om, præcis hvad Philips II ejede, eller hvornår det blev købt, kan vi altså med sindsro konkludere, at den naturalistiske landskabstegning indtog en fremtrædende plads i samlingen.³⁴⁶

Vi får også de første beskrivelser af Jan Wtenbogaerts kunstkøb igennem Weeskamer fortegnelserne. Som bekendt blev han en af midtårhundredets store samlere, af ikke mindst italiensk tegnekunst. Disse tegninger havde han primært erhvervet fra Arundel-samlingen, hvorfra stammede: *drie kisten met tekeningen van dicerse Italiaense meesters versegelt mettet cachet, noch een boexken met eenige oostindise tekeningen*.³⁴⁷ Wtenbogaerts kunstkabinet blev et naturligt samlingssted for *liefhebbere* i 1660'erne, herunder for Govaert Flinck og Jan de Bisschop, der benyttede sig af flere af samlingens tegninger i sit arbejde med tegnemanualerne *Icones* og *Paradigmata*, hvorfor han da også dedikerede det ene bind til Wtenbogaert og i øvrigt de to resterende bind til andre bekendtskaber fra denne kreds, Constantijn II Huygens og Jan Six.³⁴⁸ Jan Wtenbogaert lagde grundstenen til sin berømmede samling netop i 1630'erne. Ved Van Maerlens salg i 1637 købte han det ovennævnte album med tryk af Dürer for 270f, og samme år på Bassé auktionen købte han flere tryk. I 1641 arvede han endvidere tegnekunst fra Jacob III de Gheyn.³⁴⁹ Samlingen blev nedarvet til datteren før den blev bortauktioneret i 1722,³⁵⁰ på det tidspunkt fremhæves især nederlandske tegnekunstnere fra århundredets anden halvdel dog både Goltzius og Bloemaert.

Endelig skal også Marten Kretzer (1598-1670) fremhæves, fordi han omkring århundredets midte spillede en vigtig birolle i Amsterdams kulturliv. Han var købmand udi blandt andet malerkunst hyrede i den funktion ofte kunstnere til at arbejde for hans forretning, ligesom han arrangerede flere auktioner og i øvrigt fungerede som taksator af kunstsamlinger.³⁵¹ Foruden denne professionelle tilgang til kunsten var han dog også samler. Han købte flere meget dyre tegninger og kunstalbum på både Spranger- og Van Somerenauktionerne, og som de fleste andre storsamlere af

³⁴⁵ Dudok van Heel (1975a) 151, 161 nr. 65

³⁴⁶ Om Van Uffelen og De Flines, se: Van Gelder & Jost (1985) 209-210, Montias (1999) 110; Van der Veen (1992b) 123,127 132-33, Dudok van Heel (1975a) 150-152 og nr. 59 og 65 og Van Eeghen (1975) 174

³⁴⁷ Montias inv. 388. Andre ejere af tegnekunst fra Arundelsamlingen var Jan Six, Abraham van Lennep og Jan de Wale, se: Dudok van Heel (1975) 145ff

³⁴⁸ Om disse samlere, se: Van Gelder & Jost (1985) 13-18, 43f, 66 215-219 og Van der Veen (1992c) 253-55

³⁴⁹ Van Gelder & Jost (1985) 17-18

³⁵⁰ Dudok van Heel (1977) nr. 217

³⁵¹ Bredius (1915-1922) 230, 641, 838, 1837, 1838, 1972 Montias inv. 305, 634, Strauss & Van der Meulen (1979) dok. 1657/2, Montias (2002) 279 n307

tegnekunst ejede han desuden en større malerisamling, som blev solgt fra den 19. marts 1650. Ifølge en avisannonce bestod den af *een merckelijcke party uytmuntende Schilderyen en Teeckeningen, van verscheyde Italiaensche Meesters en andere, waer van men de Catalogus 3 weecken te vore in verscheyde Boeckverkoopers Winckels konnen bekomen*. Den omtalte katalog er tilsyneladende identisk med Lambert van den Bos' digt på 98 vers, som hver især omhandler malerier fra smalingen, heriblandt værker af både Tizian og Rembrandt.³⁵² At Kretzer solgte sine malerier ved denne lejlighed foranledigede Van der Veen til at antage, at Kretzer nok først og fremmest var forretningsmand, og at han købte kunstværker som investering snarere end som *liefhebber*. I mine øjne er denne antagelse forhastet. For udover at tjene penge på kunstmarkedet, var Kretzer også dybt engageret i kulturlivet, og betegnede sig selv som *liefhebber van de edele schilderkonst og konstbeminner*.³⁵³ Hans dybtføjte engagement i kunsten kan da også forholdsvis let bevises, ikke blot fordi han var omdrejningspunktet for grundlæggelsen af *De Broederschap der Schilderkunst* den 21. oktober 1654, hvor tidens fremtrædende digtere og kunstnere mødtes,³⁵⁴ men også fordi hans dødsbo rummede en stor kunstsamling, der blev solgt i 1670: *de erfgenamen van Marten Kretzer zyn van meening in openbaar te verkopen alle deszelfs nagelaten seer rare papierkonst van de voortreffelijkste Italiaansche en Duitsche meesters gedaan...*³⁵⁵ Endelig skal det nævnes, at flere fra Kretzers svigerfamilie ligeledes var *liefhebbere*, heriblandt Robbrecht van der Hoeve (gift med Joanna van Loon)³⁵⁶ og Nicolaes Spiering (søn af Anna van Loon og Adriaen Spiering), der begge optræder som købere af papirkunst ved Weeskamers auktioner.³⁵⁷

Forbindelser mellem liefhebbere og professionelle

Det fremgår af overstående, at mange samlere havde tætte forbindelser til kunstverden. Kretzer var medstifter af et kunstnerbroderskab, Van Hoogeveen og Van der Stock medstiftere af et lav og Wtenbogaert var - øvrigt sammen med Jan Six – ikke alene ypperlige samlere, men også nære bekendte med Rembrandt, Govaert Flinck og andre af tidens store kunstnere. Mange af disse personer må da også have stiftet bekendtskab med kunsten allerede på et tidligt tidspunkt, da

³⁵² Dudok van Heel (1977) 107, Strauss & Van der Meulen (1979) dok. 1650/6, Montias (2002) 246. Van den Bos' digt er tilgængeligt online: www.dbnl.org/tekst/bosc015kons01_01/bosc015kons01_01_0001.htm

³⁵³ Van der Veen (1992b) 126-127

³⁵⁴ se fx Unger (1884) 15

³⁵⁵ Citeret fra Unger (1884) 114 n8

³⁵⁶ Montias (2002) 212

³⁵⁷ Endnu en velkendt samler af tegnekunst – formentlig manden bag de bevarede "1637-album", Van Gelder & Jost (1985) 200ff – er Pieter Spiering Silfvercrona (1590-1652), men der er ikke umiddelbart nogen familiær relation imellem dem. Se evt. <http://www.spiering-genealogy.com>.

tegneskaber blev anset som en naturlig del af en ung patriciers skoling.³⁵⁸ Derfor lod man ofte sine børn tage tegnelektioner hos velrenommerede kunstnere. Dette må være en væsentlig faktor bag den opblomstring af amatørtegneskunsten, der kan noteres i midtårhundredet. Ofte var det netop landskabskunsten, som interesserede amatørtegneren, men nævnes skal også, at der er eksempler på, at unge drenge fra velhavende familier fik lov til at uddanne sig til maler.

Et eksempel herpå er Rembrandts lærling i 1637 Leendert Cornelisz van Beijeren. Leendert deltog ved Weeskamers auktioner sammen med sin fader, tømmerkøbmanden og kunstsamlere Cornelis Aertsz. Han ejede en pæn samling af malerier (dog især kopier) og en del grafisk kunst, inklusiv blandt andet et kunstalbum med Albrecht Dürer-tryk købt for hele 265f på Jan Bassé-auktionen i 1637. Dette var (formentlig) ikke det dyreste album i Cornelis' eje, for ved samme auktion står hans søn, Leendert, som køber af et album med Lucas van Leyden-tryk for 637:10f. Den 16-årige Leendert kan meget vel have købt loddet for sin fader. Omfanget af Cornelis Aertsz' samling kendes fra henholdsvis et juridisk dokument og et dødsboinventarium. Den bestod af fjorten samleralbum, hvor de tre bind rummede i alt 352 tegninger, fire album var dedikeret trykkekunsten (424 tryk) og de sidste seks album indeholdt 1325 *so printen als teyckeningen*, hvorom det alene specificeres, at bog I indeholder hele Goltzius' passionsserie. Derudover ejede Cornelis Aertsz en *passieboeckje van Alberduyr*, en tegnemanual, en perspektivbog, og nogle landkort beregnet til salg. Hele kunstsamlingen overgik i 1644 til Leendert, som blot ejede den i fem år inden han døde i 1649. På det tidspunkt bestod samlingen skrumpet til blot tretten album, og inkluderer nu også det ovennævnte Van Leyden-album, der dog i denne sammenhæng beskrives som indeholdende både tryk og tegninger.³⁵⁹ Efter at Leendert arvede samlingen har han altså enten omorganiseret den, solgt ud af den eller slet og ret ikke tilføjet særlig mange værker til den; til gengæld bidrager hans inventarium med yderligere oplysninger om albummenes format samt deres indhold, idet både Aldegrevet, Heemskerck, Lucas van Leyden og Van Dyck nu omtales.

Opsummering

Montias' database leverer nuancer til de eksisterende og helt overordnede kommentarer om den langsomt voksende interesse i tegnekunsten i løbet af første halvdel af det 17. århundrede. Endvidere er det muligt ved hjælp af databasen at gå spadestikket dybere end de helt overordnede bemærkninger og identificere en rudimentær kreds af købere af tegnekunst, som igen gør det muligt at pege mere præcist på hvem der var aftagere af denne type kunst. Vi har endvidere konstateret, at

³⁵⁸ Huygens (1631/1994) 69-71

³⁵⁹ Bredius & De Roever (1887)

der i inventarier fra 1630-1639 er en bemærkelsesværdig stigning i antallet af ejere af tegnekunst såvel som i deres procentvise andel af samtlige registrerede kunstere. Da der er tale om registreringer, som blev foretaget ved ejerens død, afspejler denne stigning, at tegnekunsten for alvor blev et interessant kunstværk i løbet af den periode, der løber umiddelbart forud for auktionen. Dette er i fuldstændig overensstemmelse med vores tidligere iagttagelse, at den selvstændige tegnekunst for alvor bliver et etableret salgsprodukt i 1620'erne.³⁶⁰ Vi har ligeledes fået bekræftet den generelle antagelse, at samlervirksomhed for alvor brød igennem som en udbredt social praksis i patricierkredse op mod århundredets midte, og vi kan uddybe dette med at mange af de købmænd, der var interesserede i tegnekunst ligesom Van Os havde sydnederlandsk afstamning og blot videreførte en veletableret tradition fra deres fødebyer.³⁶¹ Det er velkendt, at kunstnere var blandt de primære aftagerne af tegnekunst, hvilket bekræftes af deres repræsentation blandt ejerne i dødsboinventarierne (hvor de beskrevne værker i teorien kan være kunstnerens egne), og af deres tilstedeværelse som købere på auktionerne. Vi må derfor regne tegnekunsten som en væsentlig videreformidler af kunstneriske idéer, ikke mindst når det kommer til tonemalerne, der kun har efterladt sig få eller slet ingen raderinger. At Van Goyen ikke har efterladt sig raderinger, men i stedet en enorm produktion af salgbare tegninger, kan i dette lys indikere, at værkerne overtog den medierende rolle, som trykkekunsten almindeligvis var tildelt.

Men samtidig med at vi konstaterer, at kunstnere udgør den største kundegruppe og endvidere ofte ejede større samlinger end private, så har vi også fået dokumenteret, at der allerede fra århundredets start var et miljø af tegningssamlere i Amsterdam, og ikke mindst er en stor del af disse samlere blevet identificeret. Holder vi os til de førnævnte 42 ejere af tegnekunst, kan vi notere os, at mens alle fire registrerede ejere fra perioden 1600-1609 var kunstnere, så udgør de mindre end 50% af ejerne i perioden 1610-1665.³⁶² Det samlede antal af registrerede ejere er dog beskedent, og tallene kan derfor kun tages som en grov indikator på, at privatsamlere kom til at udgøre en væsentlig del af kundegrundlaget allerede forholdsvis tidligt i det 17. århundrede. Analysen blotlagde endvidere, at tegnekunst i langt højere grad end malerkunsten er et fænomen for den velstillede del af befolkningen. I de tilfælde hvor indboets værdi er opgjort ser vi, at de bohaver, der nævner kunstabum eller mindst 10 tegninger indeholdt kunstsamlinger til en værdi af ca. 100-

³⁶⁰ cf. Montias (2004/05) 336-338

³⁶¹ Montias (2002) 62-63

³⁶² 1610'erne: 33%; 1620'erne: 50%; 1630'erne: 44%, 1640'erne: 0%, 1650'erne: 17%.

600f, mens indboet totalt set løb op i mindst et par tusind gylden.³⁶³ Til sammenligning var gennemsnittet for alle 524 Weeskamer auktioner at indboet blev solgt for 935f, hvoraf 190f stammede fra salg af kunstværker. Undersøgelsen af ejerne og køberne af tegnekunst bekræfter da også, at det var en hobby, som foregik i et ret intimt miljø, og som ofte gik hånd i hånd med indsamling af andre typer af rariteter.³⁶⁴ Ved at identificere købere af tegnekunst ved vajsenkammerets auktioner har vi fået bekræftet, at det at samle på tegnekunst udsprang af en social adfærd, der hørte hjemme i de øverste samfundslag og i særdeleshed blandt patricierklassen.³⁶⁵

Vi kunne endvidere konstatere, at mange dedikerede *liefhebbere* havde tætte forbindelser til de professionelle kunstnere, enten ved at være involverede i kunstinstitutioner, ved at være amatørkunstnere trænet af professionelle kunstnere (Van Beyeren, Rauwert), ved at tage del i sociale fællesskaber (Six, Wtenbogaert) eller ved at investere i kunsthandel (Alewijn, Kretzer). Det er altså god grund til at benytte termen *liefhebber* om disse personer, eftersom ordet oprindeligt refererede til en person, som uden offentligt at bekende sig til en bestemt trosretning dog var knyttet til denne; på samme måde som disse samlere var del af kunstnermiljøet uden at være medlemmer af lauget. Vi kan endvidere konstatere, at Weeskamers fortegnelse forbinder Van Manders beskrivelse af kunstsamlere i *Het Schilder-Boeck* med det væsentligt bedre dokumenterede samlermiljø fra århundredets anden halvdel, for selvom fortegnelsen kun dækker en ganske lille del af handelen med tegnekunst, finder vi, at indtil flere af de senere storsamlere lagde grundstenen til deres samlinger igennem erhvervelser fra vajsenkammerets auktioner. Flere af de identificerede ejere af tegnekunst havde relativt tætte forbindelser til hinanden. Vi har set talrige eksempler på at samleradfærd løb igennem familierne (Van Os, Gaillard, De Flines og Van Uffelen), eller at de forskellige købere være nære venner. I hvor høj grad det at samle var en social adfærd blandt velstillede familier illustreres af det stamtræ, som Jan van der Waal har publiceret over tryksamleren Michiel Hinloopens familie.³⁶⁶ Blandt familiens slægtinge finder vi berømte samlere

³⁶³ Dette tal skal ses i lyset af, at mange af auktionerne kun solgte dele af et dødsbo – fx i forbindelse med frivillige auktioner - de korrekte tal er derfor væsentligt større. Denne skævhed er dog uafhængig af om inventariet indeholdt tegnekunst, hvorfor sammenligningen mellem inventarier med og uden tegninger derfor alligevel er meningsfuld.

³⁶⁴ Van der Veen (1992c) 313-334

³⁶⁵ Dette forhold er til fulde afdækket i Van der Veen (1992c)

³⁶⁶ Van der Waals (1988) 30-31. Der kan nævnes andre interessante netværk: Van Lennep (der ejede dele af Arundel-samlingen) var i familie med Dirck van Lennep, som igen var gift med Ameldonck Leeuws datter, Susanna (1669-1726). Ameldonck Leeuw ejede to tegninger af Rembrandt i 1653, og han var selv gift med et medlem af den amsterdamske familie Rutgers, som var i nær kontakt med Rembrandts kompagnon Hendrick Uylenburgh (der købte kunstværker på Weeskamers auktioner). Uylenburgh var selv taksator af boet efter

som Jan Nicquet (-1612), der ejede malerkunst og en tryksamling der fyldte ni kabinetter til randen.³⁶⁷ Jan Reynst, havde i 1630'erne købt størsteparten af venezianeren Andrea Vendramins samling af malerier, tryk, medailloner og ikke mindst antikke buster og statuer,³⁶⁸ og han kunne dele sin interesse i antikke med andre fra familien, herunder Reynier Pauw, Joan Huydecoper og Jan Six. Endvidere ejede både førnævnte Huydecoper og Tymen Jansz Hinlopen malerier af Rembrandt, mens endnu en slægtning, den berømte digter Joost van den Vondel var en grundsten i Amsterdams kulturliv. Den mest berømte samler fra denne familiegruppe er utvivlsomt Jan Six, som ifølge De Bisschop var *verlieft op Kunst en Wetenschap, en Deught* og ejede en fornem samling af både tegninger, tryk og malerier af samtidige nederlændinge, italiensk tegnekunst.³⁶⁹

Landskabstegningens position i samlinger

Hvis vi forsøger at bringe analysen lidt tættere på naturalisterne, bliver det hele straks mere vanskeligt. Vi har stødt på nogle enkelte eksempler på ejere af både Rembrandts, Bloemaert, Van Goyens og Avercamps tegninger, og i Abraham Bredius' *Künstler-Inventare* kan vi nævne flere kunstnere, der ejede naturalisternes tegninger, herunder Cornelis Dusart, Jan van de Cappelle, Frederik Vroom, Ter Borch-familien, Dirck Harmensz og ikke mindst Jan van de Cappelle, der ejede hundredvis af både Rembrandts, Van Goyens, Esaias', Avercamps og ikke mindst De Vliegers tegninger.³⁷⁰ Dirck Harmensz, der i øvrigt købte tegnekunst ved Weeskamers auktioner, ejede ved sin død i 1640 en betydelig samling af landskabstegninger, herunder værker af Pieter van Santvoort, Bloemaert og mindst Van Goyen, og ligeledes vides Maerten Fransz van der Hulst at have købt Van Goyens tegninger mens han endnu var i live. Som forventeligt var der også flere private samlere, der ejede naturalistiske landskabstegninger. Vi så at de to leidenere Van Hoogeveen og Van der Stock ejede tegninger af både van Goyen og Rembrandt, og for Rembrandts vedkommende kan man tilføje følgende ejere af hans tegninger fra før 1656, hvor Rembrandt blev tvunget til at sælge sin samling: Dr. Johannes Furnerius (fader til Abraham Furnerius), Thomas

Cornelis Rutgers (1596-1638) og det yngre familiemedlem Abraham Rutgers voksede op til at blive en talentfuld amatør landskabstegner.

³⁶⁷ Montias inv. 539, Fock (1992) 78

³⁶⁸ Van Gelder & Jost (1985) 38ff Vedrørende Reynst samling, se: Logan (1979)

³⁶⁹ se bl.a. van der Veen (1992c) 252-55 og Van Gelder & Jost (1985) 14-19

³⁷⁰ Bredius (1892) 38 nr.s 32-33 og 40; Bredius (1915-1922) 8, 445, 63, 27ff; 648 og 1032; Russell (1975); Kettering (1988); Schatborn (1981); Biesboer (2001) inv. 95.

Howard, jarl af Arundel (1655), Ameldonck Leeuw (1653), barberen Dirck Molengraeff (1654) og Samuel van Hoogstratens bror Abraham ejede tegninger fra hans.³⁷¹

To forskellige kilder fra det sene århundrede fortæller os, at landskabstegningen nød en særlig status i den nederlandske tegnekunst. I *Amsterdamsche Courants* annoncer fra de tidligste år af det 18. århundrede (1700-1712), som med overvejende sandsynlighed dokumenterer samlinger, der blev grundlagt i de sidste år af det 17. århundrede, er størsteparten af de nederlandske kunstnere, der blev fundet værdige til at blive fremhævet blandt horderne af italienske tegnere især berømte for deres landskabstegninger. Desværre er tegnekunsten ofte rubriceret sammen med trykkekunsten, hvorved det er umuligt at vide, om de nævnte kunstnere er repræsenteret i den ene eller den anden kunstart, men ser vi isoleret på de få tilfælde, hvor der med sikkerhed er tale om tegnekunst, så er den nederlandske landskabstegners hegemoni overvældende.³⁷² Af de 30 tegnere jeg har kunnet identificere i annoncerne,³⁷³ er 17 landskabsspecialister og yderligere seks tegnede meget ofte landskaber.. Denne vægtning af genrerne går igen i Sybrand I Feitamas (1620-1701) tegningssamling, der blev etableret i årene omkring 1680.³⁷⁴ Ud af de 322 tegninger, som Sybrand I indkøbte, var 194 landskaber, og hvis man til dette tilføjer de 26 tegninger af marinemotiver, så forestiller knap 70 % af tegningerne landskabelige motiver. Herefter følger andre genrer, der foregiver at skildre virkeligheden: genrescener (44stk) og portrætter/tronies (36stk), mens historier og allegorier blot er repræsenteret med atten tegninger. Når vi i moderne kobberstiksamlinger kan konstatere, at landskabstegningen er i overtal, er det altså ikke et udslag af tidernes skiftende smag, men afspejler forhold, der bekræftes af kilder fra det sene 17. århundrede. Dette er en kraftig indikator af, at tegnekunsten i langt højere grad end maleriet blev forstået som knyttet til *nae t'leven*-begrebet.

Prisen for landskabstegnekunst

Databasen giver sammen med det øvrige kildemateriale et antal oplysninger om priserne på tegnekunst, som er værd at opridse. Man kan udregne, at Sybrand I Feitama i snit betalte 4f for sine landskaber og mariner, hvilket er marginalt under gennemsnitprisen for samlingens tegninger: 4,5f. Dette tal dækker dog over væsentlige forskelle mellem de forskellige typer af landskabskunst.

³⁷¹ Schatborn (1981) passim. Schatborn omtaler ikke Dr. Furnerius selv, men den samler, hvis tegninger han gennemgår p. 17-19, er blevet identificeret af Jane Shoaf Turner, se: Jaffé (2002) 404. Schatborn omtaler hverken Van der Stock eller Dr. Hoogeveen i sin analyse.

³⁷² Dudok van Heel (1975), nrs. 65 (De Flines), 85 (anonym), 109 (De la Court), 122 (Bentes) og 134 (anonym)

³⁷³ Udeldadt er "Van Gope", "Van Cal" og "Vronkhorst".

³⁷⁴ Analyseret og identificeret af Broos (1984-1987), især bilag I.

Italienisternes landskaber blev købt for 5:12f i snit, mens De Molijns, Van Everdingens, De Vliegers og Porcellis tegninger i gennemsnit blev solgt for 1:15f per styk. Denne pris virker ikke urimeligt lav, for selvom enkelte tegninger let kunne koste det tidobbelte af disse priser, så indikerer kildematerialet, at naturalisternes tegninger typisk kostede lidt mindre, end Feitama betalte i 1680'erne. 71 af Van Coninxloo egne tegninger fra dødsboauktionen i 1607 indtjente i tilsammen 60:2f, mens Porcellis' auktion inkluderede 82 af mesterens egne tegninger, der ligeledes blev solgt for lidt mindre end en florin per styk. Disse tal dækker dog over udsving fra 3stuiver til 7:5f per tegning. Det er i præcis samme prisleje, vi finder de tegninger Dr. Van Hoogeveen og Van der Stock handlede med i Leiden i 1645. Her solgtes tre Rembrandttegninger for 2:18f, seks tegninger af Van Goyen for 6f og yderligere otte af hans værker blev forsøgt solgt for 6:2f. Hvilke typer af tegninger disse tal dækker over er i alle andre end Feitamas tilfælde fuldstændig umuligt at vide. Det er dog givet, at man endnu ikke var nået til en påskønnelse af den hurtige skitse i Den Nederlandske Republik, hvor det næsten udelukkende var kunstnere, der så en praktisk nytte i sådanne værker.³⁷⁵ Af den grund kunne arvingerne efter Laurens Vincent van der Vinne kunne få sølle 6st for *en blauw boeck met rouwe tek. en schetsen men meent van Goltzius* i 1702, og meget bedre gik det ikke for en skitsebog med værker af Rembrandt, Lievens og *Konink*, som blev solgt for blot 2:10f, eller for de 85 landskaber af "Van de Velde" som på det nærmeste blev foræret væk for blot 15st.³⁷⁶ Denne manglende interesse i værkstedstegninger er angiveligt forklaringen på at det lykkedes den velhavende fabrikant og amatørkunstner Jan van de Cappelle at købe sine hundredvis af tegninger (ofte beskrevet som skitser) af både Rembrandt, De Molijn, Willem van de Velde, Van Goyen og især De Vlieger. Det mest interessante er dog, at Van de Cappelle også ejede store samlinger af de tidlige naturalister, som alle var døde mens Van de Cappelle endnu var dreng. At han var i stand til at erhverve ca. 800 tegninger fra Hendrik Avercamps hånd og hhv. ca. 150 og 200 fra Buijtewechs og Esaias', kan forklares ved at inventariet beskriver mange af disse værker som kopier og skitser, dvs. som et værkstedsmateriale, der tilsyneladende var forblevet intakt længe efter kunstnerens død. På trods af de tre kunstneres høje anseelse var der altså tilsyneladende ingen interesse blandt *liefhebbers* i denne type tegnekunst.³⁷⁷

³⁷⁵ Held (1963)

³⁷⁶ Bredius (1915-1922) 2211ff

³⁷⁷ Hvis materialet er forblevet (for størstedelens vedkommende) samlet efter de tre kunstneres død, er det oplagt at lede efter senere ejere blandt de af deres arvinger, der selv var kunstnere; for Buijtewechs vedkommende sønnen Willem Willemsz (død 1670), for Avercamps vedkommende Barent Avercamp (død 1679) og for Esaias' måske fra nevøen Martszen (død 1646) eller sønnerne Anthoni II og Esaias II vanden Velde (død 1676 og 1677).

Afrunding

Det væsentligste ved auktionerne som kilde til samlerkulturen er således dels at den giver et overordnet indtryk af udbredelsen af aktiviteten, og dels at den dokumenterer, hvorledes de mere velkendte aspekter af det senere århundredes samlerkultur, udspringer af den ældre generation af samleres adfærd i de første årtier af århundredet. De foregående analysekapitler har blotlagt, at tegnekunsten allerede i 1610'erne have opnået en sådan status, at den blev regnet som et kunstværk i egen ret, og efter først at være markedsført som basis for radererkunst blev den hurtigt et væsentligt salgbart kunstværk i sig selv. I betragtning af det marked der var for tegnekunst før 1650, må vi alt andet lige gå ud fra, at den naturalistiske landskabstegning primært fandt aftagere blandt medlemmer af den økonomiske og politiske elite. Dette stemmer overens ikke blot med det forhold at Esaias' intensiverede sin produktion af tegnekunst med det samme han flyttede til Den Haag, hvor han kunne forvente at finde et mere kultiveret publikum, og med at Van Goyen i 1630'ernes start tilsyneladende så det som en mulighed, at overtage sin læremesters position, efter denne var død. Denne udlægning er i overensstemmelse med vores konstatering, at det næsten udelukkende var kunstnere der nød høj status, som kastede sig helhjertet over tegnekunsten.

At tegnekunst i høj grad blev indsamlet af deciderede *liefhebbere*, betyder, at denne persongruppes sociale adfærd og forståelser af tegnekunsten formentlig er den bedste kilde til den betydning værkerne havde i samtiden. Endvidere har vi i forrige kapitel konstateret, at den salgbare landskabstegning i meget høj grad lagde sig i kølvandet på landskabsmaleriet, hvilket alt andet lige må tages som et udtryk for, at ikke alene det tegnede landskab, men også det malede havde en vis appel til *liefhebbere*. Dette betyder igen, at vi kan tillade os at antage, at når kunstnerne udnyttede referencer til den grafiske kunst i deres malerier, så har de kunnet forvente, at i det mindste en del af deres kundekreds havde dels kendskabet til at identificere disse referencer og ikke mindst at betragterne var bekendte med de kunstteoretiske diskussioner og begreber, der blev aktiveret i kunstværkerne. Disse aspekter af tegnekunstens betydning for det naturalistiske landskab skal belyses i de næste kapitler, der hhv. omhandler tegningens og landskabets udlægning i tidens kunstteori og en analyse af måden det tegnede landskab blev italesat i samtiden.

∞ Kapitel 8 ∞

Landskabet, tegningen og landskabstegningen i kunstteorien

I dette kapitel vil jeg se nærmere på den kunstteoretiske måde at forstå landskabskunsten og ikke mindst det tegnede landskab i det 17. århundrede. Formålet er at analysere ikke blot hvilke æstetiske kriterier og teoretiske diskussioner, som landskabet og tegnekunsten var underlagt, men også igennem disse at forsøge at forstå hvorledes det tegnede landskab blev begrebsliggjort og forstået i det 17. århundrede. Det har været en kilde til almindelig frustration, at nederlændingene har været meget karrige med at sætte ord på deres kunstværker, ikke mindst fordi kunstværkernes naturalisme ikke synes at kunne forliges med tidens paneuropæiske, humanistiske kunstkritik.³⁷⁸ Blandt de første til at sprede en smule lys i dette mørke var Seymour Slive og Jan Emmens, som begge analyserede den kritiske respons på Rembrandts kunst.³⁷⁹

Især Emmens studie havde vidtgående perspektiver for forståelsen af tidens teoretiske tænkning, idet forfatteren pegede på, at der i den klassicistiske litteratur udtrykkes et antal modsætningsforhold mellem forfatterens standpunkt og et sæt af værdier og holdninger, som forfatteren tillægger en ældre generation af kunstnere, som Rembrandt almindeligvis kom til at eksemplificere. Emmens fortjeneste var, at han identificerede flere ligheder mellem den nederlandske klassicismes kritik af Rembrandt og den kritik den romano-florentinske kunstteoretiske tradition rettede mod først Venezia og siden langt mere ubønhørligt mod Caravaggio. Kritikken af Rembrandt bliver så at sige modelleret over den Caravaggios læst, og idet begge helt grundlæggende skoses for deres manglende selektion, for ukritisk at gengive virkeligheden og for at mangle den intellektuelle abstraktion over virkeligheden, som kommer til udtryk i kunstnerens delineation af især menneskets krop, *disegno*.³⁸⁰ Emmens blotlægger derved en kritisk tradition, som var levende i hele perioden 1500-1700 både i Italien og i Nederlandene, og som opererer med en dialektik mellem den toskano-romanske position og Det Andet. Emmens karakteriserer dette Andet som den ”toskano-romanske negation”, og samler herunder nogle

³⁷⁸ Bakker (2006) 161-162

³⁷⁹ Slive (1953); Emmens (1968)

³⁸⁰ Melion (1991) 23

enkeltstående elementer af en nederlandsk såkaldt ”præklassicistisk” kunstforståelse. Det viste sig dog umuligt at opstille et egentligt æstetisk alternativ til klassicismen ud fra en sådan negation, men Slives og Emmens indsigtfulde demonstration af grundlæggende æstetiske modsætningsforhold mellem Rembrandt og de kilder, man forstod og fortolkede Rembrandt igennem, kom dog til at stimulere mere omfattende analyser af kunstteorien i det 17. århundredes første halvdel.³⁸¹ Således er centrale kritiske begreber fra det 17. århundredes kunstkritik i løbet af de senere år blevet introduceret i perspektivering af kunsten på Rembrandts tid, og ud af disse tegner sig konturerne af et sammenhængende æstetisk system for landskabskunsten.³⁸² I det følgende vil jeg opridse dette system, og derefter gå dybere ind i en analyse af den rolle landskabstegningen blev tildelt i den nederlandske kunstteori.

Nabootsen/imitation

Udgangspunktet for den nederlandske kunsts naturalisme er at forstå, hvorledes man opfattede kunstens måde at imitere virkeligheden. Så meget desto mere forbløffende er det, at det kunstteoretiske betegnelse af denne imitation, *nabootsen*, først er blevet taget under kyndig behandling for ganske nylig.³⁸³ *Nabootsen* er ikke et særskilt nederlandsk begreb. Det har rod i den latinske retorisk *imitatio*, og er således nært beslægtet med begrebet *imitare* i den italienske renæssances kunstteori. Hvad sidstnævnte angår, har Jan Białostocki påvist, at *imitare* i den italienske kunstteori efter Alberti udspalter sig i to forskellige konceptioner af hvad Natur overhoved vil sige.³⁸⁴ I den ene fortolkning forstås Natur passivt, som en reference til den synlige verden, mens det i den anden fortolkning tillægges en aktiv betydning, hvor ordet henviser til de styrende principper bag den synlige verden. Denne dobbelte betydning har vidtrækkende konsekvenser for måden det kunstneriske credo *ars imitatur naturam*, kunsten imiterer naturen, udlægges, for er det den passive synlige verden eller de aktive principper bag den synlige verden, der skal imiteres? Białostocki mener, at der er en tendens til, at *imitare* i løbet af det 16. århundrede i stadig stigende grad blev udlagt i en neoplatonisk fortolkning, altså som et udsagn om at kunsten skal udtrykke de perfekte idealer bag virkeligheden. I denne fortolkning udtrykker begrebet en hensigt om med udgangspunkt i den synlige virkelighed at komme til at udtrykke den i dens mest

³⁸¹ Dette er ikke mindst muliggjort af udgivelsen af en række væsentlige kildekritiske studier og annoterede nyudgivelser af de gamle kilder, fx Pauw (1969), Miedema (1973), Miedema (1989); Miedema (1994-1999); Biens (1636/1982); Angel (1642/1996)

³⁸² Alpers (1983); Taylor (1992); Bakker (1993); Bakker (1995); Bakker (2006); Goedde (1997); De Vries (2004); Weststeijn (2005)

³⁸³ Weststeijn (2002); Bakker (2004) 153ff

³⁸⁴ Białostocki (1988)

perfekte form. Og fordi dette var hensigten, begyndte man i stadig stigende grad at se bort fra selve den uperfekte virkelighed, for i stedet at søge kunstnerisk inspiration hos de antikke mestre, som man mente allerede havde opnået den kunstneriske perfektion af det synlige.³⁸⁵

Men hvor står så det nederlandske *nabootsen* i forhold til dette imitationsbegreb? Hessel Miedema mener, at Karel van Mander konsekvent anvender *nabootsen* i præcis samme betydning som *imitare* havde i det 16. århundrede, altså til at udtrykke, at målet var at udtrykke de dybere principper eller ideer bag virkeligheden.³⁸⁶ Dette kommer blandt andet til udtryk ved at Van Mander konsekvent skelner mellem virkeligheden, *leven*, og de styrende principper, *Natuer*, og gentagne gange skriver, at målet er at udtrykke virkelighedens natur.³⁸⁷ Ikke desto mindre afviger Van Manders udlægning af kunstens imitationsideal fra den italienske på mindst et væsentligt punkt: hvor det at udtrykke egne ideer eller at imitere virkeligheden for Vasari var underlagt kunstnerens *invenzione*, betoner Van Mander i langt højere grad, at virkeligheden altid var forbillede for kunsten, og at kunstnerens *inventies* blot var at betragte som fund hentet fra virkeligheden.³⁸⁸ Van Manders *nabootsen* favner derved i højere grad end *imitare* selve afbildningen af den synlige verden, og begrebet tillader således både imitation *nae de Natuer* og *nae t'leven*.³⁸⁹

Van Manders måde at forstå *nabootsen* er blevet videre perspektiveret af Thijs Weststeijn, i forbindelse med hans analyse af Samuel van Hoogstraten.³⁹⁰ Her kommer Weststeijn frem til, at der er skete væsentlige forandringer af måde at forstå naturen og kunstens imitation af den i løbet af det 17. århundrede. Mens der endnu var en præference for *nae de Natuer* hos Van Mander, så vinder forståelsen af naturen som *nae t'leven* i udbredelse i løbet af de næste årtier, som for alvor manifesterer sig hos Philips Angel, og siden hos Van Hoogstraten og Willem Goeree. Disse tre forfattere karakteriserer alle *nabootsen* som en imitation af den synlige virkelighed og betragter følgelig kunstneren som en efterligner af det synlige, hvis mangfoldighed og egenart det er hans opgave at skildre. Denne tanke er for så vidt ikke Van Mander fremmed, for også han mente, at det var virkelighedens mangfoldighed snarere end nødvendigvis det enkeltes perfektion, som var nøglen til verdens skønhed: *Door de verscheydenheyt is Natuere schoon*.³⁹¹ I denne optik var det

³⁸⁵ Białostocki (1988) 67

³⁸⁶ Miedema (1994-1999) vol. III: 274

³⁸⁷ Miedema (1973) 436

³⁸⁸ Bakker (2004) 254

³⁸⁹ Weststeijn (2002) 197

³⁹⁰ Weststeijn (2002) 196-207

³⁹¹ Van Mander (1604) fol. 16v

kunstnerens mål at afbilde det partikulære så karakteristisk som muligt, hvilket udtryktes med begrebet *aerdigh*, som hviler på tanken, at for at forstå det generelle måtte man studere det partikulære.³⁹²

Det er altså ikke sådan, at Van Mander ikke opererede med et passivt naturbegreb, blot at han vægtede tanken om naturen som et styrende princip højere, end det blev blandt senere teoretikere. I deres traktater gives imitationen af *leven* en mere central position. Angels mente ligefrem det perfekte kunstværk ikke ville afsløre nogen manér overhoved, men blot imitere virkeligheden perfekt. Angels udtrykker derved tanken om kunstværket som dét, Bryson kritiserer under betegnelsen *den naturlige tilgang*.³⁹³ Mere moderat er Van Hoogstraten i sin definition af malerkunsten: *De schilderconst is een wetenschap, om alle ideen, ofte denkbeelden, die de gansche zichtbaere natuer kan geven, te verbeelden* og senere: *deze onze algemeene wetenschap, van de naebootzing aller zienlijke dingen*.³⁹⁴ Men *Ideen ofte denkbeelden* peger nu ikke længere på den neoplatoniske forståelse af Idé, men på den meningsfulde helhed kunstneren sammensætter fra virkeligheden. For Van Hoogstraten var *Nabootsen* som først og fremmest et spørgsmål om at afbilde *leven*. Som der fremgår af citatet skal man dog ikke forstå dette som anså han kunstværket for ”realistisk”, blot at kunstens imitation tog udgangspunkt i den konkrete virkelighed, ikke i de styrende principper bag.

Weststeijn argumenterer for, at denne forandring af betydningen af *ars imitatur naturam* skyldes, at man i Den Nederlandske Republik – angiveligt under påvirkning fra blandt andet Calvin - lagde meget stor vægt på den gamle kristne tanke, at Gud giver sig til kende for mennesket ad to veje, igennem Skriften og igennem Skabelsen, som derfor ofte betegnes Den Første Bibel. Dette lægger bunden for en grundlæggende positiv opfattelse af den synlige verden, og tilbyder undersøgelsen af den fysiske virkelighed som et direkte middel til at forstå den højere mening.³⁹⁵ Denne rent filosofiske berettigelse i at interessere sig for den synlige virkelighed kan dog ikke uden videre overføres direkte til at også det enkelte kunstværk udført *nae t'leven* så kan siges at være en måde at studere Den Første Bibel, både fordi sådanne overordnede filosofiske tendenser ikke nødvendigvis er en aktiv og reflekteret påvirkning af det enkelte menneske, og ikke

³⁹² Miedema (1973): 436-437

³⁹³ Bryson (1983) 3-4; Angel (1642) 53-54. Også hos Van Hoogstraten finder man tanken, at kunstneren ikke skal have en manér, men imitere naturen i stedet, se: Weststeijn (2002) 192

³⁹⁴ Van Hoogstraten (1678) 24 og 70 Kloek (1999) 238. Weststeijn (2002) 199 peger på, at *ideen* her ikke anvendes i platonisk forstand, men som *denkbeelden*, hvilket må forstås som det mentale billede kunstneren skaber på baggrund af den synlige virkelighed.

³⁹⁵ Weststeijn (2002) 200ff

mindst fordi kunstværket og nydelsen af det var indskrevet i helt anderledes sociale praksisser, som blev styret af andre omstændigheder end de rent filosofiske eller teologiske.

Verscheydenheyt/Mangfoldighed

Foruden det helt grundlæggende imitative begreb *naboosten*, opererede man også med en række begreber, der hver især er med til at definere landskabets æstetik. Et af disse var *verscheydenheyt*, der udtrykker, at ligesom naturen er smuk på grund af sin mangfoldighed, er det også variationen i kunstværket, der skaber dets skønhed: *Veel verscheydenheyt, soo van verw' als wesen / Sullen wy naervolghen, wijs en bevroedich, / Want dat brengt een groote schoonheyt ghepresen*, skrev Van Mander.³⁹⁶ Og Eddy de Jongh har peget på, at især for landskabskunstens vedkommende dette et centralt begreb,³⁹⁷ igennem hvilket der blev introduceret et skønhedsideal, der er væsensforskelligt fra ønsket om at udtrykke verden i sin perfekte tilstand. Tvært imod anerkender man igennem dette begreb - og igennem ovennævnte *aerdigh* - at også grimme genstande indgår i det harmoniske; eller i den mest ekstreme konsekvens, at der også kan være skønhed i afbildningen af det grimme. Rent konkret tager dette form i eksempelvis pittoreske skildringer af krøblinge, som vi både kender fra Bruegels, Saverijs og Rembrandts hænder.

Weststeijn har klarlagt, at idealet om mangfoldighed kunne komme til udtryk på to forskellige måder i billedkunsten: som *varietas* og som *diversitas*.³⁹⁸ Førstnævnte er et begreb fra retorikken, der i kunstsammenhæng udtrykker, at et kunstværk skal være varieret for at skabe harmoni, fx ved i et landskabsmaleri at afbilde både huse, træer, stier og bakkedrag, og gerne på en måde, så de kontrasterer hinanden i format, type eller farve. Derved understreges motivets mangfoldighed. *Diversitas*, derimod, peger på den forskel der er mellem to objekter af samme type, fx mellem to snefnug, to træer eller to dråber vand. Denne type af forskellighed peger på det enkeltes særegenhed, hvilket Constantijn Huygens betegnede som det partikulæres uendelige forskellighed. I det 17. århundrede var der en stigende tilbøjelighed, ikke mindst advokeret af empiricismen, til at mene, at det var igennem studiet af disse uendelige forskelle, at mennesket var i stand til at komme til forståelse af Gud,³⁹⁹ hvilket set fra en kunstners synspunkt medfører, at han aldrig kan tillade sig at falde tilbage til overordnede skemaer, når han skal afbilde virkeligheden. Han må altid tage konkret udgangspunkt i det faktiske. Dette blev i kunstteorien begrebsliggjort med *veranderlickheit*, et begreb der optræder hos Van Hoogstraten, og ikke mindst hos Philips

³⁹⁶ Van Mander (1604) fol. 26r

³⁹⁷ De Jongh (2000a) 183ff

³⁹⁸ Weststeijn (2005) 207ff

³⁹⁹ Weststeijn (2005) 215

Angel. Angel kommer ind på dette begreb i forbindelse med hans argumentation for, at kunsten bør imitere virkeligheden til perfektion: *de meeste Lof door te bekomen is, soeckende de Natuyre die so overvloeyende in veranderlickheyt is, dat, wie de selve eygentlick na volght, noyt besloten en sal konnen werden, wie het ghemaect heeft.*⁴⁰⁰ Angels ordvalg afspejler at der til interessen i naturens særegenhed knytter sig et forgængelighedstema, som bunder i, at i og med at det enkelte objekt er uendeligt forskelligt fra alt andet nuværende og kommende, så må den synlige verden også være i konstant forandring. Af samme grund modstiller Angels naturens foranderlighed med Guds uforanderlighed.

I kunstværket kan mangfoldighed udtrykkes på forskellige måder, men dog tydeligst i landskabet, fordi dette blev set som en direkte afspejling af naturen. For Huygens og Van den Vondel er det ideelle landskab således netop et *verscheydenheyt*-landskab, udformet i verdenslandskabets sammenstykning af kontrasterende bjerge og åbne vidder, floder og havet, marker og byer etc.⁴⁰¹ men ifølge Eddy de Jongh spiller *verscheydenheyt* ligeledes en rolle for naturalisterne,⁴⁰² og han foreslår, at når Van Goyen eller Van Ruisdael overdriver den konkrete topografi, ved eksempelvis at afbilde Arnhem eller Bentheim Slot på en højere bakke end i virkeligheden, så kan det være motiveret af ønsket om variation i billedet. Thijs Weststeijn og Boudewijn Bakker har på overbevisende facon knyttet denne tilgang til virkeligheden sammen med det 17. århundredes atomistiske tænkning.⁴⁰³ Begge peger på, at Huygens og Goeree så naturalisternes tilgang som beslægtet med atomisternes opfattelse, at det ikke var igennem det almene og åndens erkendelse deraf, men via sansernes perception af det partikulære, at forståelsen af verden udsprang. Denne forbindelse til atomismen bliver åbenlys i blandt andet Joost van den Vondels *Bespiegelingen van Godt en Godtsdienst* (1662). Her kritiserer Van den Vondel atomismen for at tænke i enkeltdele frem for i kvaliteter, for ved at tage det partikulære som udgangspunkt, hyldede de alt, hvad der var tilfældigt ved virkeligheden. Han præsenterer i denne sammenhæng den moderne landskabsmaler som metafor på atomismen, fordi disse hverken kerer sig om kunstens regler, om ideal skønhed eller om naturens principper, men blot opsøger det, der er kontingent i naturen. Sammenstillingen mellem den moderne atomisme og malerkunsten kulminerer endelig da digteren ironisk parrer naturalisternes mest populære motiv med en af den moderne videnskabs største landvindinger, og beskriver en maler der studerer et faldefærdigt bondehus med en kikkert,

⁴⁰⁰ Angel (1642) 54

⁴⁰¹ Bakker (2005) 10

⁴⁰² De Jongh (2000) 185

⁴⁰³ Weststeijn (2005) 215ff; Bakker (2005) 10-11

mens han forbløffes over detaljernes smukke tilfældigheder.⁴⁰⁴ Fra sin position indenfor en mere klassicerende kunstforståelse opstiller Van den Vondel således en træmand over den Anden, moderne eller naturalistiske position, hvor landskabskunsten netop er fokuseret på *leven*, på det partikulære og på det særegne. Og så udpeger han ikke mindst bondehuset som arketypisk symbol på naturalisternes kunstneriske tilgang; en forståelse af motivet som man fristes til at mene, at kunstnerne også selv delte, eftersom de utrætteligt skildrede helt eller delvist forfaldne hytter igen og igen. Bondehuset bliver således ikke blot et symbol på *veranderlickheyt* i billederne, men også en markør på et kunstsyn, som tog den fysiske virkeligheds konkrete udseende som udgangspunkt og satte det særegnes mangfoldighed og ikke mindst det foranderlige som æstetisk norm, men i videre forstand også som et grundpræmis for den menneskets mulighed for at erfare og forstå verden. I det lys kan bondehuset siges at være et bidrag til en kunstteoretisk strid, som vi i næste kapitel skal se var levende i 1620'erne netop på det tidspunkt, hvor tonelandskabet slog igennem.

