

Elida S.Bøe

Romantisk Landskap

En dekkende tittel på et barokk landskapsmaleri?

Bacheloroppgave i Kunsthistore (BKUH)

Veileder: Lasse Hodne

Mai 2023

Elida S.Bøe

Romantisk Landskap

En dekkende tittel på et barokk landskapsmaleri?

Bacheloroppgave i Kunsthistore (BKUH)

Veileder: Lasse Hodne

Mai 2023

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet

Det humanistiske fakultet

Institutt for kunst- og medievitenskap



Kunnskap for en bedre verden

Sammendrag og Forord

I denne oppgaven drøfter jeg rundt tittelen "Romantisk landskap", og i hvilken grad en slik tittel kan brukes på et barokk landskapsmaleri utstilt i Trondheim kunstmuseum, malt av Gaspard Dughet (1615-75). I analysen veies natursyn, teknisk utforming, og idéhistorie i romantikken og barokken opp mot hverandre. Videre undersøkes det om det finnes et felles fundament mellom de to, og om dette er tilstrekkelig for at en slik tittel kan anses dekkende.

Analysen fokuserer på stil og idéhistorie i både barokken og romantikken innad landskapsmaleriet. Romantikken står ofte adskilt som en periode med en begynnende modernistisk innstilling til kunsten, i motsetning til det tradisjonelle og klassiske fokuset som opptar tidligere epoker, deriblant barokken. Om en snevrer fokuset ned til landskapsmalerier derimot, kan en finne slående likheter mellom begge epoker i mentalitet, utforming og skildring av landskapet. Det romantiske behøver ikke å forbeholdes til historisk plassering, men kan også forstås som en «samling av ideer», hvorved noen av disse først hadde utslag i barokken.

Jeg vil spesielt takke min veileder Lasse, for å ha utvidet og nyansert mitt perspektiv i denne oppgaven. Videre vil jeg takke alle støttespillere som har vært ved min side under en nokså krevende skriveprosess: min samboer Aleksander, og ikke minst medstudenter Gabriel og Kristine.

Innholdsfortegnelse

<i>Innledning</i>	3
<i>Verksbeskrivelse</i>	4
<i>Bakgrunn</i>	5
<i>Problemstilling</i>	5
<i>Museologi</i>	6
Det Pastorale Landskapet	7
Det Pittoreske og det Sublime	9
Natursyn og Utforming i Romantikken	12
Det Pittoreske i barokken og det Pastorale i romantikken	14
.....	17
.....	17
.....	17
Natursyn og Utforming i Barokken	18
En «Romantisk» forståelse av Barokke landskapsmalerier	24
Oppsummering og videre drøfting	25
Konklusjon	27
<i>Noter</i>	29
<i>Litteraturliste</i>	34
Bilder	35

Innledning

Utgangspunktet for oppgaven er et landskapsmaleri situert i Trondheim kunstmuseum med tittel «Romantisk Landskap», av maler Gaspard Dughet (1615-75). Maleriet er fra barokken. Jeg forsøker å gjøre et dypdykk rundt hva en slik tittel impliserer, med vekt på termen «romantisk». Hva vil «romantisk» si? Kan en bruke «romantisk» som en term på et barokk landskapsmaleri? Vektleggingen er ikke rundt en betrakters innstilling til tittel og bilde, og hvordan han/hun muligens tolker tittelen. Jeg fokuserer på idéhistorie: I hvilken grad «romantisk» som en type stil, og mentalitet differensieres fra barokk stil og mentalitet innad landskapsmaleriet. Kan en finne en felles forståelse og tilnærming til natur, teknisk utforming, og det filosofiske *skjønne* i kunsten i romantikken og barokken? Problemstillingen er: «*Romantisk Landskap*, en dekkende tittel på et barokk landskapsmaleri?»

Verksbeskrivelse

«Romantisk landskap» er et oljemaleri på lerret malt av Gaspard Duguet. Bildet tipper mellom kvadratisk og rektangulær form med høyde på 60.5 cm, og bredde på 74.5 cm. Maleriet avbilder et rolig landskap med skogkledde åser, fossefall, bygninger og fjell i det fjerne under blå himmel med delvis skydekke. I forgrunnen går en kvinneskikkelse hånd i hånd med et barn langs en sti som enten leder til eller fra den befestede byen, plassert i toppunktet av landskapet.



Figur 1. Trondheim kunstmuseum. Inventarnr: TKM-566-1948

Bakgrunn

Det er blitt skrevet et innlegg i Adresseavisen om verket av Gaspard Dughet i Trondheim kunstmuseum, og dens *misvisende tittel*: «Romantisk Landskap» (Borgersen, Gustav. 2020. «En tittel har mye å si for hvordan vi leser et kunstverk». *Adresseavisen*.

<https://www.adressa.no/magasin/i/IVEq59/dette-bildet-har-en-misvisende-tittel>

Innlegget er svært kortfattet, og konkluderer med hvordan *noen* i 1948 har gitt maleriet tittelen «Romantisk Landskap», «*lenge før romantikkens ideer fikk fotfeste*», og «*nærmest innskrenket tolkningsmulighetene av å fremheve dets romantiske sider*». I analysen går jeg mer i dybden rundt hvorvidt en kan bruke «romantisk» som en term på et barokk landskapsmaleri uten å overskygge bildets integritet. Jeg går ikke utfra en betrakters allmenne forståelse av romantikk, men snarere begrepet «romantisk», og hva det tilsier stilmessig og idéhistorisk i natursyn og utforming.

Problemstilling

Jeg undersøker påstanden: «*Romantisk Landskap*, en dekkende tittel på et barokk landskapsmaleri?», der jeg prøver å drøfte og veie opp romantisk landskap, natursyn og filosofi mot alt nevnte i barokken. Mer spesifisert; det pittoreske opp mot det pastorale landskapet, samt det filosofiske og det historiske bak (idéhistorie). Derav er analysen hovedsakelig en komparativ stil og idéhistorisk analyse mellom de to.

Museologi

Trondheim kunstforening ble opprettet i 1845 av maler og professor Johan Christiansen Clausen Dahl.¹ Innkjøp av foreningens første verk *Norsk Juleskik* i 1867, innledet til det som i dag er Trondheim kunstmuseums samling.²

Organisasjonen *Trondheim kunstmuseum* ble offisielt opprettet i 1997 idet staten overtok kunstforeningens samling og galleribygning.³

Samlingen vokste i takt med egne innkjøp, innkjøpsstøtte og betydningsfulle donasjoner for museets virke, deriblant minister H.H. Bachkes gave.⁴

Maleriet av Gaspard Dughet ble gitt til Trondheim kunstmuseum som testamentarisk gave i 1948 av Halvard Huitfeldt Bachke.⁵ Bachke var en norsk jurist og diplomat, og en initiativtaker til Nordmanns-Forbundet.⁶ Han reiste mange steder, deriblant London (1943) og var sendemann i Paris i 1934-1940.⁷ Maleriet har muligens blitt anskaffet gjennom en av hans reiser, men dette kan ikke sies med noe sikkerhet, da det er manglende informasjon rundt maleriets eldre forhistorie.

Maleriet har tidligere blitt vist innad *Samlingen* under tittelen: «Samlingen i mangfold», fra 2008-2009, opprettet av May Jorunn Rønningen.⁸ Senere har verket blitt utstilt i dialog med Marko Vuokolas⁹ (en konseptuell kunstner) serie «The Seventh Wave», som består av fotografiske trykk eller diptyk av blant annet landskaper.¹⁰ Den tok sted fra 2012-2013.¹¹

Siden har verket stått og blitt stilt ut i kontekst av *Samlingen* i Trondheim kunstmuseum¹², en kronologisk oppbygd utstilling som viser kunst fra de tidligste verkene frem til de nyligste. Hver sal har en tematisk innvending tilpasset verkene inni: Portretter, Landskap og Sjangermaleri- og hverdagsskildringer.¹³ Maleriet av Gaspard står utstilt i sal/seksjon «Landskap».

Det Pastorale Landskapet

Kontrasten mellom bylivet og det landlige er noe som kjennetegner arkadisk, pastoralt landskap, en underordnet «sjanger» som vokste frem på 1600 og 1700-tallet. Den rasjonelle tilnærmingen til komposisjonen av landskapet er også et kjennetegn der naturens elementer, ofte de mer harmoniske og idylliske slikt vist her (fig.1) med rolig himmel, jevn dagsbelysning, og lunefullt vær med trær som svaier i vinden, blir kombinert med arkitektoniske bygg i det fjerne for å vise en tilflukt fra byens masete tilværelse til stille fornøyelse i frydefull natur.

