

Det grå glas

(Observations on the Claude Glass, Relative Chiefly to Picturesque Beauty, &c. &c.)

LARS KIEL BERTELSEN.

En af de sidste dage i maj lykkedes det mig – efter at have støvet rundt i Londons antikvarier og marskandisere i halvanden måned – at købe et såkaldt *Claude-glas*.

Selve apparatet består af en flad, skindbeklædt, fløjlsforet og fint hængslet æske, som kan foldes ud, og hvori der er indsat et mørkt, konvekst spejlglas. Et præcisionsapparat, der giver mindelser om andre fint indfattede måleinstrumenter: sekstanter i finger-tappede mahogniæsker, teleskoper med messingbeslag, små kirurgiske redskaber... hele denne armé af fintforarbejdet positivistisk isenkram, som tidligere befolkede laboratorierne, og som i en sidste, heroisk modstandslomme holdt stand over for industrialiseringens systematiske udradering af de håndværksmæssige traditioner.

Apparatet kan ikke meget andet end netop åbnes og lukkes ligesom en bog, men netop heri består dets uovertrufne elegance. Glasset positionerer øjeblikkeligt operatøren – for hvad skal vi ellers kalde ham, der håndterer det? – i et virtuelt rum mellem etuiets to rygge; mellem det matsorte fløjls og det iskolde buede spejl, der sender en indfoldet, let forvrænget perspektivisk projektion af omgivelserne ind i øjet og lader ham læse verden som en tekst.

Selv om – eller netop fordi – Claude-glasset er et af 1700-tallets mere obskure og oversete synsapparater, så mener jeg, at det på eksemplarisk vis demonstrerer det moderne blikks fødsel eller fremkomsten af dét, som visualitetshistorikeren Jonathan Crary har kaldt *synets modernisering*. Dermed peger det også på forbindelserne mellem visuel og litterær kultur. Glasset synes nemlig at have sin egentlige eksistens i de gamle bøger, hvor det lever som en slags kollektiv litterær fantasi, et udbredt socialt imperativ i

1700-tallets tankeverden. Glassets manifestationer synes at være litterære i lige så høj grad som billedkunstneriske. Det er denne historie jeg gerne vil fortælle i det følgende. Den handler om det, som i løbet af mine undersøgelser mere og mere er kommet til at fremstå som modernitetens første synsmaskine, hvorfor det vil være på sin plads at begynde med at spørge, hvad en synsmaskine egentlig er.

Synsmaskiner

Megen energi er i de senere år blevet viet studiet af disse „maskiner“, dvs. apparater, der på den ene eller anden måde understøtter, supplerer eller ligefrem erstatter det „naturlige“ menneskelige blik, den visuelle perception. Grundlæggende er der altså tale om apparater til at se verden igennem, og det er derfor også klart, at interessen for disse apparater og deres effekt på vor omverdensopfattelse afspejler en form for krise for det naturlige blik. Apparaternes blotte tilstedeværelse antyder en grundlæggende mangel ved det fysiologiske eller korporlige syn; en mangel, som disse aggregater skal afhjælpe.

En efterhånden ganske omfattende litteratur har beskrevet disse synsprotosers konsekvenser for den moderne livsverden. Det er primært sket ud fra en kulturpessimistisk synsvinkel, idet den mere eller mindre udtalte præmis har været, at apparaterne leverer et fremmedgørende blik på verden, der er „dårligere“ end det „rene“ blik og som „i takt med at de skaffer os midlerne til bedre at se mere af universets usete også gradvist berøver os vor skrøbelige evne til at forestille os det“, som hastighedsteoretikeren Paul Virilio udtrykker det.¹ Walter Benjamin skrev allerede i 1930'erne tvetydigt om det tab af aura, som synsprotoserne – og her i særdeleshed fo-

tografiet – medførte. For Benjamin var erkendelsen af auratabet indfarvet af melankolsk tabserfaring samtidig med at apparaterne syntes at pege på helt nye, kritiske potentialer, fordi de midt i deres af-a-ratiserede goldhed åbnede mulighed for en mere nøgtern og tidssvarende anskuelse af verden.

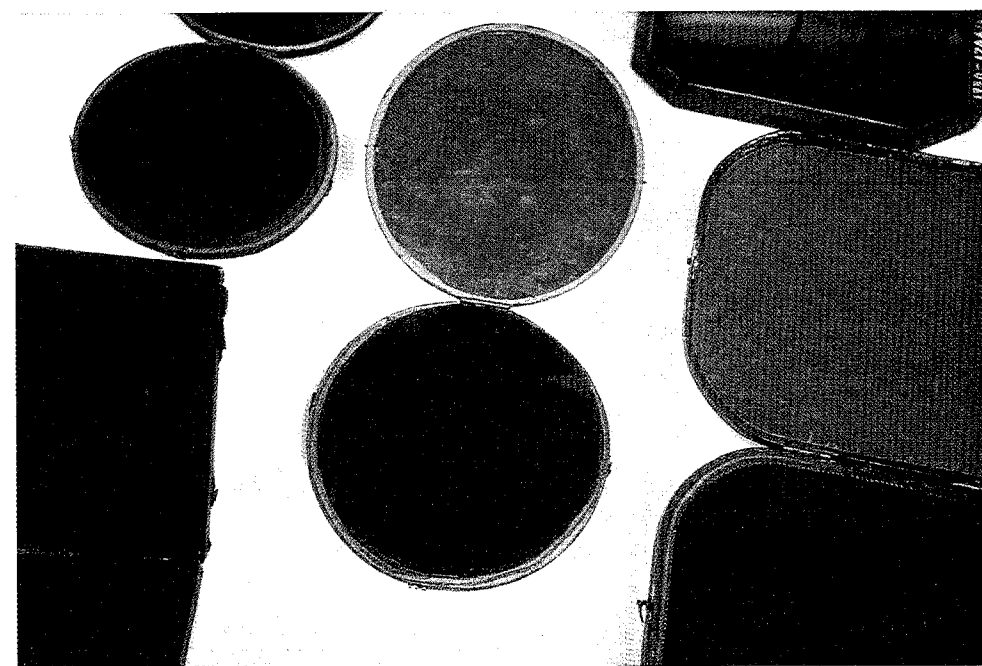
Benjamins meditationer kredsede omkring 1800-tallets eksplosive fremvækst af populære synsteknologier: panoramaet, dioramaet, fantasmoskopet, navaloskopet osv., og hans studier har dannet udgangspunkt for snart sagt hver eneste teoretiker, der har beskæftiget sig med feltet i 1980'erne og 90'erne. Det er ikke tilfældigt, at Benjamin beskæftigede sig med 1800-tallets synsmaskiner, for industrialiseringens store århundrede frembragte virkelig en fantastisk samling af visuelle apparater. Apparaterne blev ofte skabt med positivistiske, videnskabelige formål for øje, hvis man vil undskylde vendingen, men snart efter populariseret og indlemmet i den fremvoksende kulturindustri. Et eksempel er *kaleidoskopet*, der blev opfundet i 1819 af den anerkendte skotske videnskabsmand Sir David Brewster, og som i løbet af blot et par måneder blev solgt i over to hundrede tusinde eksemplarer. På baggrund af den devaluering af de visuelle effekter, som er fulgt i kølvandet på vort århundredes medieeksplosion, er det vanskeligt at forestille sig den røre, som dette apparat fremkaldte. I 1819 var der bestemt ikke tale om et legetøj. Tværtimod fremhævede Brewster, at apparatet ville kunne finde anvendelse inden for alle områder af de visuelle kunstarter, og han forudså endog, at det i løbet af ganske kort tid ville overflødiggøre designerne: „På en enkelt time vil det kunne udføre mere end tusinde designere ville kunne på et år; og det arbejder lige så smukt og præcist, som det er uovertruffent hurtigt,“ skrev Brewster.² Brewster forestillede sig, at man ved hjælp af kaleidoskopet ville kunne producere så forskellige ting som rosetvinduer til katedraler, tapeter, tæpper og bogomslag! Uanset det urealistiske ved disse forestillinger, så er kaleidoskopet måske det tydeligste eksempel på det tidlige 1800-tals fascination af de automatiserede synsmaskiners tvetydige status mellem naturligt og medieret visualitet.