Når Abraham Bloemaert i sine tegninger af bondehytter (fig. 4.1, 4.2 og 9.1) var optaget af at skildre simple rønners forfald – et tema der i øvrigt næsten ingen rolle spillede i det 16. århundrede – kan dette læses som en overensstemmelse med de æstetiske idealer, der udtrykker sig i *veranderlickheyt*, som både en måde at forstå verden og udtrykke dens skønhed, men altså også at fremhæve dens forgængelighed. Det er imidlertid at gå for langt, hvis det ødelagte hjul, den hængende låge og muren, der langsomt bukker under for tagets tyngde udlægges som vanitassymboler *i sig selv*, ligesom man heller ikke automatisk kan regne skildringer af ruinerede kirker eller dårligt vejr som sådanne. Tvært imod baserer den epikuræiske verdensforståelse sig på et fundamentalt set positivt livssyn, hvor det behagelige var et omdrejningspunkt. De klassicistiske teoretikere, der kritiserede naturalisternes interesse i ”grimme” motiver, beskriver da heller ikke de ”grimme” motiver som moralsk anstødelige. Tvært imod skrev eksempelvis Von Sandrart om Rembrandts motiver som ting, han udvalgte fordi han *tilfældigvis* fandt behag i dem.⁴⁰⁵ Den teologiske funktion af billederne er således ikke som moralske fortællinger, der skulle afkodes, men snarere, at de lagde op til at reflektere over det tilfældige som et måde at forstå den synlige verden og dens Skaber.

Vreemd/Særegenhed

Det forfaldne bondehus kunne dog også fænge kunstnerens og *liefhebberens* interesse af en anden årsag. Tæt forbundet til interessen i det mangfoldige er interessen i dét, der afviger fra det typiske,

⁴⁰⁴ Cf. Bakker (2005) 11

⁴⁰⁵ Gibson (2000) 145-146

altså det fremmedartede, kuriøse eller særegne, hvilket blev betegnet med begrebet *vreemd*. Hessel Miedema forbinder i sin kommenterede udgave af *Het Schilder-Boeck* Van Manders brug af *vreemd* med afbildningen af fantasifulde klæder, sære eller komiske figurer og med Bruegels og Jheronimus Bosch' burlleske motiver.⁴⁰⁶ En nærlæsning af måden Van Mander anvender begrebet afslører dog, at det i lige så høj grad er knyttet til landskabskunsten, for alle de fire gang han benytter ordet som æstetisk term i *Den Grondt*, er det med reference til landskabskunsten.⁴⁰⁷ Første gang sker det i kapitlet om landskabet, hvor det benyttes om den lyst der må drive den moderne maler til at male *soo vreemde dinghen*, nu hvor oliemalingen har gjort det muligt at anvende alle farver, og ikke blot de fire, som Appelles havde til rådighed.⁴⁰⁸ De to næste gange *vreemd* optræder stammer ligeledes fra gennemgangen af landskabet. Den ene gang optræder det i en randbemærkning i forbindelse med gennemgangen af landskabets mangfoldighed, og det er næppe tilfældigt, at det falder netop som Van Mander beskriver en bondehytte, for en sådan er også emnet, næste gang begrebet optræder. Her beskriver han en typisk Bloemaertsk bondehytte opført i ler og med stråtag, men nu forfaldent, med huller og nødtørftige reparationer, *vreemd'lijk beplaesteren* og med slyngplanter voksende op ad sig. Termen henviser altså til den slående gengivelse af et objekts særegenhed, og knytter sig derved nært til afbildningen af virkeligheden, men kommer primært i anvendelse om objekter, der afviger fra det, man normalt ser i virkeligheden. Denne betydning slår Van Mander endegyldigt fast i sin sidste anvendelse af begrebet, hvor han karakteriserer den synlige verdens mangfoldighed og forskellighed som *vreemdt van wesen*.

Med *vreemd* udtrykker Van Mander en tilgang til virkeligheden, hvor det er undtagelsen og det tilfældige, der er i centrum. Og hvor målet for kunstværket er at skildre undtagelsen i al dens karakteristiske særegenhed. Det er ikke svært at se hvorledes dette har direkte betydning for tonelandskabet, for tonelandskabet er netop engageret i at skildre det partikulære, forskelligartede og ikke mindst fremmedartede man kunne møde i den nederlandske natur; og ofte udpegede de sig præcis de motivtyper, Van Mander sætter i forbindelse med begrebet *vreemd*, fx det forfaldne bondehus, uvejret og ikke mindst lynet.

⁴⁰⁶ Miedema (1994-1999) vol. III: 51

⁴⁰⁷ Van Mander (1604) fol. 35r, 36v, 37r og 50r

⁴⁰⁸ Se også Bakker (2004) 254. Bakker angiver ikke hvilken passage, han citerer Van Mander for, men da Van Mander kun skriver "vreemde dinghen" én gang i sin traktat, må omtalen være hentet fra fol. 35r.

Schilderachtig

Det kunstsyn, der kommer til udtryk gennem de ovenfor analyserede termer, forenes i nøglebegrebet *schilderachtig*.⁴⁰⁹ Så vidt vides optræder ordet første gang på tryk i *Het Schilder-Boeck*.⁴¹⁰ Her er det endnu ret løst defineret, og har i flere tilfælde en etisk betydning, hvor det benyttes til at udtrykke ”det, der er passende for en maler”. Det er imidlertid ikke alle malere, der sigtes efter, men en ganske bestemt slags, sådan som det kan læses ud af en anden tidlig anvendelse af begrebet. I maler-digteren Gerbrand Brederos anvendelse af *schilderachtig* er det klart, at den slags maler han refererer til, var ham der arbejder *nae t’leven*.⁴¹¹ Denne udlægning vinder i styrke ved at Van Manders og Brederos også benytter *schilderachtig* som æstetisk term, hvor det kommer i anvendelse netop om kunstværker, som sorterede under *nae t’leven*. Og i langt de fleste tilfælde benyttede de ordet om landskabsmotiver. Bakker, der har forestået analysen af begrebet, sidestiller derved *schilderachtig* med det tidlige århundredes interesse for simple og umiddelbare motiver, der blev fremstillet uden sindrige kompositionelle systemer. Dette fortolkning ser umiddelbart ud til at blive bekræftet af Willem Schellinks, der er den eneste landskabskunstner, som vi véd benyttede termen til at karakterisere sine egne motiver. I sin rejsejournal fra 1660’erne beskriver han blandt andet en sært udseende bro som *schilderachtig*, hvorved han understøtter et væsentligt aspekt af *schilderachtig* som æstetisk term: at begrebet som sådan udsiger en nøje relation mellem kunstværk og virkelighed, nemlig at motivet er udvalgt fra virkeligheden, fordi det i særlig grad blev fundet værd at male. Termen udsiger derved, dels at den nederlandske landskabskunst tog sit udgangspunkt i erfaringerne med den virkelige verden, og dels at malerierne er plausible fiktioner, der selekterer blandt den synlige virkeligheds forskellige motiver.⁴¹² Følgelig karakteriserer Bakker helt overordnet det *schilderachtige* motiv som sigtende mod: ”forskellighed og variation i motiver, for det andet med en umiddelbar og ofte meget fri komposition, for det tredje med en stor troværdighed overfor virkeligheden, eller en naturalisme, for det fjerde en vis nedtoning af det geometriske element, hvis motivet tillod det, og for det femte en forkærlighed for det atmosfæriske og tilsvarende suggestive aspekter frem for det matematiske perspektiv.”⁴¹³

⁴⁰⁹ Emmens (1968) 124-134; Bakker (1993); Bakker (1995); Goedde (1997) 136-37; Gibson (2000) 145-151; Weststeijn (2005) 212-220

⁴¹⁰ Bakker (1995) 148-152

⁴¹¹ Bakker (1995) 152-153

⁴¹² Goedde (1997) 136-37

⁴¹³ Bakker (1995) 154 (“*In the first place there was the aim for diversity and variety of subject, secondly an unemphatic and often quite free composition, thirdly great faithfulness to life, or naturalism, fourthly a certain blurring of the geometrical element if the subject itself warranted it, and fifthly a love of the atmospheric and other evocative aspects in preference to mathematical perspective.*”)

Konfronteret med denne karakteristik har Reindert Falkenburg imidlertid indvendt, at den er alt for generel.⁴¹⁴ Han hæfter sig ved at Gerard de Laresses beskriver Rembrandts generations opfattelse af det *schilderachtige* som en misforståelse af begrebet, hvorefter De Laresse på glimrende vis opsummerer tonelandskabets karakteristika:

*Maar een Stuk vol wanschaapene boomen, welker takken en loof zich woest en ongeschikt van 't oosten na 't westen spreijen; de stammen krom, oud, en geborsten, me veele kwasten en holligheden begroeid; grobbelige en afgehakte gronden zonder wegen; scherpe heuvelen, en overstallig hooge bergen die het doorzicht stoppen; ruuwe of vervallene gebouwen, waar van de stukken en brokken onordentelyk en overhoop leggen; modderige waterbeeken; een drieftige lucht, vol zwaare wolken; het veld met magere beestjes en ongeschifte landloopers of een heidensrot gestoffeerd, enz. Kan onmogelyk voor een schon Landschap aangenomen worden.*⁴¹⁵

Set i forhold til de æstetiske termer *verscheydenheyt, aerdigh, vreemd*, tilfældighedsprincippet, og naturalisternes forståelse af *nabootsen*, må man konkludere, at De Laresse ikke blot opstiller en træmand, men rent faktisk kritiserer en veldefineret kunstforståelse, karakteriseret ved en forkærlighed for det atypiske, kuriøse og særegne, og som datiden (og man fristes til at formode også en stor del af De Laresses samtidige) forbandt med det *schilderachtige*. På samme måde er det en særlig kunstopfattelse, som vi véd blev diskuteret løbende i det 17. århundrede, Von Sandrart sigter efter i sin bemærkning om Rembrandts motivvalg: *meistens einfaltige und nicht in sonderbares Nachsinnen lauffende, ihme wohlgefällige und schilderachtige (...) sachen gemahlet, die doch voller aus der Natur herausgesuchter Artigkeiten waren.*⁴¹⁶ Også her er *nae t'leven-*ideologien opsummeret i begrebet *schilderachtig*.

Bag denne forskellige tilgang til det, der var passende at male, skjuler sig væsensforskellige opfattelser af både kunstens imitative kvaliteter, og af måden verden forstås. I den første halvdel af det 17. århundrede betegnede *schilderachtig* en tilgang til verden, hvor de partikulære kvaliteter blev anset for interessante og vigtige for at forstå verden, og hvor det er forskelligheden, der skaber harmoni og skønhed, mens klassicisterne i stedet favoriserede det almene eller perfektionerede. Kigger vi med dette in mente atter på fx *Københavnstegnebogen*, lægger man mærke til, at selvom landskaberne oftest er karakteriseret ved krumme og

⁴¹⁴ Falkenburg (1996) 67

⁴¹⁵ De Laresse (1714) 419

⁴¹⁶ Von Sandrart (1675) 203

uregelmæssige træer, broruiner og bygninger oftest er let sammenfaldne, så præges landskaberne af en rolig og behagelig stemning, hvor figurene nyder deres ophold i de *plaisante plaetsen*.

Schilderachtig og wel schildereren

Ifølge kunstteorien sorterer landskabskunsten i almindelighed og det *schilderachtige* landskab i særdeleshed i under *wel schildereren*, og ikke under *teyckenkonst* der relaterede til kunstværkets skønhed og dets opfindsomhed. Denne klassifikation er indlysende i og med Van Mander gennemgår landskabet i *Den Grondts* anden halvdel, hvis teoretiske hovedkapitel netop omhandler *wel schildereren*. Tilsvarende behandler både Goeree, Van Hoogstraten og De Lairese det *schilderachtige* (landskab) i forlængelse af deres gennemgang af kolorit og selve maleakten. Thijs Weststeijn har peget på, at forbindelsen mellem det *schilderachtige* landskab og *wel schildereren* indskriver landskaberne i en diskurs, hvor landskaberne bliver forbundet med maleriets uovertrufne illusionisme, der gjorde det muligt at skildre fx flygtige fænomener som lys, ild, lyn, røg og løbende vand bedre i maleriet end i nogen anden kunstform.⁴¹⁷ Ud fra denne optik var malerkunstens fortrin frem for især skulpturen, men også frem for tegnekunsten, altså dens evne til at afbilde alt det, der ligger udenfor menneskekroppen, kort sagt: landskabet.⁴¹⁸ Men fordi illusionismen også forbinder *wel schildereren* med imitationen af virkeligheden snarere end med de højere teoretiske principper (der blev forbundet med tegnekunsten), havde landskabet en relativt lavere teoretisk status. Denne lavere status tilbød dog også nogle meget attraktive muligheder til landskabskunsten, ikke mindst at det var kunstneren tilladt at gøre flittig brug af sin kunstneriske frihed og evt. sin virtuose teknik.⁴¹⁹ Weststeijn peger på, at Van Hoogstraten i sin beskrivelse af ”poetiske landskaber” sammenligner digterens og malerens kunstneriske frihed i behandlingen af deres motiv. Denne relaterer Van Hoogstraten direkte til kunstnerens møde med den omgivende (nederlandske) natur, fordi formålet med den kunstneriske frihed er at styrke de affektive muligheder, som fremkommer af den overbevisende imitation af virkeligheden. Altså at vi på grund af illusionismen kan leve os ind i billederne. Ud fra denne optik knytter også de raderede landskabesseriens topiske lænestolsrejser sig til den digteriske frihed, landskabskunsten låner fra *wel schildereren*.

Hér støder vi imidlertid på et indtil videre uforklaret paradoks. Nemlig at selvom landskabsgenren rent teoretisk blev forbundet med maleri, så bestred det i sammenligning med

⁴¹⁷ Dette er et centralt tema i Van Manders behandling af *Reflexy-const*, Van Mander (1604) fol. 29r-34r

⁴¹⁸ Denne tolkning af ”landskab” er i overensstemmelse med Van Manders anvendelse af ordet i *Den Grondt*.

⁴¹⁹ Weststeijn (2005) 202

malerkunsten en mere dominerende position i tidens tegnekunst, ligesom vi har kunnet konstatere, at ikke mindst det tidlige tonelandskab målrettet refererede til det *tegnede* landskab. Derfor er vi nødt til at se nærmere på hvilken position tegnekunsten og det tegnede landskab indtager ligningen, og ikke mindst på hvorledes den nederlandske landskabstegning forholder sig til den æstetik, der kommer til udtryk i det *schilderachtige*.

Tegnekunst

I det følgende vil jeg søge at afdække det tegnede landskabs position i kunstteorien. Jeg vil argumentere for, at ikke mindst landskabstegnekunsten var indskrevet i sociale praksisser, der adskiller sig fra den funktion Van Mander i *Den Grondt* giver *Teycken-Const* i forbindelse med figurmaleriet. For nok karakteriserer Van Mander *Teycken-Const* som en naturefterlignende afbildningsmåde, men det er indlysende ud fra såvel *Den Grondts* andet kapitel om tegnekunsten såvel som ud fra kapitlets position i den teoretiske traktat, at tegnekunsten først og fremmest udlægges som det bærende medium for kunstnerens kreativitet og for kunstens grundlæggende principper om komposition, harmoni, proportion og lignende. Selvom tegnekunsten fra et kunstteoretisk synspunkt almindeligvis er forbundet til kunstværkets intellektuelle sider, så er det min opfattelse, at der eksisterede et alternativ til denne udlægning, hvori tegnekunsten indtager en nøglerolle i skabelsen af det *schilderachtige* landskab. I denne optik blev tegningen først og fremmest set som det primære bindeled mellem kunstværket og den virkelighed, som værket udsiger at skildre. Og jeg vil argumentere for, at det særligt var i forbindelse med landskabskunst udført indenfor den *schilderachtige* æstetik, at Van Mander i *Leven der Schilders* beskriver det at tegne landskaber på en måde, der adskiller sig væsentligt fra behandlingen af tegnekunsten i den teoretiske traktat.

Denne alternative udlægning af tegnekunsten møder vi for så vidt allerede i et af de hyldestdigte, der indleder *Het Schilder-Boeck*: Cornelis Ketels *Landschap-Schilder-Liedt*. Heri opfordrer Ketel den unge kunstner til at tage kul, kridt eller pen og drage ud i naturen for at nedfælde den, og uddyber siden denne anvendelse af tegnekunsten som bindeleddet mellem naturoplevelsen og maleriet: *Stelt t'huys al dat., ghy saeght hier buyten / T'geen ghy in't Boeck beschreeft., sulcx lantschaps doen aencleeft, / Met vervven die ghy vvreeft., maect dat het leeft.*⁴²⁰ Ketels beskrivelse er præcis som man ville forvente det. Det bemærkelsesværdige er snarere, at da Van Manders i *Den Grondts* præsentation af landskabet ligeledes anbefaler den unge kunstner at drage ud i naturen, præsenterer han en alternativ vinkel på naturoplevelsen. Det er en truisme i

⁴²⁰ Van Mander (1604) fol. 7r [den indledende nummerering af hyldestdigte oa.]

kunsthistorisk beskrivning, at Van Mander i dette ottende kapitel af *Den Grondt* anbefaler, at man tegner landskaber ude i naturen,⁴²¹ men rent faktisk nævnes dette ikke med et ord. De vers (4-8), hvori Van Mander beskriver mødet med naturen betoner tvært imod udelukkende *iagttagelsen* af naturen, og digteren lagde stor vægt på at understrege netop dette, for han i alle fem vers slår han på sansningen af naturen: *Merckt alvooren* (v.4), *Ay siet doch eens* (v.5), *Siet ter ander sijd'* (v.6), *Siet daer alree* (v.7) og *Siet al t'verre* (v.8).⁴²² Derefter går han umiddelbart videre til at fremføre overvejelser over hvorledes disse indtryk kan appliceres i et kunstværk (v.9-11), men da er han allerede i færd med at beskrive maleriet.⁴²³ Man kan have en fornemmelse af, at det at tegne *nae t'leven* er underforstået, men det er utvivlsomt væsentligt, at Van Mander helt udelader at nævne tegningen. På den ene side undgår han derved at mudre sin beskrivelse af *Teycken-Const*, hvor det at tegne præsenteres som en intellektuel disciplin, *disegno*, ved pludselig at anbefale en måde at tegne, der er mere kopierende i sit væsen. For det andet bliver beskrivelsen samtidig en understregning af at kunstens ideal er at kunne male *uyt den gheest*, dvs. direkte fra hukommelsen.

Hvorfor landskabstegningen måtte ignoreres i *Den Grondts* ottende kapitel kan man få et dybere indblik i igennem *Leven der Schilders*, fordi Van Manders sprogbrug dér er mindre kontrolleret end i selve den teoretiske traktat. Således kommer han jævnligt med hurtige vendinger, indskudte bemærkninger eller væsentlige tillægsord, der kan give os en indikation af hvorledes hani praksis forstod eksempelvis det tegnede landskab. I *Leven* finder vi således indikationer af, at Van Mander opfattede det at tegne landskaber som en rent deskriptiv disciplin, der snarere var forbundet til kopieringsvirksomheden, end til den intellektuelle disciplin som var *Teycken-Const*.

Nae t'leven conterfeyten

Første gang Van Mander omtaler tegnekunsten som en blot og bar beskrivelse af virkeligheden er i beretningen om Caravaggios levned. Her hedder det, at Caravaggio aldrig satte penslen til panelet uden først at have sat sig *vlack nae t'leven en copieert, end' en schildert*.⁴²⁴ Ud af sammenhængen må *copieert* henviser til tegnede studier, og tegnekunsten beskrives derved som et uforligneligt reproduktivt redskab for kunstneren. For Van Mander var det at kopiere en uomgængelig del af lærlingens træning, men kopieringsøvelserne forsvinder ud af den teoretiske traktats læringsplan med det samme den unge kunstner *aenvanghen te hebben claerheyt*. Derefter forventes kunstneren at selekttere fra virkeligheden og siden lære at tegne *uyt den gheest*. For naturalisten Caravaggio var

⁴²¹ fx Brown (1986) 30

⁴²² Van Mander (1604) fol. 34v

⁴²³ Van Mander (1604) fol. 35r

⁴²⁴ Van Mander (1604) fol. 191r

den kopierende adfærd dog på ingen måde afgrænset til læretiden, men bliver som bindeled mellem virkeligheden og det malede kunstværk et grundlæggende princip for hans kunstneriske virke. Van Manders pointe er naturligvis at præsentere Caravaggio som repræsentant for det kunstsyn, at det kun er kunstens mål at ligne virkeligheden så meget som muligt, hvilket han understreger både ved at gøre Caravaggio til et forbillede for *wel schilder* og ved at forbinde Caravaggio med en særlig måde at gå til virkeligheden igennem tegnekunsten.

Hermed indvarsler Van Mander en særlig tilgang til tegnekunsten, som er karakteristisk for malere, der sætter den synlige virkelighed som forbillede for deres kunst, hvilket i særlig grad er tilfældet for landskabskunsten, som man traditionelt i den nederlandske kunstteori (fx Lamponius) forbandt til *ritrarre*, ”portrættingen” af det synlige.⁴²⁵ Den caravaggieske tegnestrategi dukker således op gentagne gange i løbet af de nederlandske levnedbeskrivelser, hvor Van Mander dog opererer med en mere passende term, nemlig den nederlandske ækvivalent til *ritrarre*, *conterfeyten*. Peter Parshall har i en analyse af den europæiske 16. århundredes forståelse af dette begreb vist, at *Contrafactum*, som det hedder på latin, var en særdeles udbredt form for visuel kommunikation, der var beslægtet med det at kopiere. Men hvor kopiering almindeligvis refererer til eftergørelsen af et kunstværk, har *contrafactum* virkeligheden som reference, og implicerer endvidere, at afbildningen er en art dokumentation af et iagttaget faktum.⁴²⁶ Begrebet understreger derved, at motivet er et visuelt faktum snarere end en billedlig kreation, hvorfor det først og fremmest anvendes til at beskrive en troværdig dokumentering af den synlige virkelighed. Parshall identificerer da også hhv. portrættet og landskabet som de to motiver, der oftest er relateret til den dokumenterende visualiseringsform. Hverken Parshall eller i øvrigt Miedema er dog opmærksomme på, at Van Mander anvender dette begreb på en meget konsistent måde i relation til landskabstegnekunsten, hvor det relateres til en række af de begreber, vi ovenfor har set karakteriserer det naturalistiske landskabs æstetik.⁴²⁷

I relation til tegnekunsten optræder *conterfeyten* flere gange i Van Manders levnedbeskrivelser, og så godt som altid i relation til ordene *nae t'leven*. Mest velkendt er måske ordstillingen *conterfeyten nae t'leven*, der er tidens term for det at male et portræt af en person. Men ordene optræder også i en anden ordstilling, hvor de mest af alt synes at begrebsliggøre den ovenfor

⁴²⁵ Melion (1991) 145-47

⁴²⁶ Parshall (1993) 564, 570

⁴²⁷ Miedema er dog opmærksom på, at der er en forskel mellem denne måde at tegne, og den der præsenteres i *Den Grondt*, men betydningen og anvendelsen af *conterfeyten* som en tegnestrategi omtales altså ikke. Se indekset til Miedema (1994-1999) under ”Life”, hhv. ”Life, study from” og ”Life, Working (copying, conterfeyten) from”, fx vol. III: 214, 258, 274.

beskrevne deskriptive tegnestrategi: *nae t'leven conterfeyten*. *Conterfeyten* benyttes i denne betydning i både Jan Scorels, Pieter Bruegels og Hendrick van Cleves levnedbeskrivelser, og i alle tre tilfælde i forbindelse med Van Manders beskrivelse af deres udlandsrejser. Om Hendrick hedder det, at han *veel dinghen en ghesichten nae t'leven doende, en conterfeytende*, mens Bruegel har *veel gesichten nae t'leven gheconterfeyt*, og Scorel *conterfeytende met der Pen nae t'leven t'Landtschap*.⁴²⁸ I alle tre tilfælde benyttes termen om landskabstegningen, men mere specifikt om det at dokumentere et konkrete landskab i en tegning. Endvidere uddyber Van Mander, at de tre kunstnere efter at være hjemvendt til Nederlandene brugte disse tegninger som forlæg for malerier, hvorved den ”portrætterende” tegning kan siges at påtage sig rollen som stedfortrædere for virkeligheden. Det er præcis dette, der fordrer koblingen mellem *conterfeyten* og *nae t'leven*: at der er tale om dokumenterende nedfældninger af en iagttagelse af virkeligheden.⁴²⁹

Ud fra de sammenhænge hvori Van Mander benytter *nae t'leven conterfeyten* kan vi konstatere, at termen var særlig tæt forbundet til landskabskunsten. Den dukker således også op i omtalen af Joris Hoefnagels tegninger af udenlandske byer, om Pieter Vlericks tegninger fra Rom og om Jan Brueghel.⁴³⁰ Ligesom i de tre ovennævnte tilfælde er der her tale om dokumentationen af udenlandske landskaber, hvor termen var særligt passende, da hverken tegneren eller overhoved beskueren sandsynligvis ville få det faktiske landskab at se igen.⁴³¹ Det essentielle i termen er dog ikke dette, men selve den portrætterende strategi til nedfældning af et konkret landskab, og den benyttes da også om portrættering af lokale landskaber.⁴³² Den for os mest interessante anvendelse af termen fremkommer dog i omtalen af Bloemaerts tegninger af bondehytter:

*By den Const-beminders zijn oock van hem seer aerdighe Landtschappen, met eenighe aerdighe en drollighe Boeren huysen, Boerigh ghereetschap, boonem, en gronden, dinghen die daer om Wtrecht seer veel en verscheyden te sien, en van hem gheconterfeyt zijn: want hy seer veel nae t'leven doet, hebbende een seer aerdighe wijze van teycken*⁴³³

⁴²⁸ Van Mander (1604) fol. 230r-v, 233r, 235r

⁴²⁹ Selvom landskabet har en forrang i relation til denne imitative strategi, kan den følgelig også benyttes til at beskrive ”portrættering” af andre motiver. Cf. Van Mander (1604) fol. 73r (blomsterrænker), 236r (ruiner, skulpturer og malerier), 211r (landskaber, tronies, klæder og kropsdele), og 245v (ruiner).

⁴³⁰ Van Mander (1604) fol. 234r, 250r, 262v. Egentlig skriver Van Mander, at Jan Brueghel udførte mange *conterfeyten nae t'leven*, altså portrætter, men han retter denne sproglige svipser i korrektionsbladet bagerst i *Leven der Schilders*. Han mente utvivlsomt, at Jan var en flittig *conterfeyter* af landskabet.

⁴³¹ Parshall (1993) 565

⁴³² Fx om Lucas de Heeres sydnederlandske landskaber, Van Mander (1604) fol. 255v

⁴³³ Van Mander (1604) fol. 298r

En tydeligere forbindelse mellem *nae t'leven conterfeyten* og den landskabsæstetik, jeg har beskrevet ovenfor kan man næppe ønske sig: interessen i *verscheydenheyt* omtales eksplicit, med *drollighe* slås en afslappet og humoristisk tone slås an, og ikke færre end tre gange anvendes ordet *aerdighe*, karakteristisk.⁴³⁴ Det eneste af de begreber, vi startede med at gennemgå, som Van Mander ikke aktiverer i beskrivelsen af Bloemaerts bondehuse er således *vreemd*. Men denne mangel retter han op på når han beretter om Vlericks portrætterende tegninger af Pozzuolis *vreemdichheit*, og som for at understrege hvorledes disse æstetiske begreber knytter sig til den portrætterende tegnestrategi, anvender han ligeledes både *aerdig* og *vreemd* om Joris Hoefnagels landskabstegninger. *Nae t'leven conterfeyten* har således direkte relation til den æstetik, der udmønter sig i *schilderachtigheyt*, og definerer den tegnestrategi, der kom i anvendelse i mødet med det faktiske landskab. Hvor Van Mander således i *Den Grondt* beskriver tegnekunsten som knyttet til skildringen af naturen som et aktivt, styrende princip, hvorved den bliver et udtryk for menneskets evne til at abstrahere over det partikulære for at udtrykke det essentielle, så definerer han i relation til landskabstegningen, og i særdeleshed den naturalistiske landskabstegning, tegnekunsten som en portrætterende strategi, der knytter sig direkte til det *schilderachtiges* æstetik.

Nae t'leven conterfeyten og schilderachtig

Mange af de kunstnere som Van Manders knytter det at tegne *nae t'leven conterfeyten* blev i slutningen af det 17. århundrede knyttet direkte sammen med den ”misforståede” opfattelse af det *schilderachtige*. Både Pieter Bruegel, Bloemaert og Jan Brueghel hører til den type kunstnere, De Laresses kritik var rettet mod, ja de to første optræder endog med navns nævnelse i kritikken, ligesom selvfølgelig Caravaggio ligger under for mange af dens kritikpunkter.⁴³⁵ Som sagt er der da også flere væsentlige elementer i Van Manders beskrivelser af *nae t'leven conterfeyten*, som knytter termen direkte til det *schilderachtige*. Indledningsvis kan man pege på lighederne mellem beskrivelsen af, at Lucas van Leyden valgte at tegne landskaber og klæder *nae t'leven conterfeyten* fordi han fandt et særligt behag ved dem, og Von Sandrarts beskrivelse, at Rembrandt blot tegne motiver, som han fandt *wohlgefällige und schilderachtige*. Men forbindelsen mellem de to begreber er tættere end som så. For selvom Van Mander kun anvendte ordet *schilderachtig* ni gange,⁴³⁶ så bliver det to gange sat i relation til *conterfeyten*. Første gang i forbindelse omhandler det Rijk met

⁴³⁴ termen optræder også i relation til De Heeres portrætterende tegninger af sydnederlandske landskaber.

⁴³⁵ De Laresse (1714) 419

⁴³⁶ Bakker (1998) nævner *mindst* ni tilfælde. Termen optræder ikke flere gange i *Het Schilder-Boeck*.

de Stelt, hvis *schilderachtige* fjæs Frans Floris *gheconterfeyt tot eenen S. Lucas*.⁴³⁷ Da der er tale om et portræt, er det oplagt, at Van Mander havde *conterfeyt* på tungen, men det fremgår af konteksten, at termen ikke anvendes i betydningen ”portræt”, men snarere udsiger noget om graden af overensstemmelse mellem forlægget og det malede ansigt. Anden gang de to begreber anvendes i samme åndedrag er i beskrivelsen af Joris Hoefnagels prospekter, hvor relationen mellem *schilderachtig*, *nae t’leven conterfeyten* og landskabskunsten bliver evident. Når *conterfeyten* anvendes til at beskrive en måde at repræsentere virkeligheden i tegnekunsten definerer det kort sagt et æstetisk sigte, der er nært forbundet med den *schilderachtige* og med interessen for det partikulære, det slående og det særegne. Derfor kan vi også tillade os at konkludere, at begrebet *schilderachtig* har en tæt relation til den særlige måde at tegne, som jeg her har identificeret med Van Manders brug af ordene *nae t’leven conterfeyten*.

Tegnekunstens to veje og Samuel van Hoogstraten

Denne dobbelte forståelse af hvad tegnekunst er, går igen i det senere 17. århundredes kunstteori. I *The Art of Describing* udpegede Svetlana Alpers en passage hos Samuel van Hoogstraten, hvori han præsenterer to forskellige måder at tegne.⁴³⁸ Passagen stammer fra Van Hoogstratens beskrivelse af Michelangelos berømte kritik af Tizian, som en mester, der ville have uendelig gavn af et bedre kendskab til *disegno*. Det bemærkelsesværdige ved Van Hoogstratens behandling af historien er, at han beskriver modsætningen mellem Michelangelo og Tizian ikke ved at modstille *disegno* med *colore*, men ved at præsentere to forskellige indgange til tegnekunsten, hvor:

*Deeze oordeelden dat de Teykenkonst zich alleen ontrent het schone, maer d’andere, datze zich ontrent alles, wat de natuer voortbrengt, beezich hielt. En dezen wech zal de jeugt voor eerst alderdienstlichst zijn, datmen zigh gewenne de dingen, eeven alsze zijn, nae te bootsen, om met der tijdt, tot de kennis der dingen geraect zijnde, de schoonste met oordeel te verkiezen.*⁴³⁹

Svetlana Alpers udlægger Van Hoogstratens beskrivelse som et vidnes byrd om, at der var teoretisk belæg for, at ”repræsentationen finder sted direkte i farven og derfor i maleriet”, kort sagt: at Van Hoogstraten opstiller Tizians malerier som en alternativ form for tegnekunst.⁴⁴⁰ Modstillingen mellem Tizian og Michelangelo er dog topisk, og skal forstås som en eksemplificering af forskellen

⁴³⁷ Van Mander (1604) fol. 247v

⁴³⁸ Alpers (1983) 38-39

⁴³⁹ Van Hoogstraten (1678) 36

⁴⁴⁰ Alpers (1983) 38 (”This suggests that for such artists – and this is most self-consciously true of Vermeer – representation takes place directly in color and therefore in paint.”)

mellem at forstå kunstværket som en abstraktion der stræber efter den ideale perfektion og en anden, der tager virkeligheden, *leven*, som sin læremester. Her hører den portrætterende tegnestrategi, vi Van Manders bringer i spil i omtalen af Caravaggio og Bloemaert til sidstnævnte position. Van Manders teoretiske fremhævelse af fortolkningen af tegnekunsten som en intellektuel disciplin i abstraktion viger således hos Van Hoogstraten tilbage for en sideordning af de to tilgange: Michelangelos *imitare* der stræber efter at perfektionere virkeligheden og derved udtrykke det almene, og den tizianske tegnekunst (som reelt er hans maleri) der tager udgangspunkt i den synlige virkelighed og i det partikulære, hvorved kunstneren med tiden opnår evnen til at vurdere og selektere alt det smukkeste i verden. De to forskellige veje resulterer ifølge Van Hoogstraten i næsten identiske slutprodukter, men der er dog den forskel, at hvor *imitare* søger den ideale skønhed, har den tizianske tegnekunst et mere pragmatisk mål: de smukkeste dele af virkeligheden.⁴⁴¹ I forhold til Van Manders karakteristik af hhv. en imiterende og en portrætterende tegnekunst er der altså sket et skred. Hos Van Hoogstraten er selve det dokumenterende element forsvundet fra den portrætterende tegnemåde. Ikke desto mindre er konteksten for den tizianske tegnekunst den samme, som Van Mander indskrev *nae t'leven conterfeyten* i: orienteret mod virkeligheden *eeven alsze zijn*, fokuseret på en troværdig gengivelse af det sete og med en nær forbindelse til *wel schilderen*.

Teyckenachtig

Forbindelsen mellem tegnekunsten og den *schilderachtige* æstetik i århundredets første halvdel fremgår af et begreb, der på trods af, at det anvendes i flere af tidens kunstmanualer er blevet næsten fuldstændig overset: *teyckenachtig*.⁴⁴² Forbindelsen mellem *teyckenachtig* og *schilderachtig* er tydeligst udlagt af Gerard de Lairese, som benytter termen flere gange i løbet af *Groot Schilderboek*.⁴⁴³ I det følgende vil jeg gå nærmere ind i termen og det syn på tegnekunsten, De Lairese karakteriserer igennem begrebet. Derefter vil jeg argumentere for, at denne tænkning om tegnekunsten kan forbindes med Van Manders og Van Hoogstratens beskrivelse af en portrætterende tegnetilgang, samt præsentere hvilket stilistisk udtryk der knytter sig hertil.

⁴⁴¹ Alpers (1983) 39 identificerer ikke denne forskel, men læser blot sætningen som en præsentation af to forskellige veje mod det samme mål.

⁴⁴² Ackley (1981) xxi pegede en passant på Van Hoogstratens beskrivelse af raderingen som *veel teykenachtiger*

⁴⁴³ De Lairese (1714)

Gerard de Lairesses Tekenachtig

De Lairesse anvender *tekenachtig* første gang i sin behandling af Komposition. Her skriver han, at forskellen mellem tegneren og den kunstfærdige maler er, at alt den kunstfærdige maler foretager sig er nøje afstemt med principperne for god komposition, mens tegneren omvendt er uvidende om kunstens højeste principper, og alene kerer sig om det, der er *tekenachtig*:

*De Tekenaar bemoeit zich niet verder, dan met het geen de verhevenheid betreft; niets weetende van de hoedanigheden der stoffen, koleuren, noch tinten: zulks dat hy by gevolg alles door dag en schaduwe moet vinden.*⁴⁴⁴

Isoleret set anvender han *Tekenachtig* neutralt i denne sammenhæng, men det indskrives dog i en negativ karakteristik af en effekt den uvidende tegner søger uden hensyn til de principper, mere indsigtfulde malere søger i sin mere forstandige tegnekunst, *ordinantie*. Modsætningen mellem Tegneren og Maleren kan derfor uden videre oversættes til en modsætning mellem det at udnytte tegningens illusionistiske muligheder, og det at tegne ud fra *Teycken-Consts* principper. Denne kritiske opfattelse af tegningen og implicit af det *tekenachtige* uddyber De Lairesse som en del af sin gennemgang af landskabet, nærmere betegnet i kapitlet *Van het woord Schilderachtig*. Efter den ovenfor citerede karakteristik af *schilderachtig*, uddyber De Lairesse, at hans kritik er vendt mod naturalisterne: Bruegel, Bril, Bloemaert, Saverij *en diergelyke Meesters*,⁴⁴⁵ og så fortsætter han: Ik zal by deze gelegenheid... ook iets van het woord Tekenachtig verhandelen; ,t welk by veele, even zo wel als [Schilderachtig], misbruikt woord.

*Gelyk kromme en gedraaide stammen met veele bogten, kwasten en holligheden; robbelige aarde kluiten; geborstene en scherpe rotsen; robust en een grof gemuslekd ligchaam op de manier van Michel Angelo; een tronie met groote partyen, lange neus, wyde mond, diepe en holle oogen op zyn Testas, &c. Deze en diergelyke voorwerpen hoort men gemeenlyk met den naam van Tekenachtig noemen...*⁴⁴⁶

Her ser vi *tekenachtig* udfoldet som et æstetisk begreb, der er uadskilleligt fra De Lairesses beskrivelse af det, der fejlagtigt kaldes malerisk, dvs. den slående afbildning af den synlige verden i al dens mangfoldighed og partikularitet. De to refererede anvendelser af *tekenachtig* må opfattes som tæt forbundne. Umiddelbart efter sin kritik af afbildningen af krogede træer og spidse bjergtinder vender De Lairesse tilbage til at benytte *tekenachtig* som et udtryk for manglende forståelse af tegnekunsten. Han kalder det således en dumhed, når kunstnere

⁴⁴⁴ De Lairesse (1714) 132

⁴⁴⁵ De Lairesse (1714) 419

⁴⁴⁶ De Lairesse (1714) 419-420

*Hunne Leerlingen aanmaanen om in dezen langen en moeijelyken weg zodanige voorwerpen op te zoeken en na te tekenen; 't geen nergens anders toe strekt, dan om hem de aanwyzingen van eenige ruuwe ommetrekken te leeren maken.*⁴⁴⁷

At opsøge og kopiere, *na te tekenen*, et (landskabs-)motiv kan uden videre ses som en beskrivelse af Van Manders *nae t'leven conterfeyten*. Alt i alt indtager De Lairese således i en kritisk position overfor den nederlandske landskabskunsts naturalisme, som han identificerer med en ”portrætterende” tegnetilgang og en fejlagtig opfattelse af, at alt sært eller slående var passende for maleriet. Overfor denne tradition opstiller han den italienske og franske kunsttradition, og skriver, at man på den halve tid ville lære at forstå Kunsten, hvis man i stedet for naturen studerede de store mestre så som Poussin og Rafael.

De Lairesses to veje

Tegnekunsten spiller en central rolle i de to kapitler der følger umiddelbart efter de analyserede passager. Her beskriver De Lairese beskriver først den korrekte og siden den forkerte brug af *schilderachtig*. I førstnævnte, *Van het Schilderachtig Schoon in de opene Lucht*, fortæller forfatteren en historie om, at han under en vandring i naturen kom til en korsvej, hvor der stod en bevokset og misfarvet statue af en satyr, som viste den rejsende hvilken vej, han skulle vælge. Efter at have iagttaget dette indlysende eksempel på det misforståede *schilderachtige* lægger De Lairese dog mærke til en smuk marmorstatue af en nymfe, som stod lidt længere nede ad den anden vej, hvor landskabet var mere åbent, og han vælger naturligtvis at gå derhen. Dér finder De Lairese en serie af ideelle landskaber, men der er tilsyneladende ingen andre end De Lairese selv, som interesserer sig for at nedfælde disse perfekte kompositioner.⁴⁴⁸ Anderledes er situationen i næste kapitel, *Van het Onschoone en Verbroke, te onregt Schilderachtig genaemd*. Her beretter De Lairese om hvordan han på en blæsevejrsgang besøgte et sært landskab af den slags, folk fejlagtigt kalder for malerisk. I dette landskab myldrer det med tegnekunstnere, og uanset hvor han kigger hen, ser De Lairese personer, der sidder og kopierer de sære motiver i deres skitsebøger. Det går endda så vidt, at da lynet slår ned og vælter et træ ned over en kunstner, som De Lairese redder, kan han få øjeblikke senere konstatere, at nu flokkes tegnerne om det ødelagte træ i jagten efter endnu et *schilderachtig* motiv. *Nae t'leven conterfeyten* er således et ledemotiv i De Lairesses kritik af naturalismens ”misforståelse” af det *schilderachtige*, mens De Lairese selv repræsenterer en tegnekunst, der stræber efter det skønne og den ideale komposition.

⁴⁴⁷ De Lairese (1714) 420

⁴⁴⁸ De Lairese (1714) 423-425

En tekenachtig tegnestil

De Lairese giver yderligere en interessant oplysning i sin kritik af den mere pragmatiske tilgang til tegneakten, idet han i den ovenfor citerede kritik af *natekenen* forbinder begrebet *tekenachtig* med en særlig tegnestil, der er karakteriseret ved *eenige ruuwe ommetrekken*. Denne karakteristik kan nemlig genfindes hos Van Hoogstraten, hvor den karakteriseres som en skitsestil.⁴⁴⁹ Hér tegner man ved løseligt at markere de overordnede karakteristika uden interesse for de finere detaljer, og Van Hoogstraten uddyber, at kombineret med laving er det en fortræffelig måde *om een meesterlijk werk in zijn volle kracht te voleinden*, samt at stilen var særdeles velegnet til at tegne landskaber *nae t'leven*. Hermed associerer Van Hoogstraten den tegnestil og tegnemåde, De Lairese kritiserede, med skitsestilen, med naturstudiet og ikke mindst med tegnekunstens imitative kvaliteter, idet *kracht* er en term, der almindeligvis anvendes i forbindelse med *wel schilderen* og den rumlige illusion.⁴⁵⁰ Dermed begynder vi altså atter at nærme os de centrale karakteristika ved *tekenachtig*. Denne tilnærmelse bliver helt eksplicit hos Goeree, der nogle år forinden havde defineret virkningen af at kombinere laveret slagskygge med en frit arbejdende pen eller kridt som en *Teycken-achtigh welstandt*.⁴⁵¹

Netop Goerees *Inleydinge tot de Al-ghemeene Teycken-Konst* (1668) er tilsyneladende første gang *teykenachtig* optræder på skrift.⁴⁵² Han benytter sig at ordet to gange, første gang i forbindelse med modelstudier hvor det anvendes som ”at afbilde noget på en for tegnekunsten karakteristisk måde”. Den anden anvendelse er i en uddybning af den ovennævnte tegnestil, hvor han om brugen af pensel og laving skriver, at man enten kan udfærdige tegningen ene og alene med en pensel, *net en volkomen*, eller man kan nøjes med at etablere den dominerende skygge med lavingen og udbygge tegningen med løs hånd ved hjælp af pen eller sort kridt, hvilket resulterer i den nævnte ”tegneriske” velstand. Altså mere eller mindre den måde at tegne, vi kender fra både Rembrandt og Van Goyen. Van Hoogstraten benyttede sig ikke selv af ordet *teycken-achtig* til at definere skitsestilens virkning, men ordet var ham ikke fremmed. Han benytter det således til at karakterisere radererkunsten som mere ”som-en-tegning” end kobberstikket.⁴⁵³

⁴⁴⁹ Van Hoogstraten (1678) 27, 31. Også Goeree (1668) 69 betegner denne tegnestil som *rouw en schetsachtig*.

⁴⁵⁰ Sluijter (2006)

⁴⁵¹ Goeree (1668) 49; Goeree (1668/1998) 130 n115

⁴⁵² Goeree(1668) 36, 49

⁴⁵³ Van Hoogstraten (1678) 196, se også De Lairese (1714) 374-375

Sammenfatning

I dette kapitel har jeg gennemgået den nederlandske kunstteoris grundlæggende begreber til at behandle landskabskunsten. Vi har set hvorledes der hos Van Mander ligger en række begreber, der på hver deres måde udtrykker hvad det smukke i landskabskunsten er. Nøglebegrebet heri er, som det ofte er blevet anført *schilderachtig*, som sammenfatter den æstetiske interesse i det tilfældige, det partikulære og det særegne ved den fysiske virkelighed, som ikke mindst tonelandskabet baserer sig på. Lige så væsentligt så vi, at spørgsmålet om hvorledes kunsten skulle imitere naturen og dermed hvad der rettelig kan betegnes som ”passende for et maleri”, *schilderachtig*, var en uomgængelig del af tidens kunstteoretiske diskussioner igennem hele det 17. århundrede. Vi har endvidere set, at landskabskunsten rent teoretisk blev forbundet med *wel schilderen*, og at det naturalistiske landskabsmotiver dermed er placeret i en kategori, hvis væsentligste styrke var malerkunstens illusionistiske og virkelighedsefterlignende potentiale. Men selvom dette førte til en teoretisk lavstatus, så satte det også landskabskunsten fri, så den ifølge Weststeijn fungerede som et laboratorium for kunstneriske eksperimenter, hvori kunstneren kunne tage sig poetiske friheder i bestræbelsen efter at imitere, men ikke mindst overgå naturen. Heri ligger altså et dobbelt træk, hvor landskabet på samme tid higer efter virkelighedslighed og har carte blanche til at afvise virkelighedens målestok.

