

PERISKOP

FORUM FOR KUNSTHISTORISK DEBAT

...en des Ke
...rk über da Dingh
...etwas andere ist. Dieses a
...deran ist, mach das Künst
...es aus. Das Kunstwerk ist zwar e
...ngefertigtes Ding aber es ist noch et
...was anderes, als da bloße Ding selbst
...st. *αλλο πνευ* Das Werk mach
...mit Anderem öffentlich bekannt, es
...ffenbart anderes; es ist Allegorie. Mi
...dem angefertigte Ding wird im
...nstwerk noch etwas anderes
...engebracht. Zusammenbr
...eichisch *συβαλλειν* D
...Werk is Symb

JACOB WAMBERG

Billede med udsigt

Landskabsmaleriets gennembrud
i renæssancens maleri

(Genoptryk fra *Periskop* nr. 3, 1994)

Redaktør af *Periskop* 1997-2003

MARIA FABRICIUS HANSEN

Redaktør af *Periskop* siden 2014

“Billede med udsigt: Landskabsmaleriets gennembrud i renæssancens maleri”, som Jacob Wamberg udgav i et af de allerførste numre af *Periskop*, var oprindeligt et foredrag holdt på Statens Museum for Kunst i forbindelse med en udstilling i Kobberstiksamlingen af den italienske renæssancekunstner Fra Bartolommeo (1472-1517). Teksten er således en overskuelig sammenfatning af nogle overordnede pointer om renæssancens landskabsmaleri; pointer, som Jacob Wamberg senere foldede ud i både bredde og dybde i sin doktordisputats, den næsten 900 sider lange *Landskabet som verdensbillede: Naturaftbildning og kulturel evolution i Vesten fra hulemalerierne til den tidlige modernitet*, 2005 (engelsk oversættelse, *Landscape as World Picture: Tracing Cultural Evolution in Images*, 2009). Artiklen i *Periskop* er afhandlingen som maggitering: Et koncentrat af en god del af ideerne i det vægtige værk.

Wamberg tager afsæt i den iagttagelse, at den vestlige verdens moderne natursyn ikke er “naturligt”, men præget af et særligt synsparadigme, der ses i de billeder, vi omgiver os med. Overhovedet det at se vores naturomgivelser som landskaber er historisk, kulturelt betinget. Det var i 1700-tallet, at ophøjelsen af naturen til billede manifesterede sig endeligt. Men billedliggørelsen af naturen har en forhistorie tilbage i det tidlige 1400-tal, og det er den, “Billede med udsigt” fortæller om. Det er Wambergs tese, at der i den vestlige verden sker en gradvis udvikling af rumopfattelsen helt tilbage fra urtiden, videre over ægyptisk og græsk-romersk oldtid og frem igennem middelalderen – og at rumgengivelsen i billederne følger side om side hermed. Det var med sengotikken og renæssancen, at der begyndte at opstå en billeddannelse, der korresponderede med en forståelse af rum som kontinuerligt og uendeligt – en rumforståelse, der finder strukturelt ekko i det moderne, kopernikanske verdensbillede, som samtidig var under udvikling.

Helt konkret var det i det tidlige 1400-tal, at man udviklede en metode til at opnå rumlig illusionisme i todimensionale billeder ved hjælp af *perspektiv*. Wamberg peger på yderligere to markante fornyelser fra samme tid, som side om side med perspektivet var konstituerende for landskabsmaleriet i moderne forstand, nemlig tematiseringen af *arbejde* og gengivelsen af *tid*. Arbejde blev billedliggjort gennem kultiverede landskaber, altså motiver såsom marker som markører for bøndernes slid, der ikke eksisterer uafhængigt af sjældne, specifikke ikonografier i den ældre billedtradition. Det var først gradvis i 1300-1400-tallet, at menneskets bearbejdning af naturen blev et mere hyppigt motiv for billedkunsten – side om side med at arbejde

overhovedet blev noget, man tillagde værdi. Tid begyndte at finde sted i billederne på en lang række forskellige måder, for tiden kunne både tage form af årstider, tider på døgnet, vejrlig og atmosfære i bredeste forstand: Ikke kun som dis og tåge, men også som stemningsfuldhed.

I artiklen bringer Wamberg denne karakteristik af grundbestanddelene i det fremvoksende landskabsmaleri videre i en større revurdering af kunsthistorien. Gennem sit fokus på landskabsmaleriet kan Wamberg overbevisende argumentere for, at fornyelserne i periodens billeddannelser skal tilskrives den gotiske periode og kunsten nord for Alperne, hvor den nederlandske kunst især stod centralt. Traditionelt har det ellers været den italienske renæssance, som kunsthistorikere har tilskrevet de mest banebrydende fornyelser. I Wambergs optik kommer den italienske kunst imidlertid til at spille en sekundær, hvis ikke ligefrem reaktionær rolle.

Med Wambergs artikel bliver det klart, at landskabsmaleriet ikke blot er en uskyldig gengivelse af den sete virkelighed, men at genren først kan opstå på et tidspunkt, hvor dette tematiske felt trænger sig på som meningsfuldt for et nyt borgerskab. Dette borgerskab voksede frem i og med den nye bykultur, som opstod i Europa efter 1000-1100-tallet.

Artiklen byder således – ligesom den udbyggede version i *Landskabet som verdensbillede* – på en overgribende teori om sammenhængen mellem billedverdener og verdensbilleder. Med dens udviklingshistoriske tilgang, som er en sjældenhed i nyere kunsthistorie, er den et originalt og modigt bud på en forklaring af en række af kunsthistoriens helt store spørgsmål, som tidens udbredte mikrohistorier må give op over for.

Billede med udsigt

Landskabets gennembrud i renæssancens maleri

Jacob Wamberg

Som det efterhånden er blevet påpeget ofte de senere år, gives der ikke en sådan størrelse som *umiddelbar oplevelse*. Alt, hvad vi sanser, fordøjer og giver videre igen til omverdenen, er betinget af det kulturelle felt, vi nu engang er anbragt i. Forholdet til dét, der ligger hinsides kulturen – altså naturen – er ingen undtagelse. Ser vi på, hvad man kunne kalde det moderne natursyn, synes det præget af noget så unaturligt som *billedet*. I 1700-tallet er dette natursyn så fremskredent, at idealet for den engelske landskabshave, en domesticeret genskabelse af naturens eget kaos, er *The Picturesque* – et begreb, der udsiger, at de skønneste naturfænomener er de, der mest ligner billederne på væggen. Det er ikke tilfældigt, at idealet optræder i en have med tilnavnet landskab, for skulle man give en definition på landskabsbegrebet både i og udenfor maleriet, måtte det netop være *naturen ophøjet til billede*. Til forskel fra eksempelvis »land« er et landskab ikke blot et stykke neutral natur; det er et stykke natur, hvis mening først opstår i og med, at det kan ses, føles og gøres til genstand for æstetisk nydelse. Selv om man i dagens postmoderne klima måske ikke kan kalde et landskab »pittoresk« uden at lyde enten altmodisch eller ironisk, indrammer billedet som aldrig før vore indtryk af naturen. Enhver bjergstrækning med respekt for sig selv vil have mindst ét panoramasted, hvor naturomgivelserne tager sig så fordelagtige ud, at de fortjener at fotograferes. Fotograferingen, synets omsættelse til et uafhængigt fragment, er ikke blot bevis for, at dette natursted er set og oplevet; på sin vis er den selve oplevelsen, for billedligheden er akkurat, hvad der gør stedet attraktivt.

