

Det ræsonnerede katalog

Mest om tegninger og navngivning

CHRIS FISCHER

Chris Fischer indleder denne artikel med at oplyse, hvordan en lang række af Den Kongelige Kobberstiksamlings grafiske værker var behæftet med usikkerhed om kunstnerens navn, datering og geografisk tilhørsforhold, da han i 1991 tiltrådte en stilling som overinspektør for denne samling. På dette tidspunkt var en genstandsbaseret tilgang til den kunsthistoriske forskning ikke en populær metodisk praksis blandt kunsthistorikere. En genstandsbaseret tilgang indbefatter indsamling og registrering af data om kunstnerne og deres kunst på grundlag af connoisseurship. Det er en metode, der er baseret på omfattende visuel erfaring, opbygget gennem årtiers studier i ældre kunstnere og deres værker. Chris Fischer argumenterer for, hvordan connoisseurship har spillet og fortsat spiller en central rolle for udgivelsen af ræsonnerede kataloger over ældre renæssance- og barokkunstneres produktioner eller æuvres.

Et sted i Lewis Carrolls "Through the Looking-Glass" fortæller Alice myggen, at hun kender navnene på mange insekter, selv om hun ikke bryder sig om dem, hvortil myggen henkastet svarer: "Of course they answer to their names?" Da Alice siger, at det har hun aldrig hørt, spørger myggen: "What's the use of them having names... if they wo'n't answer to them?", hvortil Alice svarer: "No use to them... but it's useful to the people who name them, I suppose. If not, why do things have names at all?"

Da jeg i 1991 tiltrådte som overinspektør ved Den Kongelige Kobberstiksamling på Statens Museum for Kunst, var en stor mængde værker enten helt uden kunstnernavne eller behæftet med tvivlsomme navne, årstal eller geografisk tilhørsforhold. Tilsyneladende var hundredevis af de ældre udenlandske tegninger og malerier ikke blevet nærmere undersøgt, siden de indgik i museet. Hvad der undrede mig var imidlertid, at der, med et par undtagelser, ikke var nogen af husets inspektører, som i nyere tid havde væ-

ret nysgerrige nok til at tage fat på en kritisk korrektion af de mangelfulde tilskrivninger. Det var som at være ansat på et hospital med lutter højtuddannede læger, som var i stand til at skrive afhandlinger om sygdomme, men ikke kunne stille en diagnose. Og bortset fra den række kataloger over Kobberstiksamlingens ældre udenlandske tegninger, som jeg selv har skrevet med hjælp af eksperter udefra, har situationen ikke forandret sig væsentligt siden da. Den genstandsbaserede kunsthistorie, der hviler på evnen til at skelne den ene kunstners værk fra den andens og forsyne værkerne med kunstnernavne – den såkaldte *connoisseurship* – er ikke fashionabel i akademiske kredse og lever stort set kun videre i kunsthandlen.

Det ræsonnerede katalog

Før en kunstners indsats kan blive vurderet, er det nødvendigt at finde ud af, hvad han eller hun har produceret. De enkelte værker må findes og bringes sammen, før man kan formulere en gyldig generel kritik, for man kan jo ikke sige noget fornuftigt om f.eks. Michelangelo, hvis det værk, man står og ser på, ikke er af ham. Og før en kunstsamling kan bringes i spil, må hver enkelt genstand i den tages op til kritisk behandling, kategoriseres, bestemmes og dateres (Fischer, 1999, pp. 20-25; Fischer, 2004, pp. 163-180).

En sådan samling af oplysninger om de enkelte genstande kaldes et katalog. Oprindelsen til det ligger i inventariet, der siden tidernes morgen er blevet sammenstillet for at holde regnskab med indholdet i forråds-kammeret. De årlige finansredegørelser fra de oldgræske templers skatkamre er inventarier, der giver os samme indtryk af de akkumulerede genstandes forskellighed på linje med de nordeuropæiske kunstkammerinventarier fra renæssancen. Abbed Sugers katalog over den kostbare samling af liturgiske genstande i Saint Denis fra 1150'erne med indførsler som "halvliters flakon af beryl eller krystal, som den nygifte dronning af Aquitanien skænkede til vor herre kong Louis på deres første rejse", indeholder hovedbestanddelene i moderne katalogtekster: oplysninger om materiale, mål, kategori, beskrivelse, proveniens og datering.¹

Efterhånden fandt man det formålstjenligt at knytte nogle kommentarer til data, henvise til lignende kunstværker andre steder og den slags. Man begyndte at ræsonnere over den enkelte genstand. Ræsonnerede

kataloger kan omfatte hele eller dele af samlinger, f.eks. malerisamlingen på Uffizierne i Firenze eller venetianske tegninger i Den Kongelige Kobberstiksamling i København (Berti, 1979; Fischer, 2018a). Der kan også være tale om kortlægningen af en bestemt kunstners oeuvre, f.eks. Michelangelos eller Fra Bartolommeos tegninger, som jeg selv har arbejdet intenst med gennem mange år.²

Et ræsonneret katalog kan foreligge i trykt eller digital form, men den ene afviger ikke indholdsmæssigt væsentligt fra den anden. Det trykte katalog har den fordel, at brugeren er bevidst om, hvem der er forfatteren, og hvornår teksten er skrevet, hvilket er afgørende for udsagnets troværdighed. Det digitale katalog har den fordel, at det er umiddelbart tilgængeligt og nemt at søge efter krydshenvisninger i, men det er ofte anonymt og udateret, og brugeren skal være opmærksom på, at det som oftest ikke er ført *up to date*.

Hovedformålet med et ræsonneret katalog er almindeligvis at fastslå, hvem ophavsmanden til kunstværket er, eller i hvilken kreds værket er blevet til og hvornår. Dernæst at finde ud af, hvad motivet kan forestille. Og på basis af mål, teknik, proveniens, bevaringstilstand og eventuel tidligere litteratur og anden dokumentation gøre rede for bevæggrundene for tilskrivningen, placeringen i kunstnerens oeuvre, formålet, ikonografien og andre omstændigheder, der bidrager til en dybere forståelse af værket.