Her pressede spørgsmålet om hvilken rolle tegnekunsten blev tildelt, når det naturalistiske landskab rent teoretisk blev kategoriseret under malerkunsten. For at besvare dette analyserede jeg Van Manders måde at omtale det tegnede landskab i løbet af *Leven der Schilders*, og dermed blev det muligt for mig at demonstrere, at Van Mander havde en meget konsistent måde at omtale landskabstegningen. Vi kunne konstatere, at Van Mander konsekvent omtaler det tegnede landskab som en portrættering af den synlige virkelighed. Dette giver os svaret på hvorfor han valgte at ignorere tegnekunstens medierende funktion mellem naturen og det endelige maleri i sin beskrivelse af landskabet i den teoretiske del af *Het Schilder-Boeck*: landskabstegningen var som en portrætterende modus inkompatibel med det billede af tegnekunsten som bærer af kunstværkets abstrakte og intellektuelle kvaliteter, som han optegner i kapitlet om *Teycken-Const*. Til gengæld var det muligt for os at demonstrere en kohærent begrebsliggørelse af også den portrætterende modus i *Leven der Schilders*, hvor Van Mander var mindre stringent i sin sprogbrug. Vi var endvidere i stand til at demonstrere, at den dobbeltrettede opfattelse af tegnekunsten, som vi afslørede hos Van Mander også var til stede i det senere 17. århundredes kunstteori. På det tidspunkt er der ligefrem en tendens til at beskrive denne tegnemåde som ligeværdig med *Teycken-Const*. Den væsentligste konklusion, vi kan trække på basis af analysen af *Leven der Schilders*

beskrivelser af landskabstegnere er dog, at den portrætterende tegnestrategi, som jeg døbte *nae t'leven conterfeyten* er nært knyttet til præcis de æstetiske termer, der knyttede sig til den naturalistiske landskabskunst: *aerdigh, verscheydenheyt, vreemd, nae t'leven*, ja kort sagt *schilderachtig*. Van Manders måde at forbinde den naturalistiske landskabstegning med en portrætterende tilgang til virkeligheden så vi endvidere gentaget i De Lairesses langtrukne, men netop derfor højst interessante, tirade mod naturalismens kunstsyn, hvor denne tilgang til naturen på det nærmeste kaldes for kopivirkosomhed, *na te tekenen*. Tager vi de teoretiske skrifter som kilde til tidens kunstforståelse, har vi kort sagt al mulig grund til at gå ud fra, at et tegnet landskab næsten per refleks blev associeret med en portrætterende skildring af den synlige verden.

∞ Kapitel 9 ∞

Samtidens beskrivelser og anvendelser af landskabstegnekunsten

I forrige kapitel gennemgik vi hvorledes den nederlandske kunstteori opfattede landskabstegningen som nært forbundet med en portrætterende skildring af den synlige verden, hvorved den kommer til at indtage en nøgleposition i *nae t'leven*-ideologien, som referenten tilbage til den faktiske virkelighed. I dette afsluttende kapitel fortsætter vi med at undersøge hvorledes vi kan formode at en 17. århundredes kunstner og hans købere har opfattet det tegnede landskab, men vi vender nu blikket mod den persongruppe, vi i kapitel seks konstaterede var de væsentligste aftagere af det tegnede landskab, såvel som en væsentlig del af kundegrundlaget for de fremtrædende naturalisters landskabsmalerier og raderinger. Vi skal kort sagt se nærmere på hvorledes tegnekunsten blev omtalt blandt *liefhebbere*, og på hvilken social kontekst det at nyde kunsten eller ligefrem selv at tegne figurerede i. Sammen med undersøgelsen i forrige kapitel vil dette give et pejlemærke for hvilke specifikke betydninger landskabstegningen blev opfattet som bærer af, og dermed for hvilke betydninger, Van Goyen og de øvrige tonemalere aktiverede, når de i deres malerier inkluderede ”tegnede” elementer.

Joost van den Vondel og landskabskunsten

Et godt sted at starte undersøgelsen er med den amsterdamske digter Joost van den Vondel. Udover at have et godt kendskab til tidens kunstdiskussioner og være personligt bekendt med mange af tidens fremmeste kunstnere, så har han også gjort sig den ulejlighed flere gange at skrive om landskabskunsten. Boudewijn Bakker har i en analyse af Van den Vondels teologiske skrift *Bespiegelingen van Godt en Godtsdienst* (1662) demonstreret, at Van den Vondel i sit skrift opstiller en modsætning mellem på den ene side Gud som det ordnende princip bag naturen (som sikrede, at Verden blev sammenstykket på en meningsfuld måde), og på den anden side den atomistiske eller epikuræiske – og i hans øjne misforståede - idé, at naturens skaber sig selv og derved i høj grad styres efter tilfældighedens princip.⁴⁵⁴ Til at tydeliggøre modsætningen mellem Gud og den atomistiske orientering mod det partikulære opstiller Van den Vondel en parallel til

⁴⁵⁴ Bakker (2005) 10

landskabskunsten. Bakkers argument er, at når Van den Vondel sammenligner Gud som den styrende kraft bag den ordnede virkelighed med landskabsmaleriet, så er det Van den Vondels venner Philips Konincks og Herman Saftlevens panoramiske landskabsmalerier fra årene efter 1650, han henviser til.⁴⁵⁵ På dette tidspunkt malede Saftleven især idealiserede Rhinlandskaber, der godt nok baserede sig på omfattende studier af naturen, men som almindeligvis er syntetiske sammenstyknings af landskabet, der fremstår som ”sammenfattende forestillinger af det europæiske landskab i bredere forstand”. Det er altså som eksponenter for den syntetiserende verdenslandskabstradition, at Van den Vondel opstiller Saftleven og Konincks som forbilleder for landskabsmaleriet. I løbet af *Bespiegelingen* opstiller Van den Vondel løbende paralleller mellem den faktiske natur og landskabsmaleriet, og sammenligningen med Saftlevens landskaber skal netop illustrere, at ligesom de smukke landskabsmalerier ikke kan blive til uden Saftlevens kyndige hænder, så kan den ordnede Skabelse ligeledes ikke være opstået uden Skaberens indvirkning.⁴⁵⁶ Så meget desto mere er det bemærkelsesværdigt, at han en enkelt gang vælger at se bort fra denne parallel, for i stedet at trække en parallel mellem den synlige verden og tegnekunsten, fordi vi må gå ud fra, at Van den Vondel fravalgte sin gængse parallel til maleriet, fordi han opfattede tegnekunsten som mere repræsentativ i den pågældende sammenhæng. Denne ene omtale af det tegnede landskab fremkommer i løbet af Van den Vondels kritik af atomismens insisteren på, at naturen baserer sig på tilfældighedens princip. Vi så i forrige kapitel, at der er et sammenfald mellem atomismens verdensforståelse og naturalisternes måde at forstå verden og udtrykke den i kunstværker, og der kan ikke være tvivl om, at Van den Vondel delte denne opfattelse. Henvisningen til tegnekunsten fremkommer nemlig umiddelbart efter den ironiske sammensmeltning af den naturalistiske landskabskunst (bondehuset) og empirismen (kikkerten), som vi mødte i forrige kapitel, og omhandler ”portrætteringen” af virkelighedens partikulariteter:

*Wat openbaeren zich verscheidenheên van kringen
 En trecken, zwier in zwier! wat schrijver zou dees dingen
 Nabootsen met zijn pen! wat kunstigh tekenae
 Neemt zoo veel tronien, zoo veel gedaenten waer!//*

Van den Vondel modstiller derved på den ene tanken om Gud som det ordnende princip med atomismen og eksemplificerer de to måder at forstå naturen med en parallel dualisme mellem Saftlevens verdenslandskaber og naturalismen. Men samtidig opstiller han også et

⁴⁵⁵ Dette argument er også tidligere blevet fremført af De Jongh (2000) 185

⁴⁵⁶ Bakker (2005) 10

modsætningsforhold mellem maleriet som ideelt medium for den syntetiserende fortolkning af *Natuer*, mens tegnekunsten blev forbundet med den portrætterende afbildning af *leven*.

De to forskellige måder at tænke malerkunsten og tegnekunsten på, som Van den Vondel derved udtrykker, kan vi gøre tydeligere endnu. For Van den Vondel har også efterladt sig en hyldest til Saftlevens tegnekunst i form af digtet *Op het kunstboeck van Herman Zachtleven*, som viser sig at aktivere fuldstændig andre temaer, end Van den Vondel opstillede om kunstnerens malerier.⁴⁵⁷ Ved at omskrive kunstnerens efternavn til ZACHTleven ("Mildt liv") blev det muligt for digteren at etablere en rekreativ kontekst allerede i digtets første strofe. Herefter bliver vi fortalt, at kunstneren frit kunne tillade sig at sejle op ad Rhinen som det behager ham og fornøje sig med at betragte byer, kasteller og landsteder, men også skove, landsbyer og kvæget på markerne. Foruden at han i digtet slår på kunstnerens fornøjelse og hans frihed til at gøre som han lyster er det oplagt, at denne beskrivelse også er en henvisning til at skitsebogens tema er *locus amoenus*. Derefter går Van den Vondel over til at omtale ikke naturen, men Saftlevens tegninger af den, som vi nu finder os selv i færd med at betragte vel hjemkommet til Utrecht. Her forundes digteren over Saftlevens virtuositet og spørger til om kunstens væsen virkelig er sådan, at disse tegninger kan bringe rejsen til live igen: *Kan de hant van dezen trecker / My dus volgen tot den Necker?* Og konklusionen er selvfølgelig, at fordi SaftLEVEN kan bringe alt han tegner til live, så behøver den, der kigger på disse tegninger, ikke selv at foretage rejsen op af Rhinen. Hvor Van den Vondel altså definerede idealet for landskabsmaleriet som syntetiserende og ordnet, er det andre topoi, der forbindes med det tegnede landskab: *locus amoenus*, den rekreative kontekst, lænestolsrejsens og ikke mindst *nae t'leven*.

Disse topoi bringes på bane igen og igen i relation til landskabskunsten. Og selvom det ikke kun er tegnekunst, men også malerier der kunne læses ud fra disse begreber, så er det dog særligt i relation til det tegnede landskab (og de raderede stedfortrædere), at de tre nævnte temaer igen og igen bliver bragt på banen. Det er således næppe en tilfældighed, at Walter S. Gibson henter de fleste af sine argumenter og kilder fra de grafiske kunster, når han argumenterer for at det *schilderachtige* landskab aktiverede positive forståelser af naturen, dens skønhed og menneskets rekreative nydelse deraf. Uden at gå videre ind i Gibsons omfattende og i det hele taget overbevisende argumentation, så kan dette særlige slægtskab illustreres med et enkelt eksempel blandt de mange, der kunne fremdrages. I relation til Bloemaerts *Landskaber og Bondehuse*-serie

⁴⁵⁷ http://www.dbnl.org/tekst/vond001dewe09_01/vond001dewe09_01_0068.htm. Man må dog ikke være blind for, at parallellerne til Saftlevens verdenslandskaber i *Bespiegelingen* fremkom i en teologisk traktat, mens digtet over skitsebogen er skrevet ind i en fuldstændig anden diskurs.

(Holl. 338-357), udfærdigedes et allegorisk titelblad med tilhørende latinsk digt. Roethlisberger kritiserer helt uforståeligt denne tekst for ikke at have nogen relation til raderingerne, andet end at Bloemaert givetvis fandt behag i tekstens elegi over landlivet.⁴⁵⁸ Tvært imod etablerer teksten en velkendt forståelsesramme omkring landskaberne, som kendes ikke bare fra malerkunsten, men også fra tidens digterkunst og i øvrigt hele patricierklassens gryende fritidskultur.⁴⁵⁹ Elegien opstiller en kontrast mellem læserens stressede byliv og det simple og lykkelige landliv som afbildes i serien, her bliver de afslappede figurer og den forfaldne bondehytte et håndgribeligt symbol både i tekst og billede på *Det Simple Liv*. Dette vergilske tema fordrer en udlægning af landskaberne som *loci amoeni*, som *liefhebberen* kunne nyde rekreativt hjemme i sit byhus eller på landsstedet, i sikker afstand af landbefolkningens faktiske trængsler.⁴⁶⁰ Omtales raderingernes motiver ikke eksplicit, så er titelbladet ikke desto mindre fuldstændig logisk sammenhængende med de litterære tematikker, der aktiveredes i Bloemaerts landskaber. De samme litterære temaer bliver aktiveret i den smukke, men medtagne *Et bondehus mellem ruiner* fra 1650 (fig. 9.1), hvilket leder mig frem til min pointe. Tegningen har indlysende motiviske, tematiske og kompositionelle ligheder med *Landskaber og Bondehuse*-raderingerne, fx ved at præsentere et stilleben af ødelagte landbrugsredskaber i forgrunden, i skildringen af figurernes aktiviteter og naturligvis i selve afbildningen af det simple liv ved en ruineret bondegård. Som sådan er værket et potent udsagn om dette temas vedvarende popularitet i det 17. århundredes første halvdel. Så meget desto mere bemærkelsesværdigt er det, at man ikke finder iscenesættelser af denne type i Bloemaerts malerier, hvor de forfaldne bondehuse altid er givet en mere højtravende, symbolsk fernis. Da Bloemaert benyttede sig af motivet med den ruinerede gård, vi kan studere i Kobberstiksamlingens tegning, i et maleri,⁴⁶¹ så erstattede han de arbejdende bønder med to konverserende figurer, der betragter *Den Fortabte Søn*, og scenen er derved transformeret til et historiemaleri, som vi som beskuerer opfordres til at kontemplere over. Hvor det altså i tegnekunsten var nok at skildre et tilsyneladende virkeligt motiv og indskrive det i topoi der omhandler den sorgløse nydelse af naturen, måtte der mere til i et maleri.

Amatørtegneren og hans motiver

Relationen mellem Bloemaerts landskaber og en bestemt urban måde at opfatte landskabet og landlivet leder os til nærmere at overveje hvorledes landskabstegnekunsten fungerede ikke alene

⁴⁵⁸ Roethlisberger (1998) 195

⁴⁵⁹ Gibson (2000) 66ff

⁴⁶⁰ Gibson (2000) 117ff har leveret en omfattende analyse af disse temaer i den nederlandske landskabskunst.

⁴⁶¹ London, Ranger's House (lærred, 60 x 69,3cm); Roethlisberger (1993) kat. 546 fig. 732.

som æstetisk objekt, men også social praksis i Den Nederlandske Republik. Omkring 1629 skrev Constantijn Huygens en bog om hans egen opdragelse, hvori han blandt andet udtrykte den holdning, at det var til gavn for alle personer af dannelse at kunne tegnekunstens grundprincipper. For en patricier var en grundlæggende træning i tegnekunsten nyttig af to grunde: fordi man derved ikke risikerede af fremstå som uvidende i samtale om kunsten, og fordi man ved at kunne tegne var i stand til hurtigt og enkelt at illustrere ting, der ikke uden videre kunne forklares med ord. Huygens uddyber dette med et eksempel, der er interessant, fordi det siger noget om hvad han forbinder med tegnekunsten: hvis man ved hvorledes man kan nedfælde en hurtig landskabsskitse, vil det være meget lettere for patricieren at beskrive sine oplevelser under en rejse. Derved etablerer han den samme kontekst om landskabstegningen, som vi netop har mødt i Van den Vondels beskrivelse af Saftlevens skitsebog, og som vi også kender fra de raderede seriers titelblade.⁴⁶² Netop fordi det var Huygens ønske at lære at skildre ”hvert menneskes og dyrs form og holdning, at kunne gengive omridset af træer, åer, bjerge og andre landskabselementer hurtigt i en luftig, let og troværdig tegning,”⁴⁶³ var han ikke helt tilfreds med sin første læremester, Hendrik Hondius, hvis tegnestil var hård og fast, og derfor bedre egnet til døde objekter som marmorsøjler. Det skinner igennem i Huygens beskrivelse, at han anså tegnekunsten for nært forbundet med landskabet, og han tillægger først og fremmest tegningen en ”portrætterende” karakter, når de lægges i hænderne på en amatørtegner.

Huygens beskriver amatørtegnkunsten som en praktisk anvendelig, men dog først og fremmest som en syssel, den travle patricier kunne kaste sig over i rekreative henseender.⁴⁶⁴ I sin analyse af den amatørtegnkunstens popularitet kom Michael Zell frem til, at for *liefhebbere* (som var tidens begreb både for en kunstinteresseret og for en amatørkunstner), blev tegningerne en form for æstetisering af sociale normer, fordi de var konkrete udtryk for elitens deltagelse i en gryende fritidskultur, der især udspandt sig i de landsteder, hvor den travle regent kunne lægge sine posters tunge ansvar fra sig for en kort tid og nyde sit otium. Af ikke mindst denne grund er langt størsteparten af tidens amatørkunstnere således dedikerede til landskabstegningen og i særdeleshed til skildringen af de faktiske omgivelser, de mødte langs floden Vecht, Bloemendaal eller hvor nu end deres landsteder var bygget; landskabstegningen blev således både som aktivitet og som objekt

⁴⁶² For en analyse af titelblade som kilde til forståelsen af landskabskunsten, se: Leeflang (1993)

⁴⁶³ Huygens (1994) 72 (*”Ik bedoel de kunt om elke vorm en elke houding van mens en dier, om de contouren van bomen en stromen, van bergen en andere landschapstaferelen snen in een luchtige, fleurige en levensechte tekening weer te geven.”*)

⁴⁶⁴ Zell (2003) 337-38

et udtryk for otium.⁴⁶⁵ Denne holdning til det amatørtegnkunstneren udtrykker også Willem Goeree i sin instruktionsmanual til tegnekunsten, hvor han anbefaler tegneekskursioner ud i landskabet som *een vermaekelijcke Study, en een nuttighe uytspanningh*.⁴⁶⁶ Dermed er det tegnede landskab blandt *liefhobbere* i al almindelighed indskrevet i sociale praksisser, der omhandler den rekreative nydelse, men ikke mindst fordrer denne tilgang en forståelse af landskabskunsten som en portrætterende skildring af landskabet.

En samler af topografisk landskabskunst

Uden detailkendskab til de enkelte samlinger af tegnekunst er det svært at sætte fingeren præcis på hvorledes landskabstegningen blev opfattet blandt samlere. Heldigvis kan vi dog i mindst et tilfælde sandsynliggøre, at en kunstsamler både interesserede sig for landskabstegnekunsten som en måde at forstå den virkelige verden og formentlig også som en rekreativ fornøjelse, altså som indskrevet i *locus amoenus* tanken. Den amsterdamske advokat Laurens van der Hem (1621-1678) etablerede fra ca. 1660 en topografisk samling af især tegnekunst, som han inkorporerede i et uindbundet eksemplar af Blaeus pragtatlant *Atlas Maior* (1662). Det endnu eksisterende atlas, der bærer betegnelsen Atlas Blaeu-Van der Hem indeholder ca. 600 topografisk orienterede landskabstegninger udført både af amatørtegnere og af professionelle som Herman Saftleven, Willem Schellinks, Lambert Doomer og Jan Hackaert.⁴⁶⁷ Her var landskabstegningen først og fremmest valgt som skildringer af den faktiske virkelighed, der kunne uddybe altassets deskription af den synlige verden. Men derudover etablerede han også et egentligt bibliotek med tilhørende papirkunstsamling bestående af 154(!) kunstalbum, og det er især denne, der er af interesse her.⁴⁶⁸ Tegningssamlingen havde ikke samme strengt topografiske karakter som atlasset, men var dog etableret med udgangspunkt i de landskabstegninger broderen Herman van der Hem havde nedfældet i Frankrig, og som Laurens arvede dele af i 1659.⁴⁶⁹ At dømme ud fra beskrivelserne af albummene, så bestod samlingen af tegnekunst hovedsageligt af *nae t'leven*-motiver som afbildninger af flora og fauna, men især af landskaber. Betydningen af *nae t'leven*-landskabet for samlingen fremgår af, at Van der Hem, da han begyndte at etablere sit atlas, var i stand til at overføre flere værker fra samlingen til sit nye projekt.⁴⁷⁰ Herfra og fra de spredte beskrivelser i

⁴⁶⁵ Zell (2003) 338

⁴⁶⁶ Zell (2003) 337

⁴⁶⁷ Atlasset befinder sig nu i Det Østrigske Nationalbibliotek, Wien. Se: De Groot & Van der Krogt (1996-)

⁴⁶⁸ De Groot (2001) 87ff. Van der Waals skønner, at samlingen bestod af ca. 20.000 tryk, Van der Waals (1992) 65. De Groot skønner at samlingen rummede mindst 2200 tegninger, De Groot (2001) 109

⁴⁶⁹ De Groot (2001) 177-78

⁴⁷⁰ De Groot (2001) 116

kataloget over samlingen kan vi regne ud, at samlingen indeholdt landskaber af både Roelant Saverij, Frederik de Mouchérons tegninger fra La Grande Chatreuse,⁴⁷¹ derudover *grote party steeden en gesichten van alderhande soort alle naar 't leven*, dusinvis af De Bisschops tegninger, *sijnde meest alle Lantschappen na 't leven*, 266 af Breenbergh, *in Italien naer 't leven getekent*, (mindst) 90 landskaber af H. Saftleven, også *naer 't leven getekent*, søstykke og landskaber af Bonaventura Peeters og tegninger af Jan Hackaert, hvoraf nogle overgik til atlasset, mens andre må være blevet i selve samlingen. KKS' *Neckarbroen i Esslingen*,⁴⁷² er således forsynet med en identificerende inskription samt biografiske oplysninger skrevet i Van der Hems håndskrift, og den kan derfor placeres i papirkunstsamlingen. Så godt som alle de bedst repræsenterede tegnere var altså landskabstegnere og tegningerne blev ofte katalogiseret som værende udført *nae t'leven*.

Ikke desto mindre må man, som De Groot påpeger, skelne mellem atlassamlingens funktion og papirkunsten, dels på grund af måden de er arrangeret på, og især fordi atlassamlingens værker almindeligvis er af et større format, som passede bedre sammen med de store landkort i *Atlas Maior*. Endvidere peger De Groot på, at papirkunstsamlingens kunstværker må have haft en anden status end atlassets topografiske, eftersom ”der ikke blev opbevaret nogle tegninger i papirkunstsamlingen” af de væsentligste bidragydere til atlasset,⁴⁷³ og i så fald kunne fx Esselens og Schellinks tegninger se ud til at være udført specifikt i en atlas-kontekst. De Groots udsagn er imidlertid ikke fuldstændig korrekt. I Kobberstiksamlingen befinder sig tre landskaber med engelske motiver tegnet af *liefhebber*en Jacob Esselens ca. 1665/70, som alle er påskrevet topografiske oplysninger i øverste højre hjørne.⁴⁷⁴ Lisa Oehler har i 2002 oplyst, at denne håndskrift ofte findes på tegninger af kunstnere, der tegnede til Atlas Blaeu-Van der Hem, men uvist hvorfor undlod hun at identificere håndskriften som Laurens' egen. Påskrifterne er dog i fuldstændig overensstemmelse med hans kragetæer på *Neckarbroen i Esslingen*. Og da vi endvidere genfinder påskrifterne også på nogle af Esselens' tegninger i selve Atlas Blaeu-Van der Hem, kan vi uden videre konkludere, at han – og de øvrige kunstnere Oehler henviser til - ikke alene var

⁴⁷¹ De Groot mener, at Kobberstiksamlingens tegning af De Moucheron, Tu Ned. Mag. VII, 25, kan have været en del af samlingen, De Groot (2001) 116-17n34. Eftersom denne tegning ikke har Van der Hems håndskrift påført – sådan som det er tilfældet med ganske mange De Moucheron tegninger – og da De Moucheron ofte udførte replikker af sine tegninger, er dette ren spekulation.

⁴⁷² Placeringsnummer Tu 83, 3-4

⁴⁷³ De Groot (2001) 137

⁴⁷⁴ Tu 45b, 3-5

repræsenteret i altasset, men også i papirkunstsamlingen, hvorfra de siden endte i blandt andet København.⁴⁷⁵

Hackaerts og (mindst to af) Esselens tegninger er tilkommet KKS igennem Lorenz Spengler. Det samme er 17 tegninger med motiver fra Bordeaux, som den gamle fortegnelse over Lorenz' samling angiver er tegnet af Andreas I Bodan (1613-1668).⁴⁷⁶ Tre af tegningerne blev imidlertid i 1971 tilskrevet Herman van der Hem, og blev også inkluderet i E. Demont og M. Favreaus katalog over Van der Hems tegninger fra 2006.⁴⁷⁷ At de resterende 14 værker ikke er inkluderet i fortegnelsen kan dog kun skyldes, at de to forskere kun kendte til Kobberstiksamlingens "Bodan"-tegninger fra 1971-kataloget, for stilmæssigt adskiller de tre inkluderede tegninger sig ikke fra de 14 udeladte, og flere må ligefrem stamme fra samme skitsebog. De stilmæssige og kompositionelle overensstemmelser mellem de 14 resterende "Bodan"-tegninger og det publicerede œuvre er overvældende, og leder uundgåeligt til den konklusion, at alle de 17 tegninger fra Spenglers samling er tegnet af Herman van der Hem. Jeg vil ikke gå nærmere ind i detaljerne af denne stilanalyse, både fordi den er aldeles uproblematisk, men især fordi der er andre stærke argumenter for en tilskrivning til Van der Hem. Naturstudien *Bordeaux set fra nordøst* er således forlægget til en af Hermans tegninger, der nu befinder sig i Atlas Blaeu-Van der Hem,⁴⁷⁸ og en anden tegning forestillende *Château-Trompette* er en gennearbejdet version af en af Van der Hems studier, der nu er i Paris' Bibliothèque Nationales gemmer.⁴⁷⁹ Endvidere forestiller hele "Bodan"-gruppen motiver, der var blandt Hermans foretrukne (Palais Gallien, Bordeaux set fra floden, Blaye, St Severin) og i flere tilfælde kan man dokumentere, at de er tegnet på et tidspunkt, hvor Van der Hem arbejdede i netop det område. Dette kan dokumenteres fordi han meget hyppigt både identificerede motivet og daterede tegningerne udførlig, og disse påskrifter leverer det endegyldige argument for tilskrivningen, da de indiskutabelt er skrevet i Van der Hems håndskrift.

Som nævnt ovenfor endte flere af Herman van der Hems tegninger (via faderen) i Laurens van der Hems samling. At en enkelt af KKS' tegninger er et forarbejde til en tegning nu i Atlas Blaeu-Van der Hem, samt at vi har identificeret andre tegninger fra Lorenz Spenglers samling, der kan ledes tilbage til Laurens' papirkunstsamling, gør det tiltrækkende at antage, at også de 17 nytilekrevne landskabstegninger en gang har været del af denne samling. I så fald bestyrker de det indtryk af, samlingens kredsen omkring landskabskunsten. Selvom både Hackaerts, Esselens

⁴⁷⁵ De Groot & Van der Krogt (1995-) bekræfter, at dette er Van der Hems håndskrift.

⁴⁷⁶ KKS, tu 25a, 8-20 og 32a, 1 samt KKSgb7419-7421

⁴⁷⁷ Demont & Favreau (2006)

⁴⁷⁸ Tu 25a, 20, se: Demont & Favreau (2006) kat. 2

⁴⁷⁹ Tu 25a, 18, se: Demont & Favreau (2006) kat. 44

og H. van der Hems tegninger er ”portrætter” af faktiske motiver, må vi alt andet lige formode, at de som kunstværker bar andre betydninger, end tilsvarende tegninger kom til at rumme når de blev overført til atlassamlingens rent topografiske kontekst. Lykkeligvis er der bevaret en samtidig kilde, der kan hjælpe os med at forstå hvilke associationer, der knyttede sig til nedfældninger af faktiske landskaber i den sammenhæng, der præger Laurens’ papirkunstsamling.

I 1661-1663, altså blot nogle enkelte år før Esselens Englandsrejse, nedfældede en anden bidragsyder til Van der Hems atlas, Willem Schellinks en journal over sin egen dannelsesrejse rundt i landet. Her omtales alle de tre motiver fra Esselens’ tegninger. Holder vi os til at kigge nærmere på *Epsom landsby*, beretter Schellinks, at han den 5. juni 1662 besøgte byen: ”Epsom er et meget berømt og særdeles behageligt sted, som bliver flittigt besøgt på grund af dens kilde, der ligger i en dal ikke langt derfra. Det bliver drukket af helbredsmæssige årsager, for dets rensende virkning, og bliver sendt ud til det ganske land i stentøjskrukker... Nogle drikker ti, tolv selv femten eller seksten pints på en rejse, men alle indtager så meget de kan. Og derefter må man gå en slentretur.”⁴⁸⁰ Nogle dage senere, den 12. juni, drog han igen til Epsom, og berettede denne gang, at de om morgenen tog ud til kilde, og “efter at have brudt fasten med dens vand, tog vi hen og skyllede det ned med en kop varm ale, og drog så fra Epsom til Lord Berkeleys vidunderlige landsted [ligeledes i Epsom], som er ekstraordinært behageligt, både huset og haven.”⁴⁸¹ Schellinks beskrivelse af Epsom karakteriserer altså landsbyen og dens omegne som ekstraordinært behagelige, og som et sted man besøgte af rent rekreative årsager, hvor det at vandre i bakkedalen var en integral del af opholdet ved kilden. Betragter man Esselens skildring af *Epsom* (fig. 9.2), synes der nærmest at være tale om en illustration til Schellinks beskrivelse,⁴⁸² hvor vi som beskuer kigger ud over et idyllisk bakkelandskab, med flere par, der følger Schellinks forskrifter, og vandrer langs en sti ned mod landsbyen, hvis de da ikke ligefrem har slået sig ned for at nyde den skønne natur. Denne beskrivelse af Epsom som et *locus amoenus* kunne naturligvis informere også en tegning fra atlassamlingen, men som en del af papirkunstsamlingen, kommer temaet yderligere i centrum, eftersom værkets deskriptive kvaliteter ikke er lige så betonedede i konteksten af en kunstsamling.

⁴⁸⁰ Citeret fra Exwood & Lehmann (1993) 87-88. Schellinks MS befinder sig på Det Kgl. Bibliotek, København, men er i skrivende stund udstillet hos Collection Frits Lugt, Paris hvorfor det ikke har været muligt at citere den originale ordlyd.

⁴⁸¹ Citeret fra Exwood & Lehmann (1993) 91

⁴⁸² Der er da også mange lighedspunkter i konceptionen af landskabet med Schellinks egen panoramiske tegning af Epsom, se: Hulton (1959)

Disse tre eksempler, Van den Vondel, Huygens og Van der Hem, taler på hver deres måde for, at landskabstegnekunsten blev beskrevet som liggende væsentligt tættere på den umiddelbare skildring af virkeligheden, end det var tilfældet for maleriet. Ligeledes er det klart ud fra alle eksempler, at tegnekunsten betydningsmæssigt var forbundet meget nær til den rekreative, fornøjelige syssel, hvor det smukke og behagelige ved landskabet var dét, der motiverede skildringen af det i tegningen. Hvorledes det lokale landskab og ikke mindst skildringen af det ruinerede eller forfaldne i landskabet kunne være bærer af positivt ladede betydninger, har vi løbende et eksempler på, og er blevet grundigt analyseret af Walter S. Gibson.⁴⁸³ Ved hjælp af et væld af kilder lige fra digtekunst over dagbøger til kunstteori og titelblade som de, der akkompagnerer Bloemaerts og Claes Jansz' trykserier, tegner han et billede af samtidens forståelse af landskabet og ikke mindst forståelsen af det ugraciøse forfald af simple landhuse, som værende i bund og grund optimistisk i tonen. Gibson interesserer sig dog ikke for det, der er emnet for dette kapitel, nemlig tegnekunstens position i det væv af betydninger, som landskabet og landskabskunsten blev tillagt; selv det næppe er uden betydning, at mange af hans væsentligste argumenter er centreret om grafikken. Ved at kigge direkte på hvorledes tegnekunsten blev forstået og anvendt, kan vi på basis af eksemplerne ovenfor uddybe Gibsons pointe og konstatere, for *liefhebberne* var det især det tegnede landskab, der etablerede associationer til den rekreative nydelse af landskabet, fordi tegnekunsten – som vi har set flere eksempler på – i særlig grad blev forbundet med den uprætentiøse, ligefremme nedfældning af det sete, tilsyneladende fri for komplicerede teoretiske overbygninger og uden forventninger om sindrige betydningskonstruktioner. Det tegnede landskab indtog derved en nøglerolle i den iscenesættelse af den lokale natur, der er basis for Gibsons analyse, ved i højere grad end malerkunsten at blive set som en rekreative fornøjelse, og ved i højere grad at være relateret til idealet om det rekreative møde med landskabet.

Forbindelser mellem liefhebberne og den professionelle tegnekunstner

I analysen af hvem der købte tegnekunst nåede vi frem til den konklusion, at der dels var tale om en relativt lille persongruppe, at samlerkulturen typisk var rodfæstet indenfor de samme familier eller i det mindste tæt sammenvævede sociale cirkler, samt at disse personer ofte havde tæt kontakt til kunstnerkredse. Firkantet sagt mødtes patriciere og kunstnere både i kunstnerværkstedet, hvor *führnemen Kindern* modtog tegneundervisning, de mødtes i kunstens institutioner, hvad enten det var i selve lavene, i selskaber som Broederschap der Schilderkunst og de mødtes socialt hjemme hos patricieren der velvilligt stillede sin kunstsamling til rådighed for den interesserede mester og i

⁴⁸³ Gibson (2000)

værkstedet, hvor patriciere kunne købe kunst. I et sådan miljø må teoretiske diskussioner og æstetiske opfattelser uundgåeligt have vandret frit mellem de to grupper. For at starte med et relativt problemfrit eksempel, så er det ikke blot *liefhebberens* landskabstegninger, der er indskrevet i en rekreativ kontekst. Også i kunsttraktaterne beskrives landskabstegningen som sådan. I englænderen Edward Norgates traktat *Miniatura or The Art of Limning*, (ca. 1627/28), der var rettet mod både professionelle og amatører, præsenteres landskabskunsten som indbefattende gengivelsen af *what soever delightfull view the Eye takes pleasure in*, og at den var en *honest Recreation, of all kinds of painting the most innocent, and which the Divill him selfe could never accuse of or infect with Idolatry*.⁴⁸⁴ Tættere på det nederlandske område (som Norgate dog også var velinformeret om) finder vi den samme beskrivelse af den professionelle kunstners engagement i landskabskunsten som en behagelig og nyttig rekreation. Dette er en gængs topos i de kunstteoretiske traktater, som også Van Mander anvender kommer ind på i *Den Grondts* gennemgang af landskabet. Her opfordrer han blandt andet kunstneren til at lade sig *vermaken met wat te teyckenen*.⁴⁸⁵ Værdifællesskabet mellem amatørers og den professionelle kunstners tegninger kommer vel tydeligst frem i Willem Schellinks førnævnte rejsejournal, hvori han beskriver sin rejse sammen med den unge velhaverson Jacques Thierry. Dagbogen er det mest omfattende autobiografiske værk skrevet af en 17. århundredes kunstner, og påkalder sig som sådan langt større opmærksomhed, end det har modtaget, og det endda på trods af at han desværre er ganske tavs om sine kunstneriske overvejelser i journalen. Det skyldes, at manuskriptet først og fremmest var tænkt som en rejsefører for nederlændinge, der drog ud på en dannelsesrejse. Ikke desto mindre kommer Schellinks ind imellem de faktuelle beskrivelser af rejserne til diverse attraktioner i Sydengland, Frankrig og Italien med nogle korte og helt overordnede karakteristikker af det landskab, han og rejsefællen Jacques Thierry mødte. Og så godt som hver gang er det landskabets skønhed og dets *plaisante* karakter, der nævnes, kun afvekslet af et enkelt *aerdigh* eller to; altså termer vi kender fra den *schilderachtige* æstetik, som Schellinks manual jo også er et vigtigt dokument om. En af disse beskrivelser af behagelige landskaber vedrører den engelske by Bridge, hvor Schellinks beretter, at han sammen med sin rejsekammerat udnyttede hver ledig stund til at komme ud i den *playsante* natur og tegne. Indskrevet i dannelsesrejsens afslappede kontekst beskrives det faktiske landskab altså i rekreative vendinger, som endvidere ser ud til at motivere hans valg af motiver til sine

⁴⁸⁴ Norgate (1626/1997) 82-83. Norgates udlægning modsiger eksplicit og implicit tesen i Bakker (2004), at landskabet ikke var en selvstændig genre. Side 83 hedder det, at det er en ny (nederlandsk) opfindelse, "*to reduce this part of painting to an absolute and intire Art...*"

⁴⁸⁵ Van Mander (1604) fol. 34r

tegninger. Dette antydes i det mindste ved at han ligeledes benytter ordene *seer playsant* som en æstetisk term, blandt andet om et landskab i baggrunden af et billede malet af Bassano.

Michael Zell peger endvidere på, at *liefhebberens* tegnede landskaber hverken i motiv, teknik eller stil adskiller sig fra de professionelle kunstneres, og at grænserne mellem den rekreative amatørtegning og det professionelt udførte landskab derved bliver utydelige. Zells egen ambition er at analysere hvorledes landskabstegningen for Rembrandts vedkommende er indskrevet i netop det sæt af værdier og sociale praksisser, der styrede *liefhebbernes* ageren i relation til landskabstegnekunsten, og han argumenterer – overbevisende – for, at Rembrandts tegnede landskaber som sådan er at forstå som kunstnerens iscenesættelse af sig selv indenfor de idealer, eller ”æstetiserede sociale normer” som Zell betegner det, som hørte til eliten. Hans engagement i det tegnede landskab eksisterede altså mere eller mindre adskilt fra hans professionelle virke som historiemaler.⁴⁸⁶ I modsætning til Rembrandts indlysende forbillede Claes Jansz Visscher, er der af blandt andet den årsag ingen grund til at formode, at Rembrandts landskabstegninger var tænkt som salgsobjekter: de færreste er signerede, og end ikke Den Kgl. Kobberstiksamlings mageløse *Hytter langs Sloterweg*, (*’Vindpustet’*), som er udført på dyrt pergament, ser ud til at have forladt værkstedet før fallitten i 1656.⁴⁸⁷ Dette forhold foranlediger Zell til at se Rembrandts landskabstegninger som endnu en af kunstnerens overtagelser af patricierklassens sociale idealer, på linje med hans huskøb og kunstkammer. Det samme forhold gør sig gældende for en anden kunstner, der ligeledes benyttede sin høje anseelse som kunstner til at stige i social anseelse; Aelbert Cuyp. Et af hovedværkerne i Kobberstiksamlingen, hans *Panoramalandskab* (fig. 9.3), udspringer af en tegnebog, som Cuyp anvendte i ca. 1640/41 til at nedfælde landskabet omkring Dordrecht. Alle de kendte værker fra bogen, er ligesom denne grundigt gennemarbejdet i Cuyps særprægede teknik, hvor han efter at have tegnet landskabet færdigt med sort kridt og vandfarve børstede tegningen delvist med gummi arabicum, formentlig alene for at give motivet en glans; nogen konserverende eller bindende effekt har denne sparsomme børstning næppe haft. Haverkamp-

⁴⁸⁶ Tilsvarende forbindelser mellem kompositionelle løsninger og ligefrem selektion af præcis de samme tilforladelige bygninger kan fremføres mellem Van Goyen og Rembrandt. Begge har skitseret Houtewael (ligeledes har Visscher) og begge har nedfældet de samme bådehuse ved Overtoom ud fra de samme kompositionelle principper, se: Amsterdam/Paris (1998) 215-218, 309-13

⁴⁸⁷ Jeg baserer dette udsagn på tegningens tidligste proveniens. Værket var i 1724 i kunsthändler Jan Pietersz Zomers (1641-1724) private samling, hvor den befandt sig sammen med et antal andre tegninger. Disse er stilistisk og motivisk så tæt knyttede til hinanden, at de må stamme fra det samme samleralbum. Derved bliver det – Rembrandts tilgang til sin tegnekunst in mente - tvivlsomt om nogle af disse tegninger kan have forladt værkstedet før 1656, hvor fallitten tvang ham til at sælge sin kunstsamling. Cf. Schatborn (1981) 21-24

Begemann har anført, at Cuyp formentlig aldrig skilte sig af med sine tegninger, og da de kun i begrænset omfang indgår i Cuyps malede virke – KKS' tegning er dog netop en af dem, der blev genbrugt i et landskabsportræt fra 1641 – foreslår han, at Cuyp ligesom Rembrandt påtog sig rollen som amatørtegner og derved indskrev sine landskaber i de samme betydningsmæssige og sociale konstruktioner som gjorde sig gældende for fx Esselens og Huygens tegnede landskaber.⁴⁸⁸

Behandlede Rembrandts landskabstegnekunsten som en social aktivitet snarere end som et professionelt produkt, så forhindrede det ham dog ikke i at producere et antal raderinger, som godt nok transformerer *nae t'leven* tegningerne til mere syntetiserede landskaber (hvis topografiske motiver ikke desto mindre ofte kan genkendes), men alligevel synes at munde ud i kunstværker, der repræsenterer de samme værdier og betydninger, som vi har set indtil nu. Kigger vi nærmere på hans tegning af et *Bondehus langs St Anthonisdijk* (fig. 9.4), er motivet identificeret af Bakker, Peeters og Schmitz som nogle bebyggelser, der lå et lille stykke uden for Amsterdam langs St Anthonisdijk, og som Rembrandt har efterladt sig flere tegninger af.⁴⁸⁹ Ingen af tegningerne er i sig selv topografisk korrekte, men selekterer fra landskabet uden dog helt at forstyrre landskabets grundlæggende træk. Det to etagers landsted, som Rembrandt har tegnet i Kobberstiksamlingens tegning lige bag bondehuset har således aldrig ligget netop dér, men da et lignende to-etagers hus også optræder i en anden af hans tegninger fra denne lokalitet, var Rembrandt måske inspireret af landstedet *Waterrijck*, som lå lidt oppe ad vejen.⁴⁹⁰ Efter at have tegnet med udgangspunkt i denne del af landskabet, producerede Rembrandt en radering over deres motiver, *Hytter ved St Anthonisdijk, kaldet 'Mælkemanden'* (fig. 9.4a). Som beskuer er man tilbøjelig til at identificere sig med den vandrende mælkemand, der bevæger sig langs det høje dige væk fra Amsterdams østlige port med IJ på sin ene side, mens han endnu for en kort stund har indsøen *Stadsbraak* til sin anden side. Lidt fremme ligger de førnævnte bondehuse og i baggrunden kan vi skimte kroerne der lå, hvor diget slog et knæk.⁴⁹¹ Selvom raderingen opsamler de forskellige bygningsværker, som Rembrandt i sine enkelte tegninger havde til- og fravalgt, så er heller ikke den af topografisk karakter. Der er tvært imod tale om en syntetiserende sammenfatning af Amsterdams østlige landskab, hvis væsentligste kendetegn - diget, vuet over IJ, de mange kroer der lå spredt

⁴⁸⁸ Haverkamp-Begemann (2001)

⁴⁸⁹ Bakker, Peeters & Schmitz (1998) 219ff Identifikationen af motivet i kat. 55 sikres – på trods af dette fiktive indslag – ved ligheden mellem de husprofiler, der er aftegnet på diget i baggrunden af landskabet. Disse er i fuldstændig overensstemmelse med udseendet af de kroer, der lå hvor Sint Anthonisdijk slog et knæk, sådan som de er skildret i Roghmans omtrent samtidige radering *Sint Anthonisdijks efter bruddet i marts 1651*.

⁴⁹⁰ Bakker, Peeters & Schmitz (1998) 226

⁴⁹¹ Se note 489

langs diget, indsøen og bondehytterne - er skildret. I forhold til denne sammenfatning, var den nøjagtige topografiske karakter af landskabet underordnet, hvilket ikke mindst den spejlvendte skildring af landskabet pointerer.

Rembrandt benyttede sig af omtrent den samme tilgang i relation til *Hytter ved Sloteweg* (fig. 9.5), hvor han ligeledes ved hjælp af en række studier fra Amsterdams sydvestlige egne producerede en sammenfattende radering, *Tre hytter* (fig. 9.6).⁴⁹² Det landskab vi får præsenteret i Kobberstiksamlingens tegning er karakteriseret af at der langs vejen står gamle, krogede træer, hvilket i sig selv er atypisk for Amsterdams polderlandskab, hvor vandet stod så højt, at træer havde trange kår. Endvidere ligger hytterne tæt og er af en gammeldags langhustype, og endelig ligger hytterne højere end vejen og er adskilt fra denne af en lille å eller vandfyldt grøft. Disse karakteristika er i sig selv nok til at identificere motivet som Sloteweg syd for Amsterdam, en identifikation der endegyldigt er sikret ved at en af Rembrandts studenter, Johannes Leupenius, i 1666 tegnede det samme landskab og anførte, at det netop forestillede denne vej.⁴⁹³ Raderingen *Tre hytter* (fig. 9.6) adskiller sig fra det beskrevne landskab, ved hverken at afbilde en grøft mellem vejen og hytterne, og heller ikke det lave dige, der er skildret i Leupenius tegning. Det betyder dog ikke, at det raderede landskab er frit opfundet, tvært imod er det inspireret af Schinkelweg, der forbandt Sloteweg med det trafikale knudepunkt Overtoom, som kan genkendes i raderingens baggrund.⁴⁹⁴ Ligesom den førnævnte radering opsummerer det karakteristiske ved Amsterdams østlige landskab, er denne radering altså en syntese, der sammenskriver landskabet fra Overtoom over Schinkelweg til Sloteweg. At begge landskaber fokuserer på indlysende *schilderachtige* bondehuse understreger at motiverne skal opfattes som behagelige, og begge landskaber hører da også til de populære scener for rekreative vandreture i Amsterdams omegne. I dette lys kan vi opfatte Rembrandts syntetiserende sammenfatning af de to populære vandreruter til et visuelt udtryk, der bevarer landskabernes karakteristika, som en måde at kondensere vandreturen – eller lænestolsrejsen – og derved indskrive sine raderinger i præcis de samme diskurser, som landskabsserierne og hans egne landskabstegninger.