I aftenens foredrag¹ skal vi se på rødderne til dette natursyn og dets manifestation i sit alter ego: billedet. Som jeg vil prøve at vise, kan dets gennembrud i europæisk kunst tidsfæstes forbavsende entydigt, nemlig til tiden omkring 1420. På dette tidspunkt introduceres nogle træk i naturskildringen, der skønt de siden gennemgår en voldsom udvikling, i bund og grund bevarer deres identitet helt til slutningen af forrige århundrede. Deres sum er netop det, man kalder *landskab*. Hvor kvintessentielt moderne, landskabsbegrebet er, ses allerede af det faktum, at ordet ikke kendes før moderne tid. Dets første spiring er tiden omkring år 1500, hvor billeders naturpartier beskrives som *paesi*, senere *paesaggi*, i Italien, og som *landschaften* i Tyskland. På sin rejse til Nederlandene i 1521 betegner Albrecht Dürer f.eks. kunstneren Patinir som »der gut landschafft mahler«. At Dürer således kan se bort fra figurerne i Patinirs billeder og helt identificere hans kunst med baggrundene, er uhyre karakteristisk, for netop i denne periode, ikke mindst i Dürers egne papirarbejder, bortsprænger landskabet for første gang i Vesten sin begrænsning til det figurlige og bliver et motiv i sin egen

(1) Teksten er et foredrag holdt på Statens Museum for Kunst den 26. januar 1994. Konteksten: en forelæsningsrække om italiensk renæssancekultur i anledning af Kobberstiksamlingsens Fra Bartolommeo-udstilling.



Giotto: Flugten til Ægypten, ca. 1305.



Robert Campin: Kristi fødsel, 1420erne.



Piero della Francesca: Kristi Genopstandelse, 1450erne.

ret. Hermed er grunden lagt for det selvstændige landskabsmaleri, en genre, der når til klimaks i forrige århundrede.

Men lad os, for at konkretisere diskussionen lidt, kigge på, hvad det er for træk i naturskildringen, der introduceres i 1400-tallets begyndelse. For at give fornemmelse for, hvor radikale ændringerne er, må jeg også skitsere, hvor landskabet oprindeligt kom fra (pgra. den udbredte sproglige tradition for at kalde al natur i malerier for landskaber tillader jeg mig – af dovenskab – at gøre det samme her, omend det egentlige landskab altså hører den moderne tid til). Først må vi bemærke, at billedrummet gøres til genstand for en voldsom ekspansion. Hvis vi eksempelvis sammenligner et typisk 1300-tals billede, Giottos **Flugten til Ægypten** fra omkring 1305 (Padova, Arena-kapellet), med et billede fra kort efter det nye landskabs gennembrud, den flamske Robert Campins **Kristi fødsel** fra 1420erne (Dijon, Musée de la Ville), vil vi se, at Giottos udsyn endnu begrænses af klipperne i den nære baggrund, mens man hos Campin ser mod en fjern og luftdiset horisont af blå bjerge. Med tiden indskrives dette udvidede synsfelt ligefrem i sit eget geometriske system, nemlig *perspektivet*, der blev færdigformuleret i 1420erne og 30erne af de florentinske arkitekter Brunelleschi og Alberti. Perspektivet omhandler, hvordan genstande gebærder sig i vores synsfelt, når de ses fra et bestemt punkt i et homogent og uendelig udstrakt rum. Til sammenligning kan man se, at Giottos rum endnu ikke har samlet sig under en bestemt synsvinkel. Efter dette ekspansive billedrum er blevet indført i europæisk kunst, må man konstatere, at det faktisk forbliver der mere eller mindre konstant og først saboteres af Picasso i begyndelsen af dette århundrede.

Den næste nyskabelse, der invaderer maleriet i 1400-tallet, kunne opfattes som en komplettering af de tre dimensioner, vi mødte i perspektivet. Vi taler nemlig om *tiden* og dens optiske spor på jorden. Tiden styrer døgnets svingninger i dag og nat, og den styrer månedernes gang og årstiderne. Dermed styrer den også vejrliget – en forbindelse der illustreres etymologisk i romanske ord for tid: Det italienske *tempo* og det franske *temps* betyder således også *vejr*. Tidsligt bestemte fænomener som dagslys, nattemørke, solopgange, årstider, regn, sne og i det hele taget atmosfærens uendelige række af øjeblikksbestemte luner – alle disse ting havde ikke alene trange kår i den præmoderne kunstners idérepertoire; de var utænkelige. Præcis hvor utænkelige kan vi f.eks. demonstrere ved at sammenligne to gengivelser af det samme motiv, adskilt ved en periode på bare firs år: Dels Niccolò di Pietro Gerinis **Kristi Genopstandelse** i den florentinske S.Croces sakristi fra c.1371; dels Piero della Francescas udgave af samme motiv fra Palazzo Comunale i Sansepolcro, fra 1450erne. Til illustration af Kristis overvindelse af døden har Piero konfronteret et vissent træ med et blomstrende. Selv om det udgåede træ alene er medtaget, fordi det understøtter den bibelske beretning, er et sådant træ utænkeligt hos Gerini, også selv om han skulle have ønsket det. For i 1300-tallet er alle vækster endnu del af en evig blomstring, der udelukker visne træer. Tilsvarende er den middelalderlige himmel stort set hævet over atmosfæriske fænomener. Himlen er i stedet gylden, dybblå eller dækket med andre smukke farver – himmelske belægninger, der udtrykker det guddommelige lys. Kun ved åbenbaringer af guddommelige væsner kan skyer lokkes frem, som eksempelvis under Giottos ledeengel. Bevæger vi os imidlertid til tiden efter 1420, bryder en atmosfærisk himmel igennem med sollys, skyer og luftdis, som det også ses hos Piero.