Det var en utbredt forestilling på 1600-tallet at kunsten kunne perfektionere og pynte naturen slik at landskapet ble mer harmonisk og behagelig for mennesket¹, og fikk følgelig utløp gjennom landskapsmaleri og landskapsarkitektur. Et eksempel på dette er Villa Mondragone, skapt av Scipione i 1613. Utsikten ble nøye orkestrert: Lundtrær ble plantet bak villaen og land ble avskoget til fordel for vingårder og en åpen utsikt til skogen samt kultivert land eid av Borghese-familien.² Landskapet betrakteren kunne ta innover seg besto av flokker med sauer, skogkledde lunder, vingårder, beitemarker, og en utsikt mot fjell og hav.³ Inspirasjonen kom fra antikke Roma og deres velkjente poeter: Virgil blant andre. Hans skildringer ble modellen slike villaer søkte å imitere.⁴ For å bevare det poetiske idealet ble realiteten av arbeiderens svette og tårer skjult for seere, gårdbygninger ble plassert i periferien av eiendommen, slik at den slitende arbeideren havnet utenfor betrakterens synsfelt.⁵

Poet Guidiccioni ble ansatt av Borghese familien til å videre overbevise om det paradisiske landskapet rundt villaen; hans dikt forsterket det pastorale og dets kontraster gjennom bylivets uroligheter sammenlignet med det enkle landlige liv.⁶ Han omtalte landskapet for et transformert jordisk paradisk.⁷ Andre poeter sammenlignet Borghese familien med Augustus, ansvarlig for en ny gyllen periode.⁸ Epigrammer innskrevet rundt hage portikoen til Villa Mondragone gjenopptok denne retorikken og erklærte seg selv som et tilfluktssted fra hverdagslige bekymringer, og sammenlignet landskapet med antikke klassiske steder: Hesperides Hage, og Tempe Dalen.⁹ Landskapet ble det nye Arkadia.

Denne praksisen av å selektivt plante trær og kultivere landskapet til det fullkomne fikk sin motpart i malerkunsten, som kunne utnytte samt elevere teknikken i mediets uendelige potensiale til det poetiske idealet til Virgil, som Borghese familien samt andre aristokrater og rike handelsmenn ville oppnå i sine villaer.¹⁰

Borghese familien hadde til og med en kolleksjon av landskapsmalerier som fanget den idylliske atmosfæren de prøvde å gjenskape i villaen.¹¹

Maleriet malt av Gaspard Dughet (fig.1) som virket i Roma rundt denne tid (1615-75) er en sammensetning av omtrentlig alle effektene villaen søkte å gjenskape. Utsikt over fjell og hav ga påminnelser om naturens ville krefter; noe en ser i bakgrunnen av maleriet. Villaen i seg selv minnet om den pastorale kontrasten mellom by og det landlige liv, noe bygningene, også situert i bakgrunnen hinner til. I forgrunnen og mellomgrunnen er det «kultiverte» samt frodige landskapet i sentrum. Bildets distinktive inndeling mellom forgrunn som ender ved stiens sving, mellomgrunn som strekker seg til vannfallets utsprang, og bakgrunn med bygningene og fjellet i horisonten, gir et harmonisk preg som gir inntrykk av en kunstig oppbygning fremfor et naturlig oppsett en finner i naturen. I tillegg er alle de pastorale elementene med: by, uberørt vill natur i det fjerne, og «kultivert» landskap med figurer som omfavner idyllen. Maleriet har også en mer lukket form især renessansemalerier: Øyet vandrer stort sett i sentrum av bildet ved bygningene og stien. Denne effekten forsterkes gjennom fjell og vegetasjon som tildekker stiens mulige fortsettelse ut av bildet.

Alt dette er særtrekk ved den klassiske landskapsformelen, noe en forbinder med både Annibale Caracci og Tizian; også kjent som opphavsmannen til det idylliske landskapet.¹² Ved Bolognaskolen med Caracci som ledende skikkelse fikk man en gjenfødelse av høyrenessansens idealer med fokus på blant annet proporsjon, komposisjon, og form.¹³ Annibale Caracci skapte et ideelt landskap der naturen er strukturert etter orden og menneskelig logikk.¹⁴

Det pastorale landskapet ble en ettertraktet sjanger, spesielt blant eliten og aristokratiet. En faktor innen den fornyede interessen var en gjenoppdagelse av den antikke romerske praksisen «villeggiatura»: Rike handelsmenn etablerte sine villaer for å forsvinne fra det hektiske bylivet.¹⁵ I tillegg påminnet landskapsmaleriene om en tid før pløyd land og dyrket jord ble offer for overbeiting utover 1650-tallet.¹⁶ Den romerske Campagnas ukultiverte sjarm ble kun realisert i lerretet til landskapsmalere slik som Claude Lorrain, Poussin og Dughet. Landskapet ble avbildet slik oppdragsgiverne ønsket å se det¹⁷, på den måten levde den pastorale fantasien videre. Dette betyr ikke at landskapet var rent fiktivt. Billedkunst tydde fortsatt til nøye naturstudier, og belagte seg på observerbare fenomener. Sammensetningen av studiene derimot var mer eller mindre kunstnerens påfunn. Landskapsmaleriet ble et resultat av en selektiv prosess for å fremvise en ideell versjon av naturen¹⁸; slik den burde se ut, dets

vakreste sider sammenlagt i et bilde, eksemplifisert i landskapet malt av Gaspard Dughet (fig.1).

Gaspard Dughet virket i Roma i hele sitt liv fra 1615 til hans død i 1675. Han største inspirasjon var Nicolas Poussin, hans svigerbror samt første lærer.¹⁹ Poussin giftet seg med Dughets søster: Anna Dughet i 1630, og sluttet seg til familiens hushold i Via del Babuino til ca. 1635/36.²⁰ Naturligvis visste Gaspard nøyaktig hvilke grunning, pigmenter og malekoster Nicolas brukte i sine velkjente og beundrede landskapsmalerier, spesielt de fra 1640-tallet.²¹ På den måten kom Gaspard ganske nær Poussins teknikk. På et punkt skilte de seg nok så mye: Gaspard malte sjeldent figurer med en fortellende virkning.²² Poussins malerier ble i sin tid ofte forbundet med historiemaleriet, der større konsepter som tid, evighet, paradisisk uskyldighet, og avsky ble adressert.²³ Dette kjennetegner også Poussins samtidsmalere: Claude Lorrain og Salvator Rosa.²⁴ Til dels var dette som følge av historiemaleriets overordnede stilling i hierarkiet av billedkunst-sjangre. Landskapet ble sett på som noe sekundært, kun en kulisse for maleriets ofte mytologiske og bibelske scener.²⁵ Til tross for dette spiller Dughets figurer som oftest kun en generisk rolle i maleriene. De fungerer som et forsterkende ledd til landskapet fremfor å innta hovedrollen i bildet. Vanligvis er de kun reisende, eller avslappende observatører²⁶ slik en ser avbildet i Dughets maleri (fig.1): Kvinneskikkelsen er betydelig redusert i størrelse og forsvinner omtrent i landskapet, det samme gjelder figurene situert i nedre venstre hjørnet av billedplanet. De sitter som avslappende tilskuere tilbaketrasket i landskapets rådende omgivelser.

Det Pittoreske og det Sublime

Landskapsmaleriet (fig.1) har fått tittelen «Romantisk landskap». Som tidligere nevnt er maleriet malt på 1600-tallet og følger en klassisk landskapsformel med tydelige pastorale elementer. I romantikken representerer landskapsmaleriet en endret sensibilitet.

Naturen ble skildret gjennom en åndelig dimensjon: den ble sett på som middel for åndelig selvutfoldelse og et medium for kommunikasjon med Gud. Kunstnere ble oppfordret til å stole på sanseerfaringer og følelser. Kunsten fikk derav et mer sentimentalt preg, og skjønnhet ble ikke lenger forstått utfra renessansens kriterium for proporsjon, skala og form.²⁷

To retninger er spesielt kjent og assosiert med den romantiske landskapsjangeren: det pittoreske og det sublime.

Både det sublime, men også det pittoreske kan en blant annet finne i Edmund Burkes kriterier i det publiserte: «A Philosophical Enquiry into the Orgins of Our Ideas of the Sublime and Beautiful». Her skiller Burke mellom det skjønnne og det sublime, som ifølge han står i opposisjon til hverandre. I avhandlingen skriver han blant annet:

Kort oppsummert, ideen av det sublime og det skjønnne står på så ulike fundamenter, at det er vanskelig, jeg ville nesten sagt umulig, å forsøke å gjenforene de i samme emne, uten å betydelig minke effekten av den ene eller den andre innad lidenskapene.²⁸

Det skjønnne blir karakterisert av glatte overflater, myke overganger, å være forholdsvis liten i størrelsen, å ha en delikat ramme, ikke være for sterk i fargen, men likevel klar i tonen.²⁹ Selv med alle disse kriterier som kan virke lammende, avviser Burke den klassiske forestillingen av skjønnhet, og gir en mer organisk tilnærming. Blant annet avviser han det tradisjonelle fokuset på proporsjon, perfektjon og et objekts velegnede deler i form av funksjon (avledet fra Burkes: *Fitness*) som fundament for det skjønnne. Isteden argumenterer han for det skjønnnes imperfekte karakter, og proporsjoners irrelevans. For å understreke dette latterliggjør han hvordan menneskets form og proporsjoner blir brukt som mal innen arkitektur og kunst. Blant annet skriver han: «Og jeg er desto mer overbevist, at proporsjonens mestere har overført sine kunstige ideer til naturen, og ikke lånt derfra proporsjoner de bruker i kunsten».³⁰