CLAUDE LORRAIN: *Landskab med Narcissus og Echo*, 1644.
National Gallery, London.

Hvor går skellet mellem det naturlige og det teknologiske syn, og er det overhovedet muligt at trække sådan en grænse? Man må gå ud fra, at *spejlinger*, som det fx. berettes i myten om Narcissus, der forelskede sig i sit eget spejlbillede i søens klare vand, er et fænomen, der har været kendt lige så længe mennesket har været i stand til at skelne sig selv fra omverdenen. Polerede spejle har tilsvarende været kendt siden oldtiden. Hvor går grænsen mellem „naturlig“ og „teknologisk“ spejling? Er der forskel på den „ufordimlede“ spejling i vandkanten og det „fordimlede“ spejlbillede i det menneskeskabte spejl?

Optiske apparater har eksisteret om ikke altid, så i Vesten i det mindste siden renaissance, og synsmaskinerne har deres egen kulturhistorie. De enkelte apparater afspejler samfundsmæssige behov, sådan som den mest udbredte af alle synsmaskiner, *brillen*, eksemplificerer det. I øvrigt har *briller* på flere europæiske sprog et navn, der tydeligere end det danske antyder, at der er tale om et optisk apparat, der skaber (kunstige) billeder.³ Både det engelske *spectacles* og det franske *lunettes* beskriver anordningens spektakulære eller ligefrem hallucinerende effekt på synet (*spectacles* er etymologisk forbundet med drømmesyner og spøgelse; *lunettes* er pluralis af *lunette*, (måne)kikkert, og således etymologisk forbundet med den månesyge fantast, *the lunatic*). Brillen blev udbredt i løbet af 1400-årene som løs-



Claude-glas i Science Museum, London.
(Foto: Lars Kiel Bertelsen)

ningen på et problem frembragt af en anden teknologi, nemlig den spirende bogtrykkerkunst. På grund af overgangen fra middelalderens primært mundtlige vidensoverlevering til den moderne skriftkultur opstod behovet for ikke bare at kunne læse, men også at kunne se til at læse. De ældste kendte afbildninger af personer, der bærer briller, findes derfor på altertavler og viser ikke overraskende højtplacerede gejstlige – det var nemlig dem, der overleverede samfundets viden fra den ene generation til den næste, og som derfor havde brug for at (se til at) læse. I klosterbibliotekerne ligger læmen til senere tiders universiteter, hvor alle som bekendt med tiden får brug for briller.

Eksemplet viser, at udviklingen af de forskellige synsteknologier nøje afspejler samfundsmæssige, kulturelle forhold, og at deres udbredelse derfor kan læses som et tegn på den pågældende tids generelle synskultur. Det rejser endnu engang det besværlige spørgsmål om grænsen mellem naturligt og teknologisk eller kulturelt syn. Når man i dag får briller, spørger man sig selv: „Hvad gjorde de stakkels mennesker da før man havde briller?“ Men måske er spørgsmålet forfejlet i sit udgangspunkt. Måske er sagen den, at brillerne er svaret på et specifikt, hi-

storisk problem, som opstår på et bestemt tidspunkt på grund af bestemte, kulturelle forhold, og at problemet simpelthen ikke eksisterede, eller i hvert fald ikke var påtrængende, i den tidligere, mundtlige kultur. Dét, som vi i dag opfatter som en naturlig proces (gradvis aldersbetinget forringelse af øjets akkomodationsevne), og som vi løser med et kulturelt opfindelse (briller), er måske selv et kulturelt produkt (den samfundsmæssige nødvendighed af at kunne læse frembringer en antropologisk set ny pa-



WILLIAM GILPIN: Landskabsskitse (efter Claude-glasset?), ca. 1780.
Victoria & Albert Museum, London.

tologisk tilstand). Blikket er i sit udgangspunkt kulturelt i lige så høj grad som det er naturligt; der kan ikke trækkes nogen skarp grænse.

Indfarvede blikke

Claude-glasset, der altså i virkeligheden er et spejl, blev umådeligt populært i anden halvdel af 1700-tallet som et hjælpemiddel til at tegne landskaber, og paradoksalt nok må vi gå ud fra, at det netop er apparatets store udbredelse, som har medført, at næsten ingen skriftlige kilder om dets faktiske brug er blevet overleveret til os. Claude-glasset synes at være et eksempel på det velkendte fænomen, at det netop er en given kulturs mest indlysende objekter, der unddrager sig teoretisk refleksion, og mens der er skrevet indgående om *camera obscura*'et – det apparat, der er kommet til at stå som et emblem for den europæiske centralperspektivisme eller okularcentrisme – så henligger Claude-glassets historie i dunkle tåger.

Glasset har sit navn efter 1600-tallets store landskabsmaler Claude Lorraine, og dets opfindelse tilskrives fra tid til anden ham. Den i øvrigt troværdige *Oxford Companion of Art* skriver mere forsigtigt (men uden at angive nogen kilde), at „Claude Lorraine siges at have brugt sådan et glas“ og refererer endvidere en amerikansk kunsthistoriker fra 1800-tallet – en vis Mrs. Mary Philadelphia Merrifield – der i en bemærkelsesværdigt løstrevet passage midt i et afsnit om bekæmpelse af skadelige insekter i tobinds værket *Original Treatises, dating from the XIIth to XVIIIth Centuries on the Art of Painting* skriver:

Sig. A viste mig et billede af Bamboccio (Peter van Laer) og fortalte mig ved samme lejlighed, at han var i besiddelse af et sort spejl, som denne kunstner havde brugt til at male efter, og hvori motivet blev reflekteret „præcis“, sagde han, „som i et flamsk landskabsmaleri“; „og så“, tilføjede han, „behøvede de bare at male, hvad de så i spejlet“. Gaspar Poussin arvede dette spejl efter Bamboccio, og senere arvede en anden maler det efter Poussin, hvorpå det kom i Sig. A's hænder...⁴

Citatet er interessant, idet det fortæller os to væsentlige ting: Dels at Claude-glasset i midten af 1800-tallet er blevet et eksotisk levn fra fortiden,

som den i øvrigt uhyre velorienterede Mrs. Merrifield må tage helt til Italien for at finde oplysninger om; dels at en unavngiven italiensk maler („Signor A“) på det tidspunkt (1849) skulle være i besiddelse af et „sort spejl“, der skulle have tilhørt malerne Gaspard Dughet (1615-75) og Pieter van Laer (1592-1642). Hvis denne oplysning er korrekt, og der virkelig er tale om et Claude-glas, går glassets historie helt tilbage til 1600-tallet. Der findes dog intet sikkert belæg for denne antagelse, og indtil det eventuelt verificeres, er det mere rimeligt at antage, at glasset blev opfundet eller udviklet omkr. 1750 og har sin egentlige udbredelse i de følgende ca. 100 år, hvilket vi vil argumentere for i det følgende.⁵ Det er dog ikke tilfældigt, at glasset bærer malerens navn, for dets formål var netop at producere en visuel effekt, der mindede om Claudes landskabsmalerier. Claude Lorraine havde fået en kultagtig status blandt engelske landskabsmalere i løbet af 1700-tallet, og det er således sandsynligt at glasset blev opfundet i England for sidenhen at finde en vis udbredelse i det øvrige Europa.⁶