Det tredje og sidste område, jeg vil fremdrage blandt 1400-tallets nyskabelser, angår modsætningsparret *kultivering* og *vildnis*. Ser vi på de almindelige landskabsbaggrunde før 1400-tallet – og med »almindelige« mener jeg landskaber, der ikke er udløst af bestemte temaer, men som trives uafhængigt af, hvad der iøvrigt foregår i billedet – må vi konstatere det mærkværdige, at de er støvsuget for enhver form for formålsbestemt inddeling, herunder inddeling i områder kultiveret til *brugsformål*. Med andre ord møder vi ingen veje, hegn eller grøfter og navnlig ingen marker, der virker som et tabu i græsk og romersk antik, og som i middelalderen kun kan fremlokkes,

såfremt et tema, eksempelvis den pløjende Kain, fordrer det. Dette landmålingens fravær understreges kun af, at de førmoderne landskabsgrunde helt tilbage til mesopotamisk tid er præget af klipper og bjerge, altså vildsomme masser, der netop kendetegnes ved deres uimodtagelighed for landmåling og pløjning. Et godt eksempel på dette er en 700-tals korsfæstelse fra den romerske kirke S.Maria Antiqua. Igen forrykkes denne tingenens langvarige tilstand, så snart vi overskrider tærsklen til 1400-tallet. Som det demonstreres i et pionerværk som Gentile da Fabrianos **Flugten til Ægypten** fra 1423 (Firenze, Uffizi), er dette landmålingens århundrede. Selv om den hellige families flugt ikke har noget specielt med agerbrug at skaffe, kan den nu foregå langs en sti jævnet med grus, og på baggrund af nydelige pløjemarken inddelt af levende hegn (dette er også det første billede, hvor solen og den atmosfæriske himmel bryder igennem i italiensk kunst). Samme type landskab kan vi endnu møde i et Danmarksbillede på et nougatisomslag fra Frisko. Samtidig med dette gennemkultiverede landskab møder man imidlertid også, fra 1400-tallet, dets absolutte modsætning, et landskab, der mere radikalt end de førmoderne klipper synes blottet for menneskeligt nærvær. Dette nye vildnis kan give sig mange slags udtryk, men et særligt sigende er *skoven* – en rumligt udstrakt skov, som man kan blive væk i, og som er fuld af knækkede, overgroede og udgåede træer. Et tidligt eksempel er den sienesiske maler Sassetas **Mødet mellem Skt. Antonius og Skt. Paul** fra omkring 1440, et lidt senere eksempel den tyske Wolf Hubers **Pilelandskab** fra c.1515, et af de første uafhængige landskaber i europæisk kunst. En sådan skov synes uafbildelig før moderniteten. Hvis ikke træerne står for spredt eller for tæt, må de, som i den romerske Villa Oplontis ved Pompeji fra 1. årh., ses mod en rumligt indifferent himmel, der hindrer dilemmaet om skovens udstrækning. Skulle man summere op, kunne man sige, at det moderne landskab befinder sig i et spændingsfelt mellem det kontrollerede og det totalt ukontrollerede.

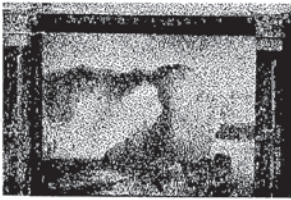
De tre nydannelsesområder i landskabsskildringen, jeg kort har opridset her – rummets, tidens og landmålingens – er alle områder, der kunne forstås ud fra traditionelle kunsthistoriske begreber som *naturalisme* eller *realisme*. Det kræver realistiske finesser at gengive en solopgang, et overgroet træ, en mark med pløjestriber eller en fjern bjergkæde i luftdis. Ifølge standardforklaringen, en forklaring, der går tilbage til renæssancen selv, gjorde kunstnerne slet og ret oprør mod den middelalderlige skematiske kunst og begyndte i stedet, med antikken som forbillede, at observere naturen med fornyet trofasthed. Under indflydelse af bl.a. semiotik har yngre forskere som Norman Bryson taget til genmæle mod dette lidt simple realismebegreb. Ifølge Bryson er det alene et spørgsmål om konvention, at én stil kaldes mere realistisk end den anden, for alt, hvad vi møder på lærredet er tegn, hvis betydning og form er kulturelt og ikke naturligt bestemt. Hvad jeg selv søger, er snarest en syntese mellem disse to yderpunkter, realismen som objektiv naturgengivelse og realismen som kulturel konvention. For mig at se er det fuldstændig korrekt, at 1400-tals kunsten er mere realistisk end middelalderens, hvis man ved realisme forstår en kompositionsform, der inddrager fæstnen af øjeblikbestemte synsindtryk, set fra veldefinerede blikpunkter. Dette indebærer imidlertid ikke, at realistisk afbildning »bare« drejer sig om at efterligne naturen, og at man gør fremskridt blot ved at se bedre efter, for den nye beskrivelsesmåde er foranlediget af – og hænger uløseligt sammen med – at en række nye temaer kræver beskrivelse, nemlig bl.a. de temaer, jeg nævnte ovenfor. Disse temaer er ikke nogen, man sådan tilfældigt finder det morsomt at nedfælde på altertavlen eller lærredet, snarest er de ideologisk funderet og bryder først frem, når det nødvendige kompleks af kulturelle faktorer er modnet. Hvor jeg med andre ord vil hentyde, er, at man ikke kan adskille synsmåden fra det, den skildrer. Hvis man går synsmåden efter i sømmene, vil man opdage, at den i sig selv er symbolsk. Hvis en sådan symbolik skal have nogen reel mening, kan kulturen selvsagt ikke være et kaos af uafhængige fraktioner med hver sin private synsmåde. Tværtimod må der på tværs af alle modsætninger findes et felt, der binder enkeltdele sammen. Selv vil jeg foreslå, man sammenligner kulturen med

en organisme, da alle en organismes enkeltdele virker og udvikler sig indenfor den samme omsluttende helhed.

Hvilken symbolik ligger der da nedfældet i det blik, der fæstner sig ved landskaber med årstider, perspektiv og luftdis? For at besvare dette spørgsmål, må vi dvæle lidt ved overvejelser om historisk, ikke mindst mentalitetshistorisk udvikling. Før 1800-tallet måtte landskabsmalerne stride en sej kamp med kunstens nye uddannelsessteder, kunstakademierne, for at gøre deres kunst anerkendelsesværdig. En typisk akademisk indvending, inspireret af antikken, gik på, at landskaber blot var staffage, udeværker eller, som det med en græsk-afledt glose hedder, *parerga*, mens historiemaleriet, afbildningen af figurer i stoladne dåder, udgjorde det egentlige og moralsk forsvarlige motivstof. Denne koncentration om kroppen i modsætning til dens omgivelser stikker formentlig dybere end som så i menneskenaturen. Ser man på børnetegninger, vil man bemærke, at børnenes første dechifferbare kradserier vies figurer. At anbringe disse figurer i omgivelser, de være sig nok så simple, kræver øjensynlig en mere udviklet bevidsthed. Man må så at sige først se kroppen, før man kan rette blikket ud i verden. Jeg er mig bevidst, at det i disse politisk korrekte tider er farligt at foretage sammenligninger mellem børn og såkaldt primitive folkeslag, og dog kan jeg ikke modstå fristelsen. Spoler vi tiden tilbage til Adam og Eva, til de palæolitiske folk i deres istidshuler, må vi også bemærke det uhyre slående, at hulemalerne kun nedfælder bevægelige væsner, dvs. dyr og mennesker. Omgivelserne, den stationære natur med bjerge, træer og floder, udebliver. At dette ikke bare skyldes en tilfældig præference fra malernes side, men hænger sammen med en synsmåde, fremgår, hvis vi ser på billedrummet. Der er nemlig næsten ikke noget. Hvis det hænder, at en skabning anbringes i et område, der allerede er optaget af en anden skabning, vil de to gennemkrydses som i en dobbelteksponeering, snarere end at den ene dækker for den anden.