Tonelandskab og tegnekunst

Over de sidste sider har jeg argumenteret for, at man både i det 17. århundrede nederlandske kunstteori og i *liefhebber*-kredse havde en tilbøjelighed til at opfatte og behandle det tegnede

⁴⁹² De øvrige kendte tegninger fra selve Sloteweg er: Stockholm, Nationalmuseum, inv. 54/1919; Paris, Louvre, inv. 187 DR; New York, Frick Collection, inv. 13.3.25

⁴⁹³ Bakker, Peeters & Schmitz (1998) 341 ff

⁴⁹⁴ Bakker, Peeters & Schmitz (1998) 332-34

landskab i termer, der etablerer en tæt relation mellem selve mediet og skildringen af den faktiske virkelighed *nae t'leven*. Endvidere argumenterede jeg for, at denne forståelse af det tegnede landskab spillede en aktiv – og aktuel - rolle i diskussionerne om kunst og ikke mindst i diskussionerne over hvorledes kunstværket skal imitere den synlige verden. De fleste eksempler som jeg har fremdraget over de sidste to kapitler stammer dog fra den tendens indenfor naturalismen, som Bakker har betegnet Vandrer og Skitsere-traditionen, hvor den rekreative skitsering efter det oplevede landskab er rammen om kunstværket. Spørgsmålet det står tilbage er således: hvorledes er de mere generiske landskabsskildringer, som haarlemmerkunstnerne producerede, placeret i dette væv af forståelser af tegnekunsten?

Til at starte med kan vi kigge nærmere på Van Goyens tegning *Vinterlandskab med skøjtøbere og bondehus* fra 1627-tegnebogen (fig. 9.7). I forhold til Avercamp og den sydnerlandske tradition for vinterlandskaber er det centrale motiv i denne tegning ikke længere den anekdotiske beskrivelse af forlystelserne på isen, men i stedet den forfaldne bondehytte i billedets midte, som Van Goyen både igennem kompositionen, lysvirkningen og den afsluttende brug af opstrammende linjer bringer i fokus. Forskydningen af det anekdotiske indslag til fordel for skildringen af bondehuset resulterer i en type af vinterlandskaber, der mere direkte refererer til det *schilderachtige*, med de konnotationer til skildring af den synlige virkelighed, der hører til. Folkene på isen er med til at give dette indtryk, på trods af at deres betydning for billedet er reduceret i forhold til den gamle vinterlandskabstype, for ved at kombinere isforlystelserne med den slående skildring af huset, der langsomt bukker under for tagets tyngde, understreges den grundlæggende optimistiske stemning, der knytter sig til det ydmyge motiv, og derved også dets velegnethed til at blive afbildet. På denne måde fører reduktionen af skildringens anekdotiske præg og distanceringen fra ungdomsværkets årstidsskildringer til fordel for et billede, der koncentrerer sig om det særegne bondehus til en styrkelse af en landskabstype, der mere direkte postulerer, at den lægger en æstetisering af erfaringen med *leven* og *levens* særegenhed til grund for billedet.

Van Goyen benytter sig målrettet af det sorte kridt til at styrke dette aspekt af billedet, både ved at udnytte kridtets evne til at tegne både præcist og suggestivt til og derved gennemarbejde motivet uden at miste den skitserende friskhed, men også fordi han ved udelukkende at anvende kridt, synes at låne nogle af de konnotationer, der følger med brugen af sort kridt til landskabstegninger. George S. Keyes har i sin analyse af Esaias' skelsættende skitsebog fra ca. 1618/20 argumenteret for, at mens sort kridt allerede i Goltzius' kreds var et udbredt tegnemiddel i forbindelse med modelstudier og portrætter, så demonstrerede Esaias' skitsebogstegninger, at materialet endvidere kunne benyttes

til at tegne landskaber *nae t'leven* på en sådan måde, at alle efterfølgende arbejds gange blev elimineret, og værket så kunne udføres i ét hug. På grund af denne hurtighed og udnyttelsen af kridtets flygtigt registrerende potentiale, kom tegninger udført med sort kridt i 1620'erne til at blive associeret med det at tegne landskaber ude i naturen. Så godt som alle væsentlige landskabstegnere benyttede i en årrække herefter kridtet til at tegne i naturen, eller til at signalere *nae t'leven* i deres mere bearbejdede værker.⁴⁹⁵ Det gælder i særdeleshed for tonemalerne, men også for Rembrandt. Hans tidligste landskabstegninger er dog udført med sølvstift i en *taflet* (en skitsebog med sider af præpareret pergament) og stammer fra ca. 1634, hvor han endnu ikke var syndlerligt optaget af landskabet, men mest af alt ser ud til at have brugt sin tid i Friesland hos svigerfamilien med at kradse hurtige skitser af landskabet ned i sin bog. Omkring 1639 opstod for alvor hans interesse i at tegne landskaber *nae t'leven*, og nu var det det sorte kridt, han tog i anvendelse til at skitsere motiver fra Amsterdam bymidte.⁴⁹⁶ Først i 1640'erne blev pennen endelig Rembrandts foretrukne tegneredskab i relation til *nae t'leven* landskaber. Da Van Goyen tegnede sit *Vinterlandskab med skøjteløbere* i 1627 var sort kridt landskabet altså i udpræget grad forbundet med det at skitsere efter naturen. Og ved at først Esaias og siden Van Goyen udviklede en tegneteknik, hvor det skitserende præg blev bevaret også i mere gennemarbejdede værker, kunne de konservere denne potente association i de færdige billeder. At Van Goyen gik fra at tegne med pen til at foretrække kridtet på præcis det tidspunkt, hvor han forlod den mere anekdotiske *flamisanter* landskabstype til fordel for det *schilderachtige* landskab og *nae t'leven*-ideologien, understreger blot hvorledes kridtet kunne være bærer af betydninger, i dette tilfælde som garant for den troværdighed i virkelighedsgengivelsen, der er så central for det *schilderachtiges* æstetik.

”Det tegnede” som betydningsbærer i tonemaleriet

Der er god grund til at formode, at tegnekunsten indtog en tilsvarende rolle også i de malede landskaber. Til at analysere dette kan man tage Nivaagaards Malerisamlings maleri *Huse i klitterne* som eksempel (fig. 9.8). Maleriet er signeret og utydeligt dateret, men må stamme fra de tidligste år af 1630'erne. I billedet finder man talrige referencer til Van Goyens tegnede naturstudier og ikke mindst til hans sort kridt tegnestil, sådan som vi så det i kapitel fem. Trækronen er malet med et virvar af korte strøg i den samme farvetone, svarende til den reduktion i modelleringen, der indtrådte i sort kridt tegningerne, imitationen af tegningernes måde at modellere landskabet med et virvar af kruseduller genfinder vi også, ligesom den hurtige modellering af det dominerende motiv,

⁴⁹⁵ Keyes (1987) 140-42

⁴⁹⁶ fx Benesch (1957/1973) nr.s 804, 806, 819-821, 1257, 1275

bondehusene, med tynde og stregagtige sorte linjer og i særdeleshed den iøjnefaldende imitation af undertegningens udseende i forgrundens sorte streger har klare paralleller til hans tegninger. Jeg har flere argumenteret for, at overførslen af dette stiludtryk fra de grafiske kunster til maleriet ikke var en art sideeffekt af kunstnernes øgede interesse i virkeligheden eller blot at betragte som en procesfornyelse, der gjorde malerierne billigere og mere salgbare, sådan som det er blevet foreslået fra forskellig hold. Tvært imod er der formentligt tale om en målrettet overførsel af et tegnet udtryk, som var med til at styrke en særlig læsning af motiverne. Skal man pejle sig nærmere ind på disse betydninger, er det først og fremmest væsentligt at være opmærksom på, at motivet i *Huse i klitterne* langt fra er et tilfældigt valgt motiv. Ann Jensen Adams har således peget på, at det billede af den nederlandske natur, vi får fra malerkunsten afspejler nogle markante fravalg i motivvalget.⁴⁹⁷ Tidens enorme landvindingsprojekter, der radikalt forandrede landskabet er så godt som aldrig skildret, ej heller ser man afbildet konsekvenserne af den industrielle udnyttelse af landskabet igennem bryggevirksomhed, forurenende blegemarker og ikke mindst tørvegravning, der i løbet af det 17. århundrede lagde lige så store landområder under vand, som landvindingsprojekterne havde tilføjet, nybyggede bondehuse var uden interesse og heller ikke de strømlinede transportkanaler, der radikalt forandrede landets infrastruktur er hyppige motiver i billederne. Det landskab man møder er kort sagt en værdiladet fiktion. Interessen i klitter som dukkede op blandt haarlemske malere omkring 1625, og som *Huse i klitterne* er en repræsentant for, kan således både ses som en repræsentant for Haarlems berømte, behagelige omgivelser, det kan have videre konnotationer til den unge republiks udsatte position både politisk og geografisk, og som en arketypisk ”nederlandsk” landskabstype blev Haarlems klitter besunget i digterkunsten som den lokale ækvivalent til de musernes bjerg Helikon.⁴⁹⁸ Tilsvarende er bondehusmotivet ikke udvalgt rent tilfældigt af Van Goyen.

Bondehytten

I sine tekster til *Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris effigies*, en samling af 23 stukne portrætter af nederlandske mestre fra 1572, vendte forfatteren, den sydnederlandske humanist Domenicus Lampsonius, igen og igen tilbage til landskabskunsten, som han sammen med portrættet fremhævede som de centrale motiver i den nederlandske maletradition.⁴⁹⁹ I den forbindelse udpeger han bondehuset som det typiske motiv for landskabskunsten, og som det motiv, der i Lucas Gassels landskaber havde vakt Lampsonius kærlighed til kunsten. Dette udsagn er ikke mindst interessant i

⁴⁹⁷ Adams (2002) 40ff

⁴⁹⁸ Leeftang (1997)

⁴⁹⁹ Melion (1991) 143-145

lyset af et brev Lampsonius sendte til Vasari nogle år forinden, i 1564. Heri kritiserede han venligt den måde kunsten var ordnet i *Vite*, og påpeger, at han selv så kunstens mål som *ritrarre* (altså *conterfeyten*), og at han ikke fandt grund til at privilegere skildringen af menneskekroppen på bekostning af andre motiver. Tvært imod mener Lampsonius at landskabskunsten er den sværeste del af kunsten, fordi den kræver evnen til at skildre det efemeriske.⁵⁰⁰ Denne relation mellem bondehuset som repræsentant for landskabskunsten og landskabet som epitomet af *ritrarre/conterfeyten* samt evnen til at skildre dét, der ikke lader sig male, vender jeg tilbage til. Forinden skal vi gå en smule videre med Bondehusets historie i den kunstteoretiske diskurs. Vi mødte nemlig ligeledes bondehusmotivet i *Het Schilder-Boeck*, hvor vi kunne konstatere, at Van Mander gentagne gange fremhævede netop bondehuset som motiv for det naturalistiske landskabsidiom. Vi så hvorledes forbindelsen mellem *nae t'leven conterfeyten* og hans æstetiske begreber til beskrivelse af landskabskunsten tydeligst blev kombineret i omtalen af Bloemaerts tegninger af forfaldne bondehytter, og vi så ligeledes i relation til *vreemd*, at det var bondehytten, der blev fremdraget som eksempel.

Bondehytten fastholdt denne rolle op igennem det 17. århundrede. En relativt kort traktat fra 1636 skrevet af den enkhuisenske digter Cornelis Pietersz Biens (1590/95-1645) demonstrerer dette:

*Tot de huyskens verkiest de oude houbollige gebroken ende half vallende boeren huysen, zijnde met riet oft stroo bedeckt, met groenten bewassen, met oude muyren, ghebroken deuren en vensteren, drollighe hooy-berghen, voghelhuyskens, ploeghen, waghnenen, beesten oft voghelkens vergheselschapt; en met hecken boomen oft yet dierghelijcx verciert.*⁵⁰¹

Biens låner tydeligvis fra Van Manders beskrivelse af Bloemaert og fra hans gennemgang af *vreemde* motiver i *Den Grondt* kapitel om landskabet. Men Biens har dog også enkelte tilføjelser: når han anbefaler at skildre dueslag, plove og vogne, høstakke og lave hække omkring husene, er det motiver, der blev særdeles populære i 1610'ernes raderede landskabsserier (Bloemaert og Vanden Velde) såvel som i tonelandskabet. Endvidere har vi set, at Van den Vondel netop udpegede bondehuset til at ironisere over naturalismen og atomismen, ligesom De Lairese jo udpegede *ruuwe en vervallene gebouwen, waar van de stukken en brokken onordentelyk en overhoop leggen* som et typisk eksempel på tidligere tiders misforståelse af det *schilderachtige*. Alt dette peger på, at den simple bondehytte ikke blot var et motiv, der blev fundet pudsigt,

⁵⁰⁰ Melion (1991) 146

⁵⁰¹ Biens/De Klerk (1636/1981) 51

”interessant” eller alene *schilderachtig*, det var endvidere også et motiv der tjente som ikon for den naturalistiske kunstopfattelse. Ved at gøre en forfalden bondehytte til hovedmotiv i *Huse i klitterne* indskrives billedet helt automatisk i den samtidige diskussion over naturalismens kunstopfattelse og i videste forstand hele den (atomistiske) verdensopfattelse, som den bygger på.

Anskuer vi bondehuset på denne måde, bliver et maleri som *Huse i klitterne* pludselig mere end blot en skildring af et typisk nederlandsk motiv, det bliver også et indslag i en kunstteoretisk diskussion over hvorledes *nabootsen* skulle fortolkes, og som Eric Jan Sluijter har vist var aktiv igennem det meste af det 17. århundrede. Vi har allerede set en flig af diskussionen hos De Lairese, da han gennemgik hvorledes kunsten skulle selektere fra virkeligheden, og Sluijter trækker en parallel mellem De Lairesses beskrivelse af en polariseret diskussion over dette emne, og en pamflet fra 1628 der blev skrevet af bjerglandskabsmaleren Jacques de Ville. Derved må den diskussion, De Lairese har leveret den tydeligste behandling af, altså have været aktiv også i de år, hvor tonemaleriet brød igennem.⁵⁰² I pamfletten plæderer De Ville for, at en kunstner bør have et solidt kendskab til geometri, perspektiv og proportion, og opstiller overfor dette ideal en kontrast i form af Den Dårige Maler, der alene er interesseret i at skildre virkeligheden *nae t’leven* i en virtuos maner. De Villes sigtede mod Utrecht caravaggisterne, men er interessant i denne sammenhæng, fordi hans pamflet er et vidnesbyrd om at spørgsmålet om kunstværkets måde at forholde sig til virkeligheden var et særdeles aktuelt emne i 1620’erne. Når Van Goyen således overgår fra at male anekdotiske, *flamissante* landskaber til at interessere sig mere for det simple og vejrbitte bondehus på netop dette tidspunkt, må vi opfatte det som (også) en måde at tage stilling i den verserende diskussion. Som motiv gør bondehuset nemlig maleriet til et håndfast udsagn om, at kunstneren deler den opfattelse, at *nabootsen* er ensbetydende med en portrætterende tilgang til naturen; eller med De Ville’ske termer: bondehuset bliver et adelsmærke for Den Dårige Malers teoretiske standpunkt såvel som for billedets positionering i kunstfeltet, fordi det klart og tydeligt udtrykker, at kunstneren abonnerede på den *schilderachtige* doktrin, at kunstværket kun skulle måles på dets evne til at ligne virkeligheden. Dette er sandsynligvis en medvirkende årsag til, at bondehusmotivet er så dominerende i tonelandskabets tidligste år, for intet andet motiv var så tæt knyttet til det *schilderachtiges* æstetik som dette.

Billedanalyserne i kapitlerne 4-6 antydede, at det tegnede landskab eller alternativt blot *idéen* om det *nae t’leven* tegnede landskab var omdrejningspunktet for såvel de naturalistiske trykserier, som for introduktionen af motivkredsen i maleriet og at der ligeledes i de selvstændige

⁵⁰² Sluijter (2006) kap. VII

tegninger er en konstant forventning om, at et tegnet landskab har karakter af *nae t'leven*, selv om det gennemarbejdede kunstværk altså ofte blev udviklet indirekte på basis af æstetiske kriterier hentet i maleriet eller grafikken. Denne konsistente forventning om at tegningens går forud for det naturalistiske billede, fik vi yderligere bestyrket af undersøgelsen af hvorledes det tegnede landskab indgik i både kunstteori og i sociale praksisser og forståelser (Huygens, Van den Vondel), og på den basis foreslår jeg, at den naturalistiske landskabstype blev forstået som særligt knyttet til netop tegnekunsten. Et væsentligt element til at forstå hvorfor det nye landskab dukker op i først tegning, siden i grafik og først nogle år senere i maleri kan dermed være, at det naturalistiske landskab i videste forstand blev set som hvilede på kvaliteter, der var hjemmehørende i det tegnede landskab.. Når raderinger og malerier således gør det tegnede landskab efter, kan forklaringen være, både at imitationen af et tegnet udtryk anslog en særlig måde at se og indoptage landskabet, *nae t'leven conterfeyten*, der igen var med til at understrege, at disse billeder bygger på det kunst- i videre forstand og verdenssyn, at kunstværket mål er at efterligne naturen så præcist som muligt. Og både bondehytten og det tegnede landskab er at forstå som ikoniske udtryk for dette kunstsyn. Og derved bliver disse to aspekter også markører, der blotlægger værkets positionering i den verserende diskussion over kunstens måde at imitere virkeligheden.

Den plausible fiktion eller tonelandskabets leg med mimesis

Tonelandskabets partsindlæg i diskussionen over kunstværkets måde at forholde sig til naturen skal ikke forstås på den måde, at landskaberne er realistiske i moderne forstand. I analysen af hvem der samlede på naturalistiske landskabstegninger så vi indikationer af, at der er tale om malerier, som (også) appellerede til *liefhebbere*, der ville være i stand til at forstå maleriernes leg med veletablerede billedtraditioner fra den grafiske kunst.⁵⁰³ Det er på samme grundlag, jeg argumenterede for, at også interessen i bondehuset er indskrevet i og blev aflæst igennem nogle verserende kunstteoretiske diskussioner.

Samtidig med at billederne forholder sig direkte til teoretiske diskussioner og litterære tematikker som *Locus Amoenus*, Lænestolsrejsen og Landlivets Idyl, så fremgik det også af bl.a. Lamponius' definition af landskabskunsten som *ritrarre*, Van Manders sammenkobling af *nae t'leven conterfeyten* med især landskabet og ikke mindst af selve det natursyn og den æstetik, der er forbundet til det *schilderachtige*, at *nae t'leven*-ideologien etablerede en eller anden forventning om, at kunstværkerne var troværdighed i deres skildring af skildringen landskabet. Og som Peter Parshall har fremført, har landskabsmaleriet særdeles svært ved at dokumentere denne

⁵⁰³ Sluijter (1999) 132-133

troværdighed, især når det kommer til generiske landskaber af den type, som Van Goyen malede i årene efter 1627.⁵⁰⁴ Denne udfordring er konstant til stede i tonelandskabet, og synes ligefrem at være fremelsket til en form for æstetisk leg med betragteren. Betragteren på det nærmeste forføres til at stole på landskabets troværdighed, både på grund af motivets partikularitet og på grund af de associationer, maleriet overtog ved at referere til det tegnede landskabs udtryk, men samtidig udfordres hans tiltro til maleriet af blandt andet den næsten stereotype anvendelse af den dobbelt diagonale komposition, der underordner enkeltdelene til en tydeligvis konstrueret helhed, og ikke mindst må landskabernes næsten monokrome farveholdning have virket udfordrende for en samtidig beskuer, der var skolet i at landskabsmalerier så ud som Van Coninxloos, Bloemaerts eller Brueghels.

Denne leg med maleriet er atter en kvalitet, der er tæt forbundet med *schilderachtig*. Som en del af *wel schildereren* og ikke mindst som en lavere kategori af kunsten, der ifølge Van Hoogstraten, Norgate og Calvin udelukkende var i stand til at fornøje og vække behag, kunne kunstneren tillade sig at tage sig visse poetiske friheder i sine landskaber. Og i det naturalistiske landskab var dette i særlig grad tilfældet, fordi det som kunstværk eksplicit lå udenfor den klassiske kunsttradition (historien og figurmaleriet) og derfor ikke svarede for de normer, der regulerede malerier af den art. Anskuelsen, at landskabsmaleriet var friere stillet, blev delt af Constantijn Huygens, som var en af Van Goyens tidligste beundrere. Goedde tager Huygens til indtægt for opfattelsen, at det tiltalende i et *schilderachtig* motiv præcis lå i, at et sådan kunstværk tillod fantasiens og opfindsomhedens friere spil.⁵⁰⁵ En af de egenskaber det naturalistiske landskab ifølge kunstteorien var forbundet med *qua wel schildereren* var det tekniske mesterskab i skabelsen af billedkunstens illusionisme. Men det var ikke blot i teorien, at det *schilderachtige* maleri blev forbundet med teknisk fortræffelighed. En af De Villes hyppigste indvendinger overfor Den Dårliche Maler var netop, at hans billeder ikke var andet end tom og pralende manér, hvilket De Ville mente var en udbredt dårlighed i 1620'erne: *maer nu ter tijdt... werdt niet verder gesocht als een goede handelinghe te moghen verkrijghen; het ghene wy in dese Landen tot soo grooten perfectie ghebracht hebben datmen niet licht hoogher en sal connen komen*.⁵⁰⁶ De Villes kritik var især rettet mod caravaggismen, men hans kritik af kunstnernes manglende forståelse af Tegnekunstens principper og af den overdrevne brug af brune nuancer, den er fint dækkende for også tonemaleriet.

⁵⁰⁴ Parshall (1993) 572

⁵⁰⁵ Goedde (1997) 136

⁵⁰⁶ citeret fra Sluijter (2006) kap. VII n.87

Den mest interessante kilde til tonemaleriets og i særdeleshed til Van Goyens virtuositet er dog – foruden kunstværkerne - Samuel van Hoogstraten berømte beskrivelse af en venskabelig kappedyst mellem Jan Porcellis, Francois Knibbergen og Van Goyen.⁵⁰⁷ Selve konkurrencens præmis må siges at være virtuositet, for de tre dystede om hvem der kunne lave det bedste maleri på blot en enkelt dag. Men Van Hoogstraten fører os videre af dette spor. Holder vi os til Van Goyen, beskrives det hvordan han til at begynde med plastrede sit panel til med hurtig hånd og derved skabte et veritabelt kaos af lyse og mørke områder, og som om han først på dette tidspunkt fandt ud af, hvad billedet egentlig kunne forestille, trak han nu genkendelige motiver ud af virvaret, indtil et komplet landskab var malet. En kunstnerkonkurrence af denne art er en gammelkendt topos i kunstkritikken, og der er absolut ingen grund til at tro, at den nogen sinde har fundet sted. Men så meget desto mere grund er der til at lægge mærke til hvilke kunstneriske kvaliteter, der blev forbundet med Van Goyens malerkunst, for Van Hoogstraten kan derved siges at fremtrække Van Goyen som et *exemplum* på malestilens kvaliteter. Emmens var den første til at læse beskrivelsen af kunstnerkonkurrencen igennem samtidige teoretiske begreber, og han mente, at hvor Knibbergen personificerer praktisk kundskab, *Usus*, og Porcellis demonstrerer mesterskab over den kunstneriske idé, *Idea*, så repræsenterer Van Goyens maleteknik tilfældighedens princip, *Fortuna*.⁵⁰⁸ Eller sagt med andre ord: Van Goyen repræsenterer en kunstnerisk tilgang, der på tidspunktet for Van Hoogstratens udgivelse var en af de væsentligste kritikpunkter af det *schilderachtige* landskabs (atomistiske) tilgang til virkeligheden. Men i Van Hoogstratens beskrivelse ligger der også en implicit forbløffelse og beundring af Van Goyens ”nonchalant-virtuose manér”, som i Eric Jan Sluijters læsning er en vigtig del af billedernes appel og af fascinationen af kunstneren.⁵⁰⁹ Sluijter sammenligner derefter beskrivelsen af Van Goyens bidrag til konkurrencen med Pierre le Bruns traktat fra 1635, der anbefaler en besøgende i et atelier at fremføre følgende høflighedsfrase: ”Hvorledes er det muligt, at penslen kan antyde en sådan blødhed igennem så grove strøg og farver, og at man igennem en sådan nonchalance kan frembringe noget så attraktivt?”⁵¹⁰ Sluijter argumenterer derfor for, at Van Goyens hurtige malemåde er en selvbevidst demonstration af teknisk virtuositet; en dom De Ville utvivlsomt ville have tilsluttet sig.

Sluijters argumentation for at tonelandskabet ikke blot greb om det *schilderachtige* som begreb, men at det endvidere var indskrevet i samtidens diskussioner om virtuositet bliver

⁵⁰⁷ Van Hoogstraten (1678) 237-238

⁵⁰⁸ Emmens (1968) 133-134

⁵⁰⁹ Sluijter (1996) 46

⁵¹⁰ Sluijter (1996) 46; Van de Wetering (1997) 306 n9 (”Comme est il possible que le pinceau ait couché tant de douceurs se rudes, et que parmy tant de nonchalance, on ait couché tant d’attraits.”)

yderligere bakket op af Reindert Falkenburg. I en direkte respons til Sluijters artikel i udstillingskatalogen til 1996-udstillingen argumenterede Falkenburg for, at nogle af Van Goyens landskaber kredser om kunstteoretiske diskussioner over malerkunstens status samt ikke mindst om den tekniske virtuositet i efterligningen af virkeligheden.⁵¹¹ Falkenburgs udgangspunkt er Van Goyens landskaber med uvejr, som først og fremmest blev malet i årene 1641-1647. Uvejret er atter et motiv, der rummer særlige betydninger i den kunstteoretiske diskussion, nemlig i relation til *paragonen*, kunstarternes kappestrid. Året før lynet dukker op i Van Goyens malerier, optræder det hos Philips Angel som malerkunstens endelige trumfkort i sammenligningen med skulpturen, for netop at dét uden om kroppen, kort sagt landskabet, var maleriet bedre i stand til at afbilde end nogen anden kunstart.⁵¹² Også hos Van Mander udlægges lynet som et argument i *paragonen*,⁵¹³ men hér er det også indskrevet i en diskussion, der går tilbage til antikken: nemlig at man ved at skildre et lyn perfekt ikke bare gør virkeligheden efter, men ligefrem må overgå den for at kunne afbilde vejr-fænomenet. Lynet repræsenterer således begrebet *aemulatio*. Falkenburg peger på, at visse af Van Goyens landskaber indgår i en diskurs omkring kunstens mimetiske muligheder og begrænsninger, hvor det at kunne skildre et lyn overskrider de gængse rammer for det mulige og således bliver en akt af virtuositet (det er altså en efemerisk kvalitet af den type Lampsonius fremhævede). Falkenburg citerer af indlysende grunde Van Manders behandling af lynet, for følgende strofer er særdeles relevante i forbindelse med Van Goyen, og selvom vi har behandlet passagen før, skal den citeres igen:

*Nu maeckt my t'bedencken somtijts verwonderet,
Hoe soo gheblixemt hebben en ghedondert
Appellis verwen, wesende soo weynich,
Daer wyder ny hebben seer veel en reynich,
Bequamer t'uytbeelden soo vreemde dinghen,
Hoe comt ons lyst tot naevolgh oock niet dringhen!*

Appelles store bedrift er ikke blot at kunne skildre lynet, men først og fremmest at han var i stand til at gøre det med blot fire farver, hvorimod man på Van Manders tid havde langt flere til rådighed, så kunstneren derfor må være yderligere tilskyndet til at nå uanede højder i emuleringen af virkeligheden. Mærkværdigvis benytter Falkenburg kun ovenstående citat til at argumentere for, at *aemulatio* var et levende diskussionsemne i det 17. århundrede. Men van Mander gør mere end blot at argumentere for *aemulatio* som kunstnerisk princip, han sætter det også i relation til de

⁵¹¹ Falkenburg (1997)

⁵¹² Angel (1640) 25

⁵¹³ Falkenburg (1997) 144

betingelser, den enkelte arbejder under: det er nemlig ikke automatisk en lige så stor bedrift at skildre et lyn i oliemaleriet, som det var, at Appelles kunne male et overbevisende lyn i de blot fire farver, han havde til sin rådighed. Når Sluijter således definerer tonelandskabets nær-monokromi som en demonstration af teknisk virtuositet bliver det selvfølgelig særdeles interessant i denne sammenhæng. For derved kan Van Goyen siges at overgå selv Appelles i sin evne til at fremmane en slående skildring af naturens mest efemeriske elementer, men han gør mere end det. Han overgår Appelles ved at benytte bare én farve.⁵¹⁴ Falkenburg og Sluijter finder dermed fælles fodslag, når de fremhæver, at Van Goyens evne til at skildre virkeligheden på slående vis i mange tilfælde kan fortolkes som en demonstration af virtuositet. Jeg finder det værd at overveje, om der mon ikke i denne demonstration af virtuositet atter ligger en reference til tegnekunsten. Om denne beretter Van Hoogstraten nemlig: *Daer de Teykenkonst, zonder't behulp der verwen, alleenlijk met aenwijzing van lichten en schaduwen het grootste werk, in iets te verbeelden, machtich is.*⁵¹⁵ Dette udsagn er en varieret gentagelse af en gængs topos om tegnekunstens virtuositet, som Erasmus tidligere havde benyttet om Dürer. Nemlig at den dygtige tegner er i stand til at skildre maleriets kolorit alene ved hjælp af tegnemediets ene farve. Sætter man dette i relation til Van Manders karakteristik af Appelles' virtuose skildring af et lyn med blot fire tilgængelige farver, fristes man til at stille spørgsmålet: var Van Goyens monokrome skildringer en sammenfletning af de to topoi? Vi kan kun spekulere derover, men i forhold til hans øvrige engagement i de finere detaljer af de teoretiske diskussioner over kunstens måde at forholde sig til virkeligheden, så er det fristende at se tonelandskabet som en måde at vinde kappestriden med Appelles. I så fald har det vidtrækkende betydninger for forståelsen af tonelandskabet, fordi Sluijters beskrivelse af dets monokromi som en demonstration af virtuositet, derved bygger på en overførelse af en logik, der udspringer fra tidens forståelse af tegnekunsten og dens kvaliteter.⁵¹⁶

Landskaber med Pellecussenpoort

Et yderligere aspekt af tonemaleriets tilknytning til det virtuose er, at selve den nonchalante demonstration af virtuositet på samme tid som det demonstrerer uovertruffen illusionisme også afslører denne som fiktiv, som først og fremmest *handeling*. Også denne måde at lege med billedets illusionsnummer er hyppigt forekommende i Van Goyens kunstværker, og ofte synes malerierne ligefrem at dreje sig om repræsentationens fiktion. I talrige malerier skildres landemærker, som de

⁵¹⁴ Beskrivelse af maleri i Nicolaes Bas' inventarium, 10. sept. 1637 : GPID, inv. N-2246 nr. 015: "Een graeutje, van Parsellis f. 8:--:--".

⁵¹⁵ Van Hoogstraten (1678) 26

⁵¹⁶ Sluijter (1996) 46

fleste potentielle købere kendte fra virkeligheden, fra landkort eller fra andre malerier, men som Van Goyen afbilder på en måde, så det var åbenlyst for betragteren, at der er manipuleret med bygningernes faktiske udseende. Som eksempel på dette kan nævnes Amsterdams Haarlemmerpoort, Haarlems Grote Houtpoort, Fyrtårnet i Zantvoort (kat. 22), Petronellakapellet i De Bilt (kat. 19) og det forfaldne landsted Kostverloren. Det eksempel, jeg vil kigge nærmere på er dog et andet, nemlig en af Utrechts byporte, den såkaldte Pellecussenpoort, der lå langs Vecht og på Van Goyens tid et beboet tårn og et velkendt landemærke. Samtidig var det et populært motiv i sig selv, og det optræder i malerier og tegninger af både M. van der Hulst, Adr. van der Kabel, Wouter Knijff, monogrammist PHB, Van Ruysdael, Jan II van Kessel, L.P. Serrurier, Aelbert Cuyp, Saftleven og Waterloo.⁵¹⁷ Selvom de fleste af kunstnerne kun har efterladt sig en enkelt eller to skildringer af bygningen, vidner denne omfattende interesse om, at motivet var ganske populært blandt kunstkøbere. I sammenligning med kartografiske tryk og mere topografisk orienterede kunstners tegninger kan ingen af Van Goyens skildringer af tårnet siges at være i overensstemmelse med de virkelige forhold. Pellecussenpoort er snart placeret på flodens ene side, snart på den anden, hér er det skildret spejlvendt, dét står tårnet ude i floden og i mange er det en del af et større fæstningssystem; ja der er ret beset ikke to malerier, hvor tårnet er skildret på helt samme måde.⁵¹⁸ Det er oplagt at sætte Van Goyens interesse i både Pellecussenpoort og det ligeledes faldefærdige Kostverloren i relation til det *schilderachtige*, som var en af hans primære motiviske interesser når han fyldte sine skitsebøger med tegninger. I Bredius/Kronig-skitsebogen, der er omtrent samtidig med de fleste af malerierne af tårnet, udvalgte han sig målrettet de middelalderlige strukturer fra både Haarlems fæstningsværn og de ødelagte kirker, klostre og kasteller i omegnene; i et enkelt tilfælde udelader han ligefrem at tegne det ny spir af Warmonds kirke, for derved at kunne benytte strukturen som et *schilderachtig* tårn i et senere maleri. Når det kommer til berømte landemærker, kan deres funktion i maleriet imidlertid ikke reduceres til blot og bart at repræsentere et ”Malerisk Bygningsværk”, på samme måde som det er tilfældet for mere undseelige ruiner, vindmøller eller transformerede kirketårne. Tvært imod er Pellecussenpoort netop genkendelig *på trods* af Van Goyens forvandlinger, hvilket skyldes at han fastholder de helt grundlæggende træk: dets høje slanke form, det tilstødende sekskantede tårn, placeringen ved vandet, trappegavlen og den lille tilbygning på tårnsiden af bygningen. Van Goyen må altså have ønsket, at det var muligt at identificere bygningen som et konkret monument, samtidig med at

⁵¹⁷ Beck (1991) nr. 474, 594, 674, 861 Utrecht, Het Archiefs Archief, objekt nr. 31634, 35017, 36034, 36801, 36802, 36803 og 36807

⁵¹⁸ Beck, II, kat. G._74, 639, 640, 656, 690, 693, 711, 760, 762, (764), 765, 788, 1210a

manipulationen af tårnet såvel som dets placering i et frit opfundet landskab nedbryder oplevelsen af, at maleriet er en skildring af virkeligheden. Hvor Sluijter og Falkenburg fremhævede maleriernes engagement i kappestrider mellem kunstnere og med andre kunstarter i selve evnen til at emulere virkeligheden, så demonstrerer *Landskab med Pellecussenpoort* (fig. 9.9), at problematikken kan udvides. Foruden at aktivere *aemulatio* ved at gå ud over/overgå virkeligheden, så afslører Van Goyen samtidig den virtuose virkelighedsskildring i maleriet som et blufnummer. Og derved er malerierne mere end blot virtuose demonstrationer af illusionisme, de forholder sig også til billedkunstens relation til virkeligheden med en vis distance, og problematiserer denne igennem en manipulation af beskueren.

Citaterne af sort kridt tegningens udtryk kan siges at indtræde i det samme spil i et maleri som *Huse i klitterne* (fig. 9.8). I sammenligning med mere anekdotiske landskaber af den type, Van Goyen malede før 1627 (fig. 5.12), må van Goyen have ønsket, at vi som beskuerer skulle opfatte de nye malerier som mere overbevisende i deres imitation af den synlige verden, og her tjener de ”tegnede” kvaliteter i billederne til at overføre associationer fra *nae t’leven conterfeyten* til maleriet. Men samtidig har vi set, at de tegnede kvaliteter også spiller en vigtig rolle i maleriernes måde at engagere sig i kunstteoretiske diskussioner over virkelighedsimitationen og ikke mindst i spørgsmålet om hvilken kunstart, og *hvem*, der var i stand til at skildre dét, der ikke lader sig male. Ligesom forvandlingerne af Pellekussenpoort tjente til at styrke oplevelsen af billedets troværdighed og samtidig afsløre den som en fiktion, kan man sige, at Van Goyens manipulation af et tegnet udtryk på samme tid garanterer for motivets troværdighed, for dets ”portrætterede” karakter og for dets tilknytning til den naturalistiske kunstforståelse, og på den anden side fører det *tekenachtige* udtryk også billedet væk fra illusionen om maleriet som en blot virkelighedsskildring til fordel for en nedsænkning af maleriet i en kunstteoretisk diskurs. Hér er det tegningsagtige sammen med skildringen af de efemeriske og selve den uovertrufne og hurtige tekniske udfærdigelse med til at gøre billederne til demonstrationer af virtuositet behandling af kunstens illusionistiske overbevisningskraft.

❧ Kapitel 10 ❧

Tegnekunst og landskabskunst

Hvilken position havde det tegningen i den nederlandske naturalistiske landskabskunst? Dette spørgsmål har jeg over de sidste lidt mere end 200 sider forsøgt at bidrage med vinkler på. I forlængelse af Lawrence Goeddes beskrivelse af den nederlandske naturalisme som en konventionelt betinget udtryksform, som Goltzius bevidst lagde sig op ad, da han tegnede sine banebrydende panoramiske landskaber fra Haarlem, fremførte jeg indledningsvis argumenter for, at også introduktionen af den nordnederlandske udgave af det naturalistiske landskab i 1620'ernes tonelandskaber var et bevidst stilvalg, som vi af den grund kan forvente også var betydningsbærende. Dette foranledigede en nøjere analyse af tegnekunstens relation til de formative landskabsserier fra 1610'erne, hvori det naturalistiske landskabs nordnederlandske udkrystalliserede sig og blev populariseret, af forholdet mellem det tidlige tonelandskabs udtryk og kunstnernes tegninger samt endelig en analyse af aspekterne af den salgbare landskabstegnekunst.

I kapitel fire konstaterede vi, at naturalisternes raderinger i modsætning til andre typer af landskaber udgivet i kobberstik og raderinger markedsførte tegningen som et selvstændigt kunstværk. Dette er højst bemærkelsesværdigt, både fordi vi siden skulle se, at der på dette tidspunkt kun var et relativt begrænset marked for tegnekunst, men ikke mindst fordi vi derved kan konstatere, at tegnekunsten indtog en nøgleposition i etableringen af det naturalistiske landskab som et motiv i den Republikkens kunst. Dette indtryk blev forstærket ved at vi kunne konstatere væsentlige stilforskelle mellem Claes Jansz Visschers måde at radere *Plaisante Plaetsen* på en måde, som er meget nær hans tegnestil, mens han omvendt i sine raderinger efter andre kunstnere (*De små landskaber* og *Esaias' Ti landskaber*) benyttede et mere standardiseret formsprog, der peger i retningen af, at han netop ønskede, at *Plaisante Plaetsen* blev forstået som tegnekunst. Denne pointe var måske især tydelig i sammenligningen af Esaias' og Buytewechs raderinger med deres tegnekunst kunne konstatere, at kunstnerne var særdeles opmærksomme på at bevare den tegnede karakter af deres motiver. For de to sidstnævntes tilfælde kan man ligefrem tale om, at de overeksponerede visse kvaliteter ved deres tegnekunst i raderingerne, for derved at garantere, at trykkene ikke blot blev opfattet som repræsentanter for tegninger, men ligefrem *som* en art tegning. Endvidere kiggede jeg grundigere på Claes Jansz' arbejdsmåde i forbindelse med *Plaisante Plaetsen*, og var i stand til at identificere en klynge af tegninger fra 1607/8-skitsebogen, der alle er

tegnet på verso af en mere bearbejdet tegning, og som vi har gode grunde til at opfatte som *nae t'leven*-tegninger. Ved igennem disse tegninger at kunne definere Claes Jansz' *nae t'leven*-stil argumenterede jeg for, at man må anse fire af de fem bevarede forstudier til *Plaisante Plaetsen* som kompositionstegninger udført hjemme i værkstedet. Det vigtige i denne opdagelse er, at det dermed er klart, at Claes Jansz ønskede – og evnede - at aktivere *nae t'leven* udtrykket, både da han først rekonstruerer skitsen i en kompositionstegning og siden også da han pertentligt udvikler raderingerne på basis af disse kompositioner.

Denne fortolkning af *nae t'leven*-tegningens stiludtryk som et formsprog, som kunstnerne drog nytte af når de udfærdigede selvstændige kunstværker, har store konsekvenser for analysen af forholdet mellem tonelandskabet og tegnekunsten. I kapitel fem så jeg nærmere på relationen mellem tegning og maleri i det tidlige tonelandskab. I stedet for at repetere aspekterne af tegningens funktion som forstudie og *aides memoire* i produktionen af malerier – hvilket ikke desto mindre er en meget væsentlig del af de to mediers relation – tog jeg udgangspunkt i Melanie Giffords tekniske analyse af Esaias vanden Velde. Gifford har undersøgt hvorledes Esaias udviklede en maleteknik, der gjorde det muligt at tilgodese udtryksformer hentet i grafikken i sine malerier. Med dette udgangspunkt analyserede jeg tilsvarende relationer i forbindelse med Jan van Goyens stilstifte i 1627. Konklusionen på den analyse var, at skiftet fra ungdomsårenes *flamisante* landskaber til tonemaleri i udpræget grad hvilede på erfaringer, Van Goyen havde gjort sig i ikke mindst sort kridt skitser udført *nae t'leven*. Men hvor Dr. Beck og Chr. van Eeghen udlagde denne forbindelse som en art uintenderet sidegevinst ved den øgede erfaring med landskabet og en ligeledes øget træning igennem de hundredvis af skitser, pegede jeg på flere faktorer, der indikerede at der snarere er tale om en bevidst aktivering (og manipulering) af grafikkens konventioner. Dels så vi, at Van Goyen allerede før 1625 var i stand til at tegne sine hurtige og elegante sort kridt landskaber, uden at dette på nogen måde satte sig nævneværdige spor i malerier fra denne tid. Det ville man ellers forvente, hvis tesen om en uintenderet afsmitning på malerkunsten holdt stik, ligesom man ville forvente, at forandringen af ungdomsstilen til et *tekenachtig* udtryk fremkom glidende. Ingen af delene var dog tilfældet. Tvært imod kan man konstatere, at det nye udtryk blev introduceret netop i malerier, hvor helt nye motiver og tematikker også blev introduceret, hvilket er en kraftig indikation på, at van Goyen var fuldkommen bevidst om sine lån fra sort kridt tegningen. At vi siden konstaterede at det samme udtryk var kendetegnende for de øvrige medlemmer af den haarlemske kunstnergruppe uanset hvor engagerede de var i tegnekunsten, peger yderligere i

retningen af, at her ikke er tale om en afsmitning fra interessen i at tegne *nae t'leven*, men tvært imod om en bevidst manipulation af et konventionelt defineret formsprog og dets associationer.

I det sidste kapitel dedikeret til billedanalyse så jeg nærmere på naturalisternes engagement i landskabstegningen som salgsobjekt. Her så vi, at sådanne kunstværker kan siges at vende forholdet mellem tegnekunst og maleri på hoved, og udfærdige kunstværker, der mest af alt er tegnede versioner af de landskabsmotiver, der allerede var veletablerede i malerkunsten og især i raderingen. Et eksempel herpå var Claes Jansz' *Amsterdamserie*, der i alt væsentligt er en gentagelse af principperne fra *Plaisante Plaetsen* i tegnekunst. Med denne serie såvel som tegningen af *Trækbro udenfor Amsterdams Sint Anthoniespoort*, som nu endegyldigt kan tilskrives Claes Jansz Visscher, pegede jeg på, at denne kunstner også indtil videre ret overset rolle indenfor etableringen af den naturalistiske landskabstegning som et salgsobjekt. Tilsvarende så vi nærmere på Jan van Goyens *Københavnstegnebog* fra 1650, som jeg argumenterede for er det væsentligste (bevarede) bindeled mellem kunstnerens omfattende produktion af naturstudier i 1640'erne og disse naturstudiers omformning til gennemarbejdede tegninger i 1650'ernes første år. Jeg pegede på, at kunstneren ligesom Claes Jansz overførte den raderede series logik til tegnekunsten, men også på at størsteparten af de kunstneriske principper han benyttede sig af var velafprøvede i hans malerier allerede i 1630'erne, men hér blev revitaliseret på baggrund af Van Goyens vedvarende interesse i *nae t'leven*-studiet, der forsynede ham med nye motiver eller blot nye varianter over gammelkendte motiver.

Alt i alt gav denne analyse det indtryk, at som salgsobjekt blomstrede landskabstegningen op i 1620'erne, og eksploderede for alvor omkring midten af århundredet. På dette tidspunkt begyndte Van Goyen at udfærdige på det nærmeste hele rækker af salgbare landskabstegninger på basis af bl.a. de motiver, han havde inkluderet i *Københavnstegnebogen*. Denne serielle tilgang er et slående fænomen fra netop årene omkring 1650, som er et vidnesbyrd om den store efterspørgsel på tegnekunst, der eksisterede i disse år. Derfor er det så meget desto mere bemærkelsesværdigt, at det i langt de fleste tilfælde netop af naturalistisk sindede kunstnere, der benytter denne serielle tilgang, for det peger i retningen af, det naturalistiske landskab indtog en privilegeret position i markedet for tegnekunst. Og ganske rigtigt kan man ikke blot iagttage at landskabsmotiver synes at udgør en relativt set større andel af de overleverede tegninger, end det malede landskab udgjorde i forhold til andre typer af maleri, men vi kan ligeledes konstatere, at naturalisterne er langt mere dominerende i produktionen af salgbare tegninger, end de var i

markedet for landskabsmaleri. Dette gav os grund til at formode, at det tegnede landskab var bærer af nogle betydninger, der privilegerede den naturalistiske skildring over andre typer af landskab.

I de resterende tre analysekapitler søgte jeg at placere landskabstegningen i en overordnet social ramme, der kunne pejle os ind på de betydninger, tegnekunsten var tillagt, og dermed også på de betydninger tegningen kan formodes at bringe videre til tonelandskabet qua maleriernes referencer til tegnekunsten. I det første af disse kapitler, kapitel syv, forsøgte jeg at nuancere kendskabet til markedet for tegnekunst i første halvdel af det 17. århundrede, ved at analysere en endnu mestendels ignoreret kilde til tegnekunstens kundekreds: Weeskamers bevarede auktionsfortegnelser og de øvrige inventarier, som J.M. Montias har systematiseret og uddybet i den database, han efterlod sig. Ved hjælp af de muligheder en database tilbyder, blev det muligt at ikke blot opstille overordnede karakteristikker af samlerkulturen, men også fremføre basale kvantitative beskrivelser af interessen i tegnekunst. Ad den vej konstaterede vi, at der er tegn i inventarier og dødsboauktioner på, at interessen for tegnekunst voksede støt allerede fra århundredets begyndelse, eksploderede i 1630'erne og kulminerede kort efter midten af århundredet. I en kultur, der var så trænet til at påskønne grafik som den nederlandske, og som endvidere havde trykkekunsten at takke for en stor del af den kunstneriske anerkendelse, der faldt deres vej, er dette på ingen måde overraskende. Endvidere konstaterede vi ad den vej, at selvom det er korrekt, når man har antaget, at kunstnere var de væsentligste aftagere af tegnekunst, både procentvis men i særdeleshed målt i relative tal, så var der dog alligevel en ganske pæn køberskare til tegnekunst allerede i århundredets første årtier.