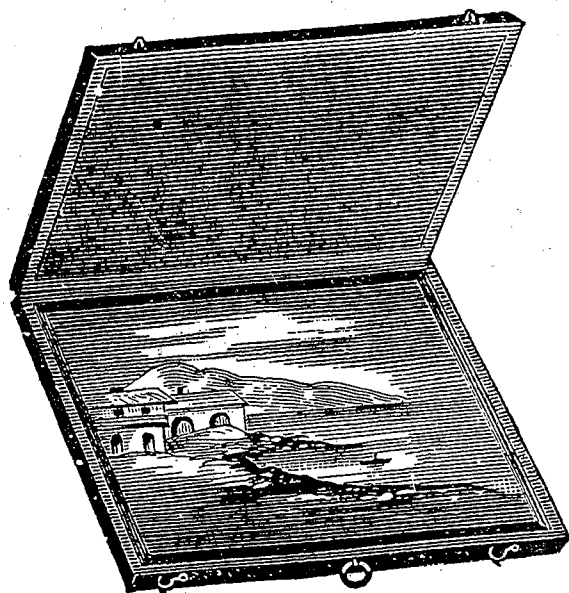
Forvirringen omkring glassene forstærkes yderligere af det forhold at der, foruden spejlet, eksisterer et andet kunstnerisk hjælpemiddel, der også omtales som Claude-glas (på engelsk da i flertal: Claude glasses). Disse består af to eller tre små, forskelligt indfarvede glas, der oftest ses indsat i et horn-etui, hvorfra de kan foldes ud et ad gangen eller flere på samme tid, for at give forskellige farvetoner til det betragtede landskab.

Claude-glasset blev brugt til at give et samlende perspektiv på det betragtede landskab, ligesom spejlets indfarvning gav det betragtede sceneri en homogen farvetone, der tenderede gråtoneskalaen; en effekt, der tankevækkende nok giver mindelser om det senere daguerreotypi og fotografi. Der er altså tale om et apparat, der forener perception og repræsentation.⁷ Claude-glasset foregiver ikke at give betragteren et transparent blik på verden, men derimod i bogstaveligste forstand et *indfarvet* blik, og det endda i dobbelt forstand: Det betragtede landskab bliver indfarvet af både spejlets farve og af den kunsthistoriske tradition, der har placeret Claude som den ypperste af de ypperste. Claude-glasset re-

præsenterer således en „vilje til kunst“ – en bestræbelse på at se naturen som om den allerede på forhånd er kunstig.

Claude-glassets glansperiode i anden halvdel af 1700-tallet er sammenfaldende med den moderne turismes opståen. Vi befinder os i en tid, hvor en voksende skare af privilegerede, velhavende jordbesiddere og den første generation af industrimagnater kunne tilbringe lange perioder på oplysende dannelsesrejser, der ikke sjældent havde et skær af videnskabelige ekspeditioner over sig. Disse unge mænd var vokset op med en bred og klassisk dannelse. De var velbevandrede i græsk, latin, fysik, kemi, matematik, arkæologi, poesi og billedkunst. Det var sådanne mænd, der på deres rejser medbragte et Claude-glas som en uundværlig del af deres udstyr ved siden af den klassiske poesi og udstyr til indsamling af botaniske og zoologiske præparater.

Et af den engelske industrialiserings resultater var forbedrede veje. Behovet for at kunne transportere varer imellem landsdelene tilskyndede omfattende vejbyggerier og -forbedringer; en udvikling der i sidste ende medførte anlæget af jernbanen. Denne udvikling gjorde det tillokkende for de unge velhavere – som et billigere alternativ til den klassiske



Claude-glas. Illustration fra *Priced and Illustrated Catalogue of Optical Instruments*, Philadelphia 1883 (efter Werner, 1974).

dannelsesrejse til Italien – at rejse i deres eget land, og hvad Nordengland manglede i farveglød og pittoreskhed sammenlignet med Italien, det kunne Claude-glasset tilføre. Det er netop i sådan en sammenhæng, vi finder en af de eneste, udførlige beskrivelser af glassets brug.

Udflugter til søerne

I 1779 udgav Thomas West (1716-1779) en guidebog til et af de mest populære rejsemål, sølandskaberne omkring Cumberland, Westmoreland og Lancashire. På det tidspunkt var denne type guidebøger allerede en veletableret genre,⁸ og West byggede på tidligere rejseskildringer af bl.a. den berømte digter Thomas Gray (1716-1771), især kendt for digtet *Elegi written in a Country Church-Yard*, og maleren William Gilpin (1724-1804), hvis skildringer af landskabet han refererede og tilføjede sine egne oplysninger samt et kort. Bogen blev en enorm succes og blev genoptrykt i utallige oplag. Thomas Wests indledende beragtninger om landskabet lyder således:

Scenerierne veksler fra det behagelige til det overraskende; fra Claudes delikate antydninger, der verificeres ved Coniston søen, til Poussins ædle scenerier, der udstilles ved Windermere-water; og herfra til Salvator Rosas bjergtagende romantiske idéer, der realiseres ved Derwent søen.⁹

Formuleringerne er bemærkelsesværdige: Coniston søen „verificerer“ Claudes landskabsmalerier, Windermere-water „udstiller“ Poussins ædle scenerier, og Derwent søen „realiserer“ Rosas romantiske idéer. Sammenblandingen af natur og kunst er fuldkommen, især måske i formuleringen om Windermere-water, hvor selve ordvalget til at beskrive landskabets funktion (det „udstiller“) er hentet fra kunstens verden.

Indledningen slutter med forslag til de rejsendes udstyr, hvor Thomas West, foruden et teleskop til at betragte utilgængelige bjergsider med, anbefaler følgende:

Landskabsspejlet vil også give Dem megen fornøjelse på Deres tur. Store og nære motiver trækker det tilbage til en behagelig afstand, og det viser dem i naturens bløde farver og i det mest regelrette perspektiv, øjet kan opfatte eller videnskaben demonstrere.

Spejlet er til størst nytte i solskin, og personen, der bruger det, bør altid vende ryggen til dét, han betragter [...]. Den, der normalt bærer briller, bør også bære dem, når han betragter landskabet i dette spejl.¹⁰

Det er værd at bemærke, at West slet ikke bruger begrebet Claude-glas, men kalder apparatet for „the Landscape Mirror“. Det samme gælder en vis Mr. A. Walker, der i 1792 omtaler remediet som „my Convex Mirror.“¹¹ Det antyder, at tilskrivningen til Claude er af nyere dato end hidtil antaget – navnet synes at være i brug fra omkring år 1800.¹² At formålet med glasset var at frembringe en Claudsk effekt, hersker der dog ingen tvivl om. Gang på gang fremhæver West sølandskabets pittoreske kvaliteter; kvaliteter, som glasset – for at bruge en fotografisk metafor – kan tage, som man ta'r et fotografi – men som (og det er afgørende) findes latent i landskabet. Vi refererer her Wests *Guide to the Låkes* fyldigt, fordi det er den centrale kilde til en forståelse af glassets brug i 1700-tallet:

[West citerer Thomas Gray:] Mr. Gray skriver således om den næste station: „4. oktober. Jeg vandrede til Crow-park, som nu er en grov græsgang, men tidligere var en egelund. De gamle egetræers rødder sidder stadig i jorden, men intet springer mere fra dem. Hvis bare et enkelt træ var blevet stående, ville dette have været et uovertruffen sted, og Smith gjorde det helt rette, da han tog sit aftryk [dvs. tegnede efter Claude-glasset] af søen herfra, for det er et behageligt og ikke for stejlt højdedrag ved søens bred, hvorfra man kan overskue søen fra den ene ende til den anden og hvorfra man skuer helt ind i Borrowdale-slugten“ [...]