Han henviser til hvordan disse kunstige ideene blant annet blir overført til landskapsarkitektur der trær blir formet til pilarer, hekker til grønne vegger, og er generelt basert på matematiske figurer med eksakthet og symmetri.³¹ Ifølge Burke følger naturen sjeldent slike matematiske formler, og prinsipper.³² Det er ingen gjennomgående «regel» i naturens proporsjoner, tvert imot. Han skriver: «Hvilke proporsjoner finner vi mellom stilk og blader hos blomster, eller mellom blader og pistill?»³³

Det sublime derimot er objekter med utstrakte, store dimensjoner, de er robuste og uaktsomme, tvetydig i motsetning til klart og tydelig, videre er det sublime mørkt og dystert, solid og massivt.³⁴ Mens skjønnhet er fundert på velbehag, er det sublime fundert på smerte.³⁵ Forhold som produserer det sublime er fare, mørke, stillhet, ensomhet, uendelighet og smerte.³⁶

Det pittoreske medierer mellom det sublime og det skjønnne, og forener elementer fra begge: Det skjønnne en finner i naturens perfekte imperfekte form, og det sublime i naturens

irregularitet og uregelmessigheter, men som likevel er mer fundert på velbehag og fornøyelse enn smerte og terror. Burke skriver hvordan ødelagte og robuste overflater har større effekt i det sublime enn det myke og polerte.³⁷ Dette karakteriserer det pittoreske fokuset på rustikk og robusthet. Det pittoreske følger Burkes avvisning av konvensjoner og underliggende prinsipper bak det klassiske skjønne, og oppfordrer til å stole på sanseerfaringer innen estetisk opplevelse.

Innen begge sjangre, ble kunstnere oppfordret til å bli mer sannferdig i avbildninger av naturen, enten mer sentrert rundt det eksterne og naturens omgivelser, eller internt, å søke innover seg selv for et ærlig personlig uttrykk, ofte gikk disse hånd i hånd. William Gilpin, som offisielt introduserte det pittoreske som et estetisk ideal i 1768,³⁸ definerte det som en slags skjønnhet som er behagelig i et bilde.³⁹ Han oppfordret kunstnere til å gå ut i landskapet og se etter utsnitt som minnet om gamle mestere som Claude Lorrain.⁴⁰ Selv med en avvisning av det klassiske ideelle, skulle en likevel lete etter utsnitt som resonerte til en viss grad med det forestilte ideelle, malt av Claude Lorrain, Nicolas Poussin, og Gaspard Dughet. Edmund Burkes teori avslører også et snev av klassisk, samt rasjonell tilnærming til det estetiske. Han kritiserte renessansens og antikkens fokus på konvensjon og opphengning i å nå perfektjon, men introduserte fremdeles nye «kriterier» for hva som anses som skjønt. Formålet var heller ikke å forkaste nødvendigheten av proporsjoner i kunst, kun å understreke hvordan det avviker fra det *opplevde* skjønne; begge kan likevel operere på samme plan.⁴¹ Det pittoreske under romantikkens inntog unnviker derav ikke totalt fra det klassiske og rasjonelle.

Om en nå returnerer til landskapsmaleriet av Gaspard (fig. 1), kan en finne både romantiske preg og klassiske preg i denne forstand. Bildet følger en klassisk formel med klar forgrunn, mellomgrunn og bakgrunn, og er et resultat av en selektiv prosess der en søker etter de vakreste delene som i sin helhet utgjør det ideelle landskapet. Dette motstrider Burkes avvisning av et kunstig oppsett, fulgt av matematiske formler og prinsipper. Samtidig skal en heller ikke neglisjere proporsjoners innvirkning i kunsten, kun dets utsprang fra det opplevde skjønne. Innen det pittoreske brukte en fortsatt klassiske forbilder (malerier av Claude Lorrain, Nicolas Poussin mfl.) til å finne lignende utsiktspunkter i naturen. Den klassiske formelen var i bakhodet ved observasjon av natur. Sånn sett forbeholdes ikke det klassiske skjønne kun til barokken og renessansen. Maleriet har også kvaliteter en kan finne innad det pittoreske: ujevne overflater, harde teksturer og en irregularitet. Stien avsluttes i en brå sving,

fjellveggen i høyre billedplan er ruglete, skarp og bulende, robust steinete natur nedfor bygningene og stien gir maleriet ett hardt preg, og trærne svaier svakt i vinden og er ærlig mot naturlige meteorologiske fenomener. William Gilpin ga også slike eksempler på hvordan det røffe og robuste i elementer som barken på trær og steiner appellerer mer til kunstnerens øyne enn myke, glatte objekter.⁴²

I kontrast kan himmelen assosieres med Burkes kriterier for det skjønne; en klar, tydelig blå himmel med delikate skyer, de har avrundede konturer, myke overganger og er relativt liten i størrelsen. Det samme kan sies om utsikten mot fjellet og havet med et diffust og mykt atmosfæreperspektiv. Det harde preget i steinformasjonene blir utbalansert med en myk og rolig himmel, og danner på ett vis det behagelige skjønne, oppsøkt av Gilpin og romantiske kunstnere.

Natursyn og Utforming i Romantikken

Det klare skille mellom pittoresk og barokk landskapsmaleri kom i form av dets naturalisme. Naturen ble komponert på en troverdig måte: Kunstnere søkte etter vakre utsikter, og skisserte dem troverdig og ærlig nok til at betrakteren gjenkjente det som ærlig.⁴³ Gaspards landskap (fig.1) skiller seg ut på den måten: Landskapet er mest sannsynlig ikke en avbildning av et *gjenkjennelig* sted. (Mer om dette senere).

Frem til 1700-tallet representerte kunsten ofte aristokratiet og adelens ønsker. Kunst ble bestilt av mesén, og var ofte en forhandling mellom kunstner og oppdragsgiver. Nedgang i mesénens virksomhet og fremvekst av kunstmarkedet i det 17 og 18 århundre resulterte i en mer selvstendig rolle: Kunstnere kunne i større grad henvende seg til den generelle offentligheten fremfor å bukke under for mesénens ønsker. Følgelig kunne kunsten overlevere et mer subjektivt og «rent» uttrykk. Romantikkens fokus på individualitet oppfordret samtidig kunstnere til å uttrykke egne ideer og erfaringer. Det personlige uttrykket ble viktigst, og fikk en åndelig dimensjon gjennom det kreative geni.

Geniet ble sett på som en guddommelig eller åndelig kraft som virket gjennom den kreative prosessen hos kunstneren.⁴⁴ På et plan inngikk den guddommelige kraften i et holistisk natursyn; i en organisk enhet mellom natur, Gud og kunstner. Geniet hadde kvaliteter fra naturens verk⁴⁵, og ble sett på som en gave fra Gud⁴⁶, gjennom kunstner ga den innsikt i naturens prosesser, og derav Guds skapelse. Å unnlate å observere og gjengi naturens

sannheter var å vise manglende respekt ovenfor naturen og følgelig Gud.⁴⁷ På den andre siden ble den sett på som en åndelig følelse og inspirasjon⁴⁸, til og med en form for galskap⁴⁹ som manifesteres på ulike vis gjennom geniet, og etterlater kunstner med en indre innsikt i seg selv og naturen. Landskap var dermed et tema kunstnere kunne bruke for å utforske forbindelsen mellom selvet og naturen.⁵⁰ Romantisk kunst ble ladet med en ny og mer ekstrem form for subjektivitet, der indre flyktige følelser kom til uttrykk.

Dette skapte en mer forakt mot unaturlige, kunstige og konstruerte avbildninger av naturen. Sann skapelse av kunst var ikke en konstruksjon, men en original kreasjon⁵¹ i form av geniet; det personlige uttrykket og den åndelige kraften. Dette bidro til at landskapsmaleriet ble mer naturalistisk på den ene siden, og mer subjektiv og sentimentalt ladet på den andre.

Det pittoreske omfavner alle disse kvalitetene, og fikk blant annet utløp gjennom kunstner John Constable, en engelsk maler fra romantikken. Hans landskapsmalerier avbilder gjenkjennelige lokasjoner, stort sett hjemstedet hans: landsbygda i Suffolk.⁵² Constable fanger spesielt den romantiske mentaliteten i et brev der han skriver om sin ambisjon til å bli landskapsmaler:

Jeg har ikke forsøkt å representere naturen med det samme opphøyde sinnet jeg belaget meg ut til å gjøre, men har isteden prøvd på å få mine ytelser til å se ut som verk av andre menn. Det er mer enn nok rom for en naturtro maler. Den store utfordringen i dag er briljans, et forsøk på å gjøre noe hinsides sannheten.⁵³

Dette kan forstås i kontekst av hans kjente uttalelse: «Jeg lover nå å bli en naturtro maler», der han streber etter å produsere «et rent og upåvirket syn av natur.»⁵⁴

I romantikkens ånd, søkte han etter en sannhet i naturens verk gjennom ærlige representasjoner av natur, samt å uttrykke dette med en originalitet som kun kan stamme fra et personlig uttrykk. Han ville gjenskape naturen på en mest mulig troverdig måte.⁵⁵ Den sentimentale og subjektive virkningen kan en blant annet finne i Constables gjengivelse av trær: Han ville ikke bare vise det generiske skillet mellom trærne, fra eik til ask, men å uttrykke individualiteten til hvert enkelt tre.⁵⁶