Søger man forklaring på hulemaleriernes udeblivende natur og rum, er det værd at rette blikket mod deres skaberes levevis. Her er nemlig tale om en paradislignende tilstand med jægere og samlere, der flytter nomadisk omkring og derfor er lykkeligt uvidende om forskellen mellem et kulturelt rum og et omgivende vildnis. Interessant nok indfinder natur- og rumskildring sig først, idet mennesket indkapsler sig i et kunstigt rum. Det sker, da agerbruget og de første byer opstår for 10-12.000 år siden. Se f.eks. på vulkanen uden for den kortlignende Catal Hüyük i Anatolien omkring 6200 f.Kr. eller afskærmningseffekterne i ægyptisk maleri. Med andre ord bliver mennesket først interesseret i, og i stand til, at give sine omgivelser billedlig form, idet det skærmer sig af fra naturen. Det må så at sige træde et skridt tilbage for at få omgivelserne i fokus. Som man bevæger sig op gennem historien, får dette fokus stadig større dybdeskarphed. Mens ægypterne kun kan fokusere på det helt nære, er mesopotamerne i stand til at gengive både figur og baggrund, som det f.eks. ses i Naram Sin-relieffet fra 2200 f.Kr. Og hos grækerne og romerne er billedsynet så udviklet, at det individuelle synspunkt opstår. I romerske vægmalerier forkortes bygninger og figurer perspektivisk, omend endnu uden et samlende forsvindingspunkt, jvf. Masketrummet på Palatinerhøjen i Rom, og samtidig kigger man ud mod mellemfjerne afstande i det klipperige landskab, som i *Odyssélandskaberne* fra Esquilinerhøjen. Sammenligner man denne kurve for rum og baggrund med kurven for urbaniseringsgrad, vil de stige synkront og nå samme foreløbige klimaks i det romerske imperium.

Skal vi nu indsætte det moderne landskabsrum i denne udvikling, vil det næppe være for meget at sige, at det står som dens fuldbyrdelse og klimaks. Efter pausen i middelalderen opstår et billedrum, der rækker ud til ikke blot en mellemjern horisont, som i antikken, men til en uendelig fjern horisont. Også vores observation om, at udkigsvidden stiger med beskuerens afsondring fra omgivelserne, kan aflæses forbavsende konkret i perspektivet, som det demonstreres i Albrecht Dürers afhandling om geometri fra 1525. Beskueren, hvis synsvinkel er fæstnet til et uendelig lille punkt, modtager nemlig sit syn gennem en flade, der lægger sig isolerende ind mellem



Odyssélandskab, Esquilinerhøjen, Rom.

ham og den omgivende verden. Det perspektiviske syn opstår ved, at der trækkes linier mellem øjepunktet og alle punkterne ude i verden, og hvor disse linier skærer en flade indskudt mellem de to parter, opstår billedet. Som Dürer bemærkede, hentyder selve ordet perspektiv da også til at se igennem noget, da det er afledt fra de latinske ord *per*, gennem, og *specio*, jeg ser. Afsondringseffekten er ligeså følelig, når billedet sammenlignes med et vindue. Det sker f.eks. hos Leon Battista Alberti, arkitekten og humanisten, der giver det nye maleri dets første teoretiske behandling i skriftet *De pictura* fra 1435. Vinduet, åbningen fra det indre til det ydre, fra individ til verden, kan vælges fuldstændig frit, og dog vil man altid befinde sig bag dette vindue, indkapslet i individualitetens fængsel.

Det vil næppe være for meget at identificere individet, der skærmes af bag dette perspektivvindue, med det moderne, stedse mere frigjorte menneske. Et af kapitlerne i Jacob Burckhardts *Renæssancens kultur i Italien*, pionerværket fra 1860, hedder karakteristisk nok »Opdagelsen af mennesket og verden«, som finder mennesket først sig selv, i det øjeblik, det har en uendelig verden at stille sig op mod. Synkront med afbildningen af landskabet, genopliver man antikkens portrætkunst og indsætter ofte de afbildede på baggrund af den nyerobrede vide verden. Det kan ske med et diskret udkig bag balustraden, som i Tizians portræt af Roberto Strozzi's datter, eller det kan ske ude i selve det vidtfavnende flodlandskab, som i Piero della Francescas portræt af hertugen af Urbino, Federico da Montefeltro (Firenze, Uffizi). Fordi ideen om det moderne individ, i lighed med rummet, er mere radikal end antikkens, synes portræterne imidlertid i højere grad at besidde, hvad vi kalder »personlighed«. Ordet person er sammensat af to latinske ord, *per*, gennem, og *sono*, klinger; hermed antydes, at mennesket oprindeligt blot var en maske, hvorigennem den himmelske røst klingede. I moderniteten hører denne røst imidlertid til personens egen sjæl, og derfor giver det anderledes mening af søge sjælen afspejlet i det ydre kontrafej.

En anden synsvinkel, der kan sætte landskabsskildringen i relief, er den kosmologiske – mere præcist udviklingen i det såkaldte *verdensbillede*. I antikken og middelalderen opfattedes verden gerne som opdelt i to poler, en spirituel himmel og en materiel jord. Hvad enten man troede på en flad eller kugleformet jord, var verdenssystemet yderligere inddelt i himmelsfærer og elementer. Som man ser hos den sienesiske 1400-tals maler Giovanni di Paolo (New York, Metropolitan Museum), var himlen inddelt i de syv planetsfærer, fixstjernesfæren og den guddommelige himmel, mens luften og ilden, de to elementer, der søger opad, dannede overgang til den jordiske zone bestående af de tunge elementer, jord og vand. Jorden og vandet på jordskiven inde i midten udgør et helt lille landskab af tørre klipper og hav. Denne smertefrie overgang fra diagram til billede er yderst sigende, for meget tyder på, at de førmoderne klipper helt generelt associerer til elementet *terra*.