En klassisk katalogtekst er derfor opdelt efter følgende skema:

Kunstner/tilskrivning/skole/datering

Sujet/beskrivelse

Teknik

Mål

Vandmærke (i forbindelse med tegninger)

Tilstand (i forbindelse med grafik)

Påskrifter/signatur

Proveniens

Ramme (fortrinsvis i forbindelse med malerier)

Bevaringstilstand

Bibliografi

Ræsonneret tekst

Overleveringen

Men hvordan finder man ud af, at et værk er af en bestemt kunstner? Lad os tage Fra Bartolommeos (1472-1517) og Michelangelos (1475-1564) tegninger som eksempel.

Først og fremmest må vi gøre os klart, at vi kun kender en del af kunstnernes værkproduktion. Tegninger er skrøbelige, de er lette at ødelægge, og der findes ikke en eneste ældre kunstner, hvis hele tegnede værk er bevaret for eftertiden. Ofte er kun ganske få blade blevet overleveret. Antonello da Messina (ca. 1430-1479) har kun efterladt sig to tegninger, som eftertidens forskere anerkender som egenhændige, og vi kender kun én figurtegnning af Donato Bramante (1444-1514).³ Andre har tilsyneladende slet ikke efterladt sig noget overhovedet; det gælder f.eks. for Caravaggio (1571-1610) og Vermeer (1632-1675). Fra Bartolommeo og Michelangelo er imidlertid særlige tilfælde.

Fra Bartolommeo var munk i San Marcoklosteret i Firenze, hvor han bestyrede et værksted med mange underordnede, som for størstedelens vedkommende også var munke i klosteret. Dem forsynede han med tegninger, som blev omsat til malerier. Efter hans død fortsatte malerværkstedet under ledelse af hans medarbejder Fra Paolino da Pistoia (1488-1547), og efter ham tog den malende nonne, Suor Plautilla Nelli (1524-1588), over. De arvede den skat af idéer til malerier, som Fra Bartolommeo havde efterladt sig i form af tegninger. Efter Suor Plautillas død opbevarede nonnerne i hendes kloster tegningerne. Men i 1727 dukkede en florentinsk samler, Cavalliere Niccolò Gabburri (1676-1742), op og købte, hvad der var. Han lod tegningerne indbinde i to album, som efter mange veldokumenterede ejerskift endte i Museum Boijmans Van Beuningen i Rotterdam. Andre blade fra forskellige skitsebøger, som Suor Plautilla også må have besiddet, landede i Uffizierne og rundt omkring i forskellige tegningssamlinger verden over (Fischer, 1986, pp. 10-12; Fischer, 1994; Fischer, 1990, pp. 13-18; Elen, 2016, pp. 43-54). Men tilskrivningen er alligevel ikke helt enkel, for i klosteret blev Fra Bartolommeos tegninger blandet sammen med andre tegninger af tre generationer af værkstedsmedarbejdere, så proveniensens er ikke bevis nok på, at de allesammen er af Fra Bartolommeo.

Michelangelos tegninger var allerede efterspurgt af kendere og samlere i hans egen tid. Giorgio Vasari (1511-1574) fortæller, at han ejede en



FIG. 1

Fra Bartolomeo, Kompositionsstudie til *Madonna Carondelet* (1511-12 – Katedralen, Besançon), Sortkridt forhøjet med hvidt på gråt præpareret papir. 255 × 199 mm. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen Ni85.

Tilskrivningshistorie: Knapp, 1903, Fra Bartolomeo; Gabelentz, 1922, Fra Bartolomeo; Borgo, 1976, Albertinelli; Fischer, 1990 og 2017, Fra Bartolomeo.

Michelangelotegning, som han hængede om, som “var den et relikvie”, og der var mange andre, der prøvede at få fat i tegninger af mesterens egen hånd.⁴ Michelangelo behandlede sine tegninger meget forskelligt. På den ene side skænkede han detaljeret udførte studier til særligt udvalgte venner. Han udførte også tegninger for at hjælpe sine protegéter, såsom Sebastiano del Piombo (1485-1547), Giuliano Bugiardini (1475-1555), Daniele da Volterra (1509-1566) og Ascanio Condivi (1525-1574), med deres bestillinger, eller han sendte tegninger til elever, som blev sat til at kopiere dem. Sofonisba Anguisola (ca. 1532-1625) i Cremona fik f.eks. et brevkursus i tegnekunst af Michelangelo (Fischer, 2008, pp. 166-167, 171-173). På den anden side destruerede Michelangelo, ifølge kilderne, store dele af sit værk, og mange tegninger må være gået tabt i hans egen tid. Følger man de enkelte blades proveniens helt op til nutiden, vil man opdage, at det i sammenligning med andre mestre er overraskende mange af Michelangelos tegninger, som kan følges fra samling til samling. Det skyldes naturligvis, at han var berømt, og at mange store samlere satte særlig pris på hans værker og derfor opbevarede og dokumenterede dem meget omhyggeligt. Allerede i det 16. århundrede var der mange tegninger med tilskrivning til Michelangelo i omløb, og det må formodes, at antallet af tegninger, som på en eller anden måde kunne bringes i forbindelse med hans værk, forøgedes med tiden. Michelangelos behandling af menneskefiguren blev forbillede for mange kunstnere helt op i det 19. århundrede, og der er ingen tvivl om, at mange blade med dette tema blev forsynet med hans navn langt op i tiden. Kobberstiksamlingen og J.F. Willumsens Museum er fulde af tegninger, der bærer hans navn i form af påskrifter,⁵ og det samme er tilfældet i mange andre samlinger verden over.