Det Pittoreske i barokken og det Pastorale i romantikken

De pittoreske kvalitetene i klassisk barokk landskapsmaleri inkludert Gaspards landskapsmaleri (fig1); ujevne, irregulære overflater, og en robusthet ble feiret mer organisk og ærlig i naturens uregelmessigheter og uperfekte form i romantikken. Trærnes særegenhet ble forsterket fremfor pyntet og kunstig plassert: Nicolas Poussin inkluderte for eksempel et eiketree noenlunde fritt for å gi maleriet en visuell appell og en symbolsk verdi.⁵⁷ I mange av Gaspards malerier eksempelvis: «Forestilt Landskap med Bygninger i Tivoli» (fig.3), “Landskap med Abraham og Isaac”, og “Landskap med Elijah og Engelen” utstilt i nasjonalgalleriet i London, ser en også en slik fremkomst av kunstig plassering av trær, sannsynlig for å gi maleriet et mer visuelt tiltalende utseende, sett i «Forestilt Landskap med Bygninger i Tivoli», der treet gir skala til landskapet. John Ruskin, en ledende engelsk kunstkritiker og tenker under romantikken understreket blant annet sin forakt for trivielle representasjoner av naturen, og beskrev treet i bildet nevnt ovenfor for pastinakk og gulrot.⁵⁸

I de sistnevnte maleriene fungerer trærne som en slags ramme for landskapet og retter oppmerksomheten til forgrunnen; figurene, samt de fjerne fjellene i bakgrunnen avslørt av en åpning mellom de storslåtte trærne. Landskapsmaleriet situert i Trondheim kunstmuseum av Gaspard Dughet (fig.1) er mer «zoomet ut» i denne forstand, likevel er trær og busker plassert som en barriere i forgrunnen, og gradvis avsløres en sti som om bildet åpnes opp for betrakterens fornøyelse. I tillegg dekker trær og busker halve venstredel av billedplanet, mens steiner og vegetasjon dekker omtrentlig hele høyre halvdel som videre forsterker effekten av en «usynlig» ramme. Trær er også plassert der stien forsvinner fra synspunkt bak en fjellvegg; de både tilslører og avslører bygningene. Det virker nøye planlagt og til en viss grad kunstig konstruert.

I eksempelvis John Constables maleri «Stratford Mølle» (fig.2), også situert i nasjonalgalleriet i London, virker trærne mer tilfeldig plassert; de følger landskapets naturlige orientering ved å minke gradvis i størrelse i samsvar med elvens løp. Det er ingen trær i forgrunnen som retter oppmerksomheten vår mot spesifikke elementer i bildet, eller generelt skiller seg ut som en enestøing fra mengden. Constable avviste slike kunstige påfunn i bildene sine, ingen enkelte elementer, verken farge, tone, eller håndtering av motiv fikk dominere landskapet.⁵⁹



Figur 2. John Constable, *Stratford Mill* (The National Gallery, London)



Figur 3. Gaspard Dughet, *Imaginary Landscape with Buildings in Tivoli* (The National Gallery, London)

Likevel er det likhetstrekk å finne med det klassiske pastorale; forkjærligheten ovenfor natur og det landlige, og en tilflukt fra byens masete tilværelse.

Industrialiseringen i det 18 og 19 århundre forsterket dette: Land gikk fra å være en arvelig eiendom til en handelsvare, likeens med at landskapet ble forurenset med bråk og avfallsprodukter.⁶⁰ Urbanisering førte til at flere flyttet ufrivillig til byen; landsbyen ble følgelig mer idyllisk desto lenger en var borte fra den.⁶¹

John Constables «Deadham Vale» (fig.5) inneholder flere pastorale elementer; det klassiske preget av fjell og bygninger i det fjerne opp mot det landlige med figurer i forgrunnen. Ikke like tydelig, men fremdeles til stede besitter også maleriene: «Kilchurn Slott med Cruachan Ben fjell» av J.M.W Turner (fig. 6) og «Landskap ved Rügen» av Caspar David Friedrich (fig. 4), to fremtredende romantiske malere, kvaliteter av det pastorale, om ikke i en viss abstrakt form. Figurer i forgrunnen nyter utsikten av vilt uberørt landskap som samsvarer med den pastorale idyllen av en tilbakevending til det naturlige, organiske. Naturen avbildet derimot skiller seg betydelig fra barokk landskapsmaleri; den er villere og mindre kultivert. Friedrich og Turners landskap skildrer mer storslagne utsikter, en mer skremmende, majestetisk og ukontrollerbar side av naturen fremfor en rolig, varm atmosfære med skogkledd åser og åpne landområder. Det sublime står på spill her; flyktige og overveldende følelser en assosierer med noe skremmende og monumentalt. Constables landskap (fig.5) derimot har et mer harmonisk preg, men skildringen av natur er fremdeles røffere og mer trofast mot naturens irregularitet enn det klassiske barokke: Forgrunnen er kledd med brukne kvister og busker, stammen i venstre billedplan ser forfallen ut med noen få utvekster av grener og blader, kronen til treet er slankere, blader ikke like fyldige og frodige, alt hinner til naturens forgjengelighet. Maleriets komposisjon samsvarer med dette; den har en åpen form, der landskapet til tross for bildets rammer ser ut til å fortsette ut av dem, og gir derav et mer reelt inntrykk av naturen. Den er ikke isolert, men utstrakt og uendelig. De pittoreske særtrekkene, mediatoren mellom Edmund Burkes sublime og skjønne er mer overdrevet i det romantiske.



Figur 4. Caspar David Friedrich, *Landskap ved Rügen* (Bilde fra Store norske leksikon)



Figur 5. John Constable, *Dedham Vale* (National Galleries of Scotland)



Figur 6. J.M.W. Turner, *Kilchurn Castle, with the Cruchan Ben Mountains* (Bilde fra Shanes, "The Life and Masterworks of J.M.W. Turner", 92.)

Natursyn og Utforming i Barokken

Likeså i romantisk landskap, blir det sanselige også betont i barokk landskapsmaleri. Den middelalderske frykten for natur blir erstattet med sansenes glede⁶² som blir uttrykt gjennom en nyvunnet interesse for diktere slik som Virgil, Theocritus, og Ovid. Kunstnere slik som Nicolas Poussin og Claude Lorrain søkte inspirasjon i diktene for originale motiver, samt atmosfæriske visjoner av fortiden.⁶³ Den klassiske grenen disse typisk assosieres med, er likevel fundert mer på rasjonelle prinsipper fra renessansen i oppbygning av motiv og det skjønne fremfor en subjektiv gjengivelse og forståelse av natur. I barokken var ikke landskapsmaleriet enda en selvstendig og respektert sjanger, og ofte ble det forbundet med historiemaleriet. I eksempelvis Poussins malerier, ble skildringen av figurene oftest hovedmotivet, og landskapet kun en kulisse sekundært til det narrative.⁶⁴

I romantikken derimot, idet landskapet løsrev seg fra det rigide hierarkiet av sjangre og ble mer respektert, ble naturens elementer, dets organiske form vist full oppmerksomhet i søken av en indre og ekstern sannhet. Uberørt landskap tok gradvis opp hele motivet og dets sublimitet drøftet og skildret. I barokken ble naturen betraktet som generøs og skapende, eller som noe negativt, ukontrollerbar og truende, en motstander av orden og menneskes kulturelle bestrebelser.⁶⁵ Naturens utemmede og truende side ble på et vis feiret som en del av naturens mystiske skaperverk, og for metafysisk refleksjon innad romantikken. De fjerne fjellene som herjet i bakgrunnen av klassisk barokk landskapsmaleri ble mer og mer fremtredende og fikk til slutt full manifestasjon som bildets hovedmotiv.

Et inngående naturstudium sto derimot i sentrum i begge epoker: Romantikkens ærlige, og gjenkjennelige avbildninger av natur og lokasjoner understreker dette. En Aristotelisk resonans vedvarer, noe en også kan finne i Burkes avhandling om det sublime og skjønne der han skriver: «Aristoteles har snakket så mye og så solid om kraften av imitasjon i *Poetikken*, at det gjør videre diskurs om dette emne desto mindre nødvendig.»⁶⁶ I barokken var nemlig imitasjon en selvfølgelighet, det var en grunnleggende forutsetning for enhver teoretisk drøfting av billedkunstens egenart og formål.⁶⁷ Aristoteles var den en måtte trå til, spesielt i *Poetikken* for det filosofiske grunnlaget.⁶⁸ Det skjønne ble forstått gjennom «imitare»; en fremstillingsmåte som etterligner gjennom grundig naturstudium, men som gjengir forbildene slik de burde se ut, fremfor en eksakt gjengivelse.⁶⁹

Det pastorale, Arkadia som forbindes med et idealisert landskap følger denne fremgangsmåten, men har fremdeles en subjektiv undertone. Arkadia ble blant annet tolket personlig gjennom diktere som Virgil og Ovid av kunstnere som Nicolas Poussin.⁷⁰ Diktene skildrer idealiserte landsmenn, gjetere og poeter som frydes i avslapning, å synge og elske, og sammensmelter mytologiske karakterer og historier i litterære former som episke dikt.⁷¹ Nicolas Poussin forente nemlig imitasjon med poetisk innovasjon: Han betonte ambisiøse konsepter og narrativ, som oftest mytologiske, religiøse og historiske gjennom teknisk perfektjon. Det emosjonelle er til stede, men forkledd gjennom litterære assosiasjoner og stille kontemplasjon fra betrakter. Det er ikke en sentimental umiddelbarhet i landskapet slik en finner i romantikken, men dets rolle i en større poetisk setting som gir emosjonelle konnotasjoner. Det er ikke hovedmotivet, men et forsterkende, essensielt element til ett gjennomgående narrativ som utspiller seg. Det krever mer intellektuelt engasjement fra betrakter.