Underverdenen, indbegrebet af jorden, tænktes lige fra mesopotamisk tid anbragt i det indre af bjerget, så billedernes klipper befinder sig i et flydende felt mellem underverden, kaos, jorden og mere bredt, den bjergrige vildmark hinsides civilisationen. Yderligere en vigtig egenskab ved dette førmoderne verdensbillede er, at det er lukket. Lukketheden, der sikrer orienteringen i himmelsk og jordisk, kan opfattes som en parallel til den begrænsning i billedrummet, vi iagttog tidligere.

I senmiddelalderen begynder dette verdensbillede imidlertid at krakelere under pres fra et ekspanderende rum. I byernes nye lærdomscentre, universiteterne, spekulerer skolastikerne på, om verden mon skulle være uendelig, og i rummet, denne tanke rydder, opstår et nyt og foruroligende verdenssystem. Ifølge en række filosoffer fra 13-1500-tallet – Nicole Oresme, Nikolaus af Kues, Nikolaus Kopernikus – er jorden hverken verdens centrum eller stillestående. Snarere er den en uanselig klode, der kredser omkring solen sammen med de andre planeter. I denne verden er der ingen universel orientering, ingen himmel, ingen underverden, for som Descartes og Newton siden bekræfter, må universet opfattes som et uendeligt tomrum fyldt med legemer, der følger mekaniske love.

De uendelige vidder, der åbner sig i 1400-tallets landskaber, kan klart ses som et udtryk for dette ekspanderende verdensbillede. Et politisk udtryk turde være de grænsesprængende bevægelser, der opstår i senmiddelalderen under en cocktail af motivationer, merkantile, religiøse, eventyrlystne, nemlig til lands korstogene i 11-1200-tallet, til vands opdagelsesrejserne fra 1300-tallet og frem. Hvad andet end en mental revolution får pludselig mennesker til at krydse oceaner, der end ikke i antikken havde været besejlet?

Kulturen, der sikrer mennesket sin nye uafhængighed, personlighed og udsigt mod et vidtfaavnende landskab, er som venteligt yderst urban. Perioden fra 1000- til 1400-tallet er én af de mest dynamiske i Vestens historie. Her skabes det fysiske europæiske landskab, der kendes helt frem til forrige århundrede, idet størstedelen af kontinentets skov- og marskarealer må lade livet under ploven. En effektiviseret organisation; forbedrede landbrugsteknikker som hjulplove, vind- og vandmøller; og navnlig en gradvis indskrænkning af feudalsystemet til fordel for en kapitalistisk økonomi – alle disse faktorer fører til et nyt landbrug, der kan brødføde en eksplosivt voksende befolkning. I perioden fra 1000-tallet frem til pestepidemiene i 1300-tallets midte, anslås det, at Europas befolkningstal to- eller tredobles, og pesten synes da også at være en følge af overbefolkning. Kontrolcentrene for denne udvikling var de mængder af byer, der enten blev anlagt eller udvidet på denne tid. I byerne møder man en ny, fri stand, borgerskabet, der ikke, modsat bønder og adel, er født til deres erhverv. Lader den nye individualisme sig ikke indkredse eksklusivt til denne stand, finder den i hvert fald et markant udtryk heri. Selv om aristokratiet, navnlig i Italien, styrker sin magt i 14-1500-tallet, foregår det med mange af de borgerlige idealer i bagagen (man tænker f.eks. på den florentinske Medici-familie, der startede som bankierer, men siden drev det til at blive hertuger). Af fællestræk mellem den borgerlige livsstil og det nye billede kan f.eks. nævnes rummet, som det beskrives i hhv. markedsøkonomi og perspektiv. Salgsvarer sendes ud i et økonomisk rum, der synes ligeså uendeligt og frit som det, et billedes genstande befinder sig i, og ydermere synes et kapitalistisk værdibevist i ligeså suveræn grad at henvise til størrelser uden for selve papiret, som den perspektiviske afbildning gør det.

Landskabets rødder i en borgerlig synsmåde lader sig påvise forbløffende konkret. Ser man på forløberne til det kultiverede landskab, der bryder igennem i kunsten omkring 1420, er de gerne forbundet med emner som arbejde, tidsmåling, sundhed, offentlig moral og privat andagt. Et vigtigt spor er kalenderillustrationer, dvs. billeder af månederne og årstiderne. Denne genre, der går tilbage til senantikken, skildrer de landlige arbejder, der hører til hver af årets tider. I den tidlige middelalder hentydes der som regel kun indirekte til disse aktiviteter, men under det kulturelle boom fra 1000-tallet og frem skildres arbejderne stadig mere nærgående. Udover manuskripter er et typisk forum facaderne på byernes nye katedraler, f.eks. Amiens-katedralen (c.1220-30). Og som man ser i Jeanne II de Navarres Tidebog (1336-49), et fransk manuskript fra Jean Pucelles værksted, udgør denne genre også et af de få fora, hvor de præmoderne landskabers årstidsløshed brydes. I det selvstændige landskab til venstre regner det ned over træernes bare stammer i februar, og i marts ser man træerne første skud.

I hvad man kunne kalde generalprøven på 1400-tallets landskab, Ambrogio Lorenzettis fresker i den italienske by Sienas rådhus fra 1338-39, er kalenderillustrationernes tematik syntetiseret i et uhørt panoramisk landskab. Fremfor, som vanligt i middelalderkunsten, at kigge mod et fiktivt landskab, er vi konfronteret med et portræt af et ganske bestemt område, en topografi, nemlig den republikanske by Siena og dens landlige territorium. Det frodige landskab og dets livlige vekselvirkning med byen skal opfattes som en forherligelse af Sienas demokratiske bystyre, den såkaldte *comune*, for det indgår i et billede med titlen *Allegori over det gode styre i byen og på landet*. Selv om undergrunden endnu er middelalderligt klippeagtig og grå, kurver den nu i mere bakkeagtige former, der er modtagelige for vin- og kornmarker, levende hegn og vilde skovområder, for slet ikke at tale om

veje. Beplantningen er malet i brede, sporadiske strøg og med en hidtil uset sans for mængdevirkning. Over vidderne dvæler dog endnu en symbolsk himmelflade i lapis lazuli-blåt. I markerne arbejdes der med vinstokke, pløjes, sås, høstes og tærskes, aktiviteter, der i virkeligheden er spredt over hele året, men som her er henlagt til sommeren, hvis måneder ses i en bort foroven. Bønderne er nu så frie, at de kan begive sig til byens marked for at afsætte deres varer, mens byens fornemme borgere rider ud på en falkejagt, der bl.a. finder sted i stubmarkerne. Hvor godt, bystyret varetager sit hverv, skildres ikke blot ved den almindelige trivsel på dette billede, for hvis man vender sig om i Sala della Pace, møder man pædagogisk nok dets modbillede **Det dårlige styre i byen og på landet**. Her er alt i forfald, husenes vinduer er smadret, gårdene ruineret, markerne forladt.