Forskningen

I det sene 19. århundrede tog professionelle kunsthistorikere fat på at udskille originale kunstværker fra kopier og efterligninger på basis af kritisk videnskabelige kriterier. De første værkkataloger over Fra Bartolommeos og Michelangelos tegninger blev skrevet af forskere, som på grundlag af mange års studium og sammenligninger af de mange tegninger havde erhvervet sig kendskab eller connoisseurship på feltet. Ved at sammenligne

de enkelte tegninger med hinanden og studere sammenhængen mellem dem og de sikre værker af den pågældende kunstner fik kunsthistorikerne opbygget en kanon af forholdsvis sikre tegninger, som de øvrige kunne sammenlignes med. Gennem længere tids betragtning og studie af den pågældende kunstners værker dannede forskerne sig en syntese af hans stil, således at de med tiden fik den ind på rygmarven og kunne identificere hans værker umiddelbart. Gennem erfaringen lærte de at genkende den pågældende kunstners stil og at skelne mellem original og efterligning og på denne måde definere klare og logiske kriterier for deres udskillelse af originalerne fra massen af kunstværker, som en præ-videnskabelig tid havde forsynet med berømte kunstnernavne.⁶ Kriterierne var strenge – især for Michelangelos vedkommende. I sit banebrydende værk, *The Drawings of the Florentine Painters* fra 1903, anså Bernard Berenson kun omkring 240 blade for at være egenhændige tegninger af Michelangelo, mens Karl Frey i sit aldrig helt færdiggjorte katalog, der udkom i 1909-11, accepterede et lidt højere antal (Berenson, 1903; Frey, 1925). Henry Thode, på den anden side, optog henved 500 tegninger i sit katalog fra 1913, men det blev anset for alt for mange af de fleste specialister på feltet (Thode, 1908-1913). I sit fem bind store katalog, der udkom mellem 1943 og 1960, antog Charles de Tolnay Berensons og Freys mere forsigtige standpunkt, mens Luitpold Dussler i sit katalog fra 1959 accepterede 350 blade (Tolnay, 1943-1960; Dussler, 1959).

I mellemtiden fandt der en afgørende vending sted i Michelangeloforskningen. Johannes Wilde (1891-1970), en ungarsk kunsthistoriker, ansat ved Kunsthistorisches Museum i Wien, flygtede til England i 1939 som følge af Østrigs Anschluss. Han undersøgte tegningerne af Michelangelo og hans skole i den kongelige samling på Windsor Castle og fortsatte med at skrive et katalog over Michelangelos tegninger i British Museum. Gennem årene nåede han, som vi senere skal se, til en erkendelse af, at stilkriterier og proveniens ikke var tilstrækkelig for en tilskrivning – man måtte også tage højde for tegningens formål (Popham og Wilde, 1949; Wilde, 1953). Med denne indsigt accepterede han et stort antal af de hidtil afviste tegninger, og det lykkedes ham at overbevise andre forskere i løbet af de følgende år. Således blev hans katalog afgørende for Frederick Hartts kronologisk ordnede katalog fra 1970 og for andenedgaven af Charles de Tolnays fire bind store Corpus af Michelangelotegninger, som udkom mellem 1975 og

1980 (Tolnay, 1975-1980). Her er henved 600 tegninger katalogiserede som originale, og Tolnays bog er nu om stunder basis for al videre forskning på området, f.eks. Paul Joannides' kataloger over bestanden i Louvre og Ashmolean Museum (Hartt, 1970; Joannides, 2003; Joannides, 2007).

Alexander Perrig reagerede imod denne opfattelse og publicerede fra 1970'erne og frem en række angreb (Perrig, 1976a; Perrig, 1976b; Perrig, 1977; Perrig, 1991; Perrig, 1999, pp. 209-286; Perrig, 2003, pp. 125-160). Det var især et ubehag ved connoisseurship, som lå til grund for hans kritik. Han fandt metoden uvidenskabelig og subjektiv, og han mistænkte dens udøvere for at være i lommen på kunsthåndlen. Derfor udviklede han en ny metode, som han mente var mere objektiv og videnskabelig. Den skal vi se nærmere på i et senere afsnit. Her er det tilstrækkeligt at påpege, at han, skønt han aldrig publicerede et samlet katalog, kun accepterede rundt regnet 40 blade for at være originale; resten var efter hans mening kopier.

I Fra Bartolommeos tilfælde er litteraturen langt mindre dramatisk og meningerne ikke så delte, hvilket i nogen grad skyldes den klare proveniens, som følger de fleste af bladene. Berenson tilskrev Fra Bartolommeo ca. 325 blade samt de 400 blade med 501 tegninger i Museum Boijmans Van Beuningen i Rotterdam.⁷ Samme år udkom Fritz Knapps monografi med ca. 750 anerkendte blade (Knapp, 1903). Hans von der Gabelentz accepterede i 1922 ca. 770 tegninger (Gabelentz, 1922). I mellemtiden er flere blade med gamle, mere eller mindre troværdige tilskrivninger til Fra Bartolommeo dukket op. Særpræget hos nogle af hans medarbejdere, især Mariotto Albertinelli (1474-1515) og Fra Paolino, hvis tegninger har delt skæbne med Fra Bartolommeos, fremstår efterhånden tydeligere, men ingen har påtaget sig en systematisk gennemgang siden Gabelentz. Det er jeg nu i gang med, og alt tyder på, at mit katalog vil komme til at omfatte dobbelt så mange blade.

Connoisseurship

Som sagt hviler denne form for forskning på begrebet connoisseurship. I en kort artikel fra 1987 gjorde Henri Zerner sig tanker om connoisseurship-pens metoder inden for rammerne af den akademiske kunstvidenskab og plæderede – uden større held – for at inddrage det med større styrke i fagets