Gaspard Dughet arvet mye fra Poussin, spesielt i henhold til teknisk utførelse, motivet derimot kan ikke være mer ulik. Landskapet til Gaspard inntok hovedrollen, mens figurene var sekundære. Når figurene fortalte en historie, var de nesten alltid malt av andre kunstnere.⁷² Mens Poussins malerier er en konfigurasjon av mennesker, deres dramaer og tidløs natur ufølsom til hverdag og nåtid⁷³, er Gaspards skildring av natur mer plantet på jord, og uttrykker en form for realisme og jordnærhet til forskjell fra Poussins mer abstrakte form. Landskapsmaleriet i Trondheim (fig.1) vitner til dette; tett mørk vegetasjon, steinete natur, trær som svaier svakt i vinden og et dempet fargebruk gir et mer naturalistisk uttrykk. Fremdeles følger landskapet en rasjonell, klassisk tilnærming, oppbygd for å nå den poetiske idyllen til stede hos blant annet Virgil og Theocritus. Stien lyses eventyrlig opp for kvinneskikkelsen, og er perfekt tilrettelagt figurene i det ellers tette og frodige landskapet. Skogen og den opphøyde åsen blir nærmest avkuttet til fordel for et harmonert glimt av fjell og hav i det fjerne, og stiens utkant er nøyaktig på linje med byens tårn situert nær midten av landskapet. Igjen er det emosjonelle preget mer fjernt og forkledd i lyrisk stumhet. Den idealiserte scenen reflekterer idyllen som et opphøyd sted, noe som en gang var, vakkert, ubegripelig og fjernt for betrakter.

Selv om landskapsmaleriet av Gaspard utstilt i Trondheim kunstmuseum (fig.1) virker nok så idealisert, kan en spørre seg om landskapet ikke har lånt noen kjente topografiske elementer. Slik det er kjent, er maleriene til Gaspard delvis, andre i noe større grad, basert på studier av skogkledd åser nær Tivoli, men også Albanerfjellene, og inkluderte ofte utsikt (noen ganger snødekket) mot Appenninene.⁷⁴ Maleriet: «Forestilt Landskap med Bygninger i Tivoli» (fig.3), er blitt gjenkjent som Tivoli. Tårnet, inngangsporten og broen er identifiserbare, men mangler korrekthet.⁷⁵ Det samme gjelder det omliggende landskapet: Høyden på åsen situert ovenfor en bred dal, ligner Villa Maecenas, som egentlig ligger lenger nedfor dalen.⁷⁶ Bildet i Trondheim (fig.1) har tilsvarende kvaliteter: bygninger plassert på toppen av en opphøyd ås, tett vegetasjon, og fjellformasjoner. Ytterligere likheter kan en også finne i bildet «Tivoli?» av Gaspard Dughet (fig.7); fjellformasjoner, bygninger situert på en høyde, samt fossefall og tett vegetasjon. I en tegning av Claude Lorrain kalt: «Utsikt mot Tivoli» (fig. 8) er det enda flere likheter å finne: vannfall som springer ut av en høy, irregulær fjellvegg samt bygninger situert like ovenfor, og hva som ser ut som fjell i det fjerne. Alt peker mot at landskapsmaleriet av Gaspard (fig. 1) muligens har elementer fra Tivoli, som er kombinert og abstrahert for å nå den ideelle komposisjonen.



Figur 7. Gaspard Dughet, *Tivoli?* (The National Gallery, London)



Figur 8. Claude Lorrain, *View of Tivoli* (Bilde fra Marshall, «Tivoli not Ariccia», 294.)

Gaspards tendens mot en høyere form for naturalisme, og eller avvik fra streng klassisme især Nicolas Poussin, kan muligvis forklares gjennom hans sosiale krets og kjennskap. Han var inspirert av mange inkludert Claude Lorrain, Nicolas Poussin⁷⁷, sannsynlig Herman van Swanerwelt⁷⁸ med flere, den som skiller seg mest ut derimot, er den nordiske kunstneren Jan Miel. Jan Miel var en del av en nederlandsk og flamsk krets av sjangermalere i Roma kalt for «Bamboccianti», oppkalt etter skaperen Pieter van Laer.⁷⁹ Gruppen var kjent for en opptatthet av det ytre, gjenkjennelige landskapet og byrommet, kombinert med romere engasjert i hverdagslige aktiviteter.⁸⁰ Miel var intet unntak og dro til Roma rundt 1638, (ca. 2-3 år etter Gaspard gikk ut av lære fra Poussin), og spesialiserte i hverdagslige skildringer. Miel og Dughet må ha vært noenlunde venner siden de angivelig er kjent for å ha samarbeidet med hverandre.⁸¹ Selv om Dughets mulige omgang og kjennskap til kretsen kan ha påvirket valget i å ta i bruk anonyme figurer, ha en «løsere» ordnet form samt villere natur med mørkere og mer dempet fargebruk sammenlignet med Poussins mer distinktive, er han fremdeles desidert klassisist. Han var ikke like åpenlys som Claude som tenderte mot skarpere naturtrohet, og dessuten følger av Peter van Laer.⁸² Inspirasjon fra Poussin vedvarer: Gaspard søkte alltid tilbake til sin svigerbror for å absorbere nye ideer⁸³, og den poetiske idyllen fremtrer nokså konstruert.

For eksempel kan stien i bildet være fullstendig oppdiktet, med tanke på dens dramatiske sikksakk form, og være et direkte avledet element fra Nicolas Poussin. Dette var nemlig et av Poussins favorittemner; en vei med reisende som passerer gjennom tidløs natur.⁸⁴ Dette kan en blant annet finne i Poussins: «Landskap med reisende som hviler» (fig.9), og «Landskap med en mann som øser vann fra en bekk» (fig.10). I begge malerier kan en se en sti i sikksakk-form med passerende slik en ser det i Gaspards landskapsmaleri (fig.1). Forskjellen her vitner kanskje til Poussins mer abstrakte, og kontemplative form: Stien i sistnevnte bildet har en mer tidløs effekt ettersom den forsetter innover i bildet til den «oppløses» i horisonten. Stien i førstnevnte tildekker hele forgrunnen, og åpnes bredt mot betrakter som en invitasjon til en forestilt idyllisk reise. I kontrast er det en klar barriere mellom betrakter og ramme i Dughets landskap (fig.1): Stien møter oss ikke frontalt, men fortsetter i en horisontal plan til den forsvinner inn i buskene i venstre hjørnet. Stien verken forsvinner inn i horisonten, eller sammensmeltes i et utstrakt landskap, men blir brått avkuttet av en høy fjellvegg.



Figur 9. Nicolas Poussin, *Landscape with Travellers Resting* (The National Gallery, London)



Figur 10. Nicolas Poussin, *Landscape with a man scooping water from a Stream* (The National Gallery, London)

En «Romantisk» forståelse av Barokke landskapsmalerier

Mot det 18 århundre fikk maleriene til Gaspard en mer emosjonell appell i takt med den daværende moten: det sublime. De pittoreske kvalitetene: steinete natur, og en form for villhet som eksisterte i mange av Gaspards malerier ble beundret av både malere og landskapsarkitekter.⁸⁵

Landskapsmaleriene av Gaspard og Claude ble ansett som perfekte modeller for menneskeskapt natur.⁸⁶ Om Dughet måtte leve i skyggen til Poussin og andre større historie/landskapsmalere på sin tid, skulle dette endre seg i det 18 århundre: En gjenvunnet interesse i landskapsmaleriet gjorde hans malerier svært respektert.

Malere slik som Thomas Gainsborough, Richard Wilson, Jacob Moore mfl. tok alle inspirasjon fra Gaspard Dughet⁸⁷, men kanskje ikke slik en ville forventet. De pittoreske kvalitetene befinnende i Gaspard sine malerier ble velbemerket av kunstnere, men det var snarere hans klassiske komposisjoner som ble utøvd⁸⁸ i samsvar med romantisk vill, sublim natur. Romantiske malere ble oppfordret til å avbilde naturen slik de så den, men med referanser til respekterte forfedre slik som Poussin, Lorrain⁸⁹ og Dughet. Pierre-Henri de Valenciennes hevdet blant annet at Poussin var fordypet i lesningen av sublime poeter, og «når han lukket øynene så han den ideelle naturen, utsmykket med fantasiens rikdom, som bare geniet kan forestille seg å representere».⁹⁰ Dette beviser ytterligere at en klassisk konvensjonell tilnærming vedvarer inn mot romantikken; kunsten i å oppnå en slags forskjønnet form. Det var ikke før Ruskins «Modern Painters» ble publisert i 1843 at det ble slutt på klassisk landskapsmaleri i England.⁹¹ Ruskins avsky mot Gaspards kunstige plasserte tre går igjen her, noe han blant annet kalte for «pastinakk», og kan peke mot en absolutt avvisning av klassisme. Det ser en blant annet i John Constable sine malerier som medierte mellom klassisk romantisk, for så å bryte med dette helt med en form for impresjonisme i senere malerier. Det var altså ikke før inntoget av impresjonismen, klassiske idealer ble fullstendig avvist, om ikke, komposisjonsmessig og malerisk.