Endnu en station på rejsen skal nævnes, og den bør opleves om aftenen i præstegårdshaven. Mr. Gray tog scenen i sit glas fra saddelen og siger således om den: „Jeg kom til præstegården lidt før solen gik ned og så i mit glas et billede, som – hvis jeg kunne fiksere det i al dets levende og harmoniske farverighed og vise Dem det – sikkert ville kunne indbringe mig tusinde pund. Hvad angår landlig skønhed er det den mest be-

dårende scene, jeg kan forestille mig; resten af scenerierne er i en mere sublim stil.“¹³

West's anbefalinger antyder allerede, hvor populært apparatet var i 1700-tallet. Formuleringer som *to take a view* antyder endvidere, at Claude-glassets funktion må ses som en direkte forløber for senere tiders turistsnapshots, og ligesom velbesøgte udflygtssteder i dag ofte angiver, hvorfra man får det „bedste“ billede af stedet, således er også Wests guide grundlæggende en fortegnelse over sådanne særligt pittoreske steder.

Det var ikke kun kunstnere, der besøgte det engelske sølandskab udstyret med Claude-glas; også velhavende amatører drog afsted, og resultatet var en slags demokratisering af kunsten, som snart skulle blive mål for kritikens hån. I 1798 skrev James Plumptre den komiske opera *The Lakers*, der var en satire over de populære „tours“ til søerne. Plumptre var bogstaveligt talt velbevandret i sølandskabet; han havde selv foretaget i hvert fald tre fodrejser i områderne,¹⁴ hvoraf den ene var på præcis 1.774 og en kvart mil, hvilket Plumptre kunne sige med temmelig stor nøjagtighed, fordi han – foruden Claude-glas og andet „travelling knick-knack“ – også medbragte et pedometer på sin tur! Det er således en insider-parodi, vi præsenteres for. Jeg skal her forsøge at gengive den særlige engelske pittoreske *hype*, Plumptre parodiserer, og som nærmest går i selvsving af bogstavrim og artificielle konsonantfordoblinger. Indfattet i en kærlighedsforvikling finder vi beskrivelsen af den kvindelige hovedperson Mrs. Beccabunga Veronicas brug af Claude-glasset til at omskabe det engelske landskab til et pittoresk sceneri à la Claude:

[Rejseselskabet står ved Skiddaw og kigger ud over landskabet] *Veronica*. Hvor uendeligt sublimt! Ikke sandt, Sir Charles? *Sample*. Jo, Miss; det er vældigt bjergagtigt. De er bjerg-glad, ser jeg.

Veronica. Speedwell, ræk mig mine glas. Hvor er mit Gray? (Speedwell giver hende glassene). Oh! Claude og Poussin er

intet. Forresten, hvor er mit Claude-Lorrain? Jeg må kaste et Gilpin-skær over disse magiske skønhedsåbenbaringer (kigger i glasset). Hvor gådefuldt glødende! Og nu det mørke (kigger i glasset). Hvilken grell glød! Og nu det blå (lader som om hun ryster af kulde). Hvor forfærdeligt frossent! Hvilke illusioner! Effekten er ubeskriveligt interessant. Det udstrakte landskabs amfiteatraliske perspektiv; de mangefarvede bjerges tårnhøje tinder, der præsenterer sig yderst interessant bag det bølgende bladhangs pittoreske overdådighed, der pelsklæder prospekterne og indrammer deres råhed; formernes forførende forskellighed; de forfærdende fjelde – disse scenerier af forfald og forladthed! [...] –Jeg må tage en skitse. –Sir Charles, vær sød at stille Dem op i forgrunden og lad som om De er en gammel træstamme. Og jeg beder Dem, Mr. Botanist, vil De og Lydia og Speedwell ikke stille op i en pittoresk gruppe?

Sample. De er nok en rigtig organisator, hva', Miss? Jeg har lurer Deres luner, men sig mig, hvad er det, De kalder Deres Cordovan?¹⁵

Veronica. Mit Claude-Lorrain! Det er en *deceptio visus*, et apparat der giver landskabet de skiftende årstiders og vejrligs forskellige nuancer.

Sample. (kigger i glasset.) Javel, Miss; hvis det er sådan De gerne vil ha' det. Jeg synes nu det ville være nemmere altid at bære et par grønne eller gule briller [...].

Efter at selskabet har poseret, afsynges der en sang til måneskinnets hyldest, hvorpå Veronica udbeder sig sine rejsefællers mening om sin skitse. Mr. Sample synes ikke, han kan genkende landskabet, men Veronica svarer ham, at hun ikke har tegnet landskabet som det er, men som det *burde* være:

Veronica. Jeg har blot gjort kirken til et gammelt kloster, huset derovre til et slot, og kvægfjorden til en eneboerhytte; jeg har brudt søens blanke vand med søanemoner, liljer, blomstrende siv, ænder og andre akvariske fænomener for at gøre den til en strømmende kaskade af vand i stedet for bare en pyt; så har jeg placeret det ene træ i forgrunden, som de burde ha' ladet stå¹⁶ – et gammelt træ af betragtelig størrelse og beundringsværdig skønhed; og jeg har strøet buske og burrer og tomblad og tidsler ud over denne tørvede mose. Jeg må gøre det i farver, tror jeg: en orange himmel, en blå bred, et grønt slot og brune træer vil give det hele en fin effekt. Sir Charles, hvad synes De om det? [Sir Charles svarer, at hun lige så godt kunne have malet et ansigt frit efter fantasien og kaldt det hans portræt!]¹⁷

Det er ikke muligt ud fra teksten med sikkerhed at afgøre, hvorvidt Veronica bruger et spejl eller farvede glas, men vendingen „det amfiteatraliske perspektiv“ angiver tydeligt, at der her er tale om et Claude *spejl*. Sandsynligvis har Veronica flere spejle i forskellige indfarvninger, men det er også muligt, at teksten taler om begge apparater. Interessant er det også, at Claudes navn (men også Grays!) på dette tidspunkt (1798) tilsyneladende er knyttet direkte til apparatet.

I en senere scene ironiserer Plumtre igen over Claude-glassets evne til at forskønne eller ligefrem „forfalske“ virkeligheden. Veronica overvejer at gifte sig med „Mr. Botanist“, som vist er mere pittoresk end han er køn:

Veronica. Jeg er bange for at jeg aldrig får et tilbud der er bare halvt så godt, og jeg er fast besluttet på ikke at ende som pebbemø. (*For sig selv:*) Han er vældig klog, han er botaniker, han er pittoresk – jeg vil kaste et Gilpin-skær over ham. (*Ser på ham gennem glasset:*) Ja, han er gådefuldt glødende. Jeg vil aldrig se ham gennem de andre glas, for en husbond bør hverken være grelt glødende eller forfærdeligt frossen; jeg kunne heller ikke tænke mig at blive jaget af en blå djævel [...]¹⁸

Plumtre afslører med den kvindelige turists navn sit sarkastiske vid: Veronica er malernes skytshelgen, og navnets etymologi stammer fra det latinske *vera*: sandhed, og *icon*: billede, og kan altså omtrent oversættes til „det sande billede“ (jvf. „Veronicas svededug“) – hvilket jo netop er det, Veronica *ikke* ønsker at se! Veronica vil så at sige se to ting på een gang: hun vil både se det „naturlige“ og det „kunstige“ syn, og Claude-glasset tillader de to oplevelsesformer at smelte sammen i spejlets flygtige overflade; landskabet imprægneres med imaginære og – som eksemplet med den kommende ægtemand viser – erotiske investeringer. Uanset (eller måske netop pga.) tekstens parodiske tone giver den os således en vigtig nøgle til en forståelse af glassets funktion: det er ikke bare et hjælpemiddel, der hjælper kunstneren med bedre at tegne landskabet „som det er“, men et apparat hvis vigtigste funktion er af fantasmagorisk karakter; det frembringer drømmebilleder.