teori og praksis (Zerner, 1987, pp. 289-290). Zerner beskriver to årsager til, at connoisseurshippen er blevet diskrediteret: dels forbindelsen med kunsthandlen, som i udpræget grad benytter sig af eksperter (en tilskrivning er i mange tilfælde afgørende for prisen), og dels den ofte vagt eller helt ubegrundede argumentation for vurderingerne, der hyppigt opfattes som vilkårlig eller prætentios. Han påpeger også, at connoisseurshippen bidrager med et aspekt, som ikke findes noget andet sted i forskningen, nemlig umiddelbar visuel erfaring. Det er klart, at den kun kan erhverves og raffineres gennem lang tids daglig omgang med kunstværkerne (og det er vel den væsentligste grund til, at den ikke dyrkes blandt universitetsstuderende, som skal gøre sig færdige på ganske få år og kun opnår fortrolighed med originale kunstværker, hvis de er heldige at blive ansat på et museum i deres studietid). Visuel hukommelse for grafologiske og kompositionelle særegenheder og detaljer, enkelte skolers og perioders karakteristika og evnen til at afveje visuelle udsagn samt indlevelse i den enkelte kunstners arbejdsmåde er hovedbestanddelene i connoisseurshippen, der, hvis den praktiseres grundigt og systematisk, muliggør erkendelser af stor kompleksitet. Leonardo da Vinci (1452-1519) var inde på dette forhold, når han skrev, at ”din tunge vil stivne af tørst og din krop slumre og hungre førend du får gengivet med ord hvad maleren kan vise dig i et nu”⁸ Eftersom billedkunst opfattes gennem synet, frembyder den andre erfaringer og indsigter end sproget, noget, der ikke, eller kun tilnærmelsesvist, kan viderebringes verbalt.⁹ Det er de færreste, der er i stand til at beskrive et værk med samme præcision som Sydney Freedberg, der karakteriserede Tizians maleri af Apollon og Marsyas i ærkebispespaladset i Kromeríz, med ordene: “The surfaces of bodies make a silvered incandescence, and the atmosphere, almost unbreathably dense, is like dulled fire” (Freedberg, 1970, p. 353). Heri ligger grunden til connoisseurernes skriftlige tilbageholdenhed.

Tilskrivningen

Kunstkendere fra det sene 19. og det tidlige 20. århundrede, såsom Berenson, Knapp, Frey, Thode og Gabelentz, var først og fremmest optaget af spørgsmålet om tilskrivninger og lagde derfor størst vægt på deres visuelle og æstetiske observationer. Efterhånden forsøgte de i stigende grad at

forene deres visuelle erfaringer med historiske data, f.eks. gamle påskrifter, proveniens og forbindelse mellem den enkelte tegning og det færdige værk, og udtalte deres dom på basis af det. Deres til- og fraskrivninger var baseret på grundige studier. John Gere, der var overinspektør i Department of Prints and Drawings på British Museum, har engang sagt, at “en rigtig tilskrivning er som toppen af et isbjerg – det synlige toppunkt af en kompliceret intuitiv og intellektuel proces” (Gere, 1972, p. 722), og det er vigtigt at huske på, når man læser de ofte lapidariske tekster i de gamle connoisseurs kataloger.

For Michelangelotegningernes vedkommende fandt, som allerede nævnt, den afgørende afvejning sted, da Johannes Wilde så på tegningerne med nye øjne. Han havde haft det privilegium at være interneret med tegningerne fra Windsor og British Museum gennem det meste af krigen og havde derigennem fået langt større erfaring og dybere indsigt i Michelangelos værk end nogen anden før ham. I stedet for at *klassificere* tegningerne, som hans forgængere havde gjort, lagde han en *forståelse* af tegningens formål til grund for sit syn på dem. Hvor skulle den enkelte tegning placeres i den kreative proces? Et første idéudkast er naturligvis stilistisk forskelligt fra en gennemarbejdet studie og fra en tegning udført i forbindelse med en elevs oplæring eller en gave, og et kompositionsstudie er forskelligt fra en figurstudie. Metoden blotlagde et billede af Michelangelo, der var langt større og rigere facetteret end det, som Wildes forgængere havde lagt til grund for deres klassificeringer, og som tillod accepten af langt flere værker. Et væsentligt element i Wildes succes var hans evne til at formulere sine observationer i et meget præcist og enkelt sprog (han blev aldrig rigtig fortrolig med det engelske sprog og undgik derfor lange og komplicerede udredninger). Hans katalog over Michelangelotegningerne i British Museum er et lærestykke i omsætningen af visuelle erfaringer til verbale udsagn. Metoden har, som sagt, påvirket hele den efterfølgende Michelangeloforskning, og en lignende *forståelse* i stedet for *klassificering* er et afgørende element i mine egne studier af Fra Bartolommeos tegninger.

Wilde lavede aldrig en systematisk sammenfatning af sin metode, og det kan have været årsagen til, at Alexander Perrig, i modsætning til de fleste andre, ikke lod sig overbevise af Wildes argumenter og, som nævnt tidligere, forsøgte at erstatte dem med en ny, mere objektiv og videnskabelig



FIG. 2
Fra Bartolommeo, *Portræt af Michelangelo* (1517). Sort- og rødkridt. 373 × 264 mm. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen N185.
Tilskrivningshistorie: Knapp, 1903, Fra Paolino?, Gabelentz, 1922, Sogliani; Fischer, 1990 og 2017, Fra Bartolommeo.

metode. Grundlaget var, hvad han kaldte "Strichbildungsanalyse", en meget nøje og præcis beskrivelse af enkelte grafiske fænomener som streg, kontur, skravering og håndens motorik, men i sin fokusering på detaljen så han ikke skoven for bare træer. Hans forsøg på fuldstændig objektivitet fandt aldrig genklang. Andreas Schumacher har i nyere tid påvist, at den er fuld af selvmodsigelser (Schumacher, 2007, pp. 267-270). På den ene side ønskede Perrig at undgå et kvalitetsudsagn, fordi det i sidste ende er subjektivt. På den anden side mente han, at de enkelte analyser tilsammen gjorde det muligt at bedømme, hvorvidt en tegning levede op til den standard (eller kvalitet), som gjorde det muligt at optage den i Michelangelos oeuvre. Han undervurderede den kreative proces og forestillede sig, at Michelangelo fulgte det samme generelle mønster, hver gang han satte pen til papiret. Derfor nåede Perrig frem til, at størstedelen af de tegninger, som andre forskere havde baseret deres tilskrivninger på, var kopier. Det gik ham derfor ligesom i Lewis Carrolls digt, hvor tømreren og hvalrossen, efter at have inviteret de lækre østers på en spadseretur, ønsker dem god nat, men ikke får svar: "And this was scarcely odd because / They'd eaten every one".