Oppsummering og videre drøfting

I Edmund Burkes teori om det sublime og det skjønne, finner en klassiske tilnærmelser. Burke selv kommer med nye klare kriterier for det skjønne, hvorved den type praksis alene gir gjenklang til den strenge logikkbaserte forståelsen av skjønnhet ifra renessansen. Likevel blir betingelsene for skjønnhet endret, det blir nå forstått gjennom to følelsesmessige opplevelser: velbehag, og smerte (det sublime). Han skiller mellom skjønnhet som gir harmoni og fredfullhet for sinnet og skjønnhet som stammer fra en sterk rystende følelse. Denne sentimentale virkningen skiller seg fra barokken. Den legger til rette for en løsere og mer subjektiv innstilling til det skjønne i kunsten. Selv med følelsesbaserte premisser, noe flyktig og rent subjektivt, vedvarer en sterk tradisjon. Det sentimentale kom kun i form av en kunstners subjektive forståelse av naturens og eller guds mystiske krefter, dets fremstilling ble fremdeles forstått utfra objektive kriterier. Noe en også kan trekke frem i Burkes avhandling idet han nevner Aristoteles. Både i romantikken og barokken, var det fremdeles han en tydde til, selv med en mer indirekte tilnærming i romantikken. Det å imitere var til en viss grad en selvfølge. Sånn sett var ikke den romantiske og barokke mentaliteten så ulik.

Dessuten oppsto også konseptet originalitet først i barokken, og ble videre utviklet i romantikken. Originalitet ble sett i lys av poetisk innovasjon: Kunstnere slik som Poussin, Claude og mest sannsynlig Gaspard så til diktere og tolket disse personlig, med et ambisiøst og åpent sinn. Den personlige innstillingen var ikke ny, kun dens mer overdrevne subjektive karakter i romantikken. I tillegg så en i noe større grad til mer litterære inspirasjonskilder i barokk, hvorved i romantikken hadde kunstnere en mer direkte forbindelse til natur. Den ble ikke sett gjennom et «filter» i like stor grad, men opplevd i øyeblikket, selv med disse gamle mesterne i bakhodet. Det skal dermed ikke sies at romantiske kunstnere ikke så til litterære kilder, det gjorde de, men den subjektive opplevelsen en selv hadde til naturen spilte en større rolle.

Dessuten kan en også si at naturen inngikk i et holistisk syn på verden. I barokken var ikke naturen et forutforstått middel til selvtutfoldelse eller åpenbaring, men snarere noe som kun kan virke i harmoni med mennesker eller imot, som fiendtlig og ukontrollerbar. Den åndelige og emosjonelle oppfattelsen av naturens fysiske elementer, må kun ha vært romantisk. Spesielt i forståelse av barokke landskapsmalerier fra et romantisk ståsted. Naturens fysiske elementer får en større emosjonell, og nesten åndelig betydning enn det som må ha vært tendert i barokken.

Stilmessig har maleriet slående likheter med romantiske landskapsmalerier, selv med noen fundamentale ulikheter. Romantiske, pittoreske kvaliteter kan en finne i Gaspards mer direkte, og realistiske avbildninger av natur sammenlignet med Nicolas Poussin. Irregulariteten, og robustheten i steinformasjonene, den tette mørke vegetasjonen og et helhetlig dempet fargebruk gir et mer naturlig inntrykk typisk romantikken. Gaspard var også en av landskapsmalere som genuint viet seg til kun landskap, sjeldent mer, som et verdig hovedmotiv for sine bilder, isolert fra religiøse og mytiske narrativ. På den måten kan han sies å være forut sin tid under det veletablerte billedkunst-hierarkiet i Italia, selv om han ikke var alene i motstrømmen. Tanken om at landskapet er et verdig nok hovedmotiv, ikke kulisse for narrative fortellinger, er en især romantisk holdning. Med det holistiske synet ble naturen mer enn dets fysiske egenskaper; det ble et åndelig medium, et søk etter en sannhet innad seg selv og utad verden, og derav verdt å utforske som en egen sjanger. Gaspard Dughet hadde nok ikke et slikt personlig, intimt forhold til naturen; noe som overgår dets fysiske egenskaper. Likevel må det ha vært en form for intimitet til stede bak viljen i å avbilde naturen uten en narrativ forkledning.

Den klassiske oppbygningen kan heller ikke avises som kun barokk, da den fortsatte å spille en komposisjonell rolle i romantikken. Kunstnere tok inspirasjon fra Gaspard Dughet, og beholdt den klassiske rammen rundt maleriet, selv om motivet hadde endret seg. Arkadia, idyllen var fremdeles et verdig motiv, inngiftet med en mer vill og naturalistisk visjon av natur. Majestetiske fjell og uberørte utsiktspunkter fant veien til hovedmotivet, fremfor et diffust utsnitt i bakgrunn slik en ofte ser det i Dughets bilder. Arkadia ble villere og mer «storslått» idet det ble skildret utfra sublim kvaliteter, med en barokk intakt harmoni og menneskelig tilhørighet, eksempelvis i: «Kilchurn Slott med Cruchan Ben Fjell» av J.M.W Turner (fig.6) og «Landskap ved Rügen» av Caspar David Friedrich (fig.4). Menneskene er plassert i utemmede omgivelser, men harmonien gjenstår. Fremfor å virke mer fiendtlig, blir naturen beundret av en romantisk fascinasjon av dets underverker.

Idyllen som en oppleving av natur fortsetter inn mot romantikken. Industrialiseringen med støyet og sotet i byene gjorde idyllen; tilflukten fra byen til det landlige, minst like relevant i romantikken som i barokken. Arkadia som et paradisiske sted derimot, noe som en gang var, ubegripelig for betrakter svinner hen til en «Arkadia» plantet på jord, mer tilstrekkelig for betrakter i romantikken. Naturen ble skildret mer troverdig og topografisk korrekt; betraktere kunne ofte gjenkjenne stedet om en hadde kjennskap til det. Denne praksisen gikk hånd i hånd

med en vitenskapelig og religiøs voksende sfære: Naturen var en del av en sannhetssøken i Guds underlige kreasjon, naturens skaperverk. Dette er en av de fundamentale stilmessige ulikhetene mellom et barokk og et romantisk landskapsmaleri. I landskapsmaleriet av Gaspard Dughet situert i Trondheim kan en, om en setter nok brikker på plass, få en fornemmelse av dets mulige stedstilknytning til Tivoli. Men dette krever en anstrengelse som sjeldent er nødvendig i romantiske naturskildringer. Dessuten er maleriets tilknytning til Tivoli usikkert, om ikke svært omdirigert og pyntet. Stien i seg selv er mest sannsynlig helt oppdiktet. Selv med klassiske komposisjonelle likheter i romantikken, er de klare distinktive sonene; forgrunn, mellomgrunn, og bakgrunn slående i bildet, sammenlignet med romantiske naturbilder. I romantikken er ikke denne oppbygningen like skjerpene, men smelter mer sammen i et utstrakt landskap med åpen form. I kontrast har bildet i Trondheim en mer lukket form der vegetasjon danner en usynlig ramme samt barriere ovenfor betrakter; det skaper omtrent en teatralisk effekt hvorved gardiner åpnes for å avsløre en komponert scene. Denne strenge klassiske tilnærmingen iført renessansen, skiller seg fra andre malerier av Gaspard Dughet. I maleriet situert i nasjonalgalleriet i London kalt «Tivoli?» (fig.7) er formen løsere, mer åpen og ikke like rigid. Vi ser et utstrakt landskap med fjell som tar opp halve billeplanet; de strekker seg såpass høyt at himmelen bukker under dem. Et slikt maleri kunne en med større selvtillit kalt for «romantisk», ettersom det treffer sikrere under sublim kvaliteter. Men bildet i Trondheim (fig.1) er ikke romantisk nok, til at tittelen blir fullstendig dekkende. Den strenge klassiske tilnærmingen i komposisjon og motiv avslører bildets røtter. Selv med likheter innad mentalitet med en begynnende personlig, og subjektiv tolkning samt fokus på innovasjon, faller den romantiske, åndelige søken, og dens overdrevne subjektive betoning utfor det barokke, til å kunne rettferdiggjøres gjennom en «romantisk» forståelse av bildet. Idyllen gjenstår som det først ble forstått, noe utfor vår begripelse: en nostalgisk, poetisk drøm.