Weeskamers auktionsfortegnelser giver et uvurderligt indblik i den personkreds, der købte tegnekunst i århundredets første halvdel. Ved at følge disse oplysninger fra den første store auktion (både hvad angår maleri og papirkunst), Van Coninxloos auktion i 1607 til de store auktioner fra 1630'erne, viste vi os i stand til at bygge bro mellem det kunstmiljø, Van Mander leverer en fragmentarisk beskrivelse af i *Het Schilder-Boeck*, og det langt bedre dokumenterede samlermiljø fra anden halvdel af århundredet. Vi fik dermed en karakteristik af køberne af tegnekunst som primært særdeles velhavende medlemmer af eliten, der købte tegnekunst som en del af den samlerkultur, der var udbredt i de kredse. Databasen efterlader os således med indtrykket af et meget intimt samlermiljø, der både havde meget gode forbindelser til kunstnerne selv og ikke mindst til hinanden. Endvidere så vi tegn på, at den udbredte beskrivelse af tegnekunsten som et billigt alternativ til maleriet bør kvalificeres. Vi så ingen tegn på, at der skulle have været en efterspørgsel efter *low-end* tegnekunst, de dels udsprang de fleste købere fra de

højeste socialklasser og dels er der intet grundlag for at formode, at *low-end* kunstnere overhoved har produceret tegninger i et nævneværdigt omfang. Tegnekunst *kanne* være et alternativ til malerier, og det var i sagens natur billigere at købe en koloreret tegning af en respekteret kunstner, end at købe et af hans malerier. Men for den pris en koloreret tegning, et pennemaleri (der den gang blev defineret som en art tegning), eller en tegning på pergament typisk kostede, kunne man også have købt et billigt maleri hos en *uitdraagster* eller på auktion.

Dermed pegede analysen af Weeskamer os i retningen af, at den typiske interessent i tegnekunsten udsprang fra den velstillede og veluddannede elite. I de kredse var det ofte en selvfølge, at man skulle være i stand til at deltage i samtaler om kunst, hvilket de mange traktater og tegnemanualer, der henvendte sig direkte til *liefhebbere*, er et vidnesbyrd om. Det fortæller os dels, at det tegnede landskab kunne forvente at møde et velinformeret publikum, ligesom det fortæller os, at denne personkreds' opfattelse af tegnekunsten vil være en meget vigtig kilde til at komme nærmere en forståelse af de betydninger, det tegnede landskab blev tillagt i perioden. Og allerede i analysen af kildematerialet til samlerkulturen kunne vi konstatere, at det tegnede landskab spillede en central rolle i deres samlinger, hvor størsteparten af de lokale kunstnere, der blev fremhævet i annoncer over deres bortauktionering viste sig at være dedikerede landskabstegnere.

De to afsluttende kapitler blev derefter brugt på at finde spor efter den måde landskabskunsten og særligt landskabstegningen blev forstået i samtiden. Kapitel otte var tilegnet den kunstteoretiske beskrivelse af landskabskunsten og tegningens rolle heri. Jeg indledte med en gennemgang af de begreber, der i særdeleshed knyttede sig til landskabskunsten, og som samlet kan omsummeres i det *schilderachtige*, som udtrykker *nae t'leven*-ideologien æstetiske ideal. Vi så har endvidere set, at dette begreb spiller en afgørende rolle for konceptionen af det 17. århundredes naturalisme, samt at det har væsentlige paralleller med den atomistiske verdensforståelse. I analysen af tegnekunstens rolle i forhold til denne forståelse af landskabskunsten tog jeg som udgangspunkt, at Van Mander helt ser bort fra tegnekunstens rolle i spørgsmålet om overførelsen af naturen til kunstværket. Van Manders udeladelse tjente flere funktioner. For det første at understrege, at landskabskunsten fra et teoretisk synspunkt var knyttet til malekunsten og dens kolorit, for det andet sikre det, at idealet for tegningen, *Teycken-Const*, ikke blev blandet ind i beskrivelsen af den blotte naturoplevelse og imitation, og endelig tjente det til at understrege, at ideelt set skulle kunstværket udføres direkte fra hukommelsen. Min analyse af Van Manders måde at omtale det tegnede landskab i den teoretisk set mindre stramme *Leven der Schilders* afslørede imidlertid, at

Van Mander opererede med en meget konsekvent sprogbrug, når det kom til kunstnerens møde med landskabet og måden tegnekunsten blev aktiveret på. Van Mander beskriver næsten konsekvent det tegnede landskab som værende udført *nae t'leven conterfeyten(de)*, og ved at analysere hvilke æstetiske begreber han benyttede i relation til denne portrætterende måde at skildre virkeligheden, kunne vi konkludere, at det tegnede landskab næsten altid er direkte forbundet med præcis de begreber, der siden blev nøglebegreber for tonelandskabet, nemlig de æstetiske begreber, der knyttede sig til det *schilderachtige*. Analysen af levnedbeskrivelserne afslører dermed, at årsagen til, at Van Mander ignorerede tegningens rolle i *Den Grondts* kapitel om landskabskunsten formentlig var, at han forstod det tegnede landskab som lidet mere end den blotte portrættering af *leven*, mens *Teycken-Consts* sigte var at overskride dette for i stedet at udtrykke *natuer*. Derefter sporede jeg denne forståelse af det tegnede landskab i det 17. århundredes teoretiske traktater, og pegede på, at det i særdeleshed var i relation til den naturalistiske landskabskunst, at tegningen blev udlagt som mediet, hvor studiet af virkelighedens partikularitet blev nedfældet. Således at tegnekunsten indtog en naturlig plads i den *schilderachtige* landskabskunst som garant for studiet af det partikulære.

I kapitel ni gik jeg videre ad dette spor, blot var fokus nu flyttet fra de teoretiske kilder til den konkrete beskrivelse og anvendelse af landskabstegningen i de sociale kredse, hvor det tegnede kunstværk var mest udbredt. Ved at kigge nærmere på *liefhebberes* egen anvendelse af landskabstegningen, en fremtrædende samlers interesse i landskabstegnekunsten og nogle grundlæggende forskelle i italesættelsen af hhv. det tegnede og det malede landskabs hos en person, der var hjemmefant i Amsterdams kunstkrede og kendte til tidens begrebsapparat og diskussioner, Van den Vondel, fik vi yderligere styrket indtrykket af, at det tegnede landskab i datidens forståelse først og fremmest aktiverede associationer til den troværdige portrættering af virkeligheden. På denne basis foreslår jeg, at tegnekunsten betydningsfuld for det 17. århundredes naturalistiske landskabskunst strækker sig videre end de passive indvirkninger, der almindeligvis fremføres. Når vi kan konstatere, at naturalisterne producerer raderinger *som* tegnekunst og malerier der inkluderer en række ”tegnede” kvaliteter, så skyldes det ikke kun, at tegningen var det praktiske bindeled mellem naturen og det gennemarbejdede kunstværk, og som sådan smittede af på de færdige kunstværker af indirekte veje, sådan som det typisk er blevet beskrevet. Og det er ligeledes utilstrækkeligt at pege på, at grafikkens væsentligste rolle var, at den i kraft af at være billigere lettere kunne eksperimentere med motiver og derved bane vejen for deres overførsel til malerkunsten. Tegnekunsten som koncept spillede også en *aktiv* rolle i kunstværkerne, ikke mindst

ved at det naturalistiske landskab rent konceptuelt kan siges at være defineret af æstetiske kvaliteter, der var hjemmehørende i den portrætterende tegnemodus. Lidt firkantet sagt kan man sige, at det naturalistiske landskab da det blev introduceret som kategori i malerkunsten blev præsenteret som en form for tegning, der ligesom pennemalerier og for så vidt også olieskitser smeltede tegnekunsten og maleriet sammen. Van den Vondels og De Laresses måde at beskrive det naturalistiske landskabsidiom antyder, at naturalismen i vid udstrækning blev set som hjemmehørende i tegnekunsten, eller mere specifikt i den tilgang til tegnekunsten vi betegnede som *nae t'leven conterfeyten*. Referencerne til kunstværkets tegnede basis kunne derved aktivere forventninger om billedets portrætterende tilgang til motivet, som knyttede det tæt til den kunstopfattelse, der privilegerede den slående skildringen af *levens* særegenhed. Sammen med bondehusmotivet blev billedernes tegnede kvaliteter derved en markør for den *schilderachtige* kunstforståelse. Det er således vigtigt at gentage, at selv når tegnekunsten engageres som en art garant for maleriernes virkelighedslighed, så er der ikke tale om en realistisk kunst. Tvært imod må det være klart, at måden hvorpå tegnekunsten blev aktiveret som reference i malerierne var dybt engageret i samtidens æstetiske og kunstteoretiske diskussioner over maleriets måde at forholde sig til virkeligheden, og så er der ikke mindst grund til at opfatte referencerne som et vigtigt element af billedernes virtuose leg med billedkunstens illusionisme.

❧ Litteratur ❧

- Ackley (1981):** Ackley, Clifford: "Printmaking in the Age of Rembrandt: The Quest for Printed Tone", i: Boston/Saint Louis (1981), xix-xxv
- Adams (2002):** Adams, Ann Jensen: "Competing Communities in the 'Great Bog of Europe'. Identity and Seventeenth-Century Dutch Landscape Painting" i: Mitchell, W.J.T. (red.): *Landscape and Power*, Chicago og London 2002, 35-76
- Allen (1987):** Allen, Eva Jeney: *The Life and Art of Pieter Molyn*, ph. d.-afhandling, University of Maryland College Park 1987
- Alpers (1983):** Alpers, Svetlana: *The Art of Describing*, University of Chicago Press 1983
- Alpers (1997):** Alpers, Svetlana: "Picturing Dutch Culture" i: Franits (1997), 57-67
- Andrews (1985):** Andrews, Keith: *Catalogue of Netherlandish Drawings in the National Gallery of Scotland*, Edinburgh 1985
- Angel (1642):** Angel, Philips: *Lof der Schilder-Konst*, Leiden 1642
- Angel (1642/1996):** Angel, Philips: "Praise of Painting, translated by Michael Hoyle, with an introduction and commentary by Hessel Miedema", *Simiolus*, vol. 24 (1996), 227-258
- Bakker (1990):** Bakker, Boudewijn: "Langhuis and Stolp: Rembrandt's Farm Drawings and Prints", i: Washington (1990), 33-59
- Bakker (1993):** Bakker, Boudewijn: "Nederland naar 't leven; een inleiding", i: Amsterdam (1993-1994), 6-17
- Bakker (1993a):** Bakker, Boudewijn: "Levenspelgrimage of vrome wandeling? Claes Janszoon Visscher en zijn serie *Plaisaente Plaetsen*", *Oud Holland*, vol. 107 (1993), 97-115
- Bakker (1995):** Bakker, Boudewijn: "Schilderachtig: Discussions of a Seventeenth-Century Term and Concept", *Simiolus*, vol. 23 (1995), 147-62
- Bakker (1998):** Bakker, Boudewijn et al.: *Landscapes of Rembrandt. His favourite Walks*, Bussum 1998
- Bakker (2004):** Bakker, Boudewijn: *Landschap en Wereldbeeld, van Van Eyck tot Rembrandt*, Uitgeverij Thoth, Bussum 2004
- Bakker (2004-2005):** Bakker, Boudewijn: "Some notes on method: regarding Jeroen Stumpel's review of my *Landschap en wereldbeeld van Van Eyck tot Rembrandt*", *Simiolus* (2004-2004) nr. 3, 260-263
- Bakker (2005):** Bakker, Boudewijn: "Een goddelijk schildery: Vondel over landschap en schilderkunst in zijn *Bespiegelingen* van 1662", *Neerlandistie.nl*, nr. 05.02, 2005, 1-36
- Bakker (2006):** Bakker, Boudewijn: "Nature or Art? Rembrandt's aesthetics and the Dutch Tradition", i: Kassel/Leiden (2006-2007), 145-171
- Bakker et al. (1988):** Bakker, B., Fleurbaay, E. og Gerlagh, A.W (red.): *De verzameling Van Eeghen. Amsterdamse tekeningen 1600-1950*, Zwolle 1988

- Bal (1991):** Bal, Mieke: *Reading "Rembrandt" : Beyond the Word-Image Opposition*, Cambridge 1991
- Baldass (1817-1918):** Baldass, Ludwig: "Die niederländische Landschaftsmalerei von Patinir bis Bruegel" i: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, vol. XXXIV (1917-1918), 111-157
- Baldass (1927/1928):** Baldass, Ludwig: "Ein Landschaftsbild von Matthys Cock", i: *Zeitschrift für Bildende Kunst*, vol. 61 (1927/1928), 90-96
- Bastelaer (1908):** Bastelaer, Rene van: *Les estampes de Peter Bruegel l'ancien*, Bruxelles 1908
- Beck (1972):** Beck, Hans-Ulrich: "Über Maerten Fransz van der Hulft", *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, vol. XXIII (1972), 247-59
- Beck (1972-1987):** Beck, Hans-Ulrich: *Jan van Goyen 1596-1656: ein oeuvreverzeichnis*, Amsterdam 1972-1987
- Beck (1991):** Beck, Hans-Ulrich: *Künstler um Jan van Goyen*, Gent 1991
- Beck (1996):** Beck, Hans-Ulrich: "The Preliminary Drawings for Jan van Goyen's Views of Nijmegen", *Master Drawings*, vol. 34 (1996), 192-194
- Beck (1997):** Beck, Hans-Ulrich: "Pieter Molyn and his Duplicate Drawings", *Master Drawings*, vol. 35, nr. 4 (1997), 341-66
- Beck (1998):** Beck, Hans-Ulrich: *Pieter Molyn. Katalog der Handzeichnungen*, Doornspijk 1998
- Bedaux (1990):** Bedaux, Jan Baptist: *The Reality of Symbols*, s'Gravenhage og Maarssen 1990
- Beelaerts v.Blokland & Dumas (2005):** Beelaerts van Blokland, Willem og Dumas, Charles: *De kasteeltekeningen van Abraham Rademaker*, Zwolle 2005
- Begemann & Winner (1975):** Begemann, Otto von og Winner, Matthias (red.): *Pieter Bruegel und seine Welt*, Berlin 1975, 17-27
- Benesch (1935):** Benesch, Otto: *Rembrandt, Werk und Forschung*, Wien 1935
- Benesch (1947):** Benesch, Otto: *Rembrandt, Selected Drawings*, London og New York 1947
- Benesch (1957/1973):** Benesch, Otto: *The Drawings of Rembrandt*, London 1957/1973
- Bengtsson (1952):** Bengtsson, Åke: *Studies on the Rise of Realistic Landscape Painting in Holland 1610-1625*, Stockholm 1952
- Berenson (1901):** Berenson, Bernard, *The Study and Criticism of Italian Art*, London 1901
- Berenson (1902):** Berenson, Bernard: "Rudiments of Connoisseurship", i: *The Study and Criticism of Italian Art*, vol. II, London 1902, 111-148
- Berenson (1909):** Berenson, Bernard, *The Florentine Painters of the Renaissance. With an Index to their Works*, London 1909
- Berenson (1938):** Berenson, Bernard, *Drawings of the Florentine Painters*, Chicago 1938
- Van den Berghe (1992):** Berghe, E.H. van den: "Italiaanse schilderijen in Amsterdam in de 17de eeuw", *Jaarboek Amstelodamum*, vol. 84 (1992), 21-40
- Bernt (1957-1958):** Bernt, Walter: *Die niederländischen Zeichner des 17. Jahrhunderts*, München 1957-1958

- Bevers (1992):** Bevers, Holm: "Antwerpener Zeichner 1550-1600" i: Köln (1992), 215-223
- Bialostocki (1988):** Bialostocki, Jan: "The Renaissance Concept of Nature", i: *The Message of Images. Studies in the History of Art*, Wien 1988, 64-68
- Biens (1636/1982):** Biens, Cornelis Pietersz/ Klerk, E.A. de: "De Teecken-Const, een 17de eeuws Nederlands Traktaatje" i: *Oud Holland*, vol. 96 (1982) 16-60
- Biesboer (1979):** Biesboer, Pieter: Anmeldelse af Keyes (1975), *Simiolus*, vol. 10 (1979) 207-210
- Biesboer (2000):** Biesboer, Pieter: *Netherlandish Inventories I, Collections of Paintings in Haarlem 1572-1745*, Dexter 2000
- Blankert (1978):** Blankert, Albert: *Nederlandse 17e Eeuwse Italianiserende Landschapschilders*, Soest 1978
- Blankert (1992):** Blankert, Albert: "Rembrandt, hans elever och hans skola" i: (udst.kat.) "Rembrandt och hans tid", Nationalmuseum Stockholm, 1992, 41-70
- Bok (1993):** Bok, Marten Jan: "Art Lovers and their Paintings. Van Mander's Schilder-boeck as a Source for the History of the Art Market in the Northern Netherlands", i: Amsterdam (1993-1994a), 136-166
- Bok (1994):** Bok, Marten Jan: *Vraag en aanbod op de Nederlandse kunstmarkt, 1580-1700*, proefschrift, Faculteit Letteren van de Rijksuniversiteit Utrecht 1994
- Bolten (1998):** Bolten, Jaap: "The Beginnings of Abraham Bloemaert's Artistic Career", *Master Drawings*, vol. Xxxvi (1998) 17-25
- Bomford (1986):** Bomford, David: "Techniques of the Early Dutch Landscape Painters" i: London (1986), 45-56
- Boon (1992):** Boon, Karel G.: *The Netherlandish and German Drawings of the XVth and XVIth Centuries of the Frits Lugt Collection*, Paris 1992
- Bosse (1645):** Bosse, Abraham: *Traicté des manieres de graver en taille douce*, Paris 1645
- Bostoën (1994):** Bostoën, Karel: "Niet met verf, maar met woorden. Het 'schilderachtige' van de knikker-scène in de Spaanschen Brabander", i: Van Eck, Caroline, Van den Eynde, Jeroen og Van Leeuwen, Wilfred (red.s): *Het Schilderachtige. Studies over het schilderachtige in de Nederlandse kunsttheorie en architectuur 1650-1900*, Amsterdam 1994, 25-33
- Bredius & De Roever (1887):** Bredius, Abraham og Roever, Nicolaas de: "Rembrandt. Nieuwe bijdragen tot zijne levensgeschiedenis. Bijlage C. Leendert Cornelisz van Beyerens, Discipel van Rembrandt", *Oud Holland*, vol. V (1887), 235-39
- Bredius (1882-1883):** Bredius, Abraham: "De boeken van het Leidsche St. Lucas-Gilde", i: Obreen, F.D.O: *Archief voor Nederlandsche Kunstgeschiedenis*, vol. V (1882-1883), 172-259
- Bredius (1892):** Bredius, Abraham: "De schilder Johannes van de Cappelle", *Oud Holland*, vol. X (1892), 26-40
- Bredius (1915-1922):** Bredius, Abraham: *Künstler-Inventare*, s'Gravenhage 1915-1922

- Briels (1976):** Briels, Johannes G.C.A.: *De Zuidnederlandse immigratie in Amsterdam en Haarlem omstreeks 1572-1630*, (upubl. doktorafhandling.) Rijksmuseum te Utrecht 1976
- Briels (1992):** Briels, Johannes G.C.A.: "Flämische Maler im Holland um 1600" i: Köln (1992), 79-91
- Broos & Schapelhouman (1993):** Broos, Ben og Schapelhouman, Marijn: *Oude tekeningen in het bezit van het Amsterdams Historisch Museum, waaronder de collectie Fodor. Nederlandse Tekenaars geboren tussen 1600 en 1660*, Zwolle 1993
- Broos (1984):** Broos, Ben: "'Antoni Waterloo f(ecit)' in Maarsseveen", *Jaarboek 'Niftalake'* (1984), 18-48
- Broos (1984-1987):** Broos, Ben: "Notitie der Teekeningen van Sybrand Feitama" *Oud Holland*, vol. 98 (1984) 13-39, vol. 99 (1985) 110-154, vol. 101 (1987) 171-217
- Brosens (2001):** Brosens, Koenraad: "...besonder in Italiën seer begeert... Wisselwerkingen tyssen Italië en de Nederlanden in de landschapskunst 1500-1675" i: s'Hertogenbosch (2001), 65-80
- Brown (1986):** Brown, Christopher: "Introduction" i: London (1986) 11-44
- Brown (1997):** Brown, David Alan: "Berenson's Method" i: (udst.kat.) "Berenson and the Connoisseurship of Italian Painting", National Gallery of Art, Washington 1997, 41-49
- Bruyn et al (1982-1989):** Bruyn, Josua; Thiel, P.J.J van; Haak, Bob; Levie, S.H. og Wetering, Ernst van de: *A Corpus of Rembrandt Paintings*, vol. I, s'Gravenhage 1982, 1986 og 1989
- Bryson (1983):** Bryson, Norman: *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*, New Haven 1983
- Buijsen (1992):** Buijsen, Edwin: "Tussen fantasie en werkelijkheid: 17de eeuwse Hollandse landschapschilderkunst/ Between Fantasy and Reality: 17th Century Dutch Landscape Painting" i: Tokyo/Kasama/Kumamoto/Stedelijk (1992-1993), 45-63
- Buijsen (1993):** Buijsen, Edwin: "The Sketchbook of Jan van Goyen from the Bredius-Kronig Collection", (udst.kat.) Museum Bredius, s'Gravenhage, 1993
- Buijsen (1996):** Buijsen, Edwin: "De schetsboeken van Jan van Goyen", i: Leiden (1996-1997), 22-37
- Burchard (1917):** Burchard, Ludwig: *Die Holländischen Radierer vor Rembrandt*, Berlin 1917
- Castelnuovo (1996):** Castelnuovo, Enrico "Connoisseurship" i: Turner, Jane (red.) *The Dictionary of Art*, vol. VII (1996), 713
- Chong (1987):** Chong, Alan: "The Market for Landscape Painting in 17th Century Holland", i: Amsterdam/Boston/Philadelphia (1987) 104-120
- Chong (1987a)** Achong, Alan: "The Drawings of Cornelis van Poelenburgh", *Master Drawings*, vol. 25 (1987), 3-62
- Chong (1992):** Chong, Alan: *Aelbert Cuyp and the Meaning of Landscape*, (upubl. Diss.) New York University 1992
- Clements (1961):** Clements, Robert J.: *Michelangelo's Theory of Art*, New York 1961

- Dackerman (2006):** Dackerman, Susan: "Dürer's Etchings: Printed Drawings?", i: Pennsylvania/Sarasota/Northampton (2006), 37-51
- Demont & Favreau (2006):** Demont, Emmanuelle og Favreau, Marc: *Herman van der Hem (1619-1649). Un dessinateur hollandais à Bordeaux et dans le Bordelais au XVIIe siècle*, Camiac-et-Saint-Denis 2006
- Devisscher (2001):** Devisscher, Hans: "Van Bosch tot Rubens. Zuid-Nederlandse landschapskunst 1500-1675" i: s'Hertogenbosch (2001), 13-41
- Dodgson (1918):** Dodgson, Campbell: "A Dutch Sketchbook of 1650", *Burlington Magazine*, vol. 32 (1918), nr. 183, 234-40
- Dobrzycka (1966):** Dobrzycka, Anna: *Jan van Goyen 1596-1656*, Poznan 1966
- Dudok van Heel (1975):** Dudok van Heel, Sebastien A.C.: "De kunstverzamelingen van Lennep met de Arundel-tekeningen", *Jaarboek Amstelodamum*, vol. MCMLXXV (1975), 137-148
- Dudok van Heel (1975a):** Dudok van Heel, Sebastien A.C.: "Honderdvijftig advertenties van kunstverkopingen uit veertig jaargangen van de 'Amsterdamsche Courant', 1672-1711", *Jaarboek Amstelodamum*, vol. 67 (1975), 149-173
- Dudok van Heel (1977):** Dudok van Heel, Sebastien A.C.: "Ruim honderd advertenties van kunstverkopingen uit de 'Amsterdamsche Courant', 1712-1725", *Jaarboek Amstelodamum*, vol. 69 (1977), 107-122
- Dudok van Heel (1979):** Dudok van Heel, S.A.C.: "Jan Nicquet ten onrechte op een franse postzegel", *Maandblad Amstelodamum*, vol. 66 (1979) 3-7
- Dunbar (1974-1980):** Dunbar, Burton L.: "The Landscape Paintings of Cornelis Massijs", i: *Bulletin Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België*, vol. 23-29 (1974-1980), 97-126
- Duparc (1988):** Duparc, Frederik J.: "Landscape Drawing in the Northern Netherlands during the Seventeenth Century" i: *udst.kat. Cambridge-Montreal* (1988), 12-19
- Van Eeghen (1969):** Eeghen, Isabella Henrietta van: "Het Amsterdamse Sint Lukasgilde in de 17de Eeuw", *Jaarboek Amstelodamum*, vol. 61 (1969), 65-102
- Van Eeghen (1975):** Eeghen, Isabella Henrietta van: "Abraham en Antoni Rutgers: De kunstzin van grootvader en kleinzoon" i: *Jaarboek Amstelodamum*, vol. 67 (1975), 174-188
- Van Eeghen (1985):** Eeghen, Isabella Henrietta van: "Rembrandt en de Veilingen (Titus van Rijn, Clement de Jonghe en Samuel Smijtes)", *Jaarboek Amstelodamum*, vol. 76 (1985), 54-69
- Van Eeghen (1997):** Eeghen, Christiaan van: "Jan van Goyen's Early Chalk Landscapes from Two Albums" i: *Master Drawings*, vol. 35 (1997), 155-80
- Van Eeghen (2006):** Eeghen, Christiaan van: "Simon de Vlieger as a Draughtsman I: The Pen Drawings", *Master Drawings*, vol. 44 (2006) 3-47
- Emmens (1968):** Emmens, Jan: *Rembrandt en de regels van de kunst*, Utrecht 1968
- Ertz (1979):** Ertz, Klaus: *Jan Brueghel d.Ä. Die Gemälde*, Köln 1979
- Falck (1914):** Gustav Falck, "Kobberstiksamlings Rembrandt-tegninger", i

- Kunstmuseets Aarsskrift*, I, København, 1914, 62-69
- Falck (1917):** Falck, Gustav: "Ingeniør Rumps gave til Kobberstiksamlingen", *Kunstmuseets Aarsskrift*, vol. IV (1917), 122-130
- Falkenburg (1988)** Falkenburg, Reindert: *Joachim Patinir. Landscape as an image of the Pilgrimage of Life*, Amsterdam og Philadelphia 1988
- Falkenburg (1996):** Falkenburg, Reindert: "'Schilderachtig weer' bij Jan van Goyen", i: Leiden (1996), 60-69
- Fischer (1977):** Fischer, Erik: "Udenlandske tegninger skænket af Ny Carlsbergfondet i årene 1926-1974" i: *Cras*, vol. XIII (1977), 97-136
- Fischer (2004):** Fischer, Chris "En fragmentarisk beretning om kunstkere og ræsonnerede kataloger" i: Dam Christensen, Hans og Larsen, Louise C. (red): *Det kunsthistoriske studieapparat. Hånd- og debatbog fra den videnskabelige hverdag*, København 2004, 163-180
- Fock (1990):** Fock, Willemijn C.: "Kunstbezt in Leiden in de 17de eeuw" i: Th. H. Lunsingh Scheurleer et al. (red.): *Het Rapenburg. Geschiedenis van en Leidse gracht*, Leiden 1990, 3-41
- Fock (1992):** Fock, G. Willemijn: "Kunst en rariteiten in het Hollandse interieur", i: Amsterdam (1992), 70-91
- Franits (1997):** Franits, Wayne: *Looking at 17th Century Dutch Art: Realism Reconsidered*, Cambridge 1997
- Franz (1965):** Franz, Heinrich Gerhard: "Hans Bol als Landschaftszeichner", i: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der Universität Graz*, vol. I (1965), 19-67
- Franz (1969):** Franz, Heinrich Gerhard: *Niederländische Landschaftsmalerei im Zeitalter des Manierismus*, Graz 1969
- Franz (1979/1980):** Franz, Heinrich Gerhard: "Beiträge zur Niederländischen Landschaftsmalerei des 16. Jahrhunderts (I)", i: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der Universität Graz*, vol. 15/16 (1979/1980), 135-38
- Franz (1979/1980a):** Franz, Heinrich Gerhard: "Beiträge zur Niederländischen Landschaftsmalerei des 16. Jahrhunderts (II)", i: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der Universität Graz*, vol. 15/16 (1979/1980), 151-74
- Freedberg & De Vries (1991):** De Vries, Jan og Freedberg, David (red.): *Art in History – History in Art. Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture*, University of Chicago Press 1991
- Freedberg (1980):** Freedberg, David: *Dutch Landscape Prints of the Seventeenth Century*, Dorchester 1980
- Freedberg (1989):** Freedberg, Sydney J. "Some Thoughts on Berenson, Connoisseurship, and the History of Art" i: *I Tatti Studies. Essays in the Renaissance*, vol. III (1989) 11-26
- Friedländer (1944):** Friedländer, Max J., *On Art and Connoisseurship*, London 1944
- Friedländer (1947):** Friedländer, Max J.: *Essays: Über die Landschaftsmalerei und andere Bildgattungen*, s'Gravenhage 1947
- Friedländer (1969):** Friedländer, Max J.: *Early Netherlandish Painting, vol. V: Geertgen tot Sint Jans and Jerome Bosch*, Leiden 1969

- Garff (1976):** Garff, Jan: *Hollandske tegninger og tryk*, København 1976
- Garff (1986):** Garff, Jan: *Jan van Goyen. Tolv blade fra en skitsebog 1650*, København 1986
- Garff (1993):** Garff, Jan: "Vindpustet" i: udst.kat. "Øjenlyst, 53 tegninger fra Den kgl. Kobberstiksamling", Statens Museum for Kunst, 1993, 70-71
- Garff (1996a):** Garff, Jan: *Tegninger af Rembrandt*, København 1996
- Garff (1996b):** Garff, Jan: "Vindpustet" i: "100 Mesterværker", (udst.kat.) Statens Museum for Kunst, 1996, 76-77
- Geertz (1983):** Geertz, Clifford: "Art as a Cultural System" i: *Local Knowledge*, Basic Books 1983
- Geertz (1993):** Geertz, Clifford: *The Interpretation of Cultures*, London 1993
- Van Gelder (1933):** Gelder, J.G. van: *Jan van de Velde 1593-1641. Teekenaar-Schilder*, s'Gravenhage 1933
- Van Gelder (1937):** Gelder, J.G. van: "Pennetegninger af Jan van Goyen" i: *Kunstmuseets Aarsskrift*, vol. XXIV (1937), 31-45
- Van Gelder (1958):** Gelder, J.G. van: *Prenten en tekeningen*, Amsterdam 1958
- Van Gelder & Jost (1973):** Gelder, J.G. van og Jost, Ingrid: "Vroeg contact van Aelbert Cuyp met Utrecht" i: *Miscellanea I.Q. van Regteren Altena*, Amsterdam 1969, 100-103
- Van Gelder & Jost (1985):** Gelder, J.G. van og Jost, Ingrid: *Jan de Bisschop and his Icones and Paradigmata. Classical Antiquities and Italian Drawings for Artistic Instruction in 17th Century Holland*, Doornspijk 1985
- Gerszi (1976):** Gerszi, Terez: "Bruegels Nachwirkung auf die niederländischen Landschaftsmaler um 1600" i: *Oud Holland*, vol. 90 (1976), 201-29
- Gibson (1989):** Gibson, Walter S.: "Mirror of the Earth". *The World Landscape in Sixteenth-Century Flemish Painting*, New Jersey 1989
- Gibson (2000):** Gibson, Walter S.: *Pleasant Places. The Rustic Landscape from Bruegel to Ruisdael*, Berkeley, Los Angeles og London 2000
- Gifford (1995):** Gifford, E. Melanie: "Style and Technique in Dutch Landscape Painting in the 1620s", *Historical Painting Techniques, materials and Studio Practice. Preprint of a Symposium*, Leiden Universiteit 26.-29. juni 1995, 140-47
- Gifford (1996):** Gifford, E. Melanie: "Jan van Goyen en de techniek van het naturalistische landschap" i: Leiden (1996-1997) 70-79
- Gifford (1998):** Gifford, E. Melanie: "Esaias van de Velde's Technical Innovations: Translating a Graphic Tradition into Paint", *Painting Techniques. History, Materials and Studio Practice, Contributions to the Dublin Congress 7. - 11. dec. 1998*, 145-49
- Gifford (2006):** Gifford, E. Melanie: "Evocation and representation: Rembrandt's landscape painting technique" i: Kassel/Leiden (2006-2007), 121-143
- Giles, Molroy & Owens (1979):** Giles, Laura, Milroy, Elizabeth og Owens, Gwendolyn: *Master Drawings from the Collection of Ingrid and Julius S. Held*, Williamstown 1979

- Giltaj (1979):** Giltaj, Jeroen: "Tekeningen van Isaac Koene (1637/40-1713)", *Bulletin van het Rijksmuseum*, vol. 27 (1979), nr. 3, 129-33
- Giltaj (1980):** Giltaj, Jeroen: "De tekeningen van Jacob van Ruisdael", *Oud Holland*, vol. 94 (1980) 141-208
- Ginzburg (1999):** Ginzburg, Carlo: "Spor. Indicie-paradigmets rødder" i: *Spor. Om historie og historisk metode*, København 1999, 78-110
- Goedde (1989):** Goedde, Lawrence Otto: *Tempest and Shipwreck in Dutch and Flemish Art. Convention. Rhetoric and Interpretation*, Pennsylvania University Press, University Park og London 1989
- Goedde (1997):** Goedde, Lawrence Otto: "Naturalism as Convention. Subject, Style, and Artistic Self-Consciousness in Dutch Landscape", i: *Franits (1997)* 129-43
- Goeree (1668/1998):** Goeree, Willem: *Inleydinge Tot de Al-ghemeene Teycken-Konst*, Middelburg 1668 (Kwakkelstein, Michael: *Willem Goeree, Teycken-Konst (1668)*, Een kritische geannoteerde editie, Leiden 1998)
- Gombrich (1966):** Gombrich, Sir Ernst: "The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape" i: *Norm and Form, Studies in the Art of the Renaissance*, London (1966), 107-121
- Gombrich (1989):** Gombrich, Sir Ernst: *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Princeton University Press 1989 (opr: 1960)
- Goodman (1983):** Goodman, Nelson: "Art and Authenticity", i: *Dutton, Dennis (red.): The Forger's Art*, London og Los Angeles 1983, 93-114
- Goosens (1954):** Goosens, K: *David Vinckboons, Antwerpen og s'Gravenhage* 1954
- Goosens (2001):** Goosens, Marion E.W.: *Schilders en de markt. Haarlem 1605-1635*, doktorafhandling, Universiteit Leiden 2001
- Grosse (1925):** Grosse, Ralph: *Die Holländische Landschaftskunst 1600-1650*, Berlin og Leipzig 1925
- Van der Haagen (1932):** Haagen, J.K. van der: *De schilders Van der Haagen en hun werk*, Voorburg 1932
- Hand (1986):** Hand, John Oliver: "The Sixteenth Century" i: *Washington/New York (1986-1987)*, 1-11
- Hanschke (1988):** Hanschke, Ulrike: *Die flämische Waldlandschaft. Anfänge und Entwicklungen im 16. und 17. Jahrhundert*, Worms 1988
- Haverkamp-Begemann (1959):** Haverkamp-Begemann, Egbert: *Willem Buytewech*, Amsterdam 1959
- Haverkamp-Begemann (1979):** Haverkamp Begemann, Egbert: "Joos van Liere", i: *Pieter Bruegel und seine Welt. Eine Colloquium veranstaltet vom Kunsthistorischen Institut der freien Universität Berlin und dem Kupferstichkabinett der Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz am 13 und 14 November 1975*, Berlin 1979 17-28
- Haverkamp-Begemann (2001):** Haverkamp-Begemann, Egbert: "The Beauty of Holland: Aelbert Cuyp as a Landscape Draftsman" i: *Washington/London/Amsterdam (2001)*, 75-85

- Haverkamp-Begemann (kommende):** Haverkamp-Begemann, Egbert: *Aelbert Cuyp: The Drawings* [trykkested og år ubekendt]
- Haverkamp-Begemann & Chong (1985):** Haverkamp-Begemann, Egbert og Chong, Alan: "Dutch Landscape Painting and its Associations" i: Hoetink, H.R. (red.): *The Royal Picture Gallery Mauritshuis*, Amsterdam 1985, 56-67
- Held (1963):** Held, Julius S.: "The Early Appreciation of Drawings", *Latin American Art, and the Baroque period in Europe. Studies in Western Art. Acts of the 20th international congress of the history of art*, vol. III, Princeton 1963, 72-95
- Hochstrasser (1997)** Hochstrasser, Julie Berger: "Inroads to Seventeenth-Century Dutch Landscape Painting" i: Falkenburg, Reindert et al. (red.): *Natuur en landschap in de nederlandse Kunst / Nature and Landscape in Netherlandish Art 1500-1850, Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, vol. 48 (1997), 193-221
- Hofstede de Groot (1906):** Hofstede de Groot, Cornelis: *Die Handzeichnungen Rembrandts, Versuch eines beschreibenden und kritischen Katalog*, Haarlem 1906
- Van Hoogstraten (1678):** Hoogstraten, Samuel van: *Inleyding tot der hoge schoole der Schilderkunst*, Rotterdam 1678
- Hulton (1959):** Hulton, P.H.: *Drawings of England in the 17th Century by Willem Schellinks, Jacob Esselens and Lambert Doomer*, *Walpole Society*, vol. 35, London 1959
- Huygens (1631/1994):** Huygens, Constantijn/Heesakkers, C.L (oversættelse): *Mijn jeugd*, Amsterdam 1994 [MS 1629-1631]
- Huys Janssen (1991):** Huys Janssen, Paul: "Introduction" i: *The Hoogsteder Exhibition of Dutch Landscapes*, s'Gravenhage 1991, 30-45
- Israel (1995):** Israel, Jonathan: *The Dutch Republic, Ist Rise, Greatness and Fall 1477-1806*, Oxford 1995
- Jaffé (2002):** Jaffé, Michael: *The Devonshire Collection of Northern European Drawings, vol. III Dutch Artists*, Torino, London og Venezia 2002
- De Jongh (1971):** Jongh, Eddy de: "Realisme en schijnrealisme in de Hollandse schilderkunst van de 17de eeuw" i: "Rembrandt en zijn tijd" udst.kat. Bruxelles, Paleis voor Schone Kunsten 1971, 143-194
- De Jongh (1990/1991):** Jongh, Eddy de: "Real Dutch Art and not-so-real Dutch Art: Some Nationalistic Views of Seventeenth-Century Netherlandish Painting" i: *Simiolus*, vol. 20 (1990/1991) nr. 2/3, 197-206
- De Jongh (1999):** Jongh, Eddy de: "The Iconological Approach to Seventeenth-Century Dutch Painting" i: Grijzenhout, Frans og Veen, Henk van (red.): *The Golden Age of Dutch Painting in Historical Perspective*, Cambridge University Press 1999, 200-223
- De Jongh (2000):** Jongh, Eddy de: "Opinions and Objections" i: *Questions of Meaning. Theme and Motif in Dutch Seventeenth-Century Painting*, Leiden 2000, 9-19
- De Jongh (2000a):** Jongh, Eddy de: "Mountains in the Lowlands", i: *Questions of Meaning. Theme and Motif in Dutch Seventeenth-Century Painting*, Leiden 2000, 167-191
- Judson (1973):** Judson, J. Richard: *The Drawings of Jacob de Gheyn II*, New

York 1973

- Kahn-Gerzon (1992):** Kahn-Gerzon, B.S.: "Biografische gegevens over Anthonie Waterloo", *Oud Holland*, vol. 106 (1992), 94-98
- Kant (1986):** Kant, Immanuel: *The Critique of Judgement*, Oxford 1986
- Kasteleyn (1991):** Kasteleyn, Leonard P.: "Opdat de waarheid klaar in uwe tekening spele. De topografische tekenkunst in de Republiek gedurende het tweede kwart van de 18de eeuw en theorieën van Newton" i: *Delineavit et Sculpsit*, vol. 6 (dec. 1991), 10-29
- Kasteleyn (1992):** Kasteleyn, Leonard P.: "Opdat de waarheid klaar in uwe tekening spele. De topografische tekenkunst in de Republiek gedurende het tweede kwart van de 18de eeuw en de theorieën van Newton (II)", *Delineavit et Sculpsit*, nr. 7 (1992), 16-35
- Kettering (1988):** Kettering, Alison McNeil: *Drawings from the Ter Borch Studio Estate*, s'Gravenhage 1988
- Keyes (1975):** Keyes, George S.: *Cornelis Vroom. Marine and Landscape Artist*, proefschrift, Rijksuniversiteit te Utrecht 1975
- Keyes (1976):** Keyes, George S. "Pieter Mulier the Elder", *Oud Holland*, vol. XC (1976), 230-261
- Keyes (1979):** Keyes, George S.: "Cornelis Claesz van Wieringen" i: *Oud Holland*, vol. 93 (1979), 1-46
- Keyes (1984):** Keyes, George S.: *Esaias van den Velde 1587-1630*, Doornspijk 1984
- Keyes (1987):** Keyes, George S.: "Esaias van de Velde and the Chalk Sketch" i: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, vol. 38 (1987), 136-145
- Keyes (1987a):** Keyes, George S.: "Landscape Drawings in the Age of Bruegel: Their Changing form and Function", i: *Drawing*, vol. IX (1987), nr. 3, 49-53
- Kjørup (1996):** Kjørup, Søren: *Menneskevidenskaberne*, Gylling 1996
- De Klijn (1982):** Klijn, Maarten de: *De invloed van het Calvinisme op de Noord-Nederlandse landschapschilderkunst 1570-1630*, Apeldoorn 1982
- Kloek (1990):** Kloek, Wouter: *De kasteeltekeningen van Roelant Roghman*, Alphen aan den Rijn 1990
- Kloek (1999):** Kloek, Wouter: "De betovering van het stilleben" i: *Amsterdam/Cleveland (1999-2000)*, 39-49
- Ladis (1998):** Ladis, Andrew (red): *A Discerning Eye. Essays on Early Italian Painting by Richard Offner*, Pennsylvania 1998
- Ladis (1998a):** Ladis, Andrew: "Richard Offner: The Unmaking of a Connoisseur" i: *Ladis (1998)*, 3-19
- De Lairese (1714):** Lairese, Gerard de: *Groot Schilderboek*, Amsterdam 1714
- Lammertse (1996):** Lammertse, Friso: "...What one can do with a pen' Pen Paintings of Maritime Scenes" i: Giltaj, Jeroen (red.): *Praise of the Ships and the Sea. The Dutch Marine Painters of the 17th Century*, Museum Boijmans-van Beuningen 21. December 1996 – 23. februar 1997 og Gemäldegalerie im Bodemuseum, 21. marts – 25. maj 1997, 45-58

- Leeflang (1993):** Leeflang, Huigen: "Het landschap in boek en prent. Perceptie en interpretatie van vroeg zeventiende-eeuwse Nederlandse landschapsprenten" I: Amsterdam (1993-1994), 18-32
- Leeflang (1997):** Leeflang, Huigen: "Dutch Landscape: The Urban View. Haarlem and its environs in literature and art, 15th-17th Century", i: Falkenburg, Reindert et al. (red.): *Natuur en landschap in de nederlandse Kunst / Nature and Landscape in Netherlandish Art 1500-1850, Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, vol. 48 (1997), 52-115
- Levesque (1994):** Levesque, Catherine: *Journey Through Landscape in Seventeenth-Century Holland. The Haarlem Print Series and Dutch Identity*, Pennsylvania 1994
- Liedtke (1995):** Liedtke, Walter: "Pentimenti in our Pictures of Salomon van Ruysdael and of Jan van Goyen", i: Schneijder, C.P, Robinson, W.W. og Davies, A.I (red.): *Shop Talk. Studies in Honor of Seymour Slive*, Cambridge, MA 1995, 154-157
- Liedtke (1995):** Liedtke, Walter: "Rembrandt and the Rembrandt Style in the Seventeenth Century" i: Liedtke, Walter og Sonnenburg, Hubert von: *Rembrandt / Not-Rembrandt*, Metropolitan Museum of Art, 1995, 3-40
- Liedtke (1997):** Liedtke, Walter: "Rembrandt and his Circle: More on the Workshop Thesis" i: Fleischer, R.E. og Scott, S.C. (red.): *Rembrandt, Rubens and the Art of their Time: Recent Perspectives, Papers in Art History from the Pennsylvania State University*, vol XI (1997), 36-59
- Liedtke (2003):** Liedtke, Walter S.: "Cottage Industry. Some Haarlem Landscapes of the Early Seventeenth Century" i: *Apollo*, vol. CLVIII (2003), august, 21-31
- Liess (1979-1982):** Liess, Reinhard: "Die Kleinen Landschaften Pieter Bruegels d.Ä im Lichte seines Gesamtwerks", *Kunsthistorisches Jahrbuch Graz*, vol. 15-16 (1979/80), 1-116, vol. 17 (1981) 35-153, vol. 18 (1982), 79-164
- Lippmann et al. (1888-1910):** Lippmann, F. et al.: *Zeichnungen von Rembrandt Harmensz van Rijn in Lichtdruck*, Berlin, s'Gravenhage og Leipzig 1888-1910
- Logan (1979):** Logan, Anna-Maria: *The Cabinet of the Brothers Gerard and Jan Reynst*, Amsterdam, Oxford og New York 1979
- Loughman & Montias (2000):** Loughman, John og Montias, John Michael: *Public and Private Spaces. Works of Art in 17th Century Dutch Houses*, Zwolle 2000
- Loughman (1999):** Loughman, John: "De markt voor Nederlandse stillevens, 1600-1720", i: Amsterdam/Cleveland (1999-2000), 87-102
- Lugt (1915a):** Lugt, Frits: "Wandelingen met Rembrandt in Amsterdam", i: *Feest-bundel Dr. Abraham Bredius aangeboden den achttienden April, 1915*. Amsterdam 1915, I: 138-177; II, nrs. 50-74
- Lugt (1915b):** Lugt, Frits: *Wandelingen met Rembrandt in en om Amsterdam*, Amsterdam 1915
- Lugt (1920):** Lugt, Frits: *Mit Rembrandt in Amsterdam, Die Darstellungen Rembrandts vom Amsterdamer Stadtbilde und von der unmittelbaren landschaftlichen Umgebung*...., Berlin 1920