Med sin "Strichbildungsanalyse" førte Perrig den tyske tradition for at fokusere på linjen ud i sin yderste, absurde konsekvens. Udforskningen af stregens muligheder havde været et særkende for den tyske renæssansekunst og spillede f.eks. en stor rolle i Albrecht Dürers (1471-1528) værk. Det var derfor meget naturligt, at netop linjen og stregen kom til at spille en afgørende rolle i den tyske forskningstradition inden for tegnekunsten. Frey, Knapp, Thode, Gabelentz og Dussler indgik i denne tradition, og den fandt vel sit mest prægnante udtryk i Bernard Degenhardts skrift *Zur Graphologie der Handzeichnung* fra 1937, hvori han fremlagde den iagttagelse, at tegnekunsten i de forskellige italienske kunstcentre var underlagt bestemte grafologiske love (Degenhart, 1937, pp. 223-343). Lige så forførende Degenharts forsøg på at definere lovmæssighederne for linjespillet i de forskellige italienske kunstskolers tegninger må forekomme den logisk tænkende teoretiker, lige så vanskelige har de vist sig at være i anvendt praksis.

Men hvordan kan vi så nå til klarhed angående tilskrivningen? Hvilke metoder og værktøjer har vi til rådighed? Nogle af hjælpemidlerne er allerede nævnt, herunder overleveringen, som er et vigtigt udgangspunkt, men

som ikke altid er pålidelig. Visse blade er nævnt og beskrevet i litteraturen, f.eks hos Vasari, men kan vi nu være sikre på, at den tegning, vi står med, ikke er en kopi? Proveniensen, der viser os, hvilke tidligere ejere har anset tegningen for at være original, og en nærmere undersøgelse af dem og deres bevæggrunde kan give os et fingerpeg om, i hvor høj grad man kan stole på deres udsagn. Jo tættere de er på mesteren selv, jo større grund er der til at fæste tillid til dem. Hvis det kan bevises, at tegningen allerede gik under Michelangelos eller Fra Bartolommeos navn i hans egen levetid, eller i årene kort efter hans død, eller at den har tilhørt en, der kendte ham, eller en samtidig, der på anden vis er kendt for at være præcis og troværdig, er der unægteligt tungtvejende grunde til at sætte lid til tilskrivningen. Men proveniensen er ikke nok i sig selv. Tidligere ejere kan tage fejl, og tidlige kilder er ofte upræcise, og det er, som sagt, yderst sjældent, at en proveniens kan følges 500 år tilbage uden afbrydelse, sådan som det er tilfældet med Fra Barolommeos tegninger. Kan vi være sikre på, at denne eller hin tegning i en samling i det sene 1700-tal virkelig er identisk med den, som omtales i en kilde 100 år tidligere? Ofte er samlinger af tegninger med en proveniens, der går direkte tilbage til kunstnerens atelier, som f. eks. Uffiziernes Fra Bartolommeotegninger eller Casa Buonarottis Michelangelotegninger, med tiden blevet suppleret og blandet sammen med nytilkomne tegninger med en mindre pålidelig tilskrivning og herkomst.

Påskrifter i kunstnerens egen hånd er naturligvis fundamentale, men hverken Fra Bartolommeo eller Michelangelo signerede deres tegninger, sådan som Dürer af og til gjorde, og det forekom ikke sjældent, at de skrev på blade med tegninger, som deres elever og assistenter havde lavet.

Materialer

Før det 19. århundrede var alt papir håndlavet, og hvert ark var almindeligvis forsynet med et vandmærke, som kan bidrage til argumentationen for en tilskrivning og en datering. Men for det første er det yderst sjældent, at papirarkene ikke blev delt i flere stykker med det resultat, at rigtig mange tegninger er blevet udført på de dele af arket, som ikke har noget vandmærke, og for det andet er forskningen i vandmærker endnu ikke nået så langt, at vi kender alle de møller, hvor papiret blev fremstillet.

Det er nemlig ikke sådan, at hver papirmølle brugte et vandmærke, som kun fandtes i deres papir. Det samme vandmærke fandtes i flere forskellige virksomheder. F.eks. brugte papirmøllerne ved Silkeborg i 1600-tallet Amsterdams byvåben som vandmærke ligesom papirmøllerne omkring Amsterdam. Dateringen slutter vi os til dels fra daterede dokumenter på papir med det pågældende vandmærke bevaret i arkiverne eller gennem dateringen af de færdige værker, som de pågældende tegninger synes at være forarbejder til. Det er imidlertid meget almindeligt, at en kunstner udfører en tegning på et stykke papir, han havde købt for længe siden, og andre kunstnere både i og uden for værkstedet kan naturligvis have købt den samme type papir. Der findes eksempler på ens vandmærker i papir brugt af både Michelangelo og Fra Bartolommeo.

Teknikken er naturligvis også af betydning. Er tegneredskaberne i overensstemmelse med dem, der er blevet benyttet i andre tegninger af den pågældende kunstner? Er pennen og blækket det samme som i andre tegninger? Er der tale om sortkridt eller trækul eller en kombination, og hvordan forholder det sig til sikre tegninger af kunstneren? Er der brugt hvidt kridt eller blyhvidt i forhøjningerne og laveringer i de skyggede partier, og er kombinationen i overensstemmelse med andre tegninger, som tilskrives mesteren? Er rødkridtet af samme farve som i andre tegninger, og indikerer brugen af disse tegneredskaber en datering? Er den tekniske fremgangsmåde den samme? Har kunstneren f.eks. ridset kompositionen op i en let skitse med blystift, før han satte pennen til papiret? Det sidste er et afgørende indicium i bedømmelsen af, om en penneskitse er af Fra Bartolommeo, eller om den er en kopi. Fra Bartolommeo indfarvede ofte sit papir, dels for at give det en ru overflade, så kridtet bed bedre, dels for at skabe en mellemtone, som gav ham mulighed for at arbejde sig ned i skyggen med sortkridt og op i lyset med hvidkridt. Han brugte en seks-otte forskellige nuancer af gråt og brunt, som er meget velbevaret i tegningerne i Rotterdam, der indtil for ganske nylig var indsat i Gabburris albums og derfor aldrig er blevet udsat for dagslysets blegende virkning. Præparereringen er derfor også et kriterium i tilskrivningen, men tegningerne i f.eks. Uffizierne har været udstillet i dagslys i henved 100 år, og præparereringen har derfor skiftet farve, så de ikke længere kan matches med de velbevarede blade i Rotterdam.