Konklusjon

Alt i alt, er det ikke en fornærmelse å kalle bildet for «romantisk landskap», da det kan bli forstått utfra slike termer uten å fullstendig overskygge bildets intensjon, betydning, og idéhistorisk plassering i form av filosofisk grunnlag samt mentalitet. «Romantisk» kan forstås som en mentalitet, eller samling av ideer, noe som overgår dets historiske plassering.

Følgelig, kan en si at den arkadiske og pastorale fornemmelsen forble like fremtredende i romantikken, bare i en mer pittoresk forstand: Villere og mer sublim natur fikk fotfeste, men

selve harmonien og menneskets tilhørighet til natur gjenstår. Arkadia som en poetisk tilstand er nettopp dette; mennesket og natur i harmonisk fullkommenhet. Omvendt kan det barokke også forstås gjennom det pittoreske, da det var barokke landskapsmalerier de pittoreske kvalitetene ble assosiert med og forsøkt imitert, mer «sublimt». Nettopp fordi det pittoreske best forstås som en form for stil, og assosieres først og fremst med *hvordan* naturen er avbildet, og omfatter primært den tekniske utførelsen av et landskap. Samtidig finnes det nok også bedre tilpassede termer en kunne brukt for maleriet av Gaspard Dughet (fig.1), da «romantisk» er et nokså omfattende begrep, eksempelvis kunne: «pastoralt landskap» vært en mer presis tittel.

Noter

(Museologi)

1. Trondheim Kunstmuseum, “museumshistorikk”, 05.05.23,
<https://trondheimkunstmuseum.no/museumshistorikk>
2. Trondheim Kunstmuseum, “museumshistorikk”,
<https://trondheimkunstmuseum.no/museumshistorikk>
3. Trondheim Kunstmuseum, “museumshistorikk”,
<https://trondheimkunstmuseum.no/museumshistorikk>
4. Trondheim Kunstmuseum, “museumshistorikk”,
<https://trondheimkunstmuseum.no/museumshistorikk>
5. Øystein Kvarme, «Billedkunst: TKM-566-1948: Romantic Landscape» (Trondheim Kunstmuseum: primusrapport, 04.27.23).
6. Store norske leksikon, «Halvard Bachke», av Knut Dørum, 05.05.23,
https://snl.no/Halvard_Bachke
7. Store norske leksikon, «Halvard Bachke», av Knut Dørum, https://snl.no/Halvard_Bachke
8. Øystein Kvarme, «Billedkunst: TKM-566-1948: Romantic Landscape» (Trondheim Kunstmuseum: primusrapport, 04.27.23).
9. Øystein Kvarme, «Billedkunst: TKM-566-1948: Romantic Landscape», 04.27.23.
10. Listen.no, «Marko Vuokola», av Trondheim Kunstmuseum, 05.05.23,
<https://listen.no/event/marko-vuokola>
11. Øystein Kvarme, «Billedkunst: TKM-566-1948: Romantic Landscape» (Trondheim Kunstmuseum: primusrapport, 04.27.23).
12. Øystein Kvarme, «Billedkunst: TKM-566-1948: Romantic Landscape», 04.27.23.
13. Øystein Kvarme, «Billedkunst: TKM-566-1948: Romantic Landscape», 04.27.23.

(Drøfting)

1. Ruff, *Arcadian Visions* (Havertown, PA: Windgather Press, 2015), 61
2. Ruff, *Arcadian Visions*, 46.
3. Ruff, 47
4. Ruff, 41
5. Ruff, 47
6. Ruff, 47-48.
7. Ruff, 48.

8. Ruff, 48.
9. Ruff, 48.
10. Ruff, 41
11. Ruff, 48
12. Ruff, 40-41
13. Malmagner, *Barokkens verden* (Meta-serie. Oslo: Aschehoug, 1994), 466.
14. Gardner og Kleiner, *Gardner's Art through the Ages* (16th ed. Boston, CA: Cengage Learning, 2020), 721.
15. Ruff, *Arcadian Visions* (Havertown, PA: Windgather Press, 2015), 41.
16. Ruff, *Arcadian Visions*, 49.
17. Ruff, 49.
18. Ruff, 50.
19. Harris, "Gaspard Dughet's Drawings: Function and Fame." (*Master Drawings* 47, no. 3 (2009): 267–324), 268. <http://www.jstor.org/stable/25609745>.
20. Harris, "Gaspard Dughet's Drawings...", 268.
21. Harris, 268.
22. Harris, 268.
23. Kitson, "Gaspard Dughet at Kenwood." (*Burlington Magazine* 122, no. 930 (1980): 644), 647. <http://www.jstor.org/stable/880146>.
24. Kitson, "Gaspard Dughet at Kenwood.", 647.
25. Rosenberg, Christiansen, and Metropolitan Museum of Art, *Poussin and Nature: Arcadian Visions* (New York: Metropolitan Museum of Art Yale University Press, 2007), 11.
26. Harris, "Gaspard Dughet's Drawings: Function and Fame." (*Master Drawings* 47, no. 3 (2009): 267–324), 268. <http://www.jstor.org/stable/25609745>.
27. Ruff, *Arcadian Visions* (Havertown, PA: Windgather Press, 2015), 110
28. Burke, *The Works of the Right Honourable Edmund Burke* (London: John C. Nimmo, 2005), 192. Min overs. <https://www.gutenberg.org/files/15043/15043-h/15043-h.htm>
29. Burke, *The Works of the Right Honourable Edmund Burke*, 198.
30. Burke, *The Works of the.....*, 177. Min overs.
31. Burke, *The Works of the.....*, 177.
32. Burke, *The Works of the.....*, 177.
33. Burke, *The Works of the.....*, 169. Min overs.
34. Burke, *The Works of the.....*, 205-206.
35. Burke, *The Works of the.....*, 206.

36. Facos, *An Introduction to Nineteenth Century Art* (. Hoboken: Taylor and Francis, 2011), 78.
37. Burke, *The Works of the Right Honourable Edmund Burke* (London: John C. Nimmo, 2005), 147.
<https://www.gutenberg.org/files/15043/15043-h/15043-h.htm>
38. Royal Academy of Arts. “William Gilpin (1724-1804)”, 04.05.23,
<https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/name/william-gilpin>
39. Ruff, *Arcadian Visions* (Havertown, PA: Windgather Press, 2015), 111.
40. Ruff, *Arcadian Visions*, 112.
41. Burke, *The Works of the Right Honourable Edmund Burke* (London: John C. Nimmo, 2005), 187.
<https://www.gutenberg.org/files/15043/15043-h/15043-h.htm>
42. Ruff, *Arcadian Visions* (Havertown, PA: Windgather Press, 2015), 111.
43. Facos, *An Introduction to Nineteenth Century Art* (. Hoboken: Taylor and Francis, 2011), 117.
44. Diep, "The Romantic Landscape: A Search for Material and Immaterial Truths through Scientific and Spiritual Representations of Nature." (Athens Journal of Humanities & Arts 7, no. 2 (2020): 137-68), 141. <https://www.athensjournals.gr/humanities/2020-7-2-3-Diep.pdf>
45. Diep, "The Romantic Landscape...",71.
46. Diep, "The Romantic Landscape...",160.
47. Diep, "The Romantic Landscape...",149.
48. Facos, *An Introduction to Nineteenth Century Art* (. Hoboken: Taylor and Francis, 2011), 104.
49. Diep, "The Romantic Landscape..." (Athens Journal of Humanities & Arts 7, no. 2 (2020): 137-68), 100. <https://www.athensjournals.gr/humanities/2020-7-2-3-Diep.pdf>
50. Diep, "The Romantic Landscape...",141.
51. Diep, "The Romantic Landscape...",71.
52. The National Gallery, London. “John Constable (1776-1837)”, 04.05.23,
<https://www.nationalgallery.org.uk/artists/john-constable>
53. Constable, *Master of Art - John Constable* (Delphi Classics, 2015), 29. Min overs.
54. Constable, *Master of Art - John Constable*, 15. Min overs.
55. Constable, *Master of Art - John Constable*, 15.
56. Ruff, *Arcadian Visions* (Havertown, PA: Windgather Press, 2015), 123.
57. Rosenberg, Christiansen, and Metropolitan Museum of Art, *Poussin and Nature: Arcadian Visions* (New York: Metropolitan Museum of Art Yale University Press, 2007), 43-44.
58. Diep, "The Romantic Landscape..." (Athens Journal of Humanities & Arts 7, no. 2 (2020): 137-68), 149. <https://www.athensjournals.gr/humanities/2020-7-2-3-Diep.pdf>
59. Ruff, *Arcadian Visions* (Havertown, PA: Windgather Press, 2015), 125.
60. Facos, *An Introduction to Nineteenth Century Art* (. Hoboken: Taylor and Francis, 2011), 111.