„*The brilliant landscapes of a dream*“

Intetsteds kommer dette fantasmagoriske aspekt ved Claude-glasset tydeligere til udtryk end hos præsten, kunstneren og rejsebogsforfatteren William Gilpin. I Gilpins *Remarks on Forest Scenery and other Woodland Views* fra 1791 læser vi:

Specielt i en kørende vogn er det konvekse spejls billeder underholdende. Vi bliver hastigt bragt fra det ene motiv til det næste. Som perler på en kæde glider de kulørte billeder forbi vore øjne. De er ligesom fantasiens billeder eller drømmens strålende landskaber. Fommer og lysende farver flyver forbi os; og når det hænder, at de ovenikøbet forenes i en flygtig komposition, ville det være alting værd at kunne fiksere og beholde billedet.¹⁹

Andetsteds beretter Gilpin om et besøg på et gods, som er blevet udstyret med smarte, farvede, „pittoreske“ panorama-vinduer, som giver udsigten det rette maleriske skær. Gilpin bryder sig ikke om den slags; han foretrækker selv at kunne vælge, om han vil se landskabet i Claudske kulører. Det leder ham dels til nogle specifikke overvejelser over Claude-glasset, dels nogle mere generelle overvejelser over det, Gilpin fremsynet benævner „modified vision“:

De eneste pittoreske glas er dem, som kunstnerne kalder Claude Lorraine-glas. De er kombinerede af to eller tre forskellige farver, og hvis tonerne er vel afbalancerede, giver de naturens motiver et behageligt, blødt skær, ligesom denne mesters palet. Den eneste fordel ved disse glas (som ikke kan bruges undtagen i solskin) er, at de giver større dybde til skyggerne, hvorved effekten forstærkes. Jeg er ikke velbevandret nok udi farveteorien til at afgøre, i hvilket omfang kunstneren bør følge sit øje eller sit glas, når han arbejder efter naturen, men generelt er jeg af den opfattelse, at populariteten af den slags modificeret blik primært skyldes dets nyhed; og jeg mener, at naturen har givet os et bedre apparatur til at se genstande i et pittoresk lys, end noget, optikeren kan forsyne os med.²⁰

Hvordan skal vi nu forstå modsætningen mellem disse to citater? I det ene hylder Gilpin spejlets flygtige, drømmeagtige billeder, som det „ville være alting værd at kunne fiksere og beholde“; i det andet

tilstår han glassene en beskedent rolle som forstærker af dybden i det betragtede sceneris skyggepartier, men konkluderer, at apparaternes berømmelse kun er udtryk for et modelune, og at „naturen har givet os et bedre apparatur [dvs. det menneskelige øje] til at se genstande i et pittoresk lys, end noget, optikeren kan forsyne os med“.

Måske er sagen den, at der i virkeligheden slet ikke er tale om en modsætning, men at det andet, tilsyneladende negative citat, slet ikke er så afvisende, som det ved første øjekast ser ud til, men tværtimod giver en radikal indrømmelse til synsapparaterne. Det er nemlig muligt at forstå citatets afsluttende bemærkninger som udtryk for, at Gilpin mener at vi har et „indre Claude-glas“, hvilket igen – i denne „progressive“ læsning af citatet – må forstås som en indrømmelse af, at de moderne synsteknologier allerede har påvirket den menneskelige perception så meget, at vi så at sige „ser igennem dem“. Natur/kultur-modsætningen er allerede brudt sammen. Det er i den sammenhæng værd at bemærke, at Gilpins formulering, selv om han bruger ordet „naturen“, ikke angiver nogen prioriteret rækkefølge („først kommer naturen, derpå kulturen“). Han siger derimod, at naturen har udstyret os med et „apparat“ (og et apparatur er pr. definition en kulturel frembringelse), der gør det muligt for os at se genstande „i et pittoresk lys“ (hvilket, igen, pr. definition er udtryk for et kulturelt perspektiv), og at dette apparatur langt overgår det, som optikeren kan fremstille. Naturen er altså, for nu at skære det ud i pap, altid allerede kulturel; der findes ingen primær, oprindelig visuel perception, der kommer *før* apparaterne, for det menneskelige blik er selv et „apparat“, der er principielt åbent for allehånde kulturelle podninger, og som, og det er det afgørende, kun kan forstås i et kulturelt perspektiv.

50 år efter Gilpin gav H.C. Andersen et emblematiske og apokalyptiske udtryk for dette forhold i eventyret *Snedronningen* (1844). Andersen var påvirket af oplevelsen af de første fotografiske billeder, daguerreotypierne, som på mange måder lignede Claude-glassene, og som kan anskues som deres direkte arvtagere (daguerreotypierne blev omtalt som „spejle

med hukommelse²¹). I *Snedronningen* lader Andersen et skæbnessvangert troldspejl, hvori alt fremtræder sært fordrejet, splintres i

hundrede millioner, billioner og endnu flere stykker, og da netop gjorde det meget større ulykke end før; thi nogle stykker var knap så store som et sandkorn, og disse fløj rundt om i den vide verden, og hvor de kom folk i øjnene, der blev de siddende, og da så de mennesker forkert [...] thi hvert lille spejlgran havde beholdt samme kraft som det hele spejl havde...²²

Tilsvarende kan John Ruskin i 1857 omtale Claude-glassets effekt som „et slør af pervasion“.²³ Andersens eventyr kan læses som en allegori over synsmaskinernes dissemination i 1800-tallets fremvoksende massesamfund og deres påvirkning af den almene sensibilitet. Dermed er vi allerede langt inde i den kulturpessimistiske kritik af synsapparaterne, som



T. GAINSBOROUGH: Skitse af en mand, der tegner efter et Claude-glas, ca. 1750. Den eneste kendte afbildning af Claude-glassets brug. British Museum, London.

fulgte efter 1700-tallet, og som med få undtagelser har behersket os lige siden. Mellem Gilpin, Andersen og Ruskin går et skel mellem to forskellige måder at opfatte ikke bare synsmaskinerne, men hele natur/kultur-forholdet.