Tilstand

Tilstanden er således også af betydning i tilskrivningsprocessen.¹⁰ Mange blade er blevet underlagt konservatorers mere eller mindre hårdhændede restaureringer gennem årene og har derved ændret udseende. Nogle er blevet bleget, rensset og presset, så papiret har ændret sin tekstur. Andre har været klæbet op på syreholdige underlag, som har mørknet papiret. Der skal også tages forbehold for optegninger eller "opfriskninger" af tegningerne. F.eks. er mange af Louvres tegninger af gamle mestre blevet "frisket op" med kluntede højlys i blyhvidt i forbindelse med, at samleren og bankieren Everhard Jabach (1618-1695) solgte dem til Ludvig XIV. I den proces er flere af de italienske 1500-talstegninger kommet til at se ud, som var de fra den franske barok, men Michelangelos og Fra Bartolommeos tegninger er heldigvis gået ram forbi (Monbeig-Goguel, 1988, pp. 821-835). Endnu værre står det til med malerier. Nogle er gemt under et tykt lag gult fernis, andre er blevet rensset så voldsomt, at de øverste lasurer er forsvundet, og kun de underliggende primærfarver er tilbage.¹¹ Disse forhold gør det naturligvis nærmest umuligt at gennemføre en sammenligning med det blotte øje, men konservator tekniske undersøgelser i form af røntgenbilleder, infrarøde optagelser, analyser af farvelagene etc., kan ofte føre til afgørende resultater.

Tematiske forbindelser mellem tegninger og færdige værker er naturligvis instruktive, forudsat at værkerne findes eller er kendt fra reproduktioner. Her er spørgsmålet altid, om der er tale om et forarbejde eller en kopi udført af en elev som et led i hans uddannelse. En lettere afvigelse fra det endelige resultat eller *pentimenti* (rettelser) er et godt, men ikke nødvendigvis afgørende, indicium, alt afhængigt af hvor i arbejdsprocessen tegningen hører til.

Kunstnerens arbejdsproces

For at gøre tilskrivningsspørgsmålet endnu mere kompliceret udlånte Fra Bartolommeo tilsyneladende sine landskabstegninger til kunstnere fra helt andre værksteder. Rafael citerer f.eks. en af Fra Bartolommeos landskabstegninger i sin *Disputa*, det første store maleri han udførte efter ankomsten til Rom i 1508. Andre tegninger i Fra Bartolommeos landskabsskitsebog blev brugt af Tomaso di Stefano Lunetti (ca. 1495-1564), Giuliano Bugiardini



FIG. 3

Michelangelo, Studie til Sebastiano del Piombo's *Lazarus' opvækkelse* (1519 – National Gallery, London). Rødkridt. 251 × 145 mm. London, British Museum 1860,0714.1.

Tilskrivningshistorie: Wilde, 1953, Michelangelo; Dussler, 1959, afvist; Freedberg, 1973, Sebastiano del Piombo; Tolnay, 1975-80, Michelangelo; Hirst, 1981, Michelangelo; Perrig, 1991, Sebastiano del Piombo; Chapman, 2005, Michelangelo.

(1475-1555) og Giovanni Larciani (1484-1527) (Fischer, 1989, pp. 301-342). Tilskrivningen kompliceres yderligere af, at både Fra Bartolommeo og Michelangelo havde del i andre kunstneres malerier. Fra Bartolommeo leverede tegninger til flere af Mariotto Albertinellis værker, f. eks. *Besøgelsen* i Uffizierne, og de udførte også mange billeder sammen, fordi de i perioder havde fælles værksted.¹² Michelangelo leverede også tegninger til flere af Sebastiano del Piombos (1485-1547) malerier såsom *Lazarus' opvækkelse* i National Gallery, London, og freskerne i San Pietro in Montorio i Rom.

Konklusion

Tilskrivningen af et værk beror altså på en minutiøs afvejning af alle de ovenstående indicier. De kan øge sandsynligheden i tilskrivningen, men i sidste ende er det stilen, connoisseursens subjektive øje og den grad af tillid, han nyder blandt sine ligemænd, som afgør, om en tilskrivning er troværdig. I de fleste tilfælde forelægges denne argumentation i stærkt sammentrængt form i det ræsonnerede katalog.

Dybest set er det ræsonnerede katalog blot en præsentation af præcise iagttagelser, der samlet set giver mening om det enkelte værk. Fremgangsmåden kan hjælpe os til at finde ud af langt mere, end hvilken kunstner der lavede hvad. Men hvis vi ikke har det på det rene først, falder alt, hvad kunsthistorikerne ellers gør, fra hinanden. Derfor er det ræsonnerede katalog så vigtigt. Det er simpelthen disciplinens fundament.

Chris Fischer er seniorforsker og leder af Forskningscenter for Tegnekunst på Statens Museum for Kunst. Specialist i Italiensk tegnekunst og arrangør af mange udstillinger om emnet i Danmark og udlandet. Blandt hans publikationer kan nævnes hans kataloger til udstillingerne af Fra Bartolommeo's malerier og tegninger på Uffizierne i Firenze (1986), Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam (1990 og 2016-17), Louvre, Paris (1994) og Kunstværkets tilblivelse på Statens Museum for Kunst, København (2018). Han har redigeret og skrevet en serie på 8 omfattende kataloger over Kobberstiksamlingens udenlandske tegninger, bl.a. Central Italian Drawings (2001), Neapolitan drawings (2006) og Venetian Drawings (2018), og er for tiden ved at skrive en monografi med et katalog over Fra Bartolommeos værker støttet af Novo Nordisk Fonden. Han er Cavaliere dell'ordine della stella della solidarietà italiana.