61. Facos, *An Introduction to Nineteenth Century Art*, 112.
62. Ruff, *Arcadian Visions* (Havertown, PA: Windgather Press, 2015), 38.
63. Harris, "Gaspard Dughet's Drawings: Function and Fame." (*Master Drawings* 47, no. 3 (2009): 267–324), 269. <http://www.jstor.org/stable/25609745>.
64. Rosenberg, Christiansen, and Metropolitan Museum of Art, *Poussin and Nature: Arcadian Visions* (New York: Metropolitan Museum of Art Yale University Press, 2007), 11.
65. Malmanger, *Barokkens Verden* (Meta-serie. Oslo: Aschehoug, 1994), 453.
66. Burke, *The Works of the Right Honourable Edmund Burke* (London: John C. Nimmo, 2005), 123. <http://www.gutenberg.org/files/15043/15043-h/15043-h.htm>
67. Malmanger, *Barokkens Verden* (Meta-serie. Oslo: Aschehoug, 1994), 456.
68. Malmanger, *Barokkens Verden*, 448, 465.
69. Malmanger, *Barokkens Verden*, 458.
70. Scafoglio, "The pastoral from Theocritus to Virgil: constructing and deconstructing a literary genre", 51 (*Academia*) 04.05.23, https://www.academia.edu/45080940/The_Pastoral_from_Theocritus_to_Virgil_Constructing_and_Deconstructiong_a_Literary_Genre
71. Harris, "Gaspard Dughet's Drawings: Function and Fame." (*Master Drawings* 47, no. 3 (2009): 267–324), 268. <http://www.jstor.org/stable/25609745>.
72. Rosenberg, Christiansen, and Metropolitan Museum of Art, *Poussin and Nature: Arcadian Visions* (New York: Metropolitan Museum of Art Yale University Press, 2007), 188.
73. Marshall, "Tivoli Not Ariccia: Gaspard Dughet's View of 'Ariccia' in the National Gallery, London." (*Papers of the British School at Rome* 71 (2003): 287-303), 287. <http://www.jstor.org/stable/40311069>.
74. Marshall, "Tivoli Not Ariccia...", 303.
75. Marshall, "Tivoli Not Ariccia...", 303.
76. Oxford Reference, "Gaspard Dughet", <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095733930>.
77. Goodchild, Hope, Oettinger, and Leopoldine Van Hogendorp Prosperetti. *Green Worlds in Early Modern Italy: Art and the Verdant Earth* (Visual and Material Culture, 1300 -1700. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2019), 219.
78. The Metropolitan Museum of Art, New York, Jan Miel, "Landscape with a Battle between Two Rams", 04.05.23, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437084>
79. McTighe, *Representing from Life in Seventeenth-century Italy* (Visual and Material Culture, 1300-1700. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020), 192.

80. The Metropolitan Museum of Art, New York, Jan Miel, *Landscape with a Battle between Two Rams*, 04.05.23, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437084>
81. McTighe, *Representing from Life in Seventeenth-century Italy* (Visual and Material Culture, 1300-1700. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020), 191.
82. McTighe, *Representing from Life in Seventeenth-century Italy*, 198.
83. Bades, "Gaspard Dughet's Frescoes in Palazzo Colonna, Rome." (Burlington Magazine 123, no. 935 (1981): 77-89), 268. <http://www.jstor.org/stable/880268>.
84. Rosenberg, Christiansen, and Metropolitan Museum of Art, *Poussin and Nature: Arcadian Visions* (New York: Metropolitan Museum of Art Yale University Press, 2007), 192.
85. French, *Gaspard Dughet called Gaspar Poussin 1615-75: A French landscape painter in seventeenth century Rome and his influence on British art* (Greater London Council 1980), 18.
86. French, *Gaspard Dughet called Gaspar Poussin 1615-75...*, 24.
87. French, *Gaspard Dughet called Gaspar Poussin 1615-75...*, 18, 24.
88. French, *Gaspard Dughet called Gaspar Poussin 1615-75...*, 18, 24.
89. Facos, *An Introduction to Nineteenth Century Art* (. Hoboken: Taylor and Francis, 2011), 113.
90. Facos, *An Introduction to Nineteenth Century Art*, 112, Min overs.
91. French, *Gaspard Dughet called Gaspar Poussin 1615-75: A French landscape painter in seventeenth century Rome and his influence on British art* (Greater London Council 1980), 30.

Litteraturliste

- Bandes, Susan J. "Gaspard Dughet's Frescoes in Palazzo Colonna, Rome". *Burlington Magazine* 123, no. 935 (1981): 77-89. <http://www.jstor.org/stable/880268>.
- Burke, Edmund. *The Works of the Right Honourable Edmund Burke*. London: John C. Nimmo, 2005. Project Gutenberg. 09.05.23 <https://www.gutenberg.org/files/15043/15043-h/15043-h.htm>
- Diep, Van Thi. "The Romantic Landscape: A Search for Material and Immaterial Truths through Scientific and Spiritual Representations of Nature". *Athens Journal of Humanities & Arts* 7, no. 2 (2020): 137-68. 09.05.23 <https://www.athensjournals.gr/humanities/2020-7-2-3-Diep.pdf>
- Facos, Michelle. *An Introduction to Nineteenth Century Art*. Hoboken: Taylor and Francis, 2011.
- French, Anne. *Gaspard Dughet called Gaspar Poussin 1615-75: A French landscape painter in seventeenth century Rome and his influence on British art*. Greater London Council 1980.
- Gardner, Helen, and Kleiner, Fred S. *Gardner's Art through the Ages: A Global History*. 16th ed. Boston, CA: Cengage Learning, 2020.
- Oxford Reference, «Gaspard Dughet», 07.09.23, 2023. <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095733930>.
- Goodchild, Karen Hope, April Oettinger, and Leopoldine Van Hogendorp Prosperetti. *Green Worlds in Early Modern Italy: Art and the Verdant Earth*. Visual and Material Culture, 1300 -1700. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2019.
- Harris, Ann Sutherland. "Gaspard Dughet's Drawings: Function and Fame". *Master Drawings* 47, no. 3 (2009): 267–324. <http://www.jstor.org/stable/25609745>.
- The National Gallery, London. "John Constable (1776-1837)". 09.05.23 <https://www.nationalgallery.org.uk/artists/john-constable>
- Kitson, Michael. "Gaspard Dughet at Kenwood". *Burlington Magazine* 122, no. 930 (1980): 644.
- The Metropolitan Museum of Art, New York. Jan Miel, "Landscape with a Battle between Two Rams". 09.05.23 <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437084>
- Malmanger, Magne. *Barokkens Verden*. Meta-serie. Oslo: Aschehoug, 1994.
- Marshall, David R. "Tivoli Not Ariccia: Gaspard Dughet's View of 'Ariccia' in the National Gallery, London". *Papers of the British School at Rome* 71 (2003): 287-303. <http://www.jstor.org/stable/40311069>.
- Constable, John. *Master of Art - John Constable*. Delphi Classics, 2015.
- McTighe, Sheila. *Representing from Life in Seventeenth-century Italy*. Visual and Material Culture, 1300-1700. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020.

Rosenberg, Pierre, Keith Christiansen, and Metropolitan Museum of Art. *Poussin and Nature: Arcadian Visions*. New York: Metropolitan Museum of Art Yale University Press, 2007.

Ruff, Allan R. *Arcadian Visions: Pastoral Influences on Poetry, Painting and the Design of Landscape*. Havertown, PA: Windgather Press, 2015.

Scafoglio, Giampiero. "The pastoral from Theocritus to Virgil: constructing and deconstructing a literary genre", Academia. 09.05.23

https://www.academia.edu/45080940/The_Pastoral_from_Theocritus_to_Virgil_Constructing_and_Deconstructing_a_Literary_Genre

Royal Academy of Arts. "William Gilpin (1724-1804)". 09.05.23.

<https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/name/william-gilpin>

Bilder

Figur 1. DigitaltMuseum.no. *Romantisk Landskap* (Oljemaleri).

<https://www.athensjournals.gr/humanities/2020-7-2-3-Diep.pdf>

Figur 2. The National Gallery London. *Stratford Mill*. John Constable.

<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/john-constable-stratford-mill>

Figur 3. The National Gallery London. *Imaginary Landscape with Buildings in Tivoli*.

Gaspard Dughet. <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/gaspard-dughet-imaginary-landscape-with-buildings-in-tivoli>

Figur 4. Store norske leksikon. *Caspar David Friedrich*. Landskap ved Rügen (under litteratur). https://snl.no/Caspar_David_Friedrich

Figur 5. The National Gallery of Scotland. *Deadham Vale*. John Constable.

<https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/4766>

Figur 6. Shanes, Eric. *The Life and Masterworks of J.M.W. Turner*. 1. Aufl. ed. Temporis. New York: Parkstone-International, 2012, Kilchern Castle, with the Cruchan Ben Mountains, 92.

Figur 7. The National Gallery London. *Tivoli?* Gaspard Dughet.

<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/gaspard-dughet-tivoli>

Figur 8. Marshall, David R. *Tivoli Not Ariccia: Gaspard Dughet's View of 'Ariccia' in the National Gallery, London*. Papers of the British School at Rome 71 (2003): 287-303, View of Tivoli, 294. <http://www.jstor.org/stable/40311069>.

Figur 9. The National Gallery London. *Landscape with Travellers Resting*. Nicolas Poussin.

<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/nicolas-poussin-landscape-with-travellers-resting>

Figur 10. The National Gallery London. *Landscape with a Man scooping Water from a Stream*. Nicolas Poussin.

<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/nicolas-poussin-landscape-with-a-man-scooping-water-from-a-stream>