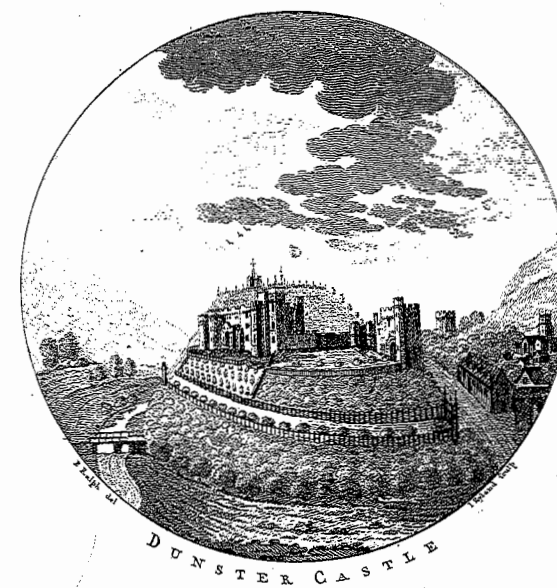
I modsætning til Andersens angst for synsmaskinernes korrumpning af det „naturlige“ syn er Gilpins mangfoldige skrifter fulde af vidnesbyrd om en radikalt „kulturel“ opfattelse af såvel synet som (synet af) naturen. Og i modsætning til vor tids populære forestillinger om naturbevarelse, der implicerer en forestilling om naturen som noget, der kommer før kulturen, og som må bevares og beskyttes mod kulturens påvirkning, fremstiller Gilpin naturen som noget, der må skabes, ja endog forbedres, for at stå mål med kunstens (dvs. kulturens) fordringer. Vi kan have svært ved at forstå denne indstilling i dag, men Gilpins aristokratiske og æstetiserende syn på naturen er oplysende om 1700-tallets landskabelige sensibilitet. Det er sådan en aristokratisk sensibilitet, der finder udtryk i følgende citat fra Gilpin, der viser ham i hans fulde foragt for den rå natur:

Landskabet er udmærket varieret, og broen og floden ville, med tilføjelsen af et par træer for at dække over scenens virkelige nøgenhed, kunne blive til et helt tåleligt billede.²⁴

Det var netop sådan et „tåleligt billede“, Claude-glasset gjorde af det engelske landskab.

hvid, sort, grå

Claude-glasset forsvandt lige så hurtigt som det var dukket op. Blot et halvt hundrede år efter dets fremkomst blev det overhalet indenom af et andet medium til at læse verden igennem, nemlig fotografiet, og det gled ind i bøgernes glemsel. Måske havde det altid hørt til der; måske var glasset en fiktion lige fra starten. Kunsthistorien kender ikke eet eneste værk, som med sikkerhed er „taget“ efter glasset, og det er således rimeligt at anskue glasset som en metafor for et bestemt synsbegreb snarere end som et praktisk anvendeligt redskab. Set herfra hvor vi står, udgør Claude-glasset en eksemplarisk overgangsfigur mellem den klassiske, cartesianiske subjekt/objekt-konstellation og modernitetens ombrudte omver-



B[ENJAMIN EL. RICHARD] RALPH: *Dunster Castle* (efter Claude-glasset?). Kobberstik udført af I. RYLAND efter Ralphs tegning, ca. 1765-70. Forf. samling.

densrelation. Visualitetshistorikeren Jonathan Crary har i sin allerede klassiske bog *Techniques of the Observer* argumenteret for, at dette skifte finder sted omkring år 1800, og at overgangen mellem dét, Crary kalder „camera obscura-modellen“ og den moderne epoke markeres af en række forskydninger i forholdet mellem synet, synsakt, betragteren og det betragtede: den cartesianiske (central-)perspektivismes transparente eller „hvide“ repræsentationsforhold opløses til fordel for et opakt eller „sort“ repræsentationsforhold, hvori distinktionen mellem syn og synsakt, tegn og referent, skrider sammen, og hvori det anerkendes, at betragterens fysiske krop er en uadskillelig del af repræsentationen.²⁵ Hvis denne fremstilling virker rimelig, så må man spørge sig selv, præcis hvor dette skred kan aflæses. Crary giver ikke selv noget bud på dette spørgsmål. Hans eksempler er hentet henholdsvis „før“ og „efter“ skredet og illustrerer cartesianismen og modernitetens skopiske regimer i deres „rene“ tilstand. Ja, faktisk skriver han andetsteds, at man må søge denne nye betragterfigur „inden for andre, mere grå praksisformer og diskurser“ (min kursivering).²⁶

Jeg håber at have argumenteret for, at Claude-glasset befinder sig midt mellem cartesianismens „hvide“ og modernitetens „sorte“ visualitet. Claude-glasset er et emblem for det moderne blikks fødsel, et emblem for en bestemt form for rygvendt visualitet, der vender sig bort fra verden for så meget bedre at kunne lade sig beruse af dens reflekser i det grå glas.

Noter

1. Paul Virilio: *Synsmaskinen*, Rævens Sorte Bibliotek, Politisk Revy, København 1989, p. 17.
2. Sir David Brewster: *The Kaleidoscope – Its History, Theory and Construction*. London: John Murray, second edition, 1858, p. 136.
3. Det danske ord 'brille' skulle angiveligt være afledt af det middelhøjtyske *b(e)rille*. Man konstruerede de første briller på baggrund af iagttagelser af sleben *beryls* forstørrende evner, hvorefter man endvidere ser, at briller og brillanter er etymologisk beslægtede. Denne forbindelse antyder en helt ny (moderne) forståelse af det mystiske udtryk 'øjestenen': øjestenen, det er stenen foran øjet, dvs. brillen!
4. Mary Philadelphia Merrifield, *Original Treatises*, p. cxxv.
5. Samme standpunkt indtager E. H. Gombrich, der kort nævner Claude-glasset i *Art and Illusion*: „The eighteenth century had even invented a mechanical device to aid the painter in his transposition of local colour into a narrower range of tones. It consisted of a curved mirror with a toned surface that was appropriately often called the 'Claude glass' and was supposed to do what the black-and-white photograph does for us, to reduce the variety of the visible world to tonal gradations“ (p. 40). Martin Kemp skriver om glasset i *The Science of Art*, at det næppe har nogen direkte forbindelse til Claude Lorraine, men „it was certainly known to his Northern contemporaries in Rome“ (p. 109). Denne oplysning er imidlertid udokumenteret. Kemp citerer Gerard de Lairesse (1707) for at prise brugen af et spejl i forbindelse med landskabsmaleri, men Lairesse omtaler formodentligt et ordinært konvekst spejl og ikke et egentligt (farvet) Claude-glas. Det er imidlertid en ikke uvæsentlig detalje, at Claude-glasset har en forgænger til betragtning af landskaber i de konvekse spejle (og forøvrigt også i helt almindelige spejle, som Leonardo da Vinci anbefalede som et hjælpemiddel til at give maleren et frisk blik på hans maleri; en form for 'strategisk fremmedgørelse', der dog i Leonardos tilfælde ikke omfatter naturen, men kun dens afbildning).