SUMMARY

The catalogue raisonné

Mostly about drawings and artist naming

In this article, Chris Fischer provides an overview of various methodological practices and concepts linked to the catalogue raisonné and its history. It is a widespread genre in studies of little-known Renaissance and Baroque artists where, the art historian argues for attributing the creation of a given work of art to a specific artist. Fischer explains the various methods, such as connoisseurship, methods of attribution of works to a particular artist, stylistic analysis, graphology, material history, conservatory studies, and provenance. He regards the catalogue raisonné as a basic discipline of the art historian.

NOTER

- 1 Citeret fra Taylor, 1948, p. 37; se også Panofsky, 1987, pp. 139-180.
- 2 Jeg arbejder for tiden på en monografi om Fra Bartolommeo, i hvilken hovedbestanddelen er et katalog over hans malerier og tegninger. Forskningsprojektet er blevet muliggjort ved tildelingen af et fireårigt stipendium fra Novo Nordisk Fonden.
- 3 Tegningen befinder sig i Den Kongelige Kobberstiksamling i København, se Fischer, 2018b, pp. 70-73, 272 kat. 36.
- 4 Vasari, 1878-1885, vol. 7, p. 272. Den følgende redegørelse for Michelangelo-forskningen er, hvor intet andet er angivet, en sammenfatning af indledningen til Sonnabend, 2009, pp. 11-29.
- 5 Nogle af dem er behandlet i Fischer, 1984; Fischer, 1988; Fischer, 2001, pp. 296-300.
- 6 Om denne metode, se Friedländer, 1992, pp. 105-109.
- 7 Den største samlede tilføjelse var et album med 41 landskabstegninger, der også havde tilhørt Gabburri. Albummet blev splittet ad og tegningerne solgt enkelt hos Sotheby's i London 20. november 1957. Et af bladene blev erhvervet af Den Kongelige Kobberstiksamling i København, inv. Nr. 21957, cf. Fischer, 2001, pp. 47-47, kat. 6.
- 8 "Et la tua lingua sarà impedita dalla sete, e il corpo dal sonno e fame, prima che tu con parole dimostri quello che in un istante il pittore ti dimostra", Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, citeret fra Richter, 1970, vol. 1, p. 53.
- 9 Et eksempel på sprogets forførende kraft er fremlagt af Gombrich, 1987, pp. 91-96.

- 10 Vedr. bevaringstilstandens betydning for afsløringen af provenienser og tilskrivning, se Fischer, 2010, pp. 139-154.
- 11 Et grelt hjemligt eksempel er Santi di Titos nyligt restaurerede: *Den Hellige familie med Johannesbarnet* fra Vedbæk kirke, deponeret i malerisamlingen på Nivaa-gaard, omtalt med fotografi fra før restaureringen i Olsen, 1961, p. 95, pl. XLIIa.
- 12 Vedrørende deres kompagniskab, se Padovani, 2015, pp. 13-31.

LITTERATUR

- Berenson, Bernard: *The Drawings of the Florentine Painters*, 1-2, London, 1903, rev. udgave i 3 bind, Chicago, 1938, og på italiensk i 3 bind, Firenze, 1961.
- Berti, Luciano (ed.): *Gli Uffizi – Catalogo Generale*, Firenze, 1979.
- Degenhart, Bernhard: "Zur Graphologie der Handzeichnung. Die Strichbildung als stetige Erscheinung innerhalb der italienischen Kunstkreise" in *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 1, 1937, pp. 223-343.
- Dussler, Luitpold: *Die Zeichnungen des Michelangelo. Kritischer Katalog*, Berlin, 1959.
- Elen, Albert: "Out of Oblivion. An Extraordinary Provenance" in Albert Elen og Chris Fischer, *Fra Bartolommeo. The Divine Renaissance*, udst.kat., Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, 2016, pp. 43-54.
- Fischer, Chris: *Italian Drawings in the J.F. Willumsen Collection*, udst. kat., J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, 1984.
- Fischer, Chris: *Disegni de Fra Bartolommeo e della sua scuola*, udst.kat., Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze, 1986.
- Fischer, Chris: *Italian Drawings in the J.F. Willumsen Collection II*, udst. kat., J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, 1988.
- Fischer, Chris: "Fra Bartolommeo's Landscape Drawings" in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 33, 1989, pp. 301-342.
- Fischer, Chris: *Fra Bartolommeo Master Draughtsman of the High Renaissance. A selection from the Rotterdam Albums and Landscape Drawings from Various Collections*, udst.kat., Museum Boymans Van Beuningen, Rotterdam, 1990.
- Fischer, Chris: *Fra Bartolommeo et son atelier. Dessins et peintures des collections francaises*, udst.kat., Cabinet des dessins, Musée du Louvre, Paris, 1994.
- Fischer, Chris: "Kunstmuseerne og den genstandsbaserede forskning" in Mirjam Gelfer Jørgensen og Birgitte Ehrhardt (eds.), *Dansk kunst- og arkitekturhistorisk forskning. Rapport fra Statens Humanistiske Forskningsråds fagseminar den 8. december 1998*, København, 1999, pp. 20-25.
- Fischer, Chris: *Central Italian Drawings, Italien Drawings in The Department of Prints and Drawings*, Statens Museum for Kunst, København, 2001.
- Fischer, Chris: "En fragmentarisk beretning om kunstkere og ræsonnerede kataloger" in Hans Dam Christensen og Louise C. Larsen (eds.), *Det kunsthistoriske studieapparat. Hånd- og debatbog fra den videnskabelige hverdag*, København, 2004, pp. 163-180.