- Lugt (1936):** Lugt, Frits: "Italiaansche kunstwerken in Nederlandsche verzamelingen van vroeger tijden", *Oud Holland*, vol. LIII (1936), 97-135
- Lugt (1938-1987):** Lugt, Frits, *Répertoire des catalogues de ventes publiques: intéressant l'art ou la curiosité*, s'Gravenhage og Paris 1938-1987
- Lugt (1950):** Lugt, Frits: *École nationale supérieure des beaux-arts, Paris. Inventaires général des dessins des écoles du Nord, tome I École hollandaise*, Paris 1950
- Lübke (1988):** Lübke, Poul: *Vor tids filosofi. Engagement og forståelse*, København 1988
- Madsen (1914):** Madsen, Karl: "Larpents Gave til Kunstmuseet", *Kunstmuseets Aarsskrift*, vol. I (1914), 120-141
- Madsen (1918):** Madsen, Karl: "Museets nyerehvervelser af nederlandsk kunst" i: *Kunstmuseets Aarsskrift*, vol. V (1918), 103-111
- Maginnis (1990):** Maginnis, Hayden B.J.: "The Role of Perceptual Learning in Connoisseurship: Morelli, Berenson, and Beyond" i: *Art History*, vol. 13 (1990) nr. 1 p. 104-117
- Maginnis (1998):** Maginnis, Hayden B.J.: "Richard Offner and the Ineffable: A Problem in Connoisseurship" i: *Ladis* (1998), 21-34
- Van Mander (1604):** Mander, Karel van: *Het Schilder-Boeck*, Haarlem 1604
- De Marchi (1995):** Marchi, Neil de: "The Role of Dutch Auctions and Lotteries in Shaping the Art Market(s) of 17th Century Holland", *Journal of Economic Behaviour and Organization*, vol. 28 (1995), 203-221
- De Marchi & Van Miegroet (1994):** Marchi, Neil de og Miegroet, Hans J. van: "Art, Value, and Market Practices in the Netherlands in the 17th Century", *The Art Bulletin*, vol. lxxvi, no. 3 (1994), 451-464
- Mayer (1910):** Mayer, Anton: *Das Leben und die Werk der Brüder Matthäus und Paul Brill*, Leipzig 1910
- Melion (1991):** Melion, Walter S.: *Shaping the Netherlandish Canon. Karel van Mander's Schilder-Boeck*, Chicago og London 1991
- Melion (1993):** Melion, Walter S.: "Theory and Practice. Reproductive Engravings in the 16th Century Netherlands", i: *Evanston/Chapel Hill* (1993), 47-69
- Meyerhöfer (1993):** Meyerhöfer, Dietrich: "Aarnout ter Himpel (um 1634-1686) Vorläufiges Verzeichnis seiner Zeichnungen" i: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte*, vol. 32 (1993), 127-204
- Michel (1893):** Michel, E. *Rembrandt, Sa Vie, Son Oeuvre, et Son Temps*, Paris 1893
- Miedema (1973):** Miedema, Hessel (red.): *Karel van Mander, Den grondt der edel vry schilder-const*, Utrecht 1973
- Miedema (1994-1999):** Miedema, Hessel (red.): *Karel van Mander, The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters*, Doornspijk 1994-1999
- Mielke (1996):** Mielke, Hans: *Pieter Bruegel – Die Zeichnungen*, Turnhout 1996
- Montias (1982):** Montias, John Michael: *Artists and Artisans in Delft; a Study of the 17th Century*, Princeton, NJ 1982
- Montias (1987):** Montias, John Michael: "Cost and Value in 17th Century

- Netherlands”, *Art History*, vol. 10 (1987), 455-466
- Montias (1988):** Montias, John Michael: ”Art dealers in the 17th Century Netherlands”, *Simiolus*, vol. 18 (1988), 244-56
- Montias (1990):** Montias, John Michael: ”Estimates of the number of Dutch master-painters, their earnings and their output in 1650”, *Leidschrift* vol. 6 (1990), 59-74
- Montias (1991):** Montias, John Michael: ”Works of Art in Seventeenth-Century Amsterdam: An Analysis of Subjects and Attributions”, i: Freedberg & De Vries (1991), 331-72
- Montias (1996):** Montias, John Michael: ”Works of Art in a Random Sample of Amsterdam Inventories”, North, Michael (red.) *Economic History of the Arts*, Köln/Weimar/Wien 1996, 67-88
- Montias (1996a):** Montias, John Michael: ”Quantitative Methods in the Analysis of 17th Century Dutch Inventories”, Ginsburg, V.A og Menger, P.-M. (red.): *Economics of Art – Selected Essays*, Amsterdam 1996, 1-26
- Montias (1999):** Montias, John Michael: ”Veilingen in Amsterdam (1597-1638)”, *Jaarboek Amstelodamum*, vol. 91 (1999), 109-125
- Montias (2002):** Montias, John Michael: *Art at Auction in 17th Century Amsterdam*, Amsterdam 2002
- Montias (2004-2005):** Montias, John Michael: ”Artists named in Amsterdam Inventories 1607-1680”, *Simiolus*, vol. 31 (2004-2005), 322-347
- Morelli (1892/93):** Morelli, Giovanni: *Italian Painters: Critical Studies of their Work*, London 1892/93
- Morelli/Lermolieff (1890):** Lermolieff, Ivan (Morelli, Giovanni): *Kunstkritische Studien über Italienische Malerei. Die Galerien Borghese und Doria Panfili in Rom*, Leipzig 1890, p.22
- Morse (1966):** Morse, Peter: *Rembrandt's Etching Technique: an Example*, United States National Museum Bulletin 250: Contributions from the museum of History and Technology, Smithsonian Institution, Washington 1966
- Müllenmeister (1985):** Müllenmeister, K.J.: ”Prager Impressionen” i: *Weltkunst*, nr. 17 (1985), 2360-2363
- Müllenmeister (1988):** Müllenmeister, K. J. *Roelant Savery*, Freren 1988
- Müller (1927):** Müller, C.: ”Abraham Bloemaert als Landschaftsmaler”, *Oud Holland*, vol. 44 (1927), 193-208
- Münz (1961):** Münz, Ludwig: *Pieter Bruegel. The Drawings*, London 1961
- Neumann (1918):** Neumann, Carl: *Rembrandt, Handzeichnungen*, München 1918
- Niemeijer (1959):** Niemeijer, J. W.: ”Het topografisch element in enkele riviergezichten van Salomon van Ruysdael nader beschouwd”, *Oud Holland*, vol.74 (1959), 51-56
- Niemeijer (1964):** Niemeijer, J.W.: ”Varia Topografica IV. Een album met Utrechtse gezichten door Abraham Rutgers”, *Oud Holland*, vol. 79 (1964), 127-134
- Niemeijer (1965):** Niemeijer, J.W.: ”De ontwikkeling van Herman Saftlebens kunst tot 1650”, *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, vol. 16 (1965), 81-117

- Nordhagen (1999):** Nordhagen, Per Jonas: "Roberto Longhi (1890-1980) and his Method" i: *Kunsthistorisk Tidskrift*, vol. LXVIII (1999), 99-116
- Norgate (1626/1997):** Norgate, Edward: *Miniatura or the Art of Limning*, Muller, Jeffrey M og Murrell, Jim (red) New Haven og London 1997 (opr. 1626/1627)
- North (1997):** North, Michael: *Art and Commerce in the Dutch Golden Age*, Yale University Press 1997
- Offner (1927):** Offner, Richard: "An Outline of a Theory of Method" i: *Studies in Florentine Painting: The Fourteenth Century*, New York 1927, 127-136
- Orenstein (1993):** Orenstein, Nadine M.: "Noordnederlandse landschapsprenten en hun uitgevers in de Gouden Eeuw", i: Amsterdam (1993-1994), 33-41
- Orenstein et al. (1993):** Orenstein, Nadine, Leeftang, Huigen, Luijten, Ger og Schuckman, Christiaan: "Print Publishers in the Netherlands 1580-1620", i: Amsterdam (1993-1994a) 167-200
- Panofsky (2002):** Panofsky, Erwin: "Gotisk arkitektur og skolastik" i: Panofsky, Erwin og Bourdieu, Pierre: *Gotik. Arkitektur, Skolastik, Habitus*, Gylling 2002, 23-128
- Parshall (1993):** Parshall, Peter: "Imago Contrafacta: Images and Facts in the Northern Renaissance" i: *Art History*, vol. 16 (1993), 554-579
- Pauw (1969)** Pauw, Lydia de Veen: *De begripen Schilder, Schilderij en Schilderen in de 17de eeuw*, Bruxelles 1969
- Peeters & Schmitz (1997):** Peeters, Jan og Schmitz, Erik: "Belangrijke aanwinst voor Gemeentearchief: een blad met twee onbekende tekeningen van Claes Jansz Visscher", *Maandblad Amstelodamum*, vol. 84 (1997), 33-44
- Plomp (1997):** Plomp, Michiel C.: *The Dutch Drawings in the Teyler Museum vol. II Artists born between 1575 and 1630*, Doornspijk 1997
- Plomp (1997a):** Plomp, Michiel C.: "Jan Pietersz Zomer's inscriptions on drawings" i: *Delineavit et Sculpsit*, vol. 17 (marts 1997), 13-27
- Raupp (1980):** Raupp, Hans-Joachim: "Zur Bedeutung von Thema und Symbol für die holländische Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts" i: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg*, vol. 17 (1980) 85-110
- Reitlinger (1936):** Reitlinger, Henry: "Two 17th Century Views of London", *Burlington Magazine*, vol. 68 (1936), nr. 399, 294-295
- Van Regteren Altena (1983):** Regteren Altena, I.Q. van: *Jacques de Gheyn. Three Generations*, s'Gravenhage 1983
- Reuterswärd (1979):** Reuterswärd, Patrick: "Om realismen i holländsk bildtradition", *Kunsthistorisk Tidskrift*, vol. IL (1979), 1-15
- Reznicek (1961):** Reznicek, Emil K.J., *Die Zeichnungen von Hendrik Goltzius*, Utrecht 1961
- Reznicek (1963):** Reznicek, E.K.J.: "Realism as a 'Side Road or Byway' in Dutch Art" i: Rubin, Ida E. (red.): *The Renaissance and Mannerism. Studies in Western Art, Acts of the 20th International Congress of the History of Art*, Princeton 1963, vol. II: 247-253

- Reznicek (1986):** Reznicek, Emil K.J. "Hendrick Goltzius and his conception of Landscape" i: London 1986, 57-62
- Riggs (1971):** Riggs, Timothy: *Hieronymus Cock (1510-1570): Printmaker and Publisher in Antwerp at the Sign of the Four Winds*, Yale University 1971 (upubl. Ph.D.-afhandling)
- Riggs (1993):** Riggs, Timothy: "Graven Images. A Guide to the Exhibition", Evanston/Chapel Hill (1993), 101-118
- Robinson & Wolff (1986):** Robinson, William W. og Wolff, Martha: "The Function of Drawings in the Netherlands in the Sixteenth Century", i: Washington/New York (1986-1987), 25-40
- Roethlisberger (1969):** Roethlisberger, Marcel: *Bartholomäus Breenbergh. Handzeichnungen*, Berlin 1969
- Roethlisberger (1993):** Roethlisberger, Marcel: *Abraham Bloemaert and his Sons*, Doornspijk 1993
- Rosand (2002):** Rosand, David: *Drawing Acts. Studies in Graphic Expression and Representation*, Cambridge 2002
- Rosenberg (1928):** Rosenberg, Jakob: *Jacob van Ruisdael. Katalog der zeichnungen*, Berlin 1928
- Rosenberg (1948):** Rosenberg, Jakob: *Rembrandt*, Cambridge, Mass. 1948
- Rosenberg (1964):** Rosenberg, Jakob: *Rembrandt, Life and Work*, London 1964
- Royalton-Kisch (1992):** Royalton-Kisch, Martin: "Rembrandt's Landscape Drawings" i: Dethloff, Diana (red.): *Drawing: Masters and Methods. Raphael to Redon*, London 1992, 114-135
- Royalton-Kisch (1999):** Royalton-Kisch, Martin: *The Light of Nature. Landscape Drawings and Watercolours by Van Dyck and his Contemporaries*, London 1999
- Royalton-Kisch (2000):** Royalton-Kisch, Martin: "The role of drawings in Rembrandt's printmaking", i: Amsterdam/London (2000-2001), 64-81
- Russell (1975)** Russell, Margarita: *Jan van de Cappelle 1624/26-1679*, Leigh-on-Sea 1975
- Von Sandrart (1675):** Sandrart, Joachim von: *Teutsche Akademie der edlen Bau-Bild- und Mahlerey Künste*, Nürnberg 1675
- Sauerländer (1988):** Sauerländer, Willibald: "Alterssicherung, Prtsicherung und Individualsicherung" i: Belting, Hans (red.): *Kunstgeschichte*, Berlin 1988, 117-45
- Schapelhouman & Schatborn (1987):** Schapelhouman, Marijn og Schatborn, Peter: *Land & Water. Hollandse tekeningen uit de 17de eeuw in het Rijksprentenkabinet/Dutch Drawings from the 17th Century in the Rijksmuseum Print Room*, Zwolle 1987
- Schapelhouman & Schatborn (1998):** Schapelhouman, Marijn og Schatborn, Peter: *Dutch Drawings of the Seventeenth Century in the Rijksmuseum, Amsterdam. Artists Born Between 1580 and 1600, vol. VI*, London 1998
- Schatborn (1981):** Schatborn, Peter: "Van Rembrandt tot Crozat – vroege verzamelingen van tekeningen van Rembrandt", *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, vol. 32 (1981), Filedt Kok, J.P., Hasselt, Carlos van og Niemeijer, J.W., (red.) *Verzamelen in Nederland*, 1-54
- Schatborn (1985):** Schatborn, Peter: *Tekeningen van Rembrandt, zijn onbekend leerlingen en navolgers*, s'Gravenhage 1985

- Schatborn (1991):** Schatborn, Peter: "The Importance of Drawing from Life - Som Preliminary Notes", *Seventeenth-Century Dutch Drawings. A Selection from the Maida and George Abrams Collection*, Amsterdam, Rijksmuseum 23. Febr. - 28. April 1991, Wien, Graphische Sammlung Albertina, 16. Maj - 30. Juni 1991, New York, Pierpont Morgan Library, 22. jan.-22. april 1992, Cambridge, Fogg Art Museum, Harvard University 10. okt. - 6. dec. 1992
- Schatborn (2001):** Schatborn, Peter: "Dutch Artists in Italy", i: Amsterdam (2001), 11-19
- Scheller (1969):** Scheller, R.W.: "Rembrandt en de encyclopedische kunstkamer", *Oud Holland*, vol. 84 (1969) 81-147
- Schenkeveld-Van der Dussen (1986):** Schenkeveld-van der Dussen, Dr. M.A.: "Nature and Landscape in Dutch Literature of the Golden Age" i: London (1986), 72-78
- Schulz (1971):** Schulz, Wolfgang: "Doomer and Savery" i: *Master Drawings*, vol.9 (1971), 253-59
- Schulz (1982):** Schulz, Wolfgang: *Herman Saftleven (1609-1685). Leben und Werke*, Berlin 1982
- Schwartz (1988):** Schwartz, Gary: "Connoisseurship: the Penalty of Ahistoricism", i: *The International Journal of Museum Management and Curatorship*, vol. VII (1988), 261-268
- Serebrennikov (1992):** Serebrennikov, Nina. Anmeldelse af Melion (1991), *The Art Bulletin*, vol. LXXIV (1992), no 4, 683-86
- Serebrennikov (1998):** Serebrennikov, Nina Eugenia. Anmeldelse af Mielke (1996), *The Art Bulletin*, vol. 80 (1998), 176-180
- Sick (1930):** Sick, Ilse von: *Nicolaes Berchem. Ein Vorläufer des Rokoko*, Berlin 1930
- Silver (2006):** Silver, Larry: *Peasant Scenes and Landscapes. The Rise of Pictorial Genres in the Antwerp Art Market*, Philadelphia 2006
- Simon (1935):** Simon K.E. "Ruisdael, Jacob Isaackszoon van" i: Thieme, Ulrich og Becker, Felix: *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zu Gegenwart*, vol. 29 Leipzig 1935, 190-193
- Simon (1958):** Simon, Maria: *Claes Jansz. Visscher*, (upubl. Dissertation) Albert-Ludwig-Universität zu Freiburg 1958
- Six van Chandelier (1651/1988):** Six van Chandelier, Jan: 's *Amsterdammers winter*, redigeret af Schenkeveld-van der Dussen, Dr. M.A. (red.), Utrecht 1988
- Slive (1953):** Slive, Seymour: *Rembrandt and his Critics 1630-1730*, s'Gravenhage 1953
- Slive (1965):** Slive, Seymour: *Drawings of Rembrandt*, New York 1965
- Slive (2001):** Slive, Seymour: *Jacob van Ruisdael: A Complete Catalogue of his Paintings, Drawings and Etchings*, New Haven 2001
- Sluijter (1990):** Sluijter, Eric Jan: "Hoe realistisch is de noordnederlandse schilderkunst van de 17de eeuw? De problemen van en vraagstelling", *Leidschrift* vol. 3 (1990), 5-39
- Sluijter (1991):** Sluijter, Eric Jan: "Didactic and Disguised Meanings? Several Seventeenth-Century Texts on Painting and the Iconological Approach to Dutch Paintings of the Same Period" i: Freedberg/De Vries (1991), 78-87

- Sluijter (1999):** Sluijter, Eric Jan: "Over Brabantse voddens, economische concurrentie, artistieke wedijver en de groei van de markt voor schilderijen in de eerste decennia van de 17de eeuw" i: Falkenburg, Reindert et al. (red.): *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek, Kunst voor de markt 1500-1700*, vol. 50 (1999), 113-144
- Sluijter (2006):** Sluijter, Eric Jan: "Rembrandt and Notions about Art: "Coloring" and the "From Life" Ideology." [MS, kapitel 6 til kommende bog, *Rembrandt and the Female Nude*, sat til udgivelse dec. 2006]
- Smith (1982):** Smith, David R.: *Masks of Wedlock. Seventeenth-Century Dutch Marriage Portraiture*, Ann Arbor, Michigan 1982
- Spicer (2004):** Spicer, Joaneath: *Dutch and Flemish Drawings from the National Gallery of Canada*, Ottawa 2004
- Spicer-Durham (1979):** Spicer-Durham, Joaneath Ann: *The Drawings of Roelant Savery*, (upubl. afhandling) Yale University 1979
- Spickernagel (1970):** Spickernagel, Ellen: *Die Descendenz der "Kleinen Landschaften"*, (upubl. afhandling) Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster 1970
- Stechow (1966):** Stechow, Wolfgang: *Dutch Landscape Painting*, Edinburgh 1966
- Stechow (1975):** Stechow, Wolfgang: *Salomon van Ruysdael. Eine einföhrung in seine Kunst*, Berlin 1975 (opr. 1938)
- Steland (1989):** Steland, Anne Charlotte: *Die Zeichnungen des Jan Asselijn*, Fridingen 1989
- Steland (2002):** Steland, Anne Charlotte: "Drawings by Duytch Italianate Painters", i: Harwood, Laurie B.: *Inspired by Italy. Dutch Landscape Painting 1600-1700*, London, Dulwich Picture Gallery, 22. maj – 26. august 2002, 42-63
- Sthyr (1933-1934):** Sthyr, Jørgen: "To hollandske Landskaber fra Begyndelsen af det 17. Aarhundrede", *Kunstmuseets Aarsskrift*, vol. XX-XXI (1933-1934), 182-192
- Sthyr (1939):** Sthyr, Jørgen: "David Vinckboons (1576-1629) – 'Die Boere Cermis'", *Old Master Drawings*, vol. 53 (1939), 8-10
- Sthyr & Fischer (1953):** Sthyr, Jørgen og Fischer, Erik: *Seks århundredes europæisk tegnekunst*, 1953
- Strauss & Van der Meulen (1979):** Strauss, Walter S. og Meulen, Marjon van der: *The Rembrandt Documents*, New York 1979
- Stubbe & Stubbe (1983):** Stubbe, Lotte og Wolf: *Um 1660 auf Reisen gezeichnet, Anthonie Waterloo 1610-1690. Ansichten aus Hamburg, Altona, Blankenese, Holstein, Bergedorf, Lüneburg und Danzig-Oliva*, Hamburg 1983
- Stumpel (2004-2005):** Stumpel, Jeroen: anmeldelse af Bakker (2004). *Simiolus*, vol. 31 (2004-2005), no. 1, 115-123
- Stumpel (2004-2005a):** Stumpel, Jeroen: "Letter to Editors" , *Simiolus*, vol. 31 (2004-2005), no. 3, 263-265
- Sumowski (1979-1992):** Sumowski, Walter: *Drawings of the Rembrandt School*, New York 1979-1992
- Sumowski (2002):** Sumowski, Werner: "Rembrandt and the Village of Sloten", *Master Drawing*, vol. 40 (2002), 239-242
- Sutton (1987):** Sutton, Peter C.: "Introduction" i:

Amsterdam/Boston/Philadelphia (1987-1988) 1-63

- Talley (1989):** Talley Jr, Kirby Mansfield: "Connoisseurship and the Methodology of the Rembrandt Research Project", *The International Journal of Museum Management and Curatorship*, vol. VIII (1989), 175-214
- Taylor (1992):** Taylor, Paul: "The Concept of Houding in Dutch Art Theory", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 55 (1992), 210-232
- Thorlacius-Ussing (1932):** Thorlacius-Ussing, Viggo: "Kobberstiksamlingens Erhvervelser (April 1929-November 1932)", *Kunstmuseets Aarsskrift*, vol. Xix (1932), 141-168
- Te Rijdt (2000):** Te Rijdt, R.J.A. "De tekeningen van Abraham en Jacob van Strij" i: Verheijen, Dirck et al.: "Kopen voor de eeuwigheid. Verzamelen in het Dordrechts Museum 1975-2000" (udst.kat.), Dordrechts Museum, 2000, 139-194
- Tolnay (1952):** Tolnay, Charles: *Zeichnungen Pieter Bruegels*, Zürich 1952
- Turner (2006):** Turner, Jane Shoaf: *Dutch Drawings in the Pierpont Morgan Library*, New York 2006
- U.f. (1907):** Uden forfatter: *Original Drawings by Rembrandt, In the Collection of J. P. H. (Heseltine)*, London 1907
- Unger (1884):** Unger, J.H.W. "Vondeliana II. Vondel's handschriften (vervolg)", *Oud Holland*, vol. II (1884), 111-134
- Van der Veen (1992a):** Veen, Jaap van der: "Met grote moeite en kosten. De totstandkoming van 17de eeuwse verzamelingen" i: Amsterdam (1992), 51-69
- Van der Veen (1992b):** Veen, Jaap van der: "Liefhebbers, handelaren en kunstenaars; Het verzamelen van schilderijen en papierkunst" i: Amsterdam (1992) 117-134 og 335-337
- Van der Veen (1992c):** Veen, Jaap van der: "Dit klain Vertrek bevat een Weereld vol gewoel. Negentig Amsterdammers en hun kabinetten" i: Amsterdam (1992), 232-258, 313-334
- Viljoen (2006):** Viljoen, Madeleine: "Etching and Drawing in Early Modern Europe", i: Pennsylvania/Sarasota/Northampton (2006), 53-73
- Voet (1993):** Voet, Leon: "Antwerp as a World Market in the Sixteenth and Seventeenth Centuries" i: Antwerpen (1993), 13-17
- De Vries (1991):** Vries, Lyckle de: "The Changing Face of Realism", i: Freedberg & De Vries (1991) 209-244
- De Vries (2004):** Vries, Lyckle de: "Gerard de Lairese. The critical vocabulary of an art theorist", *Oud Holland*, vol. 117 (2004), 79-98
- Van der Waals (1998):** Waals, Jan van der: *De prentschat Michiel Hinloopen 1619-1708. Een reconstructie van de eerste openbare papierkunstverzameling in Nederland*, Rijksprentenkabinet, Amsterdam 25. juni-11. september 1988
- Walford (1991):** Walford, E. John: *Jacob van Ruisdael and the Perception of Landscape*, New Haven og London 1991
- Wegner & Pée (1980):** Wegner, Wolfgang og Pée, Herbert: "Die Zeichnungen des David Vinckboons", *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, vol. xxxi (1980), 35-127

- Welcker (1933):** Welcker, Clara: *Hendrick Avercamp 1585-1634 bijgenaamd "de stomme van Campen" en Barent Avercamp 1612-1679 - "Schilders tot Campen"*, Zwolle 1933
- Westermann (2002):** Westermann, Mariët: "After Iconography and Iconoclasm: Current Research in Netherlandish Art, 1566-1700" i: *The Art Bulletin*, vol. lxxxiv (2002), nr. 2, 351-372
- Weststeijn (2002):** Weststeijn, Mathijs: "Schilderkunst als 'zuster van de bespiegelende wijsbegeerte. De theoretische status van het afbeelden van het zichtbare wereld in Samuel van Hoogstratens *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkunst*", *De zeventiende eeuw*, vol. 18 (2002), 184-207
- Weststeijn (2005):** Weststeijn, Mathijs: *Samuel van Hoogstratens kunsttheorie en de legitimering van de schilderkunst in de zeventiende eeuw*, proefschrift, Universiteit van Amsterdam 2005
- Van de Wetering (1986):** Wetering, Ernst van de: "Problems of Apprenticeship and Studio Collaboration" i: Bruyn et al (1986), 45-90
- Van de Wetering (1997):** Wetering, Ernst van de: *Rembrandt, the Painter at Work*, Amsterdam 1997
- Van de Wetering (1998):** Wetering, Ernst van de: "Binnen of buiten? Episoden uit de geschiedenis van het buiten tekenen en schilderen", *Studies from the Rembrandt Information Centre*, vol. II (1998), *Buiten tekenen in Rembrandts tijd*, 9-18
- Van de Wetering (2005):** Wetering, Ernst van de (red.): *A Corpus of Rembrandt Paintings*, vol. IV, Dordt 2005
- Wied (1990):** Wied, Alexander: *Lucas und Marten van Valckenborch (1535-1597 und 1534-1612). Das Gesamtwerk mit kritischem Oeuvrekatalog*, Freren 1990
- Wilkening (1998):** Wilkening, Antje: *Die Staffage in Claes Jansz Visschers Serie 'Plaisante Plaetsen'. Tradition, Variation, Innovation*, Mag.art. speciale, Christian-Albrechts-Universität, Kiel 1998
- Winzinger (1953):** Winzinger, Franz: *Landschaftszeichnungen*, Baden-Baden 1953
- Wood (1998):** Wood, Christopher S.: "The Errara Sketchbook and the Landscape Drawing on Grounded Paper", I Muller, Norman E, Rosasco, Betsy J. og Marrow, James H (red.): *Herri med de Bles. Studies and Explorations of the World Landscape Tradition*, Turnhout 1998, 101-113
- Wood-Ruby (1999):** Wood-Ruby, Louisa: *Paul Bril – The Drawings*, Brepols 1999
- Worp (1897):** Worp, J.A.: "Fragment eener autobiographie van Constantijn Huygens", *Bijdragen en mededelingen van het Historisch Genootschap*, vol. XVIII (1897), 1-130
- Worp (1915):** Worp, J.A. *De briefwisseling van Constantijn Huygens (1608-1687)*, vol IV, s'Gravenhage 1915
- Zwollo (1965):** Zwollo, An: "De landschaptekeningen van Cornelis Massijs" i: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, vol. 16 (1965), 43-65

Udstillingskataloger

- Ackland/New York/Worcester (1999-2001):** Robinson, Franklin W.: *Fresh Woods and Pastures New. Seventeenth-Century Dutch Landscape Drawings from the Peck Collection*, Chapel Hill, Ackland Art Museum, 3. Okt. 1999 - 2. Jan. 2000, New York, Cornell University 29. Jan. - 26. Marts 2000, Worcester, Worcester Art Museum 16. Dec. 2000 - 25. Febr. 2001
- Amsterdam (1992):** Bergvelt, E. og Kistemaker, R. (red.): *De Wereld binnen handbereik. Nederlandse kunst- en rariteiten-verzamelingen, 1585-1735*, Amsterdams Historisch Museum 1992 (to bind: udst.kat og essaysamling)
- Amsterdam (1993-1994):** Bakker, Boudewijn og Leeftang, Huigen: *Nederland naar 't leven. Landschapsprenten uit de Gouden Eeuw*, Amsterdam, Het Rembrandthuis, 18. december 1993 – 7. marts 1994
- Amsterdam (1993-1994a):** Luyten, Ger og Suchtelen, Ariane van: *Dawn of the Golden Age. Northern Netherlandish Art 1580-1620*, Amsterdam, Rijksmuseum, 11. December 1993 – 6. marts 1994)
- Amsterdam (2000):** Ruina, Epc: *The Glory of the Golden Age, Drawings and Prints*, Amsterdam, Rijksmuseum 15. april – 16. juli 2000
- Amsterdam (2001):** Schatborn, Peter (red.): *Drawn to Warmth. 17th-Century Dutch Artists in Italy*, Amsterdam, Rijksmuseum 30. juni – 30. sept. 2001
- Amsterdam/Boston/Philadelphia (1987-1988):** Sutton, Pieter C. (red.): *Masters of 17th-Century Dutch Landscape Painting*, Amsterdam, Rijksmuseum 2. okt. 1987 – 3. jan. 1988, Boston, Museum of Fine Arts 3. febr. – 1. maj 1988, Philadelphia Museum of Art 5. juni – 31. juli 1988
- Amsterdam/Cleveland (1999-2000):** Chong, Alan og Kloek, Wouter: *Het Nederlandse Stilleven, 1550-1720*, Amsterdam, Rijksmuseum 19. juni - 19. sept. 1999 og Cleveland, OH Cleveland Museum of Art 31. okt. 1999 - 9. jan. 2000
- Amsterdam/London (2000-2001):** Hinterding, Erik, Luyten, Ger og Royalton-Kisch, Martin: *Rembrandt, the Printmaker*, Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum 22. juli – 8. oktober 2000 og 14. oktober 2000 – 7. januar 2001, London, British Museum, 26. januar – 8. april 2001
- Amsterdam/New York/Toledo (2003-2004):** Leeftang, Huigen og Luyten, Ger (red.): *Hendrik Goltzius (1558-1617) Drawings, Prints and Paintings*, Rijksmuseum, Amsterdam, 7. marts–25. maj 2003, Metropolitan Museum of Art, New York 23. juni-7. sept. 2003, Toledo Art Museum, Ohio, 18. okt. 2003- 4. jan. 2004
- Antwerpen (1993):** Stock, Jan van der (red.): *Antwerp. Story of a Metropolis. 16th-17th Century*”, Hessenhuis, Antwerpen, 25. juni-10. oktober 1993
- Antwerpen (2002):** Koreny, Fritz et al.: *Early Netherlandish Drawings. From Jan van Eyck to Hieronymus Bosch*, Rubenshuis, Antwerpen 2002
- Berlin (1975):** Winner, Matthias et al.: *Pieter Bruegel d.Ä als Zeichner. Herkunft und Nachfolge*, Kupferstichkabinetts Berlin, 19. september – 16. november 1975
- Boston/Saint Louis (1981):** Ackley, Clifford S. (red.): *Printmaking in the Age of Rembrandt*, Museum of Fine Arts, Boston, MA, 28. okt. 1980

- Jan. 4 1981 og The Saint Louis Art Museum, 19. febr. – 12. april 1981 Bakker et al (1988):
- Bruxelles (1984):** (u.f.): *Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Catalogue inventaire de la peinture ancienne*, Bruxelles 1984
- Bruxelles/Rotterdam/Paris/Bern (1968-1969):** Hasselt, Carlos van: *Dessins de paysagistes hollandais du XVIIe siècle de la collection particulière conservée à l'institut Néerlandais de Paris*, Bruxelles, Bibliotheque Albert I, 22. Okt. - 24. Nov. 1968; Rotterdam, Museum Boijmans-Van Beuningen 1.dec. 1968 - 12. jan. 1969; Paris, Institut Néerlandais 1. febr.-16. marts 1969; Bern, Kunstmuseum Bern 1. april-11.maj 1969
- Cambridge-Montreal (1988):** Duparc, Frederik: *Landscape in Perspective. Drawings by Rembrandt and his Contemporaries*, Arthur M. Sackler Museum, Harvard University, Cambridge, 20. febr.-3. april 1988 og The Montreal Museum of Fine Arts, 15. april-29. maj 1988
- Evanston/Chapel Hill (1993):** Riggs, Timothy og Silver, Larry: *Graven Images. The Rise of Professional Printmakers in Antwerp and Haarlem 1540-1640*, Mary and Leigh Block Gallery, Northwestern University, 6. maj – 27 juni 1993 og Ackland Art Museum, University of North Carolina, Chapel Hill, 15. august – 26. September 1993
- Groningen (2003-2004):** (u.f.): *Cornelis Hofstede de Groot, eigenzinnig kunsthistoricus en verzamelaar*, Groninger Museum, 7. dec. 2003- 7. febr. 2004
- Groningen (2005-2006):** Pijl, Luuk: *Van Cuyp tot Rembrandt: de Verzameling Cornelis Hofstede de Groot*, Groninger Museum 12. dec. 2005-5. febr. 2006
- Haarlem (2000):** Verbeek, Hans: *Travels through Town and Country. Dutch and Flemish Landscape Drawings 1550-1830*, Teyler Museum, Haarlem 7. okt. – 3. dec. 2000
- Haarlem/Paris (2001-2002):** Plomp, Michiel C et al. (red.): *Hartstochtelijk Verzameld. Beroemde tekeningen in 18de-eeuwse Hollandse collecties*, Teylers Museum te Haarlem, 16. December 2001 – 17. februar 2002 og Fondation Custodia, Paris 28. februar-28. april 2002
- Kassel/Leiden (2006):** Christiaan Vogelaar og Gregor J.M. Weber (et al.): *Rembrandt's Landscapes*, Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, 22. Juni - 6. September; Leiden, Stedelijk Museum de Lakenhal, 6. Oktober 2006 - 7. Januar 2007
- Köln (1992):** Mai, Ekkehard (et al. red.): *Von Bruegel bis Rubens. Das goldene Jahrhundert der flämischen Malerei*, Wallraf-Richartz-Museum, Köln 4. sept.-22. nov. 1992
- Leiden (1996-1997):** Vogelaar, Christiaan (red.): *Jan van Goyen*, Leiden, Stedelijk Museum de Lakenhal, 12. okt. 1996 – 13. jan. 1997
- London (1986)** Brown, Christopher: *Dutch Landscape, the Early Years. Haarlem and Amsterdam 1590-1650*, London, National Gallery 3. sept.-23. nov. 1986

- London/Paris/Cambridge (2002):** Robinson, William W.: *Bruegel to Rembrandt. Dutch and Flemish Drawings from the Maida and George Abrams Collection*, London, British Museum 13. Juni - 22. Sept. 2002, Paris, Institut Néerlandais, 10. Okt. - 8. Dec. 2002, Cambridge, Fogg Art Museum, 22. marts - 6. juli
- Madrid (1985):** (u.f.): *Museo del Prado. Catalogo de las Pinturas*, Madrid 1985
- Madrid (1994-1995):** Sutton, Peter C. og Loughman, John: *The Golden Age of Dutch Landscape Painting*, Madrid, Thyssen-Bornemisza 10. okt. 1994 – 12. febr. 1995
- New York/Paris (1977-1978)** Gelder, J.G. van: *Rembrandt and his Century. Dutch Drawings of the 17th Century from the Collection of Frits Lugt*, New York, Pierpont Morgan Library, 8.dec. 1977 - 19. Febr. 1978 og Paris, Institut Neerlandais 16. Marts - 30. Apr. 1978
- Pennsylvania/Sarasota/Northampton (2006):** Viljoen, Madeleine og Cole, Michael: *The Early-Modern Painter-Etcher*, Arthur Ross Gallery, University of Pennsylvania, 14. apr.-11. juni 2006, John and Mable Ringling Museum of Art, Sarasota, 1. juli-19. aug. 2006, Smith College Museum of Art, Northampton, 2. sept. - 28. okt. 2006
- Poughkeepsie (2005):** Hoptman, Maya (red.): *Time and Transformation in Seventeenth-Century Dutch Art*, Frances Lehman Loeb Art Center, Vassar College, Poughkeepsie, New York 8.april-19.juni 2005
- Rom (1972)** Viatte, Franciose et al (red.) *Il paesaggio nel disegno del cinquecento europeo*, Villa Medici, Roma 20.11.1972-31.1.1973
- s'Hertogenbosch (2001):** Huys Janssen, Paul: *Panorama op de Wereld. Het landschap van Bosch tot Rubens*, Noordbrabants Museum, s'Hertogenbosch, 17. marts-10 juni 2001
- Stockholm (1956):** Nordenfalk, Carl: *Rembrandt*, Nationalmuseum, Stockholm, 12. januar – 15. april 1956
- Stockholm (1992-1993):** Görel Cavalli-Björkman: *Rembrandt och hans tid, Människan i centrum, En utställning ingående i Nationalmuseums 200-årsjubileum*, Nationalmuseum Stockholm 1992-1993
- Tokyo/Kasama/Kumamoto/Leiden (1992-1993):** Buijsen, Edwin (red.): *Tussen fantasie en werkelijkheid. 17de eeuwse Hollandse Landschapschilderkunst*, Tokyos Station Gallery, 1.8.-27.9.1992; Kasama Nichido Museum of Art, 10.10.-20.12.1992; Kumamoto Prefectural Museum of Art 5.1.-21.2.1993; Stedelijk Museum de Lakenhal, Leiden 20.3.-20.6.1993
- Washington (1990):** Schneider, Cynthia (red.): "Rembrandt's Landscapes. Drawings and Prints", Washington, National Gallery of Art, 11. marts-20. maj 1990
- Washington/London/Amsterdam (2001-2002):** Wheelock Jr, Arthur K (red.): *Aelbert Cuyp*, Washington, National Gallery of Art, 7. okt. 2001 – 13. jan 2002; London, National Gallery, 13. febr. – 12. maj 2002; Amsterdam, Rijksmuseum, 7. juni – 1. sept. 2002

Washington/New York (1986-1987): Yakush, Mary (red.): *The Age of Bruegel. Netherlandish Drawing in the Sixteenth Century*, Washington, National Gallery of Art 7. November 1986- 18. januar 1987 og New York, Pierpont Morgan Library 30. Jan - 5. April 1987

≈ Appendiks 1 ≈

Hundrede nederlandske landskabstegninger, ca. 1600-1650, fra Den Kgl. Kobberstiksamling

Arent Arentsz, kaldet Cabel; tilskrevet AMSTERDAM 1585/86-1635

1 *Fiskere drager våd*
Pen, sort blæk. c.92 x 187mm

påskrift verso, for neden midt for: "xv. 125" (blyant)

AUTENTICITET: W.J. Müller (breve 27. aug. 1952 og 18. sept. 1954) samt Carlos van Hasselt (brev 3. febr. 1959): Arent Arentsz Cabel?

VANDMÆRKE: Narrekappe

PROVENIENS: Ubekendt, erhvervet før 1887

PLACERINGSNUMMER: Tu 41, 3

Abraham Bloemaert GORINCHEM 1566 – UTRECHT 1651

2 *Bondehytter, ca. 1605/10*
Pen, brunt blæk over sort kridt; beskåret på venstre side. 132 x 207mm

Verso: *Stråttekte hytter og et stort træ*. Pen, laving over sort kridt.

Påskrift recto for oven til venstre (forsøgt udvisket): "A. Bloemaert" (blyant); for neden til venstre: "Inv. No. / 10593" (blyant); for neden midt for: "A. Bloemaert" (blyant).

RELATEREDE VÆRKER: forstudium til landskabsserie, raderet af Boëtius Bolswert, 1613/14 (Holl. 339 og 349). Trykforlæg i Paris, Ecole des Beaux-Arts, se: Lugt (1950) kat. 47 og 55.

PROVENIENS: Erhvervet 1929 hos Kunsthandler Wisbech

INVENTARNUMMER: KKS10593

PLACERINGSNUMMER: Tu 42, 3a

GERNSHEIM: 72135 (recto), 72136 (verso)

BIBLIOGRAFI: Roethlisberger (1993) 197 under kat 231, 198 under kat. 241; Poughkeepsie (2005) 150, fig. 123

3 *Et bondehus mellem ruiner, 1650*
Blæk, sort og rødt kridt, blyhvidt og akvarel. 218 x 284mm

Originalpåskrift recto, for neden til venstre: "1650" (sort kridt); påskrift verso, for neden til venstre: nogle kantede tegn (sort blæk); til højre derfor: "Inv. No. / 6556" (blyant); for neden til højre: "Blomart / No. 45" (brunt blæk).

VANDMÆRKE: Kronet liljevåben, derunder "W"

SAMLERMÆRKE: verso, for neden til venstre: Sophus Larpent (ikke hos Lugt).

PROVENIENS: Sophus Larpent (1838-1911) kat. 6(?); Testamentarisk gave fra Larpent til KKS, 1913

INVENTARNUMMER: KKS6556

PLACERINGSNUMMER: Tu 42, 3b

GERNSHEIM: 72137

BIBLIOGRAFI: Roethlisberger (1993) 340 under kat. 546

Aelbert Cuyp

DORDRECHT 1620-1691

4 *Panoramalandskab, ca.1640-1641*

Sort kridt, grå lavering, gummi arabicum. 183 x 304mm

Påskrift recto, for neden til venstre: "Coningsloo" (blæk); påskrift verso, for oven til højre: "Coningsloo" (rødt kridt); for neden midt for: "Inv. Nr. / 11538" (blyant).

RELATEREDE VÆRKER: Andre blade fra samme tegnebog i Berlin, Kupferstichkabinett, inv. 5207-5208 og 2374; Bruxelles, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, inv. 4060/974; London, British Museum, inv. 1836.8.11.96 og 1836.8.11.97; Rotterdam, Museum Boymans-Van Beuningen, inv. H.148 og auk. Christie's 24. juni 1980 kat. 81 og Weimar, Kunstsammlungen zu Weimar inv. KK4883

SAMLERMÆRKE: Verso, for neden midt for: Nicola Francesco Haym, Lugt 1970; recto, for neden midt for: Grev John Spencer, Lugt 1530; verso, for neden til venstre: Cornelis Hofstede de Groot, Lugt 561; verso, for neden midt for: KKS' stempel, Lugt 1635

PROVENIENS: Nicola Francesco Haym (1679-1729); Grev John Spencer (1708-1746); Johan Goll van Franckenstein (1713-1785); Baron F.C.Th. Isendoorn á Blois (1784-1865), dennes auktion 19. aug. 1879; kunsthandel W. van Gogh Amsterdam, V. d. Kock; Kunsthandel Weber; W. Pitcairn Knowles (1820-1894), Rotterdam, dennes auktion hos Frederik Muller, Amsterdam 25.-28. juni 1895 kat. 163; R. P. Goldschmidt (1840-1914), dennes auktion 4.-11. okt. 1917?; Auktion over Sml. De Robiano, Den Haag hos Frederik Muller, Amsterdam 15. juni 1926, kat. Nr. 365 (afb.); Sml. Carl Otto (1880-1929), dennes auktion hos C.G. Boerner, Leipzig 7. nov. 1929, nr. 45 (afb.); Cornelis Hofstede de Groots (1863-1930) samling; købt af Ny Carlsbergfondet på dennes auktion C.G. Boerner, Leipzig 4. nov. 1931 kat. 45; Gave fra Ny Carlsbergfondet, 1931

INVENTARNUMMER: KKS11538

GERNSHEIM: 72150

PLACERINGSNUMMER: Tu 45a, 3

BIBLIOGRAFI: Thorlacius-Ussing (1932) 146-48 (afb.); København (1952) nr. 409; Sthyr & Fischer (1953) 60; Van Gelder & Joost (1969) 100, n13; Garff (1976) 12 (afb.); Te Rijdt (2000) 152, fig. 221; Washington/London/Amsterdam (2001) kat. 65 (afb. i farve); Groningen (2003-2004) 28; Groningen (2005-2006) 122-23 (afb.)

Allart Pietersz van Everdingen

ALKMAAR 1621 – AMSTERDAM 1675

5 *Landskab med skøjteløbere* Pen, tusch. 182 x 305mm

Signatur, recto forneden til højre, med pen: "AVE" (blæk); påskrift verso, for neden til venstre: "1196" (blæk); derunder: "4448" (blyant); ovenfor: "Allart Everdingen" (blyant); for neden midt for: "Inv. No. / 7306" (blyant).

VANDMÆRKE: "†" over "J.H.S" og derunder "L R"

SAMPLERMÆRKE: verso, for neden til venstre: KKS, Lugt 1635

PROVENIENS: Vries' Samling; Købt af Johannes Rump (1861-1932) på Vries auktion, Amsterdam, dec. 1911, kat. 159(?), Rumps inv. 4448; Gave fra Johannes Rump 1916

INVENTARNUMMER: KKS7306

GERNSHEIM: 72182

PLACERINGSNUMMER: Tu 46, 1

BIBLIOGRAFI: Falck (1917) 126

6 *Landskab med skøjteløbere* Pensel, vandfarve. 98 x 131mm

Signatur, recto for neden til højre: "AVE" (blæk); påskrift verso, for neden til venstre: "1305" (sort blæk); for neden til venstre: "973" (blyant); til højre herfor: "Inv. No. / 7308" (blyant).

VANDMÆRKE: Skjold med løve der holder tordenkile og krumsabel

SAMPLERMÆRKE: verso, for neden til venstre: Baron Karl Eduard von Liphart, Lugt 1687; for neden til venstre: Freiherr Reinhold von Liphart, Lugt 1758; for neden til venstre: KKS' mærke, Lugt 1636

PROVENIENS: Sir Henry Edward Bunbury (1778-1860); Baron Karl Eduard von Liphart (1808-1891); Freiherr Reinhold von Liphart (1864-?), solgt hos C.G. Boerner, Leipzig 26.-29. april 1898 kat. 314, købt her af Johannes Rump (1861-1932), Rumps inv. 973; Gave fra Johannes Rump til KKS 1916

INVENTARNUMMER: KKS7308

GERNSHEIM: 72183

PLACERINGSNUMMER: Tu 46, 2

BIBLIOGRAFI: Falck (1917) 126

7 *Skøjteløb udenfor en landsby* Pen, vandfarve. 62 x 94mm

Signatur, recto til venstre: "AVE" (blæk); påskrift verso, for oven til venstre: "1302" (sort blæk); for neden til venstre: "Inv. No. / 7307" (blyant); derunder: "6911" (blæk); til højre derfor: "974" (blyant); for neden midt for: "5fl" (blyant); for neden til højre: "Klinkhamer Auct / april 1859" (blyant).