Hos Lorenzetti befinder man sig i et blandingsfelt mellem offentlig moral og naturskønhed. Alt, hvad der udspiller sig i landskabet, har opbyggelig og patriotisk værdi, og dog hindrer det ikke en mere almen lyst til at skue ud i naturen og tage dens ingredienser i besiddelse med følelsen. At den bearbejdede natur således kan fremstå som skøn, ja på sin vis baner vejen for den moderne naturfølelse, kræver en revolution i menneskets forhold til det praktiske arbejde. Før moderniteten leder man, som nævnt, stort set forgæves efter afbildninger af bearbejdede landskaber, og det gør man, bl.a. fordi arbejdet, herunder landarbejdet, var en yderst problematisk størrelse i oldtidens kulturer og langt op i middelalderen. Så snart agerbrugssamfundet blev mere komplekst, havnede håndværkere og landarbejdere i en underklasse, der ofte bestod af slaver. Deres foragtelige virke var fundament for, hvad der i klassisk antik blev anset for det egentlige liv, et liv, der giver fritid til at regere, kæmpe eller filosofere. Uviljen mod det manuelle arbejde afspejles i en af vestens store myter, myten om paradiset og guldalderen. Myten beskriver en oprindelig harmoni, hvor naturen flød over med sine goder uden menneskeligt indgreb. Efter et syndefald svækkes fertiliteten imidlertid, og mennesket tvinges ud i agerbrug og metalarbejde, samtidig med at det bliver griskt og voldeligt. Det er nærliggende, som flere antropologer har gjort, at tolke myten som en beskrivelse af menneskets reelle udvikling fra nomadisk jæger og samler til bofast agerdyrker. Når overklasserne i den klassiske antik imidlertid afstod fra at gøre manuelt arbejde og dermed skabte en ideologi, der kunne forsvare dette, kunne det opfattes som et forsøg på at fastholde guldaldervisionen for samfundets spids. Platon erklærer eksempelvis i *Lovene* (713e), at »vi (bør) gøre vort yderste for at imitere livet, der siges at have eksisteret i Kronos' dage (dvs. guldalderen).« Slavernes virke genskaber den energi, der oprindeligt hørte guldalderen til, men som nu kun kan nydes af en privilegeret overklasse.

For den antikke overklasse bliver landskabet derfor til et paradisisk modbillede på deres egen arbejdsfrie kultur. Ser man f.eks. på de såkaldte sakral-idyller, billeder af landlivet i det romerske vægmaleri, er de påfaldende blottet for agerbrug, syndefaldets arbejde, men til gengæld fyldt med lettere aktiviteter som fiskeri og navnlig pastoralisme, aktiviteter, der i deres enkelthed minder om livet i den tabte guldalder.

I løbet af middelalderen gennemgår arbejdet imidlertid en gradvis omvurdering. Allerede i senantikken omorganiseres imperiet til en begyndende feudal styreform, der tillader en moderat værdsættelse af de nye fæstebønders møje. Senere bliver det også pålagt klostrenes munke at foretage et kvantum dagligt manuelt arbejde, fordi arbejdet har værdi som bod. Et foreløbigt klimaks for denne udvikling finder netop sted i senmiddelalderen, perioden der blænder op for Lorenzettis landskab. Her udjævnes forskellene mellem åndeligt og legemligt arbejde til fordel for et kald, der forpligter alle, borgere, klerikale, bønder. Et digt af Eustache Deschamps lyder:

En arbejder og en stakkels kusk går slet klædt, forrevent og barfodet, dog gennem skabelsen finder han sit arbejde kært og bringer glad sit værk til ende.

Fra arbejdet er der ikke langt til tiden og dens spor i maleriet. Som lønarbejdet blev udviklet, blev der brug for en mere konsekvent tidsmåling, der sik-

rede, at arbejdsdagen blev inddelt i veldefinerede intervaller med tilhørende pauser og dermed et klart forhold mellem betaling og tid. Først udmålte tiden af metalklokker, men fra 1200-tallet også af en ny opfindelse, mekaniske ure. Tidsmålingen mærkedes også i det religiøse liv, eksempelvis i de såkaldte *tidebøger*, der bliver populære fra 1300-tallet. Tidebøger er bønnesamlinger ordnet efter døgnets tidspunkter og specifikt rettet mod privatpersoners andagt. Karakteristisk nok træffes det første fuldtudviklede eksempel på moderne landskabsbilleder i en sådan tidebog, den franske hertug Jean de Berrys *Les très riches heures*, illumineret af de tre Limbourg brødre mellem 1413 og 1416. Som det også gjaldt Lorenzettis *Det gode styre*, hentyder landskaberne, her igen anbragt i månedsillustrationer, til bestemte besiddelser, nemlig hertugens egne slotte og deres tilhørende landområder. Man ser eksempelvis dels **Februar** med et af de første snelandskaber i Vesten, og dels **Marts** med pløjning og vinstokbeskæring på baggrund af hertugens Chateau de Lusignan. Limbourgs landskaber er ikke alene epokegørende ved deres formidable realisme i detaljerne, men også ved, at himlen her for første gang er den optiske blå og atmosfæriske.

At hævde, at disse kultiverede og vejrrettede landskaber, vi har set på her, bryder igennem i kunsten omkring 1420, er det samme som at sige, at de breder sig fra specielle kontekster som kalenderbilleder, patriotiske portrætter og tidebøger til *det almindelige* landskab, uafhængigt af, hvad der ellers måtte finde sted af figurlige temaer. Roger van der Weydens **Sankt Georg** (Washington, National Gallery) udkæmper sin kamp med dragen foran veje, gule marker og byer, selv om dragekampen intet specielt har med landbrug at skaffe. Det samme kan siges, når Uccello anbringer **Slaget ved San Romano** (Firenze, Uffizi) på baggrund af et mørkebrunt landskab af pløjemarken. Det er næppe tilfældigt, at blikket åbnes mod en fjern horisont netop over sådanne kultiverede og mere eller mindre flade sletter, for selve kultivering og landmåling kan opfattes som en påførelse ovenfra af et abstrakt målesystem, der breder sig skånselsløst over terrænet. Prøv for eksempel at betragte markgitrene af den sienesiske Giovanni di Paolo; de kan samtidig ses som – endnu noget ubehjælpssomme – stiløvelser i perspektivisk forkortelse. Eller se på de fjerne marker i den 21-årige Leonardos fantasi over et Arnolandskab i den berømte pennetegning fra 1473 (Firenze, Uffizi), formentlig det første selvstændige, mennesketomme landskabsbillede i Vesten. Man må her betænke, at geometri betyder jordmåling, og at forløberer til det moderne koordinatssystem fandtes i de romerske landmålernes aksesystem. Som man ser i de senantikke landbrugstraktater, unddrager bjerget sig landmålergitret. Det moderne landskab erobres da så at sige, når man bevæger sig fra bjergene, de førmoderne billeders hårde og horisontløse hovedingredienser, til sletterne, der kan pløjes, udmåles og overskues.