6. Kunsthistorikeren Arnaud Maillet, der studerer apparatet i øjeblikket, oplyser at der ham bekendt kun findes eet eneste Claude-glas i franske museer og samlinger, nemlig et glas fra 1844 i Yves Rifaux' privatsamling *L'Art de l'Enfance*, 74150 Marcellaz-Albanais. Dette bekræfter vor formodning om, at glassets oprindelse skal søges i England, og at det først i midten af 1800-tallet finder anvendelse på kontinentet. Maillet oplyser, at Claude glasset i Frankrig blev anvendt af bl.a. Manet, Roger de Piles og Pierre Henri de Valenciennes, som alle netop er 1800-tals malere. (Kilde: Privat korrespondance af 9. juni 1997).
7. Som anført af Lindsay Smith. Se *Victorian Photography, Painting and Photography. The Enigma of Visibility in Ruskin, Morris and the Pre-Raphaelites*, p. 8.
8. I årene mellem 1752 og 1855 blev der skrevet mere end halvandet hundrede såkaldte 'tours'. Se Peter Bicknell: *The Picturesque Scenery of the Lake District 1752-1855. A Bibliographical Study*.
9. Thomas West, *A Guide to the Lakes*, p. 10.
10. *Ibid.*, p. 11-12.
11. Citeret efter Malcolm Andrews, *The Search for the Picturesque*, p. 68, n. 4.
12. Se i den forbindelse Peter Bicknell, *The Picturesque Scenery of the Lake District*, p. 194. Bicknell argumenterer kort og overbevisende for at Claudes navn først knyttes til de farvede glas og derpå, så sent som omkr. 1800, til spejlene.
13. *Ibid.*, p. 86; pp. 107-09.
14. Se Malcolm Andrews: *The Search for the Picturesque*, p. 67, n. 1. Plumptres rejsebeskrivelser findes i Cambridge University Librarys manuskriptsamling.
15. Benævnelsen „Cordovan“ refererer enten til Claude-glassets læderbetrukne etui (Cordovan-læder er en særlig, spansk læder) eller til maleren L. Corduba (Cordova).
16. Man ser, at Plumptre har læst Wests guide særdeles grundigt: bemærkningen om „det ene træ, de burde have ladet stå,“ er næsten ordret citeret efter West, der igen citerer Gray („If one single tree had remained...“).
17. Plumptre, *The Lakers*, pp. 19-21.
18. *Ibid.*, p. 58.

19. William Gilpin: *Remarks on Forest Scenery*, p. 225.
20. William Gilpin: *Observations, relative chiefly to Picturesque Beauty, Made in the Year 1776, on several Parts of Great Britain; Particularly the High-Lands of Scotland*, p. 124.
21. Se fx. Oliver Wendell Holmes, „The Stereoscope and the Stereograph“ (1859), in Alan Trachtenberg (ed.), *Classic Essays on Photography*. Leete's Island Books, New Haven, Conn., 1980, pp. 71-82. Se endvidere Craig Owens: „Photography en abyme“, in *October*, no. 5, Summer 1978, pp. 73-88.
22. H.C. Andersen: „Snedronningen. Første historie, der handler om spejlet og stumperne“ [1844], in *Eventyr og Historier*, i udvalg ved Hans Brix. Gyldendal, København 1967, p. 210-11.
23. John Ruskin: *Elements of Drawing*, p. 202.
24. Gilpin, op. cit., vol II, p. 109.
25. Jonathan Crary: *Techniques of the Observer – On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. MIT Press, Cambridge, Mass. / London 1993 [1990]. Karakteristikken af cartesianismen og modernismens repræsentationelle strategier som henh. „hvid“ og „sort“ er min egen. Jeg har udviklet denne repræsentationelle „gråtoneskala“ i min ph.d.-afhandling *Fotografiets grå mytologi*.
26. Jonathan Crary: „Modernizing Vision“, in Hal Foster (ed.): *Vision and Visuality*. Bay Press, Seattle 1988. Dansk oversættelse ved Lars Kiel Bertelsen: „Synets modernisering“, in *Passepartout*, nr. 13, 1999 (in press).

Litteratur

Da kendskabet til Claude-glasset er yderst begrænset, og oplysninger om apparatets brug derfor er vanskeligt tilgængelige, inkluderer litteraturlisten på de følgende sider samtlige mig bekendte værker, som nævner eller omtaler apparatet. Enkelte mere generelle værker, som omhandler periodens natursyn, er desuden medtaget i listen. Årstal i [kantede] paranteser henviser til førsteudgaver.

Historiske kilder frem til 1860:

- ANONYM: „Modern Painters – their Superiority in the Art of Landscape Painting to all the Ancient Masters, &c. &c. By a Graduate of Oxford“, in: *Blackwood's Edinburgh Magazine*, vol 54 (no. 336), oct. 1843, pp. 485-503, spec. p. 496. (Tilgængelig i elektronisk facsimile på Internet Library of Early Journals, <http://www.bodley.ox.ac.uk/ilej/> (01.02.99)).
- Sir David BREWSTER: „National Gallery – Report of Comission“, in: *Blackwood's Edinburgh Magazine*, vol 75 (no. 460), febr. 1854, pp. 167-84. (Ligesom ovenstående tilgængelig i elektronisk facsimile på Internet Library of Early Journals).
- William GILPIN: *Observations, relative chiefly to Picturesque Beauty, Made in the Year 1776, on several Parts of Great Britain; Particularly the High-Lands of Scotland*. Vol. I, London 1789. (British Library, 1578/1842.) Spec. p. 124.
- William GILPIN: *Remarks on Forest Scenery and other Woodland Views (Relative chiefly to Picturesque Beauty)...* Book III, London 1791. Facsimile, Richmond Publishing, Surrey 1973. Spec. pp. 224-27.
- Thomas GRAY: *Correspondence of Thomas Gray*, edited by Paget Toynbee & Leonard Whibley, Clarendon Press, Oxford 1935. Spec. brevene fra okt. 1767, p. 1076 ff.
- William MASON: *The English Garden*. London 1819. (Mason skriver i dette store digt om havekunsten: „Much will the Mirroure teach, or evening gray, When o'er some ample space her twilight ray Obscurely gleams; hence Art shall best perceive On distant parts what fainter lines to give“ IV, i, p. 529, citeret efter Hussey, *The Picturesque*).
- Mrs. Mary Philadelphia MERRIFIELD: *Original Treatises, dating from the XIIth to XVIIIth Centuries on the Art of Painting...* Kap. VI, „Practise of the Old Masters“, § 1, „Opinion of Eminent Italian Artists as to the Practise of the Old Masters“, John Murray, London 1849 (British Library 1401.h.32.), p. cxxv.
- James PLUMPTRE: *The Lakers. A Comic Opera in Three Acts*. W. Clarke, London 1798. (British Library, 643.f.9.(8.))
- Uvedale PRICE: *A Dialogue on the Distinct Characters of the Picturesque and the Beautiful. In answer to the objections of Mr. Knight. Hereford, D. Walker / J. Robson*, London 1801. Facsimile, University Microfilms International, Ann Arbor, Michigan/London 1976. Spec. pp. 171-73.
- John RUSKIN: *The Elements of Drawing in three Letters to Beginners* [1857], Letter III (on Colour and Composition), § 9 (The Law of Harmony), prop. 236, in: *The Works of John Ruskin*, edited by E.T. Cook and Alexander Wedderburn, vol XV, London 1904, pp. 201-02.
- Pierre-Henri VALENCIENNES: *Éléments de perspective pratique a l'usage des artistes suivis De Réflexions et*

Conseils à un Elève sur la Peinture et particulièrement sur le genre du Paysage, Paris 1800. Facsimile, Minkoff Reprint, Genève 1973. Spec. p. 295 ff.

Adam WALKER: *Remarks made in a Tour from London to the Lakes of Westmoreland and Cumberland in 1792...*, London 1792. (British Library, 290.e.34.) (Ubekræftet).

Thomas WEST: *A Guide to the Lakes in Cumberland, Westmorland, and Lancashire by the Author of the Antiquities of Furness* [: Thomas West]. Ninth Edition, Kendal, Printed by W. Pennington, London 1807 [1779]. (National Art Library, V&A, London.)