BESLÆGTEDE VÆRKER: replik med få variationer i Peck Collection, Ackland (pen og pensel over sort kridt, 65 x 94 mm)

SAMPLERMÆRKE: Verso, for oven til venstre: Freiherr Reinhold von Liphart, Lugt 1758; verso, for neden midt for: Baron Karl Eduard von Liphart, Lugt 1687
PROVENIENS: Klinkhamers auktion, 1859; Baron Karl Eduard von Liphart (1808-1891); Freiherr Reinhold von Liphart (1864-?), solgt hos C.G. Boerner, Leipzig 26.-29. april 1898 kat. 315, købt her af Johannes Rump (1861-1932), Rumps inv. 974; Gave fra Johannes Rump til KKS 1916
INVENTARNUMMER: KKS7307
GERNSHEIM: 72184
PLACERINGSNUMMER: Tu 46, 3
BIBLIOGRAFI: Falck (1917) 126, Ackland/New York/Worcester (1999-2001) 50 fig. 1

8 *Søstudie. Et par skuder i blæsevejr*

Pen, brunt blæk. 49 x 83mm

Påskrift verso, for neden til venstre: "t²⁶" (blæk); for neden midt for: "Inv. No. / 6587" (blyant).

SAMPLERMÆRKE: verso, for neden midt for: Sophus Larpent (ikke hos Lugt)
PROVENIENS: Ludvig Dahl (1826-1890), antageligvis købt hos Frederik Muller, Amsterdam 20. maj 1887 ("Everdingen", 15Mk); Herfra solgt til Sophus Larpent (1838-1911), juli 1887; Testamentarisk gave fra Larpent til KKS 1913
INVENTARNUMMER: KKS6587
GERNSHEIM: 72185
PLACERINGSNUMMER: Tu 46, 4

Allart Pietersz van Everdingen, tilskrevet ALKMAAR 1621 – AMSTERDAM 1675

9 *Landskab med træer og en kirke*

Pen, brunt blæk, hvid dækfarve. 180 x 213mm

Påskrift verso for neden til venstre: "batum"? (blyant); derunder: "A. van Everdingen" (blyant); for neden midt for: "Inv. No. / 6588" (blyant).

SAMPLERMÆRKE: verso: for neden til venstre og midt for: Sophus Larpent (ikke hos Lugt)
PROVENIENS: Frederik Grünwald, Fredericia, solgt maj 1881 til Sophus Larpent (1838-1911) ("Everdingen", 20kr); Testamentarisk gave fra Larpent til KKS 1913
INVENTARNUMMER: KKS6588
GERNSHEIM: 72186
PLACERINGSNUMMER: Tu 46, 5

10 *Bakkelandskab*

Pen, laving, hvid dækfarve. 334 x 467mm

Påskrift recto, for oven midt for, næsten udvisket: Eychberg; for neden til højre (blæk): "225"; påskrift verso, for neden til højre: "Sp cat. 225" (blyant).

PROVENIENS: Lorenz Spengler (1720-1807), kat. 1812, p. 14 nr. 225; Købt 1810 fra Lorenz Spenglers arvinger
GERNSHEIM: 72765
PLACERINGSNUMMER: Tu 89a, 14

Abraham Furnerius, tilskrevet **ROTTERDAM 1627 – 1654**

11 *Vej gennem et landskab, ca. 1645/48?*
Pen, laving. 101 x 163mm

Påskrift verso, for neden til venstre: "Inv. No. / 7328" (blyant); derunder med anden hånd: "Ph. de Koning" (blyant); derunder "1186" (blyant).

SAMLERMÆRKE: Uidentificeret samlers mærke, Lugt 1487; verso, for neden til højre, KKS, Lugt 1635
PROVENIENS: P. Mathey, Paris solgt til Johannes Rump (1861-1932) den 26 febr. 1899, Rumps inv. 1186; Gave fra Johannes Rump 1916
INVENTARNUMMER: KKS7328
GERNSHEIM: 72207
PLACERINGSNUMMER: Tu 52, 5
BIBLIOGRAFI: Falck (1917) 125

Jan Josefsz van Goyen **LEIDEN 1596 – DEN HAAG 1656**

12 *En kanal nær en landsby, ca. 1623/27*
Pen, brunt blæk. 83 x 112mm

Påskrift recto, for neden til venstre "9." (pen). Påskrift verso, for neden til venstre: "4224" (blyant); til højre derfor: "Inv. No. / 7355" (blyant); for neden til højre: "Jan van Goyen?" (sort kridt); derunder, udvisket: "Jan van Goyen" (blyant).

SAMLERMÆRKE: Verso, for oven midt for: Baron Karl Eduard von Liphart, Lugt 1758
PROVENIENS: Samling Baron Karl Eduard von Liphart (1808-1891), nr. 875, solgt hos C.G. Boerner, Leipzig 26. april 1898, nr. 962 eller 963; Kunsthandler de Vries i Amsterdam, solgt 23. okt. 1906 til Johannes Rump (1861-1932), Rumps inv. 4224; Rumps auktion hos Amsler og Ruthardt, Berlin 25.-27. maj 1908, kat. 544 (ikke solgt); Gave fra Johannes Rump til KKS 1916
INVENTARNUMMER: KKS7355
GERNSHEIM: 72316
PLACERINGSNUMMER: Tu 63, 7
BIBLIOGRAFI: Falck (1917) 126; Van Gelder (1937) 40 (afb.), kat. 21; Beck (1972-1987) 17 kat. Z43

13 *Landskab med en mølle, ca. 1627/28*
Pen, gråt blæk. 75 x 146mm

Verso: *Rids af Katwijk aan Zee(?)*. Pen, gråt blæk

Påskrift verso, midt for til venstre: "53" (blyant); derunder: "E" (blyant); derunder: "4198" (blyant); for neden til venstre: "Inv. No. / 7359" (blyant).

SAMLERMÆRKE: Verso, for neden til venstre: KKS, Lugt 1636

PROVENIENS: Købt af Johannes Rump (1861-1932) hos C. M. van Gogh, Amsterdam den 17. okt. 1906, Rumps inv. 4198; Rumps auktion hos Amsler og Ruthardt, Berlin 25.-27. maj 1908, kat. 552 (ikke solgt);

Gave fra Johannes Rump til KKS 1916

INVENTARNUMMER: KKS7359

GERNSHEIM: 72319 (recto), 72320 (verso)

PLACERINGSNUMMER: Tu 63, 5

BIBLIOGRAFI: Falck (1917) 126; Van Gelder (1937) 31ff, kat. 12; Sthyr & Fischer (1953) 40 (afb.); Beck (1972-1987) 12 kat. Z23, afb. fig 23r og 23v; vol. III: 30; Buijsen (1993) 102

14 *Landsbykirken i Lisse, ca. 1627/28*
Pen, gråt blæk. 74 x 142mm

Verso: *Skitse af bondehuse*. Pen, gråt blæk

Påskrift verso, for neden til venstre: "R / 4196" (blyant); t.h. derfor: "Inv. No. / 7358" (blyant); for neden midt for: "tu 63, 6" (blyant); for neden til højre: "n.207" (blyant).

SAMLERMÆRKE: Verso, for neden til venstre: KKS, Lugt 1636

PROVENIENS: Købt af Johannes Rump (1861-1932) hos C. M. van Gogh, Amsterdam den 17. okt. 1906, Rumps inv. 4196; Rumps auktion hos Amsler og Ruthardt, Berlin 25.-27. maj 1908, kat. 550 (ikke solgt);

Gave fra Johannes Rump til KKS 1916

INVENTARNUMMER: KKS7358

GERNSHEIM: 72317 (recto), 72318 (verso)

PLACERINGSNUMMER: Tu 63, 6

BIBLIOGRAFI: Falck (1917) 126; Van Gelder (1937) 37 kat. 13; Sthyr & Fischer (1953) 41 (afb.); Beck (1972-1987) 11 kat. Z21

15 *Vinterlandskab med skøjteløbere og bondehus, 1627*
Sort kridt. 162 x 255mm

Signatur recto, for neden til højre: "I V GOIEN 1627" (sort kridt); påskrift til højre derfor: "41" (sort kridt); påskrift verso: "Jean van Goyen nee á Leyden 1596 mort a la Haye en 1656" (blyant); derunder: "C. B. Brüsaber" (blyant); nederst midt for: "Inv. No. / 9356" (blyant).

PROVENIENS: Solgt den 13. april 1874 på C.B. Brüsabers (1815-1876) auktion, Hamburg, nr. 1246; Købt af KKS 1924 hos kunsthandler Mohrbutter, København

INVENTARNUMMER: KKS9356

PLACERINGSNUMMER: Tu 48, 1

BIBLIOGRAFI: Beck (1972-1987) kat. Z85, afb. p. 30; Schapelhouman & Schatborn (1998) p. 76

16 *Landskab med en vej langs en å, 1627*
Sort kridt. 160 x 255mm

Signatur recto, for neden til venstre: "I V GOIEN 1627" (sort kridt); for neden til højre: "48" (sort kridt); påskrift verso, for neden til venstre: "Inv. No / 9598" (blyant); for neden til venstre: "v. Goyen f" (blæk).

SAMLERMÆRKE: verso, for neden til venstre: KKS, Lugt 1635; for neden til venstre: Sophus Larpent (ikke hos Lugt)

PROVENIENS: Ludvig Dahl (1826-1890), antageligvis købt hos Heberle, Köln 1882; solgt 13. juli 1885(?) til Sophus Larpent (1838-1911). Testamentarisk gave fra Larpent til KKS 1913

INVENTARNUMMER: KKS9598

PLACERINGSNUMMER: Tu 48, 2

BIBLIOGRAFI: Madsen (1914) 139; Beck (1972-1987) kat. Z85, afb. p. 30; Schapelhouman & Schatborn (1998) p. 76

17 *Landskab nær Soeterwoude, 1637*
Sort kridt. 196 x 287mm

Signatur recto, for neden til højre: "VG" (sort kridt); originalpåskrift for neden midtfor: "tot Soeterwou" (sort kridt); originalpåskrift verso, for oven midt for: "Den 25 December : 1637 :"
(blæk); for neden til venstre for midten: "inv. No. / 6597" (blyant); til højre derfor: "Larpent angiver: Paa den gml. Karton stod: / Herman Saftleven de la Collection Knebel . Vente Drugulin 13-85-1862 / no.2480. Invenit designi no. 182. 544" (blyant).

SAMLERMÆRKE: verso, for neden til venstre: Sophus Larpent (ikke hos Lugt).

PROVENIENS: Aukt. Knebel, hos W. E. Drugulin, Leipzig, 1862 (V. Goyen, 40kr); Ludvig Dahl (1826-1890); af denne solgt 15. januar 1882 til Sophus Larpent (1838-1911); Testamentarisk gave fra Larpent til KKS 1913.

INVENTARNUMMER: KKS6597

PLACERINGSNUMMER: Tu 48, 3

BIBLIOGRAFI: Madsen (1914) 139; Beck (1972-1987) vol. I: kat. Z633, afb. p. 209; Haverkamp-Begemann (1959) p. 216 n182

18 *Bakketop i et flodlandskab, 1640*
Sort kridt, grå lavering. 152 x c.240mm

Signatur recto, for neden til venstre: "VG 1640" (sort kridt); påskrift verso, for neden midt for: "Inv. No. / 6338" (blyant); skråt derunder: "51" (blyant)

VANDMÆRKE: Kronet liljevåben, derunder "LG"

SAMLERMÆRKER: verso, f.n.t.v.: Robert P. Roupell, Lugt 2234; for neden midt for: KKS, Lugt 1635; for neden til højre: William Pitcairn Knowles, Lugt 2643

PROVENIENS: Robert P. Roupell (1798-1886), solgt på auktion i London, 12. juli 1887, nr. 980; William Pitcairn Knowles (1820-1894), Wiesbaden, auktion i Amsterdam 25. juni 1895, nr. 268; W. P. Knowles auktion i Amsterdam, 16. maj 1899 nr. 56; Kunsthandler Franz Meyer, Dresden, lagerkatalog 39 (ca. 1908),

nr. 133 (Mk 385); Kunsthandler C. G. Boerner, Leipzig, lagerkatalog XXXI (1909) nr. 56 og XXXIII (1910) nr. 73 (Mk 360); Købt på auktion hos Frederik Muller, 12. juni 1912, kat. nr. 98
INVENTARNUMMER: KKS6338
PLACERINGSNUMMER: Tu 48, 4
BIBLIOGRAFI: Madsen (1914) 139; Beck (1972-1987) kat. Z140; Keyes (1987) 142, 143 fig. 10; Buijsen (1993) 71

19 *Landskab med Petronella-kapellet i De Bilt, ca. 1640*

Sort kridt. 108 x 160mm

Påskrift verso, for neden til venstre: "Inv. No. / 7316" (blyant); derunder: "4250" (blyant).

SAMLERMÆRKE: Verso, for neden til højre: KKS, Lugt 1635
PROVENIENS: Auktion Amsler og Ruthardt, Berlin 22. november 1906, solgt til Johannes Rump (1861-1932); Rumps inv. 4250; Rumps auktion hos Amsler og Ruthardt, Berlin 25.-27. maj 1908, nr. 226 (ikke solgt); Gave fra Johannes Rump til KKS 1916.
INVENTARNUMMER: KKS7316
PLACERINGSNUMMER: tu 50, 5
BIBLIOGRAFI: Beck (1972-1987) vol. I: kat. Z 692, 222 (afb.); Raupp (1980) 109 n94

20 *Flodlandskab med ruiner, 1644*

Sort kridt. 152 x 250mm

Signatur recto, for neden til højre,: "VG 1644" (sort kridt); påskrift verso, for neden til venstre: "4207" (blyant); til højre derfor: "Inv. No. / 7319" (blyant); til højre derfor: "40. / spor af henv. Til mp tu48,5" (blyant).

SAMLERMÆRKE: verso, til venstre under midten: KKS, Lugt 1635
PROVENIENS: Af Johannes Rump (København 1861-1932) købt 22. okt. 1906 hos auktionshuset Frederik Muller, Amsterdam, Rumps inv. 4207, 1916 Gave fra Johannes Rump.
INVENTARNUMMER: KKS7319
PLACERINGSNUMMER: Tu 48, 5
BIBLIOGRAFI: Beck (1972-1987) kat. Z154, afb. p. 54; Keyes (1987) 142, afb. p. 143 fig. 11; Buijsen (1993) 27 under kat. 2

21 *Rejsevogn i udkanten af en skov, 1650*

Sort kridt. 121 x c.172mm

Signatur recto, for neden til venstre: "VG 1650" (sort kridt); verso: svagt kontratryk efter Tu 48, 7; påskrift verso, for oven til venstre: "Inv. No. / 7966" (blyant).

SAMLERMÆRKE: verso, for oven midt for: KKS, Lugt 1635
PROVENIENS: Erhvervet i byttehandel hos Kunsthandler Hvenegaard, København, 1918.
INVENTARNUMMER: KKS7966
PLACERINGSNUMMER: Tu 49, 2 (til 2004), Tu 48, 6
BIBLIOGRAFI: Madsen (1918) p.106-7 (afb.); Beck (1972-1987) vol. I: 52 n1, kat. Z193E, vol. III: kat. Z193E, afb. p. 55; Garff (1986) pl. 1; Buijsen (1996) 37 n60; Plomp (1997) 163

22 *Mennesker ved stranden*, 1650
Sort kridt, laving. 122 x 172mm

Signatur recto, for neden til højre: "VG 1650" (sort kridt); verso: svagt kontratryk efter Tu 48, 8; påskrift verso, for oven til venstre: "Inv. No. / 7966" (blyant).

SAMPLERMÆRKE: verso, for neden til venstre: KKS, Lugt 1635

PROVENIENS: Erhvervet i byttehandel hos Kunsthandler Hvenegaard, København, 1918.

INVENTARNUMMER: KKS7966

PLACERINGSNUMMER: Tu 48, 7

BIBLIOGRAFI: Madsen (1918) p.106-7; Sthyr & Fischer (1953) 42 (afb.); Beck (1972-1987) vol. I: 52 n1, kat. Z193B, vol III: 54 kat. Z193B (afb.); Garff (1986) pl. 2; Buijsen (1996) 37 n60; Plomp (1997) 163

23 *Huse ved en kanal*, 1650
Sort kridt. c.121 x c.173mm

Signatur recto, for neden til højre: "VG 1650" (sort kridt); verso: svagt kontratryk efter Tu 49, 1; påskrift verso, for oven til venstre: "Inv. No. / 7966" (blyant).

SAMPLERMÆRKE: verso, for neden til venstre: KKS, Lugt 1635

PROVENIENS: Erhvervet i byttehandel hos Kunsthandler Hvenegaard, København, 1918.

INVENTARNUMMER: KKS7966

PLACERINGSNUMMER: Tu 49, 8 (til 2004), Tu 48, 8

BIBLIOGRAFI: Madsen (1918) p.106-7; Beck (1972-1987) vol. I: 52 n1, kat. Z193K, afb. P. 69; Garff (1986) pl. 3; Buijsen (1996) 37 n60; Plomp (1997) 163

24 *Landskab med en stor gammel eg*, 1650
Sort kridt, laving. c.120 x c.174mm

Signatur recto, for oven til venstre: "VG 1650" (sort kridt); verso: svagt kontratryk efter Tu 49, 2; påskrift verso, for oven til venstre: "Inv. No. / 7966" (blyant).

SAMPLERMÆRKE: verso, midt for: KKS, Lugt 1635

PROVENIENS: Erhvervet i byttehandel hos Kunsthandler Hvenegaard, København, 1918.

INVENTARNUMMER: KKS7966

PLACERINGSNUMMER: Tu 49, 1

BIBLIOGRAFI: Madsen (1918) p.106-7; Beck (1972-1987): p. 52 n1, kat. Z193D, afb. p. 67; Garff (1986) pl. 4; Buijsen (1996) 37 n60; Plomp (1997) 163

25 *Trægruppe ved en flodbred*, 1650
Sort kridt, laving. c.120 x c.172mm

Signatur recto, for neden midt for: "VG 1650" (sort kridt); verso: svagt kontratryk efter Tu 49, 3; påskrift verso, for oven til venstre: "Inv. No. / 7966" (blyant).

SAMPLERMÆRKE: verso, for oven til højre for midten: KKS, Lugt 1635

PROVENIENS: Erhvervet i byttehandel hos Kunsthandler Hvenegaard, København, 1918.

INVENTARNUMMER: KKS7966

PLACERINGSNUMMER: Tu 49, 7 (indtil 2004), Tu 49, 2

BIBLIOGRAFI: Madsen (1918) p.106-7; Beck (1972-1987) vol. I: p. 52 n1, kat. Z193J, afb. p. 68; Garff (1986) pl. 5; Buijsen (1996) 37 n60; Plomp (1997) 163

26 *Flodlandskab med en bro, 1650* Sort kridt. c.121 x c.170/174mm

Signatur recto, for neden til højre: "VG 1650" (sort kridt); verso: svagt kontratryk efter Tu 49, 4; påskrift verso, for oven til venstre: "Inv. No. / 7966" (blyant).

SAMLERMÆRKE: verso, for neden til venstre: KKS, Lugt 1635

PROVENIENS: Erhvervet i byttehandel hos Kunsthandler Hvenegaard, København, 1918.

INVENTARNUMMER: KKS7966

PLACERINGSNUMMER: Tu 49, 9 (indtil 2004), Tu 49, 3

BIBLIOGRAFI: Madsen (1918) p.106-7; Beck (1972-1987) vol. I: p. 52 n1, kat. Z193L, vol. III: kat. 193L, afb. p. 55; Garff (1986) pl. 6; Buijsen (1996) 37 n60; Plomp (1997) 163

27 *Landskab med tospænder og stor gammel eg, 1650* Sort kridt. 118/121 x c175mm

Signatur recto, for neden til højre: "VG 1650" (sort kridt); verso: svagt kontratryk efter Tu 49, 5; påskrift verso, for oven til venstre: "Inv. No. / 7966" (blyant).

SAMLERMÆRKE: verso, for neden til højre: KKS, Lugt 1635

PROVENIENS: Erhvervet i byttehandel hos Kunsthandler Hvenegaard, København, 1918.

INVENTARNUMMER: KKS7966

PLACERINGSNUMMER: Tu 48, 8 (til 2004); Tu 49, 4

BIBLIOGRAFI: Madsen (1918) p.106-7; Sthyr & Fischer (1953) 43; Beck (1972-1987) vol. I: p. 52 n1, kat. Z 193C, vol. III: kat. 193C, afb. p. 57; Garff (1986) pl. 7; Buijsen (1996) 37 n60; Plomp (1997) 163

28 *Strandbred med mange mennesker, 1650* Sort kridt. 118/121 x 173mm

Signatur recto, for neden til venstre: "VG 1650" (sort kridt); verso: svagt kontratryk efter Tu 49, 6; påskrift verso, for oven til venstre: "Inv. No. / 7966" (blyant).

SAMLERMÆRKE: verso, for neden midt for: KKS, Lugt 1635

PROVENIENS: Erhvervet i byttehandel hos Kunsthandler Hvenegaard, København, 1918.

INVENTARNUMMER: KKS7966

PLACERINGSNUMMER: Tu 48, 6 (til 2004); Tu 49, 5

BIBLIOGRAFI: Madsen (1918) p.106-7; Beck (1972-1987) vol. I: p. 52 n1, kat. Z 193A, afb. p. 67; Garff (1986) pl. 8; Buijsen (1996) 37 n60; Plomp (1997) 163

29 *Fladt flodlandskab, 1650*
Sort kridt, laving. 120/123 x c.174mm

Signatur recto, for neden til højre: "VG 1650" (sort kridt); verso: svagt kontratryk efter Tu 49, 7; påskrift verso, for oven til venstre: "Inv. No. / 7966" (blyant).

SAMPLERMÆRKE: verso, for neden til venstre: KKS, Lugt 1635

PROVENIENS: Erhvervet i byttehandel hos Kunsthandler Hvenegaard, København, 1918.

INVENTARNUMMER: KKS7966

PLACERINGSNUMMER: Tu 49, 3 (til 2004); Tu 49, 6

BIBLIOGRAFI: Madsen (1918) p.106-7; Beck (1972-1987) vol. I: p. 52 n1, kat. Z 193F, afb. p. 68; Garff (1986) pl. 9; Buijsen (1996) 37 n60; Plomp (1997) 163

30 *Klitterne ved Scheveningen, 1650*
Sort kridt. 119/122 x 176mm

Signatur recto, for neden til venstre: "VG 1650" (sort kridt); verso: svagt kontratryk efter Tu 49, 8; påskrift verso, for oven til venstre: "Inv. No. / 7966" (blyant).

SAMPLERMÆRKE: verso, for neden til venstre: KKS, Lugt 1635

PROVENIENS: Erhvervet i byttehandel hos Kunsthandler Hvenegaard, København, 1918.

INVENTARNUMMER: KKS7966

PLACERINGSNUMMER: Tu 49, 5 (til 2004); Tu 49, 7

BIBLIOGRAFI: Madsen (1918) p.106-7; Beck (1972-1987) vol. I: p. 52 n1, kat. Z 193H, vol. III: kat. Z 193H, afb. p. 55; Garff (1986) pl. 10; Buijsen (1996) 37 n60; Plomp (1997) 163

31 *En byport set fra vandsiden, 1650*
Sort kridt. 117/119 x c.172mm

Signatur recto, for neden til venstre: "VG 1650" (sort kridt); verso: svagt kontratryk efter Tu 49, 9; påskrift verso, for oven til venstre: "Inv. No. / 7966" (blyant).

SAMPLERMÆRKE: verso, for neden til højre: KKS, Lugt 1635

PROVENIENS: Erhvervet i byttehandel hos Kunsthandler Hvenegaard, København, 1918.

INVENTARNUMMER: KKS7966

PLACERINGSNUMMER: Tu 49, 6 (til 2004); Tu 49, 8

BIBLIOGRAFI: Madsen (1918) p.106-7; Beck (1972-1987) vol. I: p. 52 n1, kat. Z 193I, afb. p. 68; Garff (1986) pl. 11; Buijsen (1996) 37 n60; Plomp (1997) 163

32 *Vinterlandskab med skøjteløb og slædekørsel på isen, 1650*
Sort kridt. c.120 x 172/174mm

Signatur recto, for neden til venstre: "VG 1650" (sort kridt); påskrift verso: svagt kontratryk efter uidentificeret tegning; påskrift verso, for oven til venstre: "Inv. No. / 7966" (blyant).

SAMPLERMÆRKE: verso, for neden til højre: KKS, Lugt 1635

PROVENIENS: Erhvervet i byttehandel hos Kunsthandler Hvenegaard, København, 1918.

INVENTARNUMMER: KKS7966

PLACERINGSNUMMER: Tu 49, 4 (til 2004); Tu 49, 9

BIBLIOGRAFI: Madsen (1918) p.106-7; Sthyr & Fischer (1953) afb. p. 44; Beck (1972-1987) p. 52 n1, kat. Z 193G, vol. III: kat. Z 193G, afb. p. 55; Garff (1986) pl. 12; Buijsen (1996) 37 n60; Plomp (1997) 163

33 *Kystlandskab med en strandet hval, 1651* Sort kridt, brunt laving. 173 x 277mm

Signatur recto, for neden til venstre: "VG 1651" (sort kridt); påskrift verso: for neden til venstre: "uf" (blyant); til højre derfor: "50.2" (blyant); til højre derfor: "Inv. No. / 6596" (blyant); for neden midt for: "Inv. No. / 6596" (blyant).

BESLÆGTEDE VÆRKER: skitse: Paris, Coll. Frits Lugt, inv. I-269, Beck Z778 (sort kridt, 126 x 237mm); varianter: Bruxelles, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv. 1414, Beck Z368 (sort kridt, grå laving, 173 x 272mm) dateret 1653; Amsterdam, Privatsamling, Beck Z372 (sort kridt, grå laving, 204 x 304mm) dateret 1653.

SAMLERMÆRKE: verso, for neden til venstre, Sophus Larpent (ikke hos Lugt); midt for til højre: KKS, Lugt 1635

PROVENIENS: Antageligvis købt af Ludvig Dahl (1826-1890) i parisisk kunsthandel 1881; Af Dahl solgt til Sophus Larpent (1838-1911) den 15. januar 1882; testamentarisk gave fra Sophus Larpent til KKS 1913

INVENTARNUMMER: KKS6596

PLACERINGSNUMMER: tu 50, 1

BIBLIOGRAFI: Madsen (1914) 140-41; Sthyr & Fischer (1953) afb. p. 47; Beck (1972-1987) vol. I: kat. Z 202, 72 (afb.)

34 *En vogn med rejsende, 1651* Sort kridt, grå laving. 117 x 198mm

Signatur recto, for neden til højre: "VG 1651" (sort kridt); påskrift verso: for neden til venstre: "Inv. No. / 7320" (blyant); derunder: "3k" (blyant); derunder: "1000" (blyant); for oven til højre: "206" (blæk); for neden til højre: "Klinkhamer Auction 1859" (blyant).

VANDMÆRKE: Narrekappe, cf. Beck, loc.cit., 325

SAMLERMÆRKE: Verso, for oven til højre: Freiherr Reinhold von Liphart, Lugt 1758; verso, for neden til venstre: KKS, Lugt 1635

PROVENIENS: Klinkhamers auktion, Amsterdam, 1859; Baron Karl Eduard von Liphart (1808-1891); Freiherr Reinhold von Liphart (1864-?), solgt hos C.G. Boerner, Leipzig 26.-29. april 1898 kat. nr. 413; købt her af Johannes Rump (1861-1932), Rumps inv. 1000; Gave fra Johannes Rump til KKS 1916

INVENTARNUMMER: KKS7320

PLACERINGSNUMMER: tu 50, 2

BIBLIOGRAFI: Falck (1917) 125; Sthyr & Fischer (1953) 45; Beck (1972-1987) vol. I: kat. Z 252, 90 (afb.)

35 *Flodlandskab med fiskerbåde, 1653* Sort kridt, tusch. 169 x 275mm

Signatur recto, for neden til venstre: "VG 1653" (sort kridt); påskrift verso, for neden til venstre: "Inv. No. / 6599" (blyant); derunder i anden hånd: "Sf. 286 s 20" (blyant); derunder: " 's' " (blæk); for oven til højre: "10" (blyant).

VANDMÆRKE: "LR"

SAMLERMÆRKE: Verso, for neden til venstre, Sophus Larpent (ikke hos Lugt); for neden til højre: KKS, Lugt 1635

PROVENIENS: J.H. Cremers auktion, Amsterdam 15. juni 1886 nr. 113 solgt til Sophus Larpent (1838-1911) for 85f; Gave fra Sophus Larpent til KKS 1913

INVENTARNUMMER: KKS6599

PLACERINGSNUMMER: tu 50, 3

BIBLIOGRAFI: Madsen (1914) 140; Sthyr & Fischer (1953) 46 afb.; Beck (1972-1987) vol. I: kat. Z 528, 177 (afb.)

36 *Flodlandskab med en by, 1653* Sort kridt, tusch. 170 x 273mm

Verso: To rids af en liggende hund og får/vædder

Signatur recto, for neden til højre: "VG 1653" (sort kridt); påskrift verso: for neden til venstre, "999" (blyant); for neden til venstre: "Inv. No. / 7318" (blyant); for oven til højre: "John Barnard. July 20th 1770" (brunt blæk); for neden til højre: "Van Goien" (brunt blæk).

VANDMÆRKE: "LR"

SAMLERMÆRKE: Verso, for oven til højre: Freiherr Reinhold von Liphart, Lugt 1758; verso, for oven til højre: John Barnard, Lugt 219; verso, for neden til venstre: KKS, Lugt 1635

PROVENIENS: John Barnards (død 1784) samling i 1770, solgt i London 16. febr. 1787; Baron Karl Eduard von Liphart (1808-1891), Firenze; Freiherr Reinhold von Liphart (1864-?), solgt hos C.G. Boerner, Leipzig den 26.-29. april 1898 nr. 412; købt her af Johannes Rump (1861-1932), Rumps samling, inv. 999; Gave fra Johannes Rump til KKS 1916.

INVENTARNUMMER: KKS7318

PLACERINGSNUMMER: tu 50, 4

BIBLIOGRAFI: Falck (1917) 124-125 (afb.); Beck (1972-1987) vol. I: kat. Z 627, 208 (afb.)

Jan Josefsz van Goyen, kopi efter LEIDEN 1596 – DEN HAAG 1656

37 *Det årlige marked i Valkenburg* Sort kridt.c.152 x 262mm

Påskrift verso, for neden til venstre: "van Goijen" (blyant); for neden midt for: "Inv.No. / 6600" (blyant).

AUTENTICITET: Bredius: tvivlsom, kopi?; A. Welcker (1954): J.v. Goyen; H-U. Beck: tvivlsom; hvis ægte daterbar til ca. 1629.

VANDMÆRKE: to-hovedet ørn, derover et våben

SAMLERMÆRKE: verso, for neden til venstre: Sophus Larpent (ikke hos Lugt).

PROVENIENS: Marts 1881: solgt af Frederik Grünwaldt, Fredericia til Sophus Larpent (1838-1911) for 5kr; testamentarisk gave fra Larpent til KKS 1913
INVENTARNUMMER: KKS6600
PLACERINGSNUMMER: Tu 82d, 2
BIBLIOGRAFI: Beck (1972-1987) vol. III: kat Z813A

38 Huse nær en kanal Sort kridt. c.128 x c.179mm

Påskrift recto, for neden til venstre: "25_2" (blæk). Påskrift verso, midt for: "Sal. Ruysdael" (blyant); for neden til venstre: "A. Welcker: nach van Goyen." (blyant)

AUTENTICITET: Dr. A. Welcker (1954): kopi efter Van Goyen
VANDMÆRKE: fragment af narrekappe med tre kugler
SAMLERMÆRKE: recto, midt for: J.C. Spengler, Lugt 1434
PROVENIENS: J.C. Spengler (1767-1839), ikke identificeret i dennes fortegnelse; Erhvervet af KKS før 1887
PLACERINGSNUMMER: Tu 82d, 3

39 *En havn* Sort kridt. 185 x c.302mm

Påskrift recto: for neden til venstre på monteringen: "van Goien" (blæk); derunder: "92" (blyant); for neden til højre: "200" (blyant); til højre derfor: "16 17" (blyant); til højre derfor: "88" (blæk). Påskrift verso, for oven til højre på monteringen, ødelagt af tidligere opklæbning og nu delvist skjult af monteringen: ".....cap – du g..." (blæk); derunder, skjult af monteringen: "(4)8" (blyant); for neden til venstre: "92" (blyant).

SAMLERMÆRKE: verso, midt for: "D.B", Lugt 729 og supplement
PROVENIENS: Ubekendt. Erhvervet af KKS før 1887
PLACERINGSNUMMER: Tu 82d, 4

Jan Josefsz van Goyen, kreds LEIDEN 1596 – DEN HAAG 1656

40 *Bondehytter udenfor en by* Sort kridt.c.113 x 236mm

Påskrift verso, for neden til venstre: "Rump" (blyant); derunder: "Inv. No. / 7317" (blyant); til venstre derfor: "D" (blyant); derunder: "4251" (blyant); til højre derfor: "Ikke på Rumps auk" (blyant); for neden midt for: "Jan v. Goyen." (blyant).

AUTENTICITET: Jan Garff (1973): tvivlsom Van Goyen
PROVENIENS: Købt af Johannes Rump (1861-1932) på auktion hos Amsler og Ruthardt, Berlin, 22. nov. 1906; Rumps inv. 4251; Gave fra Johannes Rump til KKS 1916

INVENTARNUMMER: KKS7317
PLACERINGSNUMMER: Tu 82d, 1
BIBLIOGRAFI: Beck (1972-1987) kat Z.716aA

41 *Udenfor en bymur*
Sort kridt. 103 x 169mm

Påskrift verso, for neden til venstre: "v. Goyen?" (blyant); for neden midt for: "J.R. de Vries" (blyant); derunder: "Sp. Catal. 1591" (blyant)

PROVENIENS: J.C. Spengler (1767- 8. okt. 1839), dennes auktion 1839, kat. 1591 (som J.R. de Vries)
PLACERINGSNUMMER: Tu 82d, 6

42 *Fæstningsværn ved en flod*
Sort kridt. 102 x 159mm

Påskrift verso: for neden midt for: "bang don." (blyant); for neden til højre: "v. Goyen" (blyant).

VANDMÆRKE: Beskåret, øverste del af et våbenskjold med en blomst ovenfor
PROVENIENS: formentlig ikke fra Frederik Siegfried Bangs (1810-1889) samling. Muligvis det andet værk omtalt i J.C. Spenglers (1767-1839) auktionskatalog 8. okt. 1839 kat. 1591 (se kat 42).
PLACERINGSNUMMER: Tu 82d, 7

Joris Abrahamsz vander Hagen
AARNHEM? Ca.1613/17 – DEN HAAG 1669

43 *Dam ved Honingen Slot, nær Rotterdam*
Sort kridt, tusch. 200 x 310mm

Originalpåskrift recto, for oven: "Der vijver om Honingen" (sort kridt); påskrift verso, for neden til venstre: "H. Sagtleven" (TEKNIK); midt for til højre: "90" (blyant); for neden til højre: "H. Saftleven / Sp. Auct p 171 1522" (blyant).

VANDMÆRKE: "LR"
SAMLERMÆRKE: Verso, for neden midt for: J.C. Spengler, Lugt 1434
PROVENIENS: J.C. Spengler (1767-1839); Erhvervet af KKS på dennes auktion, 8. okt. 1839 nr. 1522.
GERNSHEIM: 72430
PLACERINGSNUMMER: Tu 81, 2

44 *Jægere ved en allé*
Sort kridt, laving. 346 x 544mm

Påskrift verso, for neden til venstre: "G" (blyant); for neden midt for: "Inv. No. / 6602" (blyant); for neden til højre: "Jan Hackaert / ifgl. Houbraken 1636 i Arnhem + ?" (blyant); til højre derfor: "233" (bly).

AUTENTICITET: Frits Lugt: J. vander Hagen

SAMLERMÆRKE: verso, for neden til højre: Sophus Larpent (ikke hos Lugt); for neden til venstre: KKS' mærke, Lugt 1635

PROVENIENS: Sophus Larpent (1838-1911), testamentarisk gave til KKS 1913

INVENTARNUMMER: KKS6602

GERNSHEIM: 72586

PLACERINGSNUMMER: Tu 83, 7

BIBLIOGRAFI: Van der Haagen (1932) 49, 106 kat. 185

Joris Abrahamsz vander Hagen?
AARNHEM? Ca.1613/17 – DEN HAAG 1669

45 *Bakkelandkab*
Sort kridt, laving. 270 x 403mm

AUTENTICITET: J.K. van der Haagen: tilskrivningen er ikke sikker

SAMLERMÆRKE: recto, for neden midt for, J.C. Spengler, Lugt 1434

PROVENIENS: J.C. Spengler (1767-1839), auktion 8. okt. 1839, p. 169 nr. 1511, købt af KKS

GERNSHEIM: 72587

PLACERINGSNUMMER: Tu 83, 5

BIBLIOGRAFI: Van der Haagen (1932) 49, 106 kat. 185c

46 *Strandlandskab*
Sort og hvidt kridt, laving, på to ark. 215/20 x 563mm

Påskrift verso, for neden til venstre: "S. de Vlieger" (blyant)

AUTENTICITET: J.K. van der Haagen: tilskrivningen er ikke sikker

PROVENIENS: Ubekendt, Erhvervet før 1887

GERNSHEIM: 72585

PLACERINGSNUMMER: Tu 83, 6

BIBLIOGRAFI: Van der Haagen (1932), 107 kat. 185b

Joris Abrahamsz vander Hagen, kopi efter?
AARNHEM? Ca.1613/17 – DEN HAAG 1669

47 *Skovlandskab*
Pen, laving. C.297 x c.351mm

Påskrift recto, for neden til venstre: "SV" (sort kridt); påskrift verso, for neden til venstre: "Inv. No. / 7369" (blyant); derunder: "4201" (blyant); til højre derfor: "A. Welcker: "Simon de Vlieger" (blyant); derover: "Rump"; for neden midt for: "Ikke på Rumps auk." (blyant); for neden til højre: "JK" (blyant).

AUTENTICITET: George S. Keyes (juli 1973): Kopi? Efter Joris vander Hagen.

VANDMÆRKE: Amsterdams våben

PROVENIENS: D. Dirksen, Den Haag, solgt 20. okt. 1906 til Johannes Rump (1861-1932), Rumps inv. 4201; Gave fra Johannes Rump 1916 til KKS

GERNSHEIM: 72503

INVENTARNUMMER: KKS7369

PLACERINGSNUMMER: Tu 82d, 21

Pieter de Molijn

LONDON 1595 - HAARLEM 1665

48 *Klippelandskab med en ruin* Sort kridt og tusch. 152 x 298mm

Signatur recto, for neden til venstre: "PMolyn" (sort kridt); påskrift verso, midt for: "XV . 116b" (blyant); for neden til venstre: "Gave fra Willy Gretor" (blyant); for neden til højre: "Pieter Molyn" (blyant).

VANDMÆRKE: Narrekappe

SAMLERMÆRKE: verso, for neden til venstre: KKS, Lugt 1635

PROVENIENS: Gave fra Willy Gretor (1868-1923) til KKS (ml. 1897-1913?)

GERNSHEIM: 72239

PLACERINGSNUMMER: Tu 55, 1

BIBLIOGRAFI: Beck (1998) 112, kat. 191 (afb.)

49 *Landskab med vogne i udkanten af en skov, 1655* Sort kridt og tusch. 147 x 196mm

Signatur recto, for neden midt for: "PMolyn" (sort kridt); påskrift verso for oven til højre: "419" (sort blæk); til venstre for midten: "tu55, 2" (blyant); for neden til venstre: "Rump" (blyant); for neden til højre: "30706 / RC" (blyant); delvist oveni denne påskrift: "Inv. No. / 7337" (blyant); derunder til venstre: "J"; derunder (ifgl. Arkkataloget) "1422"; for neden til højre: "2mm [?] 18fl" (blyant); derunder: "B" (blyant); for neden midt for: "P.Molyn" (blyant);

BESLÆGTEDE VÆRKER: Dublikattegning, Tartu, Universitetsbiblioteket, Estland, inv. ÜR3578. Malet version, (aukt.) Christie's, Amsterdam, 14. maj 2002, salg 2546, lod. 136

SAMLERMÆRKE: verso, for oven til højre: Freiherr Reinhold von Liphart, Lugt 1758; verso, for neden til venstre: KKS, Lugt 1635

PROVENIENS: Baron Karl Eduard von Liphart (1808-1891); Freiherr Reinhold von Liphart (1864-?); solgt hos C.G. Boerner, Leipzig den 27.-28. juni 1899 kat. 650; købt hér af Johannes Rump (1861-1932), Rumps inv. 1422; Gave fra Johannes Rump til KKS 1916
INVENTARNUMMER: KKS7337
GERNSHEIM: 72238
PLACERINGSNUMMER: Tu 55, 2
BIBLIOGRAFI: Falck (1917) 126; Beck (1997) 351, 353 kat. 13B (afb. fig 15); Beck (1998) 184, kat. 398 (afb.)

50 *Ruiner på en bakke, ca. 1654* Sort kridt og grå laving. 188 x c.150mm

Signatur recto, for neden til venstre: "PMolyn" (sort kridt) ; påskrift verso for neden til venstre: "Rump" (blyant); derunder: "1018" (blyant); for neden midt for: "Inv. No / 7336" (blyant); derunder: "Rumps auk." (blyant); derunder: "P. de Molyn." (blyant); for neden til højre: "424" (blyant); derunder: "bez. P.Molyn" (blyant)

SAMLERMÆRKE: verso, for neden til højre: Reinhold von Liphart, Lugt 1758
PROVENIENS: Baron Karl Eduard von Liphart (1808-1891); Freiherr Reinhold Liphart (1864-?), solgt hos C.G. Boerner, Leipzig, 26.-29. april 1898, kat. 653; erhvervet her af Johannes Rump (1861-1932) for 12Mk; Rumps inv. 1018, Rumps auktion hos Amsler og Ruthardt, Berlin 25.-27. maj 1908, nr. 345 (ikke solgt); Gave til KKS fra Rump i 1916
INVENTARNUMMER: KKS7336
GERNSHEIM: 72500
PLACERINGSNUMMER: Tu 82d, 10
BIBLIOGRAFI: Beck (1998) 165, kat. 344, afb. ("Um 1654.")

Pieter de Molijn? **LONDON 1595 - HAARLEM 1665**

51 *Vej langs en kanal* Sort kridt, laving. 140 x ca.183mm

Påskrift verso, for neden til højre: "Sal. Ruysdael 2" (blyant); derunder: "M-C lx" (blyant)

AUTNETICITET: gammel tilskrivning: Salomon van Ruysdael; George S. Keyes juli 1973: "Pieter de Molijn, ca. 1640?"; Jan Garff, 1975: "Herman Saftleven?"
SAMLERMÆRKE: recto, for neden til venstre, Lorenz Spengler, Lugt 1763
PROVENIENS: Lorenz Spengler (1720-1807); solgt af Lorenz Spenglers arvinger til KKS i 1810
PLACERINGSNUMMER: Tu 82d, 12

52 *Bakkelandskab med to æseldrivere* Sort kridt og tusch. 159 x 251mm

Påskrift recto, for neden til venstre: "A. vander Cabele f" (blæk), påskrift verso, for neden midt for: "Inv.No. / 6571" (blyant).

AUTENTICITET: Egenhændig replik eller evt. kopi, måske af Adriaen van der Kabel (1630/31-1705)

VANDMÆRKE: "I.B."

SAMLERMÆRKE: verso, for neden til venstre: Sophus Larpent (ikke hos Lugt); for neden til højre, KKS, Lugt 1635

PROVENIENS: Frederik Grünwaldt, Fredericia, solgt som A. v. d. Kabel i maj 1881 til Sophus Larpent (1838-1911); testamentarisk gave 1913 fra S. Larpent til KKS.

INVENTARNUMMER: KKS6571

GERNSHEIM: 72237

PLACERINGSNUMMER: Tu 55, 3

BIBLIOGRAFI: Beck (1997) 365, nr. 29 copy; Beck (1998) 168 kat. 351, I

Pieter de Molijn, kopi efter LONDON 1595-HAARLEM 1665

53 *Landskab med fuglefængere*
Rødt kridt, spor af sort kridt. 154 x 208mm

Påskrift verso, for neden til venstre: "van Goyen" (blyant); for neden til højre: "P. Molin" (blyant); derunder: "(Sp.Cat. 307" (blyant)

BESLÆGTET VÆRK: Fogg Art Museum, Cambridge, inv. 1965.208

VANDMÆRKE: "J.D.M."

SAMLERMÆRKE: recto, for neden til venstre, Lorenz Spengler, Lugt 1763

PROVENIENS: Lorenz Spengler (1720-1807) kat. 1812, 18, no. 307-09; solgt af Lorenz Spenglers arvinger til KKS i 1810

GERNSHEIM: 72415

PLACERINGSNUMMER: Tu 78, 7

BIBLIOGRAFI: Beck (1998) 99 kat. 154 I (kopi)

Rembrandt Harmensz van Rijn LEIDEN 1606 – AMSTERDAM 1669

54 *Hytter langs Sloterweg, "Vindpustet", ca. 1650/1652*
Pen, brunt blæk, laving, korrektioner i hvidt, pergament. 116 x 203mm

Påskrift verso for neden til venstre: "1819" (blyant); for neden midt for: "Inv. Nr./ 18014" (blyant).

SAMLERMÆRKE: Recto, for neden til højre: J. Pz. Zoomer, Lugt 1511; verso, for neden midt for, KKS, Lugt 1635

PROVENIENS: J. Pz. Zoomer (1641-1724), Amsterdam; J.P. Heseltine (1843-1929), London; Johannes Rump (1861-1932), København; solgt - antagelig før 1908 – til Gustav Falck (1874-1955), København; Af Falck solgt juli 1948 til Ny Carlsbergfondet; Gave 1948 fra Ny Carlsbergfondet til KKS

INVENTARNUMMER: KKS18014
PLACERINGSNUMMER: Tu 57a, 3
GERNSHEIM: 72267

BIBLIOGRAFI: Hofstede de Groot (1906) nr. 1041; Sthyr & Fischer (1953) 51 afb., 108; Benesch (1957/1973) nr. 1288, afb 1516/1596; Fischer (1977) afb. p. 110; Schatborn (1981) 22; Schatborn (1985) 72 n2; Schneider et al (1990) 31 n31 og n32, 39, 110 kat. 19; Royaltton-Kisch (1992) 122 n7; Stockholm (1992-1993) p. 357 afb. fig. 156a; Garff (1993) 70, 71 (afb.); Garff (1996a) nr. 3; Garff (1996b) 76, 77 (afb.); Amsterdam/Paris. (1998-1999) 122 (afb.), 342 (afb.), 344; Paris (1998-1999) 90 planche 42; Bremen (2000) 123 (afb.) og n2; Sumowski (2002) 239-42, 42 n3; København (2006) 302-393, kat. 60 (ill.); Kassel/Leiden (2006) kat. 44

55 *Bondehus langs Sint Anthonisdijk, ca. 1650*
Pen, brunt blæk, brunlig laving, lysebrunt papir; korrektioner med fremmed hånd. 88 x 183mm

Verso: *Let skitseret gavl*. Pen, brunt blæk og brunlig laving.