Og dog er kultivering kun en fødselshjælper til 1400-tallets landskabskildring. Så snart den har vundet fodfæste, dæmpes det kultiverede ofte ned, så hvad der måtte være af græsområder, alene fremstår som enge, som i Pinturicchios **Mose omskærelse** i Det sextinske Kapel. Selv om landskabet stadig kan være inddelt af levende hegn, stier, veje, gærder og byer, virker landskabet ofte ejendommeligt park-agtigt, som om det kun er til for fritidssysler, og næringsaspektet er udenfor dets horisont. Dette diskrete forhold til det nyttebestemte understreges kun af de mere vildsomme ingredienser som klipper, bjerge, skove, floder, og af og til, havet. Klipperne, der fremstår som et levn fra vildmarken i de førmoderne landskaber, er et helt kapitel for sig. Ofte indtager de fantasmagoriske former, så man kommer i vildrede med, om de er en art rå arkitektur skabt af naturen selv, eller snarere ruiner efter menneskelige bygninger (sammenlign f.eks. Mantegnas **Kristus i Gethsemane** (London) med Guglielmo Giraldis og Franco de'Russis Dante-illustrationer (Bibl. Vat.)). Ruinen, et andet udtryk for tidens virke, er da også et hyppigt indslag i de nye landskaber. Selv når kunstnerne begynder at nedfæste deres indtryk fra virkelige steder, blander de fantastiske klipper sig. Fra Bartolommeo, udstillingens kunstner, har f.eks. indkopieret et miniaturrekloster i en klippeformation set tæt på; og Dürer nedfælder stenbrud, hvis brudflader fremstår som halvarkitektoniske overflader.

Også lys- og årstidseffekter er endnu i 1400-tallet underlagt en dæmper mod realistiske udskejelser. Mens de tidligste landskaber, fra 1420'erne og 1430'erne, kan have dristige afbildninger af den glødende sol og dens stråler (f.eks. van Eycks **Turin-tidebog**) er landskabet i det store og hele præget af årstidsløshed og en ikke særligt påtrængende sol. Kun i glimt, og gerne betinget af temaet, indkommer der effekter som solnedgange eller -opgange – jvf. Mantegnas **Smertensmand** i Kunstmuseet – og væksttilstande udover almindelig blomstring. Man skal frem til omkring år 1500, før uvejr og overtrukne himle bliver mere almindelige, som her i Giorgiones famøse **La Tempesta**. Den sidste berømmelse kan ubevidst skyldes det pioneragtige tema. Først hos Breughel i 1500-tallets midte kommer der for alvor skred i vejr og årstider, men nu til gengæld også som en uundværlig ingrediens i landskabets karakter. Landskabet har bogstavelig talt *atmosfære*, hvilket altså vil sige, at naturfølelsen, stemningen, der vækkes hos beskueren, er indskrevet i den øjeblikbestemte fordeling af skyer, damp og luft. Man kunne passende gribe til et citat af den tyske forfatter Carl Gustav Carus, formuleret i hans **Breve om landskabsmaleriet** fra 1815-24:

Alt, hvad der har genklang i menneskenes barm, lysnen og formørkelse, udvikling og opløsning, skabelse og destruktion, alt dvæler for vore sanser i skyregionernes subtile former.

Fordi det peger mod moderniteten, tilskrives landskabets gennembrud normalt til *renæssancen*, altså til den bevægelse, der angiveligt brød med den mørke middelalder for i stedet at genføde den lysende antik eller i hvert en kultur, der var antikken jævnbyrdig. Men er den mærkat på landskabet nu også helt præcis? 1400-tallet blev længe anset for gotikkens sidste århundrede, dets nederlandske malere kaldte man *de primitive*. Som jeg har prøvet at vise, har landskabet akkurat rødder i en udvikling, der starter allerede omkring år 1000, altså i den periode man normalt kalder for middelalderen. Hvordan skal vi nu befri landskabet fra denne strid mellem middelalder og renæssance? Jeg er mig bevidst, at dette foredrag foregår apropos en udstilling af en italiensk højrenæssancekunstner, så jeg håber, man vil tilgive mig følgende citat af videnskabshistorikeren Lynn Thorndike:

Begrebet den italienske renæssance har, efter min mening, gjort en stor mængde skade i fortiden og vil måske fortsætte med at gøre skade i fremtiden. Dette begreb har hindret mennesker i almindelighed i at forstå, at vores liv og tænkning er baseret nærmere og mere præcist på middelalderen end på et fjernt Grækenland og Rom, fra hvilket vores arv er mere indirekte, boglig og sentimental, og mindre institutionel, social, religiøs, ja ligefrem mindre økonomisk og eksperimentel.

Skønt jeg er enig med Thorndike i den forbløffende kontinuitet mellem middelalderen og moderniteten, synes jeg stadig, man kan udskille de to perioder. Passende kunne man anbringe modernitetens fødsel til perioden fra 1000-1400-tallet. Hvad renæssancen, antikefterligningen, angår, kunne den opfattes som en bi-, hvis ikke modbevægelse indenfor moderniteten, en bevægelse, der triumferer i 15-1600-tallet, navnlig, og med nationalistisk farvning, i Italien, antikkens hjemsted. På nogen punkter, så som humanisme, er den progressiv; på andre, så som naturfilosofi og politik, er den opbremsende, hvis ikke konservativ.

Netop i forbindelse med landskabet kunne renæssancen, med nogen ret, kaldes konservativ. Som vi tidligere så, måtte landskabsmaleriet døje med megen modstand fra akademisk hold, indtil det endelig nåede anerkendelse som seriøs genre i forrige århundrede. Den akademiske modstand er et væskeægte renæssanceprodukt. Som nævnt dyrkede kunstakademierne historiemaleri, altså fremstillinger af det smukke menneskelegeme i religiøse, historiske eller mytologiske scener, hvis opbyggelighed og skønhed kunne forsvares. I modsætning hertil stod landskabet, der alene var at opfatte som udenværk, *parergon*. Yderligere appellerede det alene til sanser og følelser,

fremfor at fremvække storartede ideer. En skarp salve rettes mod det nederlandske landskabsmaleri af Michelangelo, menneskekroppens dyrker par excellence, i Francisco de Holandas **Dialoger om maleri**:

Flamsk maleri vil, bredt sagt, behage den fromme bedre end noget maleri i Italien, der aldrig vil bringe ham til at fælde en tåre, hvorimod det flamske vil få ham til at fælde mange; og dette ikke gennem maleriets styrke og godhed, men pgra. den fromme persons godhed. Det vil appellere til kvinder, især de meget gamle og de meget unge, og også til munke og nonner og til visse adelige uden sans for sand harmoni. I Flandern maler de med henblik på ydre eksakthed eller sådanne ting, der kan opmuntre dig, og om hvilke, du ikke kan tale dårligt, som for eksempel helgener og profeter. De maler stoffer og muroærk, markernes grønne græs, træernes skygge, og floder og broer, hvilket de kalder landskaber, med mange figurer på denne side og mange på den. Og alt dette, skønt det behager visse mennesker, er gjort uden ræsonnement og kunst, uden symmetri og proportion, uden dygtigt valg og dristighed, og endelig, uden substans og styrke.