Nyere kilder:

- The Art of Claude Lorraine. Hayward Gallery / The Arts Council, London 1969. Spec. pp. 55-56.
- Malcolm ANDREWS: *The Search for the Picturesque. Landscape Aesthetics and Tourism in Britain, 1760-1800*. Scholar Press, London 1989. Spec. p. 67 ff.
- Geoffrey BATCHEN: „Burning with Desire; The Birth and Death of Photography“, in: *Afterimage*, January 1990. Rochester, New York 1990, pp. 8-11.
- Geoffrey BATCHEN: *Burning with Desire – The Conception of Photography*. The MIT Press, Cambridge, Mass. / London 1997. Spec. pp. 73-74; 80-81; 93-94.
- Ann BERMINGHAM: *Landscape and Ideology; The English Rustic Tradition, 1740-1860*. Thames & Hudson, London 1987.
- Ann BERMINGHAM: „System, Order, and Abstraction. The Politics of English Landscape Drawing around 1795“, in: W.J.T. Mitchell (ed.): *Landscape and Power*. The University of Chicago Press, Chicago/London 1994. (Denne og ovenstående titel er begge gode fremstillinger af det pittoreske landskabsmaleris politisk-ideologiske implikationer, og er derfor medtaget i listen, selv om de ikke rummer direkte henvisninger til Claude-glasset).
- Peter BICKNELL: *The Picturesque Scenery of the Lake District 1752-1855. A Bibliographical Study*. St. Paul's Bibliographies Winchester, Detroit/Hampshire 1990. Spec. p. 194.
- Leland A. BROWN: *Early Philosophical Apparatus at Transylvania College (and Relics of the Medical Department)*. Transylvania College Press, Lexington, Kentucky, September 1959. Tilgængelig på Intenet: <http://www.transy.edu/museum/philos.htm> (4.11.1997).
- Norman BRYSON: *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*. Macmillan, London 1983. Spec. p. 44; 53.
- Kenneth CLARK: *Landscape into Art*. Pelican, London 1956 [1949], p. 106.
- Michael CLARKE: *The Tempting Landscape. A Social History of English Watercolours*. British Museum, London 1981. Spec. pp. 31-35.

- Peter GALASSI: *Before Photography. Painting and the Invention of Photography*. The Museum of Modern Art, New York 1981, p. 30.
- Rutherford J. GETTENS & George L. STOUT: *Painting Materials. A Short Encyclopaedia*. Dover, New York 1966 [1942].
- E. H. GOMBRICH: *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. London 1962 [1959], p. 40.
- Neil MacGREGOR: „Franske billeder i National Gallery / French Pictures in The National Gallery“, in: Humphrey Wine & Olaf Koester (red.): *Fransk Guldalder. Poussin og Claude og maleriet i det 17. århundredes Frankrig*. Statens Museum for Kunst, København 1992, p. 12; 19.
- Jean H. HAGSTRUM: *The Sister Arts; The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*. University of Chicago Press, Chicago/London 1987 [1958]. Spec. pp. 141-42; 287 ff.
- John H. HAMMOND: *The Camera Obscura*. Adam Hilger, Bristol 1981. Spec. pp. 62-63; 80.
- John Trevor HAYES: *The Drawings of Thomas Gainsborough*. Zwemmer, London 1970, p. 112.
- John Dixon HUNT: *The Figure in the Landscape: Poetry, Painting, and Gardening During the Eighteenth Century*. Johns Hopkins University Press, Baltimore/London 1989 [1976]. Specielt p. 202.
- John Dixon HUNT: „Picturesque Mirrors and the Ruins of the Past“ in: *Art History*, vol. 4, No. 3, September 1981, pp. 254-270.
- Christopher HUSSEY: *The Picturesque. Studies in a Point of View*. G. P. Putnam's Sons, London/New York 1927.
- Martin KEMP: *The Science of Art. Optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat*. Yale University Press, New Haven/London 1990, spec. pp. 199-200.
- Elisabeth Wheeler MANWARING: *Italian Landscape in Eighteenth Century England. A Study chiefly of the influence of Claude Lorraine and Salvator Rosa on English Taste*. Oxford University Press, New York 1925. (British Library Mic. A.9809(2.)). Spec. p. 167 ff.
- Marie-Madeleine MARTINET (ed.): *Art et Nature en Grande-Bretagne au XVIII^e Siècle. De l'harmonie classique au pittoresque du premier romantisme*. Éditions Aubier-Montaigne, Paris 1980. (Samling af tekstuddrag om natursynet og havekunstens æstetik og teori i 1700-tallet på eng./fr., med en introducerende artikel af M-M M).
- John MURDOCH: „Foregrounds and focus: Changes in the Perception of Landscape c. 1800“ in: *The Lake District: A sort of national property*. Countryside Commission/Victoria & Albert Museum, London 1986, pp. 43-59.
- Norman NICHOLSON: *The Lakers. The Adventures of the First Tourists*. Robert Hale Limited, London 1955. Spec. p. 52 ff; 222.
- Dough NICKEL: „The Camera and Other Drawing Machines“ in Mike Weaver (ed.): *British Photography in the Nineteenth Century. The Fine Art Tradition*. Cambridge University Press, 1989, pp. 1-10. Specielt pp. 4-6.
- Michael ONDAATJE: *Claude Glass (digte)*. Coach House Press, Toronto 1979.
- Herald OSBORNE (ed.): *The Oxford Companion of Art*.
- Leslie PARRIS: *Landscape in Britain c. 1750-1850*. The Tate Gallery, London 1973. Spec. pp. 124-25.
- Ann PAYNE: *Views of the Past Topographical Drawings in the British Museum*. London 1987.
- Marcel RÖTHLISBERGER: *Claude Lorraine, The Paintings*. Yale University Press, New Haven 1961. (p. 41, n. 60).
- Baldine SAINT GIRONS: „Le sublime de Burke et son influence dans l'architecture et l'art des jardins“, in: *Canadian Aesthetics Journal / Revue Canadienne d'esthétique*, vol. 2, Winter/Hiver 1998, tilgængelig på http://tornado.ere.umontreal.ca/~guedon/AE/vol_2/saint-girons.html (29.01.99).
- Aaron SCHARF: *Art and Photography*. Penguin Books, London 1986 [1968], p. 334, n.18. (Scharf anfører i denne note, at Manet benyttede sig af 'a little black looking-glass' under arbejdet med maleriet 'Le Guitarero'. Der er utvivlsomt tale om et Claude-glas).
- Heinrich SCHWARZ: „Before 1839: Symptoms and Trends“, in: *Art and Photography: Forerunners and Influences*, edited by William E. Parker, The University of Chicago Press, Chicago/London 1987 [1985], p. 104.
- Heinrich SCHWARZ: *Salzburg und das Salzkammergut. Die künstlerische Entdeckung der Stadt und der Landschaft im 19. Jahrhundert*. Verlag Anton Schroll & Co, Wien/München 1958 [1926]. Spec. pp. 54-55.
- Lindsay SMITH: *Victorian Photography, Painting and Poetry. The Enigma of Visibility in Ruskin, Morris and the Pre-Raphaelites*. Cambridge University Press 1995.
- Deborah Jean WARNER: „The landscape mirror and glass“ in: *The Magazine Antiques*, January 1974, pp. 158-59.
- John Wood: „Real estate & the virtual farm“ (paper given at the Embodied Knowledge & Virtual Space Conference at Goldsmiths College, June 1995). Tilgængelig på Internettet: <http://futures.gold.ac.uk/IDEAbase/green-design.html> (13.12.98).
- Robert WOOF: „The Matter of Fact Paradise“, in: *The Lake District: A sort of national property*. Countryside Commission/Victoria & Albert Museum, London 1986, pp. 9-28. Spec. p. 17.
- Jonathan WORDSWORTH: „Wordsworth and the Ideal of Nature in 1800“, in: *The Lake District: A sort of national property*. Countryside Commission / Victoria & Albert Museum, London 1986, pp. 35-41. Spec. p. 36.