Påskrift verso til højre: "6475" (blyant).

RELATERET VÆRK: Kopi i Coll. Dr. Wolfgang Wydler, Baden
SAMLERMÆRKE: Verso, for neden til venstre og højre: KKS, Lugt 1635
PROVENIENS: A. Sigwalt?; Auktion Frederik Muller, Amsterdam 12.6 1912, nr. 217, Erhvervet af KKS
INVENTARNUMMER: KKS6475
PLACERINGSNUMMER: Tu 57a, 4
GERNSHEIM: 72257
BIBLIOGRAFI: Falck (1914) 68f, afb. fig. v; Benesch (1935) 47; Benesch (1957/1973) nr. 1236, afb. fig. 1458/1538; Morse (1966) 250; Garff (1996a) nr. 4; Amsterdam/Paris (1998-1999) 35, 226 og fig. 12

56 *Vindmøller ved Kostverlorenvaart vest for Amsterdam, e.1651/f.1656*
Pen, brunt blæk, brun laving, lysebrunt papir. 103 x 262mm

Påskrift verso, for neden til venstre i 18. århundredes håndskrift: "Buyten Amsterdam aan de Weetering/ op de Stadspakhuyze te zien" (blyant); derunder med samme skrift: "Rembrandt. fecit." (blyant); for neden til venstre: "Inv. nr. 18013" (blyant).

SAMLERMÆRKE: for neden til venstre: Jacob de Vos, Lugt 1450; for neden til venstre: J. P: Heseltine Lugt 1507; for neden midt for: KKS, Lugt 1636
PROVENIENS: J. G. Verstolk van Soelen (1776-1845) Haag og Soelen, dennes auktion Amsterdam 1847; E. de Burlett, dennes auktion Amsterdam 1850; Jacob de Vos sen.(f. 1735) & jr. (1803-1882), Amsterdam (Lugt 1450), dennes auktion Amsterdam 1883; J.P. Heseltine (1843-1929), London, dennes auktion Frederik Muller, Amsterdam 27.5.1913, nr. 31; erhvervet herfra af Gustav Falck (1874-1955); Købt 1948 af Ny Carlsbergfondet fra G. Falck og foræret til KKS
INVENTARNUMMER: KKS18013
PLACERINGSNUMMER: Tu 57a, 6
GERNSHEIM: 72268
BIBLIOGRAFI: Lippmann et al.(1888-1910) vol. I nr. 41; Michel (1893) 165; Hofstede de Groot (1906) 1039; u.f. (1907) nr. 72; Lugt (1915a) 83, planche 43; Lugt (1915b) 83 planche 43; Neumann (1918) under nr. 32; Lugt (1920) 81 planche 43; Benesch (1935) 49; Benesch (1947) fig. 220; Rosenberg (1948) 90; Winzinger (1953) planche 35; Sthyr & Fischer (1953) 50 (afb.), 109; Stockholm (1956) nr. 141; Benesch

(1957/1973) nr. 1335, fig. 1569; Rosenberg (1964) 153, 353 n4, fig. 130; Slive (1965) planche 41; Amsterdam (1969) nr. 97; Fischer (1977) 110; Garff (1996a) kat. 6; Paris (1998-1999) 45 nr. 47, 87 planche 39; Amsterdam/Paris (1998-1999) 37, 119 (afb.), 356-59 (afb.); København (2006) 303-304, kat. 61 (ill.); Kassel/Leiden (2006) kat. 51, fig. 154

Rembrandt Harmensz van Rijn, tilskrevet LEIDEN 1606 – AMSTERDAM 1669

57 *Udsigt mod Houtewael fra vindmøllen 'Fortuyn' på Weesperzijde(?)*, ca. 1652
Pen, brunt blæk, hvidt kridt (senere hånd?), rødbrunt papir. 106 x 232mm

Påskrift verso, for neden til højre: "Rembr?" (blyant); midt for: "GB4" (blyant)

AUTENTICITET: G. Falck (1914), W. Valentiner (1933), J. Sthyr (c.1957), M. Royalton-Kisch (1995): Rembrandt?; P. Schatborn (1995) ikke Rembrandt; Benesch (1950), Garff (1995): Rembrandt

SAMLERMÆRKE: Verso, midt for: KKS, Lugt 1635

PROVENIENS: Ubekendt. Erhvervet før 1887

INVENTARNUMMER: KKSgb4

PLACERINGSNUMMER: Tu 57a, 5

GERNSHEIM: 72258

BIBLIOGRAFI: Hofstede de Groot (1906) nr. 7; Falch (1914) 67; Benesch (1957/1973) nr. 1308a, fig. 1539/1617; Schatborn (1985) 78 nr. 35 n1; Garff (1996a) 24-25 kat. 5; Amsterdam/Paris (1998-1999) 254

Rembrandt Harmensz van Rijn, efterfølger

58 *Kanallandskab med huse, kirke og vindmølle (Rhenen?)*
Pen, brunt blæk, brun lavering, gulnet papir. 98 x 160mm

Påskrift verso midt på, med 17. århundredes håndskrift: "Rembrandt" (blyant); for neden: "Inv. Nr. / 18015" (blyant).

SAMLERMÆRKE: for neden til venstre: KKS, Lugt 1636

PROVENIENS: Auktion Mensing, Amsterdam 27.-29.8.1937, nr. 557; Erhvervet derfra af Gustav Falck (1874-1955), København; Købt 1948 af Ny Carlsbergfondet fra G. Falck og foræret til KKS

INVENTARNUMMER: KKS18015

PLACERINGSNUMMER: Tu 57c, 4

GERNSHEIM: 72269

BIBLIOGRAFI: Benesch (1957/1973) nr. A85, fig. 1690/1749; Fischer (1977) 111 (afb.); Garff (1996a) kat. 18

Roelant Roghman, tilskrevet
AMSTERDAM 1627- 1692

59 *Udkanten af en by*
Sort kridt, vandfarve. 203 x 317mm

Påskrift verso, for neden til venstre: "Roland Roghmann." (blyant); for neden til højre: "Lambert Doomer" (blyant).

AUTENTICITET: Hannema (1933), J.G. van Gelder (1936), Welcker (1954): Roelandt Roghman; Byam Shaw, I.Q. van Regteren Altena (begge i 1933): Roghman eller Waterloo

SAMLERMÆRKE: verso, for neden midt for: KKS, Lugt 1635

PROVENIENS: Ubekendt. Erhvervet af KKS før 1887

PLACERINGSNUMMER: Tu 45a, 5

GERNSHEIM: 72172

Jacob Isaacksz van Ruisdael
HAARLEM 1628/29 – AMSTERDAM 1682

60 *Landskab udenfor en by, ca.1650*
Sort kridt, tusch. 147 x 194mm

Påskrift recto, for neden til venstre: "J. Ruijsdael" (blæk); påskrift verso, for neden til venstre: "1821" (blyant); til højre derfor: "Inv. No. / 7348" (blyant); for neden til højre: "tu 56, 10" (blyant).

VANDMÆRKE: Narrekappe

SAMLERMÆRKE: verso, for neden til venstre: KKS, Lugt 1635; Sträter, Lugt 787

PROVENIENS: „J.Ruijsdael“-samleren (før 1690); Dr. A. Sträter (1810-1897); P. Mathei, Paris; købt fra denne 29. sept. 1900 af Johannes Rump (1861-1932), hans inv. 1821; Gave til KKS 1916

INVENTARNUMMER: KKS7348

PLACERINGSNUMMER: Tu 56, 10

GERNSHEIM: 72242

BIBLIOGRAFI: Falck (1917) 126-27 (afb.); Rosenberg (1928) 113 nr. 32; Simon (1935) 192; Giltaj (1979) 129, 132 (afb.); Giltaj (1980) 148, 196 kat. 63; Slive (2001) 492 n7, kat. D41, 523 (afb.)

Salomon Jacobsz van Ruysdael?
NAARDEN 1600/03 – HAARLEM 1670

61 *Markvej*
Sort kridt, pensel. 100 x c.212 mm

Påskrift recto, for neden til venstre: "IVC" (blæk); påskrift verso, for neden til venstre: "A. Welcker: A. v. Croos" (blyant), for neden til højre: "Sal. Ruisdal" (blyant); derunder: "f 1 10" (blyant).

AUTENTICITET: Dr. A. Welcker, 1959: A. van der Croos
SAMLERMÆRKE: recto, for neden midt for: J.C. Spengler. Lugt 1434
PROVENIENS: C.H. Grünler (1761-1823), solgt hos Weigel, Leipzig, 4. Okt. 1839 nr. 269 til: J. C. Spenglers (1767-1389) samling, auktion 8. okt. 1839, p. 169 nr. 1509, købt på dennes auktion af KKS
PLACERINGSNUMMER: Tu 82d, 9
GERNSHEIM: 72499

62 *Skovlandskab*
Pen og laving. c.99 x 212mm

Påskrift verso, for neden midt for: "Sal. Ruisdael" (blyant); f.n.t.h.: "fl. 10" (blyant)

AUTENTICITET: K.E. Simon, 1957: Pastiche?
SAMLERMÆRKE: recto, for neden midt for: J.C. Spengler. Lugt 1434
PROVENIENS: C.A. Grünler (1761-1823), solgt på auk. hos Weigel, Leipzig, 1.-4. okt. 1824, nr. 269; J.C. Spengler (1767-1839), auk. 8. okt. 1839, nr. 1508, købt på dennes auktion af KKS
PLACERINGSNUMMER: Tu 82d, 13

Herman Saftleven
ROTTERDAM 1609- UTRECHT 1685

63 *Landskab med en bondegård, ca. 1649*
Sort kridt og laving. 185 x 260 mm

Recto: monogram "HSL" Påskrift verso, for neden til venstre: "(Carl Ruthard)" (blyant); derunder: "Spengl.Coll. 234" (blyant); for neden midt for (overstreget): "Vadder?" (blyant); for neden til højre: Tu60 (blyant); midt for til højre: "H. Saftleven" (blyant).

BESLÆGTEDE VÆRKER: Replikker i Dresden (Schulz Z-750) og Wien (Schulz Z-798)
SAMLERMÆRKE: recto, for neden til venstre L. Spengler. Lugt 1763
PROVENIENS: Lorenz Spengler (1720-1807); solgt af Lorenz Spenglers arvinger til KKS i 1810
PLACERINGSNUMMER: Tu 60, 1
GERNSHEIM: 72304
BIBLIOGRAFI: Schulz (1982) p. 71 (forstudie til kat. Z798 i Wien), 330 kat. 761

64 *Kanal i Gent*
Hvidt og sort kridt og tusch. 393 x 302 mm

Recto: monogram for neden til venstre, originalpåskrift for oven midt for: "Binne[n] de stadt van Gent" (sort kridt); påskrift verso for neden midt for: "H. Saftleven" (blyant).

VANDMÆRKE: Narrekappe, derunder tre kugler
PROVENIENS: Ubekendt. Erhvervet af KKS før 1887
PLACERINGSNUMMER: Tu 86, 3

GERNSHEIM: 72735

BIBLIOGRAFI: Bernt (1958) fig. 522; Bernt (1980) nr. 521 (afb.); Schulz (1982) 74 og kat. Z-616

Herman Saftleven?

ROTTERDAM 1609 – UTRECHT 1685

65 *Figurer ved en ruin*
Pensel, grå vandfarve, grafit. 93 x 149 mm

Påskrift verso for neden til højre: "Uyittenbroeck" (blyant); derunder i anden håndskrift: "Spengler Cat. 143" (blyant)

AUTENTICITET: Gl. tilskrivning til Wtenbrouck. Dr. Perman: Wtenbrouck. Jan Garff, 1968: Cornelis eller Herman Saftleven?. Egbert Haverkamp-Begemann: cf. De Molijn.

SAMLERMÆRKE: Recto, for neden til venstre: Lorenz Spengler, Lugt 1763

PROVENIENS: Lorenz Spengler (1720-1807); Erhvervet i 1810 fra Lorenz Spenglers arvinger

PLACERINGSNUMMER: Tu nl.mag. vii, 36

66 *Landskab med en hytte*
Sort kridt, lavering. 139 x 184 mm

Påskrift verso, for neden midt for: "Sp. Auct. p. 179 1596" (blyant); for neden til højre: "Waterloo" (blyant)

SAMLERMÆRKE: Recto, for neden til venstre: Lorenz Spengler, Lugt 1763; verso, for oven til højre: udslettet mærke?

PROVENIENS: Lorenz Spengler (1720-1807), solgt af dennes arvinger til KKS 1810, kat. 1812 p. 13, 193-199

PLACERINGSNUMMER: Tu 82d, 48

67 *Landskab med en sø*
Grafrit, lavering. 110 x 205 mm

Påskrift verso, for neden til højre: "Herm. Saftleven" (blyant); derunder: "Sp. Auct. p. 171, 1523" (blyant).

VANDMÆRKE: ja, kraftigt beskåret

SAMLERMÆRKE: Recto, for neden midt for: J.C. Spengler, Lugt 1434

PROVENIENS: Keyl, solgt på dennes auktion hos Weigel, Leipzig, 17. april 1822, nr. 848; erhvervet her af J.C. Spengler (1767-1839), solgt på dennes auktion 8. oktober 1839, kat. 1523; erhvervet her af KKS

PLACERINGSNUMMER: Tu 82d, 44

Pieter Dircksz van Santvoort

AMSTERDAM c.1604-1635

68 *Landskab med en gammel bro over en bæk, ca. 1623-1635*
Pen, tusch, brunt blæk over sort kridt. 184 x 265mm

Påskrift verso, for neden til højre: "Everdingen" (blyant).

SAMLERMÆRKE: Recto, for neden til venstre: Lorenz Spengler, Lugt 1763

PROVENIENS: Lorenz Spengler (1720-1807); Erhvervet i 1810 fra Lorenz Spenglers arvinger

INVENTARNUMMER: KKSgb5826

PLACERINGSNUMMER: Tu 58, 3

69 *Landskab med en bondehytte, ca. 1623-1635*
Pen, brunt blæk, vandfarve. 193 x 293mm

Påskrift verso, for neden til venstre: "2)" (blyant); derunder: "Inos"["?"] (blyant); til højre derfor: " f
l
20- / 164 / A. Bloemaert" (blyant); for neden til højre: "Inv.No. / 6554" (blyant).

VANDMÆRKE: Fragment (nederste del) af tre kugler, og et "C"

SAMLERMÆRKE: Verso, for neden til venstre, J.C. von Klinkosch, Lugt 577; for neden til venstre, Sophus Larpent (ikke hos Lugt).

PROVENIENS: Josef C. Ritter von Klinkosch (1822-1888), solgt på auktion hos Wawra, Wien april 1889, kat. 178(?) til Ludvig Dahl (1826-1890); 1889, 19./20. juni: fra Dahl til Sophus Larpent (1838-1911);

Testamentarisk gave 1913 til KKS fra S. Larpent

INVENTARNUMMER: KKS6554

PLACERINGSNUMMER: Tu 81, 1

Pieter Dircksz van Santvoort?

AMSTERDAM c.1604-1635

70 *Landskab med en herregård ved en sø*
Pen, brunt blæk, spor af sort kridt. c.145 x 340mm

Påskrift verso, for neden til venstre delvist skjult af reparation, 17. århundredes håndskrift: "pieter vander Santvort" (sort kridt).

VANDMÆRKE: Fragment (nederste del) af tre kugler, og et "C"

SAMLERMÆRKE: recto, for neden til venstre: Lorenz Spengler, Lugt 1763

PROVENIENS: Lorenz Spengler (1720-1807); købt 1810 af Lorenz Spenglers arvinger

PLACERINGSNUMMER: Tu 82d, 45

Cornelis Symonsz van der Schalcke, tilskrevet
HAARLEM 1611-1671

71 *Skitsebogsblad af et landskab med træer*
Sort kridt. c.123 x c.245

Verso: kontratryk efter ubekendt sortkridttegning. Påskrift verso, midt for: "Inv. Nr. / 1980-75"
(blyant)

AUTENTICITET: J. Garff og C. van Hasselt: C.v.d. Schalcke

SAMLERMÆRKE: verso, midt for: KKS, Lugt 1636

PROVENIENS: Jørgen og Suzette Sthyr; Erhvervet af KKS hos J. og S. Sthyr, 1980

INVENTARNUMMER: KKS1980-75

PLACERINGSNUMMER: Tu 60, 5

Cornelis Symonsz van der Schalcke?
HAARLEM 1611-1671

72 *En hytte mellem træer*
sort kridt. 112 x c.174

Påskrift recto, for neden til højre: "R" (blyant); verso, til højre for midten: "Jac Ruisdael / Sp. Auct
p. 169 / 1505" (blyant); derunder: "Sal Ruisdael" (blyant).

AUTENTICITET: J. Garff (1968): Jan van Goyen?; C. van Hasselt: V.d. Schalcke?

SAMLERMÆRKE: recto, for neden midt for: J.C. Spengler, Lugt 1434

PROVENIENS: J.C. Spengler (1767-1839); erhvervet af KKS på dennes auktion, 8. okt. 1839 p. 169 nr.
1505

PLACERINGSNUMMER: Tu 82d, 11

Esaias van de Velde
AMSTERDAM 1587– DEN HAAG 1630

73 *Vinterlandskab med skøjteløbere og kolfspillere, 1627*
Sort kridt. 188 x 307mm

Signeret recto, for neden til venstre: "E.V. VELDE.1627" (sort kridt); påskrift verso, for oven til
venstre: "a" (blyant); for oven til højre: "865" (blæk); for neden til venstre: "Inv. No. / 7360"
(blyant); derunder: "v / h[?] / E" (blyant); til venstre derfor: "4214" (blyant); for neden til venstre:
"Rump" (blyant); derunder: "A. Welcker: E.v. de Velde" (blyant); for neden midt for (næsten
udvisket): "ne-" (blyant); til højre derfor: "1" (blyant); derunder: "Bonn Weber A(uct) 1859"
(blyant); for neden til højre: "Ikke Rump auk. / Auk. Liphart, Lpz. / April 1898" (blyant); derunder:
"I7^X" (blyant).

SAMPLERMÆRKE: verso, for oven til højre: Freiherr Reinhold von Liphart, Lugt 1758;
PROVENIENS: Baron Karl Eduard von Liphart (1808-1891); Freiherr Reinhold Liphart (1864-?), solgt hos C.G. Boerner, Leipzig 26.-29. april 1898 kat. 957, solgt til Artaria (45DM); købt af Johannes Rump hos kunsthändler Frederik Muller, Amsterdam den 22. oktober 1906, Rumps inventar nr. 4214; af Rump foræret til KKS i 1916.

INVENTARNUMMER: KKS7360

PLACERINGSNUMMER: Tu 82d, 16

GERNSHEIM: 72502

BIBLIOGRAFI: Keyes (1984) 71, 235 kat. D73, fig. 212; Gifford (1998) 149

Esaias van de Velde, kopi efter AMSTERDAM 1587– DEN HAAG 1630

74 *Røverisk overfald, e.1625*
Grafit, sort kridt og laving. 192 x 311mm

Påskrift verso, for oven til højre: "858" (sort blæk); for neden til venstre: "kopi" (blyant); derunder: "Rump" (blyant); derunder: "16 fl" (blyant); derunder: "E.V.D.Velde" (blyant); derunder: "1052" (blyant); til højre derfor: "Welcker: efter E. v.de Velde" (blyant); for neden midt for (blyant): "Inv. No. / 7356"; for neden til højre: "Rump auk." (blyant).

AUTENTICITET: Signeret og 1625 dateret version (sort kridt og laving, 185 x 302mm), i canadisk privateje, se: Spicer (2004) kat. 48

SAMPLERMÆRKE: verso, for oven til højre: Freiherr Reinhold von Liphart, Lugt 1758

PROVENIENS: Baron Karl Eduard von Liphart (1808-1891); Freiherr Reinhold Liphart (1864-?), solgt hos C.G. Boerner, Leipzig den 26.-29. april 1898, kat. 954, erhvervet af Johannes Rump (1861-1932) for 45DM; Rumps kat. 1052; af Rump foræret til KKS i 1916.

INVENTARNUMMER: KKS7356

PLACERINGSNUMMER: Tu 82d, 15

GERNSHEIM: 72501

BIBLIOGRAFI: Garff (1976) 8 (afb.); Keyes (1984) kat. Att. D1; Spicer (2004) 118, 178 n4

75 *Strand med et ruineret fyrtårn*
Pen, gråt blæk, brun laving. 123/128 x c.178mm

AUTENTICITET: Kopi eller fri variant efter tabt værk fra Esaias' 1624-skitsebog? Cf. Keyes (1984) kat. D210 og D214.

PROVENIENS: Ubekendt. Erhvervet før 1887

PLACERINGSNUMMER: Tu nl.mag I, 35

Claes Jansz Visscher
AMSTERDAM 1586–1652

76 *En trækbros nær Amsterdam, i baggrunden Sint Anthoniespoort ca. 1610/15*
Pen, brunt blæk; senere korrektioner i gråt blæk. 138 x 169mm

Påskrift recto, for neden til venstre: "E VANDEN VELDE 1614" (blæk); påskrift verso for oven til venstre: "1703" (blæk); for neden til venstre: "Rump" (blyant); derunder: "W81" (blæk); derunder: "X10" (blyant); til højre derfor: "J.R. / 4202" (blyant); for neden midt for: "Inv. No. / 7357" (blyant); til højre derfor, skrevet med nederlandsk håndskrift: "2778" (blyant); derover med næsten udvisket, 17./18. århundredes håndskrift: "C.J. Visser / buyten de St. Anthony's Poort" (blyant).

PROVENIENS: Auktion H. Reydon, Amsterdam 5. april 1827, kat. 23; Auktion I.M Vreeswijk, Amsterdam 3. maj 1882 D. Dirksen, Den Haag; Af denne solgt 9. oktober 1906 til Johannes Rump (København 1861-1932), Rumps inv. 4202; af Rump sat på auktion den 25.-28. maj 1908 hos Amsler og Ruthardt, Berlin, nr. 549 (ikke solgt); Gave 1916 fra Rump til KKS

INVENTARNUMMER: KKS7357

PLACERINGSNUMMER: Tu 63, 8

GERNSHEIM: 72315

BIBLIOGRAFI: Sthyr (1933-1934) 182ff; Sthyr & Fischer (1953) 38; Bengtsson (1952) pl. 16/17, 28-29; Simon (1958) kat. 82; Haverkamp Begemann (1959) 218, n210; Stechow (1966) 51 og fig. 86; Keyes (1984) p. 304 kat. Rej. D.45

77 *Kasteel Loenersloot, ca.1614/16*
Pen, brunt blæk, over skitse af sort kridt. 195 x 308mm

Originalpåskrift recto, for oven midt for: "Loener Sloot" (blæk); påskrift verso, til venstre midt for, i Cornelis Ploos van Amstels håndskrift (Lugt 3003): "C JVisser / hoog 7½ / breed 12dm" (blyant); for neden til venstre: "K N 59; H" (blyant); midt for, Gustav Falcks håndskrift: "C. J. Visscher. / Slottet Loenersloot i nærh af Amsterdam?" (blyant); for neden midt for: "XV. 83" (blyant); for neden til højre: "cfr. Momper / (Breughel)" (blyant).

RELATEREDE VÆRKER: kopi tilskrevet Abraham de Haen (1707-1748) (pensel, 154 x 241mm) i privatsamling, se: Beelaerts van Blokland & Dumas (2006) 77 fig. 108

PROVENIENS: Cornelis Ploos van Amstel (1726-1798); Erhvervet af KKS før 1887

PLACERINGSNUMMER: Tu 65, 3

GERNSHEIM: 72334

BIBLIOGRAFI: Simon (1958), kat. 45; Van Gelder (1933) 30 n2; Van Gelder (1958) 94, nr. 34; Bernt (1957-1958) vol. II: fig. 645; Garff (1976) 10 (afb.); Amsterdam (1993-1994a) 50; Beelaerts van Blokland & Dumas (2006) 76, 261, 402

Simon Jacobsz de Vlieger
ROTTERDAM 1600/01- WEESP 1653

78 *Skitsebogsblad. Rotunde ved en flod*
Sort kridt. 97 x 149mm

Verso: Skitser af *Liggende hund og får/vædder*. Sort kridt

Påskrift recto, for neden til højre, et næsten fuldstændig udvisket sidetal: "4". Påskrift verso: for neden til venstre: "Inv. No. / 6664" (blyant); for neden til højre: nogle ulæselige tegn (rødt kridt).

RELATERET VÆRK: gennemarbejdet tegning i Hannover, Kestner Museum (sort kridt og laving, 120 x 233mm) Gernsheim 40679.

SAMLERMÆRKE: Verso, for oven til venstre; Sophus Larpent (ikke hos Lugt); for neden til højre: KKS, Lugt 1636

PROVENIENS: Købt af Sophus Larpent (1838-1911) på auktion hos Frederik Muller, Amsterdam, juni 1886, kat. 113 for 85f; Testamentarisk gave fra Sophus Larpent til KKS 1913

INVENTARNUMMER: KKS6664

PLACERINGSNUMMER: tu 50, 6

BIBLIOGRAFI: Madsen (1914) 139; Beck (1972-1987) vol. I: kat. Z 666

79 *Skitsebogsblad. Huse ved en flod*
Sort kridt. 97 x 149mm

Verso: *Et kystlandskab*. Sort kridt.

For oven midt for: nogle ulæselige tegn (rødt kridt); til højre derfor: "Inv. No. / 6663" (blyant); for neden til højre, sidetal: "8" (blyant).

AUTENTICITET: Jan Garff (1973): tvivlsom Van Goyen; Dr. Lutjen: Simon de Vlieger?

SAMLERMÆRKE: Verso, for oven til højre: Sophus Larpent; for oven til højre: KKS, Lugt 1636

PROVENIENS: Sophus Larpent (1838-1911); Testamentarisk gave fra Sophus Larpent til KKS 1913

INVENTARNUMMER: KKS6663

PLACERINGSNUMMER: tu 50, 7

BIBLIOGRAFI: Madsen (1914) 139; Beck (1972-1987) vol. I: kat. Z 667

80 *Fiskere ved en strandbred*
Sort og hvidt kridt, gråt papir. 110x194mm

Påskrift recto, for neden til højre: "S. de Vlieger" (blæk). Påskrift for oven midt for: "no.4" (blyant); midt for: Vlieger (blåt kridt); for neden til venstre: "241" (blyant).

SAMLERMÆRKE: Recto, for neden midt for: J.C. Spengler, Lugt 1434

PROVENIENS: J.C. Spengler (1767-1839), Erhvervet af KKS på dennes auktion 8. okt. 1839, p. 178 kat. 1587

PLACERINGSNUMMER: Tu 66, 1

GERNSHEIM: 72339

81 *Både på en strand*
Sort kridt, tusch. 187x305mm

Påskrift verso, for neden til venstre "Rump" (blyant); derunder: "AR" (blyant); derunder: "f25 – Hr [?]" (blyant); derunder: "1034" (blyant); til højre derfor: "Inv. No. / 7349" (blyant); for neden til højre: "Jac. Ruysdael" (blyant).

AUTENTICITET: Van Regteren Altena (1933): J. van Ruisdael; H. Gerson (1938): Van Ruisdael eller De Vlieger; Hannema: A. van de Velde; Dr. Welcker (1954): De Vlieger; G. S. Keyes (1973): Simon de Vlieger, cf. tegning i National Maritime Museum, Greenwich; K.G. Boon: De Vlieger, cf. tegning af samme kunstner i Collection Lugt, Paris; A. Wilton: De Vlieger

SAMLERMÆRKE: Heinrich Wilhelm Campe, Lugt 1391; Baron Karl Eduard von Liphart, Lugt 1687; verso, for neden til højre: Freiherr Reinhold von Liphart, Lugt 1758

PROVENIENS: Heinrich Wilhelm Campe (1770-1862); Baron Karl Eduard von Liphart (1808-1891); Freiherr Reinhold von Liphart (1864-?), solgt hos C.G. Boerner, Leipzig den 26.-29. april 1898 kat 813(?); erhvervet her af Johannes Rump (1861-1932); Rumps inv. 1034; gave fra Johannes Rump til KKS 1916

INVENTARNUMMER: KKS7349

PLACERINGSNUMMER: Tu 82, 2

GERNSHEIM: 72436

82 *Både i en havn*
Sort kridt, laving. 263x351mm (maksimalmål).

Påskrift verso, for neden til højre: "Simon de Vlieger" (blyant)

VANDMÆRKE: Narrekappe

PROVENIENS: Ubekendt. Erhvervet af KKS før 1887

PLACERINGSNUMMER: Tu 82d, 17

83 *Sejlbåde ud for et bolværk*
Blyant, pen, gråt blæk. 94 x c.152mm

Påskrift recto, for oven til højre: "25" (blæk); verso, for neden til højre: "Waterloo? / Peeters?" (blyant).

AUTENTICITET: Alan Chong: S. de Vlieger

VANDMÆRKE: Våben med fransk lilje

SAMLERMÆRKE: Recto, for neden til venstre: Lorenz Spengler, Lugt 1763

PROVENIENS: Lorenz Spengler (1720-1807), Erhvervet af KKS 1810 fra Spenglers arvinger

PLACERINGSNUMMER: Tu 82e, 51

Simon Jacobsz de Vlieger, tilskrevet
ROTTERDAM 1600/01- WEESP 1653

84 *Møller og landsby i et kanallandskab*
Sort kridt. 98 x 284mm

Påskrift verso, for neden til venstre: "Rump" (blyant); derunder: "294" (blæk); derunder: "4397" (blyant); skråt ovenover: "Inv. No. / 7366" (blyant); derunder: "SdVlieger" (blyant); for neden midt for: "Rumps auk. 568" (blyant); for neden til højre: "Simon de Vlieger" (blyant).

SAMLERMÆRKE: Verso, for neden til venstre: spor efter et udraderet mærke
PROVENIENS: Købt af Johannes Rump (1861-1932) på auktion Stroelin, Paris den 1. juni 1907; Rumps inv. 4397, Rumps auktion hos Amsler og Ruthardt, Berlin 25.-27. maj 1908, kat. 568 (ikke solgt); Gave fra Johannes Rump til KKS 1916
INVENTARNUMMER: KKS7366
PLACERINGSNUMMER: Tu 82d, 18

85 *Havnelandskab*
Sort kridt, laving. c.180 x 368mm

Påskrift verso, for neden til venstre: "G" (rødkridt); derunder: "S. de Vlieger." (blyant); midt for: "14" (blyant); for neden til højre: "S. de Vlieger" (blyant).

AUTENTICITET: gammel tilskrivning
VANDMÆRKE: Postillon
PROVENIENS: Ubekendt. Erhvervet før 1887
PLACERINGSNUMMER: Tu 82d, 19

86 *Både på søen*
Sort kridt, laving, hvid dækfarve. c.125 x c.166mm

Påskrift verso, for oven til venstre: "Vlieger" (blyant)

VANDMÆRKE: Borg i en laurbærkrans
SAMLERMÆRKE: Recto, for neden midt for: J.C. Spengler, Lugt 1434; Verso, for neden til højre: KKS, Lugt 1635
PROVENIENS: Hornbech, auktion 6. 12. 1830 u.nr., solgt til J.C. Spengler (1767-1839); Erhvervet af KKS på Spenglers auktion, 8. okt. 1839 kat. 1586
PLACERINGSNUMMER: Tu 82d, 20

87 *En vej gennem udkanten af en skov, ca. 1649/53*
Sort kridt, laving. 272 x 398mm

Påskrift verso, for oven til højre: "N.52 / J. Croning" (blæk); midt for til højre: "Sal. Ruysdael / Sum. de Vlieger (Rumohr)" (blyant); for neden til højre: "Sal. Ruysdael / Sim. de Vlieger" (blyant).

SAMLERMÆRKE: recto, for neden midt for: J. C. Spengler, Lugt 1434

PROVENIENS: J. C. Spengler (1767-1839), købt af KKS på dennes auktion 8. okt. 1839, p. 169f, nr. 1510

PLACERINGSNUMMER: Tu 82d, 22

88 *En skov i sollys*
Pen, sort kridt, laving, hvid dækfarve. 212 x 255mm

Påskrift verso, for neden til venstre: "Schapers Auct. 221" (blyant); for neden midt for: "Waterloo" (blyant); derunder – tilsyneladende – et antal påskrifter, der er dels trunkeerede og dels skjult af monteringen.

AUTENTICITET: George S. Keyes, juli 1973: Antonie Waterloo; Marijn Schapelhouman, 2004: sandsynligvis Simon de Vlieger.

PROVENIENS: Købt af KKS på Kaptajn Schapers auktion, 1853, nr. 221 (Waterlo)

PLACERINGSNUMMER: Tu 82d, 35

89 *Skovlandskab med vandrende der hviler sig, ca.1649/53*
Sort kridt og hvidt kridt, laving. 323 x 404mm

Verso, for oven midt for: en reparation udført med et ud klip af en spansk tekst; midt for: nogle kridt streger i hvidt og sort; påskrift for neden til højre: "Sp Auct. p. 179 1594 Waterloo" (blyant).

PROVENIENS: J.C. Spengler (1767-1839), Købt af KKS på dennes auktion 8. okt. 1839, p. 179 nr. 1594

GERNSHEIM: 72772

PLACERINGSNUMMER: Tu 89a, 22

Simon Jacobsz de Vlieger, kreds
ROTTERDAM 1600/01- WEESP 1653

90 *En lysning i en skov*
Sort og hvidt kridt, laving. 322 x 415mm

Påskrift verso, for neden til højre: "A. Waterloo" (blyant); derunder: "Sp. Auct. p. 179 1593" (blyant)

SAMLERMÆRKE: Recto, for neden til højre: J.C. Spengler, Lugt 1434

PROVENIENS: J.C. Spengler (1767-1839), Købt af KKS på dennes auktion 8. okt. 1839, p. 179 nr. 1593

GERNSHEIM: 72771

PLACERINGSNUMMER: Tu 89a, 21

Jan I de Vos

LEIDEN 1592/93-1649

91 *Panoramisk landskab*, ca. 1641
Rødt kridt. 151 x 358mm

VANDMÆRKE: Det nederste af en narrekappe, hvorunder "4" og tre kugler

SAMLERMÆRKE: Recto, for neden til venstre: Lorenz Spengler, Lugt 1763

PROVENIENS: Lorenz Spengler (1770-1807), Erhvervet 1810 af KKS fra Lorenz Spenglers arvinger

PLACERINGSNUMMER: Tu 66, 1a

GERNSHEIM: 72340

BIBLIOGRAFI: Beck (1991) 428 kat. 1214 (afb.)

Cornelis Hendricksz Vroom

HAARLEM 1591/92-1661

92a *Fragment af et englandskab*, ca. 1935/1640
Sort kridt, pen, brunt blæk. 185 x 252mm

Påskrift recto, for neden til højre: "142." (blæk); påskrift verso, for neden til højre: "Oud Rutgers"
(blyant); derunder: "Sp. Cat 142" (blyant).

VANDMÆRKE: Fragment af et skjold(?)

SAMLERMÆRKE: Recto, for neden til venstre: Lorenz Spengler, Lugt 1763

PROVENIENS: Lorenz Spengler (1770-1807), kat. 1812 nr. 142; Solgt til KKS af Lorenz Spenglers arvinger
i 1810

PLACERINGSNUMMER: Tu nl.mag. vi, 74

GERNSHEIM: 72808

BIBLIOGRAFI: Keyes (1975) omt. 213, kat. D12, fig. 81; Haarlem (2000) 76

92b *Fragment af et englandskab*, ca. 1935/1640
Sort kridt, pen, brunt blæk. 117 x 255mm

Påskrift recto, for neden til højre: "141." (blæk); påskrift verso, for neden til højre: "Rütgers"
(blyant); derunder: "Sp. Cat 141" (blyant).

SAMLERMÆRKE: Recto, for neden til venstre: Lorenz Spengler, Lugt 1763

PROVENIENS: Lorenz Spengler (1770-1807), kat. 1812 nr. 141; Solgt til KKS af Lorenz Spenglers arvinger
i 1810

PLACERINGSNUMMER: Tu nl.mag. vi, 75

GERNSHEIM: 72809

BIBLIOGRAFI: Keyes (1975) 213, kat. D13, fig. 83; Haarlem (2000) 76

Antoni Waterlo

LILLE 1609 – UTRECHT 1690

93 *Huse ved en dæmning i Hamburg-Altona området, ca. 1660*
Pen, laving, sort kridt. 91 x 142 mm

Verso: *Huse bag et hegn*. Pen, laving, sort kridt

Signatur recto, for neden til venstre: "aw" (gråt blæk); påskrift recto, for oven til venstre: "17" (gråt blæk); verso: for neden til højre "Waterloo" (blyant).

RELATEREDE VÆRKER: Stammer fra en skitsebog med motiver fra Waterlos Rejse til Danzig over Hamburg, se: Stubbe&Stubbe (1983)

SAMLERMÆRKE: verso, for neden til højre: KKS, Lugt 1636

PROVENIENS: Fyrst Carl zu Schwarzenberg, solgt hos Weigel, Leipzig, 25. okt. 1826, nr. 3969; solgt derfra til J.C. Spengler (1767-1839); Erhvervet af KKS på Spenglers auktion 8. okt. 1839, nr. 1596

PLACERINGSNUMMER: Tu 82d, 50

BIBLIOGRAFI: Stubbe & Stubbe (1983) 96-97 afb. 30, 180

94 *Skovlandskab med panoramisk udsigt*
Pen, blæk, laving. 351 x 530mm

Verso: *Et rids af et landskab*. Sort kridt

Påskrift verso, for neden til højre: "cvii" (blyant); til højre derfor: "Tu 89,a" (blyant)

SAMLERMÆRKE: Recto, for neden til venstre: John Thane, Lugt 2393

PROVENIENS: John Thane (1748-1818); Frederik Siegfried Bang (1810-1889); Gave fra F.S. Bang til KKS 1861

GERNSHEIM: 72770

PLACERINGSNUMMER: Tu 89a, 20

95 *Skovbevokset bakkedrag foran et kær*
Sort kridt, tusch. 330 x c.290mm

Påskrift verso, for neden til venstre: "3" (blyant); derunder: "4" (blyant); for neden midt for: "XIII, 133" (blyant); for neden til højre: "Ruysdael / (Sp. Catal 293)" (blyant); derunder: "J. Ruisdael" (blyant)

SAMLERMÆRKE: recto, for neden til venstre, Lorenz Spengler, Lugt 1763

PROVENIENS: Lorenz Spengler (1720-1807), kat. 1812, p. 16 nr. 293; købt af KKS fra Spenglers arvinger 1810

PLACERINGSNUMMER: Tu 66, 3

GERNSHEIM: 72372

Antoni Waterloo, kreds
LILLE 1609 – UTRECHT 1690

96 *Tre hytter*
Sort og hvidt kridt, laving. 209 x 249mm

Påskrift recto, for neden midt for: "Waterloo" (blæk); for neden til højre: "pinx. Hobbema" (blæk).
Påskrift verso, for neden til højre: "Waterloo / Schaper Auct 220" (blyant).

SAMPLERMÆRKE: Verso, for neden til højre: Dr. N. Meyer, Lugt 1812

PROVENIENS: Dr. N. Meyer (1775-1855); Kaptajn Schaper, købt af KKS på dennes auktion, 1853, vol. I nr. 220 (Waterlo?)

PLACERINGSNUMMER: Tu 82d, 49

97 *Et stort træ langs en vej*
Pen, laving. 544 x 421mm

Påskrift recto, for neden til venstre på monteringen: "Waterloe" (blæk); for neden til højre: "waterlou." (blæk); derunder på opklæbningen: "711" (blæk). Påskrift verso, for oven midt for: "No 82 G[B]" (blæk); for neden til venstre: "4" (blæk); for neden til højre: "J8A8" (blyant); til højre derfor: "33[5]"(blyant).

PROVENIENS: Ubekendt. Erhvervet før 1887

GERNSHEIM: 72768

PLACERINGSNUMMER: Tu 89a, 19

Cornelis Claesz van Wieringen
HAARLEM f.1577-1633

98 *Landskab med bro over en flod*
Pen, brunt blæk. 141 x c.190mm

Verso: *To gående mænd.* Pen.

Påskrift recto, for neden til højre: "213." (blyant).

VANDMÆRKE: Fragment (det øverste) af et våben med en krone

PROVENIENS: Ubekendt. Erhvervet før 1887

PLACERINGSNUMMER: Tu 66, 4

GERNSHEIM: 72342

BIBLIOGRAFI: Sthyr & Fischer (1953) 58; Garff (1976) 11 (afb.); Keyes (1979) 12 (afb.), 16 og 30; Boon (1992) vol. I: 403; Vignau-Wilberg (1993) 176, 178 n3

Pieter de With

VIRKSOM I AMSTERDAM, 1650-1660

99 *Landskab med træer og hytte*
Pen, tusch på japanpapir 80 x 128mm

Påskrift verso (alt med blyant): for neden til venstre: ”/84044”; for neden midt for: ”Lievens”; for neden til højre: ”eeekhout” (blyant); derover: ”Rembrandt” (blyant).

PROVENIENS: J.C. Spengler (1767-1839); Erhvervet af KKS på Spenglers auktion 8. okt. 1839 , 153 nr. 1378

PLACERINGSNUMMER: Tu 78, 6

BIBLIOGRAFI: Sumowski (1979-1992): vol. 10, 5438

Anonym kunstner

VIRKSOM I HAARLEM, 1640'ERNE

100 *Panoramisk landskab med udsigt over Arnhem, ca. 1640'erne*
Sort kridt, laving. c.101 x 189mm

Verso, for neden til venstre: ”N6. / Utrecht”[?] (blyant); derunder: ”Udsigt mod Arnhem.” (blyant); skråt ovenfor: ”Gave fra Willy Gretor” (blyant); midt for: ”XV.116a” (blyant); til højre midt for: ”(J Ruysdael)” (blyant); derunder: ”6” (blyant).

AUTENTICITET: Jane Shoaf Turner: tilskrevet Salomon van Ruysdael; Haverkamp-Begemann: haarlemsk kunstner, måske Pieter van der Laeck (ca.1610-ca.1658)

SAMLERMÆRKE: Recto, for neden til højre: uidentificeret mærke; verso, for neden til højre: KKS (Lugt 1635)

PROVENIENS: Gave fra Willy Gretor (1868-1923) til KKS (ml. 1897-1923?)

PLACERINGSNUMMER: Tu 82d, 40

GERNSHEIM: 72506

BIBLIOGRAFI: Turner (2006) 176 og n10; Haverkamp-Begemann (kommende) omt.

☞ Synopsis ☜

Udgangspunktet for denne afhandling er samlingen af nederlandske tegninger i Den Kgl. Kobberstiksamling på Statens Museum for Kunst, som danner basis for en undersøgelse af den rolle tegnekunsten spillede i den naturalistiske landskabskunst i Den Nederlandske Republik, ca. 1600-1650. Analysen består af to hoveddele. Først analyseres aspekter af forholdet mellem tegning og de tidlige naturalistiske landskabsraderinger, mellem tegning og det tidlige tonemaleri 1620'ernes tonemaleriet fra 1620'erne og endelig tegnekunsten som selvstændige kunstværker. Derefter følger tre perspektiverende analyser af samtidens forståelse og anvendelse af landskabstegningen. Den første analyse belyser hvem der købte tegnekunst vha. overleveret kildemateriale. De to følgende kapitler benytter samme analytiske tilgang. Kapitel 8 argumenterer med udgangspunkt i Van Manders traktat *Het Schilder-Boeck* for, at landskabstegningen indtog en anden status, end den der defineres som *Teycken-Const*, nemlig en mere portrætterende nedfældning af det synlige. Endvidere argumenteres der for, at denne type af tegnekunst var forbundet til den naturalistiske position og til de æstetiske termer, der relaterer til naturalistiske landskaber. Kapitel 9 perspektiverer denne udlægning ved at se nærmere på forståelsen og funktionen af landskabstegnekunst i samtidens samler- og kunstnerkredse.

Afhandlingen argumenterer på det grundlag for, at den type landskab og –skildring, der karakteriserer tonelandskabet af samtiden blev set som hjemmehørende i tegnekunsten. Endvidere konstateres det, at de hyppige beskrivelser af tegningens passive indvirkning på maleriet ved at være fx teknisk øvelse eller forlæg eller inspirationskilde til malerierne ikke giver en fyldestgørende beskrivelse af relationerne. Det tegnede landskab blev også en potent bærer af betydninger, som maler- og radererkunsten målbevidst aktiverede ikke mindst som en del af maleriernes behandling af en række kunstteoretiske diskussioner, der verserede i det 17. århundredes første halvdel.

Summary

The starting point of the present thesis is the collection of Dutch drawings in Den Kgl. Kobberstiksamling at Statens Museum for Kunst, which will be the ground on which an investigation of the role the art of drawing plays in establishing the naturalistic landscape as an art form in the Dutch Republic, ca. 1600-1650. The analysis consists of two main sections. The first analyzes aspects of the relations between drawings, the early naturalists etched landscapes and the tonal landscape painting of the 1620s as well as the role the drawn landscape played as an art work in itself. The second section places the initial investigation of art works into perspective. First up is an analysis of the buyer of drawings in the early century, which will be examined through source material. The two following chapters use a similar analytical approach. With Van Mander's *Het Schilder-Boeck* as the primary source chapter 8 argues had a different status than the one defined as *Teycken-Const.* It was primarily connected to the mere portrayal of the visible. Furthermore it will be argued, that this type of drawing was intimately connected to the naturalist position and to the aesthetic of the naturalistic landscape. Chapter 9 further argues this case by examining the understanding and the function of the drawn landscape amongst collectors and artists.

On this ground the thesis argues that the type and rendering of landscape which defines the tonal landscape was seen as being indigenous to drawing. Further it is argued that the traditional description of the passive influence of drawings on the painted landscape cannot be the full explanation of the relations between the two media. The drawn landscape also carried potent meanings, which the painted and etched landscape consciously activated, not least as an element of the paintings treatment of a number of art theoretical discussions which were active in the first half of the 17th century.