For Michelangelo er det flamske landskab kort sagt en værre gang sødsuppe. Røres man, er det fordi man i forvejen er disponeret dertil, hvadenten det skyldes kvindagtig sentimentalitet eller rørstrømsk fromhed. Ydermere er det flamske maleri så fixeret på de realistiske detaljer, at proportionerne, substansen, styrken, man fristes til at sige: det legemlige, går fløjten. Udover at Michelangelo faktisk leverer en udmærket almen, omend ikke helt venlig, beskrivelse af landskabsmaleriets virkemåde, fremlægger han fint de kunstneriske forskelle, der skiller landene nord og syd for Alperne. Som man ser hos Jan van Eyck, var de nederlandske landskaber vitterlig præget af en formidabel opmærksomhed over for stofflighed, lysets spil og mangfoldigheden i den omgivende verden. Selv om Michelangelo i sit eget maleri går til ekstremer i sin undertrykkelse af landskabet, udtrykker han ikke desto mindre en generel tendens hos italienerne. Nok er det det samme overordnede landskab, der bryder igennem hos dem, som hos nordboerne, den samme himmel, den samme kultivering, og dog er deres vision af omgivelserne mere forenklet, mere ideel og litterær, mere præget af æstetiske hensyn.



Jan van Eyck: Rollin-madonnaen, detalje, 1430erne.

Det er ikke underligt, at det er hernede, højrenæssancens kunst med dens dyrkelse af det smukke menneskelegeme, får sit centrum. I nederlændernes vidtfavnende og detaljefixerede landskaber nedbrydes derimod skellet mellem den stofligt gengivede figur og dens lige så stoflige *parergon*, hvorved menneskefiguren blot bliver en ting blandt andre og dermed ikke længere i stand til at besidde en særligt enestående eller heroisk kvalitet. I forlængelse af den førnævnte diskussion om landskabsskildringens rødder i en senmiddelalderlig tradition kan man kalde denne effekt for gotisk. I den gotiske katedral bliver mennesket uanseligt under spidsbuernes stræben mod den himmelske uendelighed – en uendelighed, der også finder udtryk i myriaderne af bygningsled, herunder de empirisk observerede løvornamenter. Faktisk møder den gotiske arkitektur nøjagtigt de samme indvendinger hos de italienske skribenter, som det flamske landskab gør hos Michelangelo. Kunsthistoriens fader, Giorgio Vasari, stødes f.eks. i 1550 af gotikkens forvirrende sammensurium af detaljer og dens ekstreme mangel på proportioner og substans, der får den til at se ud, som er den ved at bryde sammen.

Dette det modernes kaos tillades ikke i italiensk højrenæssance. Som det ses hos Rafael, bevarer menneskefiguren altid en værdig stilling i sine omgivelser. Når en højrenæssancekunstner som udstillingens Fra Bartolommeo, skal hengive sig til synerne af det toscanske landskab, kan det derfor kun finde sted i hans fritid. Blandt motiverne i de mange bevarede landskabstegninger fra hans hånd, blev kun få brugt i officielle malerier, og da forrykket til en fjern og uanselig baggrund.

Som vi tidligere så, var en vigtig konsekvens af det kopernikanske verdensbillede, at den åndelige himmel blev opløst og Gud blev hjemløs. Dermed afsakraliseres også hans skaberværk og ligger blot for videnskabelige

eksperimenter og industriel udnyttelse. Den engelske 1500-tals filosof Francis Bacon begrænser eksempelvis moralen til det menneskelige domæne. Naturvidenskaben, derimod, befinder sig hinsides godt og ondt. Uden skrupler kan Bacon inkvisitorisk erklære, at naturen »udstiller sig klarere under kunstens [dvs. den mekaniske kunsts] forhør og pinsler, end hvis hun blot er overladt til sig selv«.

Hvis man leder forgæves efter følelser for naturen i naturvidenskaben, finder man dem imidlertid i kunsten, nærmere bestemt i den nye kategori landskabet. Som den tyske filosof Joachim Ritter har vist i et vigtigt essay om landskabsbegrebet fra 1962, kan det netop opfattes som en kompensation for det indifferente, hvis ikke kyniske forhold til naturen, som videnskaben og industrien udviser. At der må være noget om snakken, ses f.eks. af den basalt positive aura, der omgiver landskabsbegrebet. Et landskab kan være smukt, fredfyldt og behageligt, det kan også være melankolsk, ærefrygtindgydende og skræmmende. Derimod kan det ikke være grimt, væmmeligt eller vederstyggeligt. Kun når djævelen, som i H.C. Andersens **Snedronningen**, laver sig et troldspejl, der gør det gode og smukke uanseligt, kan der ske det uvante, at de dejligste landskaber tager sig ud som kogt spinat. Grimhed er ikke noget landskaber selv besidder, men noget, der påføres dem ovenfra, som overgreb fra kulturen: i nyere tid af skorstene, elledninger etc.

Ikke desto mindre må det gentages, at begge holdninger til naturen – naturvidenskabens og kunstens – er to sider af samme medalje, nemlig det moderne individ med dets uafhængige, hvis ikke fremmedgjorte stilling i naturen. Hvis ikke det moderne, urbane menneske havde løsrevet sig fra naturen, ville han eller hun ikke blive følelsesmæssigt bevæget af billeder af stormfulde skyer, mørke skove og arkadiske sommereftermiddage. Cézanne bemærkede meget præcist, at bønder, folk der endnu har naturen som eksistensgrundlag, ikke har øje for dens æstetiske skønhed. Allerede i 1795 noterede Friedrich Schiller, den tyske digter og filosof, at de gamle grækere var uden den sentimentalitet for naturen, som præger de moderne. Som grund anførte han, at de i højere grad levede *indenfor* naturen, en natur gennemtrængt af ånd. I modsætning hertil ligner den moderne naturfølelse, hvad Schiller kalder, *den syges følelse for sundhed*. Og alligevel måtte Schiller prise friheden, som vandtes ved denne fremmedgørelse.

Man kan til slut spørge sig, om vi i dette perspektivnedbrydende og landskabsløse århundrede måske omsider er på vej væk fra Schillers dilemma?