- Fischer, Chris: "Familiens stolthed. Sofonisba Amguissola: Portrætgruppe med kunstnerens fader Amilcare Anguissola og hendes søskende Minerva og Astrubale" in Nils Ohrt (ed.), *Kunsthistorier: Værker fra Nivaagaards malerisamling*, Nivå, 2008, pp. 166-167, 171-173.
- Fischer, Chris: "Syge tegninger. Svamp, luselort, alkohol, sølvfisk, rust og syre" in *Passepartout*, 30, 2010, pp. 139-154.
- Fischer, Chris: *Venetian Drawings (Italian Drawings in the Royal Collection of Graphic Art, Statens Museum for Kunst/National Gallery of Denmark, København, 2018a.*
- Fischer, Chris: *Kunstværkets tilblivelse*, udst. kat., Statens Museum for Kunst, København 2018b.
- Freedberg, Sydney J.: *Painting in Italy 1500 to 1600*, Harmondsworth, 1970.
- Frey, Karl: *Die Handzeichnungen Michelangelos Buonarroti, hg. und mit einem Kritischen Apparate versehen von Karl Frey*, 1-3, Berlin, 1909-1911 (Nachtrag hg. von Fritz Knapp, Berlin 1925).
- Friedländer, Max: *Von Kunst und Kennerschaft*, Leipzig, 1992 (1. udg. 1946).
- Gabelentz, Hans von der: *Fra Bartolommeo und die florentiner Renaissance*, 1-2, Leipzig, 1922.
- Gere, John A.: "Walter Vitzthum" (nekrolog) in *Burlington Magazine*, 114, 1972, p. 722.
- Gombrich, Ernst H.: "The Retic of attribution – a cautionary tale" in *Reflections on the History of Art – Views and Reviews*, Oxford, 1987, pp. 91-96.
- Hartt, Frederick: *Michelangelo Drawings*, New York, 1970.
- Joannides, Paul: *Michel-Ange, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins*, Paris, 2003.
- Joannides, Paul: *The Drawings of Michelangelo and his Followers in the Ashmolean Museum*, Cambridge, 2007.
- Knapp, Fritz: *Fra Bartolommeo della Porta und die Schule von San Marco*, Halle, 1903.
- Monbeig-Goguel, Catherine: "Taste and trade, the retouched drawings in the Everard Jabach Collection at the Louvre" in *Burlington Magazine*, 130, 1988, pp. 821-835.
- Olsen, Harald: *Italian Paintings and Sculpture in Denmark*, København, 1961, p. 95, pl. XLIIa.
- Padovani, Serena: "Fra Bartolomeo e Mariotto Albertinelli: Il problema della bottega" in Paolo Bolpagni og Elena Lucchesi Ragni (eds.), *Fra' Bartolomeo: Sacra famiglia a modello*, udst. kat., Museo di Santa Giulia, Brescia, 2015, pp. 13-31.
- Panofsky, Erwin: "Abbot Suger of St. Denis" in *Meaning in the Visual Arts*, London, 1987 (1. udg., 1955), pp. 139-180.
- Perrig, Alexander: *Michelangelo Studien I. Michelangelo und die Zeichnungswissenschaft – Ein methodologischer Versuch*, Kunstwissenschaftliche Studien, Frankfurt am Main og Berlin, 1976a.
- Perrig, Alexander: *Michelangelo Studien III. Das Jüngste Gericht und seine Vorgesichte*, Kunstwissenschaftliche Studien, Frankfurt am Main og Bern, 1976b.

- Perrig, Alexander: *Michelangelo Studien IV. Die "Michelangelo"-Zeichnungen Benvenuto Cellinis*, Kunstwissenschaftliche Studien, Frankfurt am Main og Bern, 1977.
- Perrig, Alexander: *Michelangelo's Drawings. The Science of Attribution*, New Haven og London, 1991.
- Perrig, Alexander: "Räuber, Profiteure, 'Michelangelo' und die Kunst der Provenienzen-Erfindung" in *Städel Jahrbuch*, N.F. bd. 17, 1999, pp. 209-286.
- Perrig, Alexander: "Cellini als Zeichner oder: die Wiederkehr seiner in Paris hinterlassenen Blätter" in Alessandro Nova og Anna Screurs (eds.), *Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert*, Köln, Weimar, Wien, 2003, pp. 125-160.
- Popham, Arthur Ewart, og Johannes Wilde: *The Italian Drawings of the XV and XVI Centuries in the Collection of His Majesty The King at Windsor Castle*, London, 1949.
- Richter, Jean Paul: *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, 1-2, London, 1970.
- Schumacher, Andreas: *Michelangelos Teste Divine. Idealbildnisse als Exempla der Zeichenkunst*, Münster, 2007.
- Sonnabend, Martin: *Michelangelo, Zeichnungen und Zuschreibungen*, udst.kat., Städel Museum, Frankfurt am Main, 2009.
- Taylor, Francis Henry: *The Taste of Angels. A History of Art Collecting from Rameses to Napoleon*, London, 1948.
- Thode, Henry: *Michelangelo. Kritische Untersuchungen über seine Werke*, 1-3, Berlin, 1908-1913.
- Vasari, Giorgio: *Le Vite de' piu eccellenti Pittori, Scultori ed Architetti*, Gaetano Milanesi (ed.), Firenze, 1878-1885, vol. 7.
- Tolnay, Charles de: *Michelangelo I-V, Princeton, 1943-60 (Michelangelo I, The Youth of Michelangelo, 1943 (2. udg. 1969); Michelangelo II, The Sistine Ceiling, 1945 (2. udg. 1969); Michelangelo III. The Medici Chapel, 1948 (2. udg. 1970); Michelangelo IV. The Tomb of Julius II, 1954 (2. udg. 1970); Michelangelo V. The Final Period, 1960 (2. udg. 1970))*.
- Tolnay, Charles de: *Corpus dei disegni di Michelangelo*, 1-4, Novara, 1975-1980.
- Wilde, Johannes: *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Michelangelo and his Studio*, London, 1953.
- Zerner, Henri: "What Gave Connoisseurship its Bad Name?" in Walter Strauss og Tracie Felker (eds.), *Drawings Defined*, New York, 1987.

