

Foredrag ved seminaret "Wergeland og Europa" 28.–29. mai 2008, Norsk Litteraturfestival, Lillehammer. Arrangør: Wergeland 2008 i samarbeid med Norsk Litteraturfestival.

Jan van Huysums Blomsterstykke: Blomsterstykket i kunsten

Av Magne Malmanger

Blomstenes så iøynefallende skjønnhet synes alltid å ha fengslet menneskene. Så det var vel bare å vente at de fra tidlig av måtte dukke opp i den visuelle kunst. Siden det har grodd frodig i de fleste kulturer, blir det vanskelig, og antagelig unødvendig, å skille skarpt mellom blomster og andre vegetabiliske motiver. For så vidt som vår rosemaling kan sies å ha naturlige forbilder, var de vel blad heller enn om blomster. Et interessant spørsmål er om plantelivet slapp inn i kunsten ut fra magiske, religiøse eller rent smykkende behov. Men i vår sammenheng er dette ikke så viktig. Mer relevant kunne det være å spørre om de skjønne planter til enhver tid skal betraktes som "avbildninger" eller som "dekorasjoner", eller i hvilken grad det er interessant å sondre mellom bilde og betydning. Det kan i det minste være grunn til å merke seg at et forholdsvis lite antall planter har vist seg særlig slitesterke i kunsten – som for eksempel rosetter, palmetter og ranker. Buddha sitter best på sin lotusblomst, og lenger vest ble lotusen et viktig motiv i egyptisk kunst. I begge tilfeller vil jeg mene det dreide seg om avbildninger, i den forstand at det allerede forut for bildet var knyttet særlige forestillinger til tingen selv. Litt mer vrient er det med motivet *akantus* (ill. 1), som fra Hellas spredte seg raskt, som det ugras det er.¹ For drøyt hundre år siden benektet den østerrikske kunsthistoriker Aloys Riegl at dette velkjente ornamentet er å forstå som etterligning etter akantus-planten. Det var ham ubegripelig at ingen tidligere hadde stusset over det urimelige i å velge "das erste beste Unkraut" som forbilde for en kunstform.² Hans viktigste poeng var at ornamentet ikke springer ut av etterligning, men av en trang til å smykke gjennom å gi *form*. Likevel er dette bare én side av saken. De fleste planter i kunsten er avbildninger – iallfall i utgangspunktet – og hva de avbilder, bestemmer langt på vei deres mening. Ranken på *Ara pacis Augustae* i Roma er vakker og velformet. Men den har også sitt å si om hvor frodig all vokster bryter frem under fredsyrstens, altså keiserens, velsignelsesrike regjering. Eksemplet er spesielt, og må ikke få oss til å glemme at det i oldtiden også fantes mer naturalistiske blomster- og plantefremstillinger, i dag mest bevart

¹ Jf. for eksempel Roar Hauglid, *Akantus*, 2 b. i 3, Oslo 1950 (Norske minnesmerker).

² Aloys Riegl, *Stilfragen, Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893.

som billedmessige *emblemae* innfelt i mosaikkdekorasjoner, eller i veggmalerier, som dette fra Livias villa (ill. 2).

Skriftlige vitnesbyrd tyder også på at blomstermaleri var utbredt i forholdsvis tidlig tid. Pausias fra Sikyon, som levde i det 4. århundre f.Kr., var særlig kjent for sine blomsterfremstillinger. Som tiden gikk kunne slike motiver langsomt størkne til konvensjonelle mønstre. I de ”mørke århundrer” var motiver fra planteriket for det meste tematisk eller ornamentalt betinget, og det varte lenge før kunstnerne igjen følte behov for selv å kaste et blikk på naturens former. Det begynte i høymiddelalderen, og fra det 14. til midten av det 15. århundre ble begeistring for naturens mangfold en vesentlig drivkraft bak avanserte kunstners arbeid flere steder i Europa. Innen den verdslige kunst fantes adskillige eksempler på dette (ill. 3), og i den religiøse kunsten ble interessen også i større grad rettet mot skaperverket (ill. 4). I mange tilfeller var fremstillingene likevel ledet av tematiske og symbolske hensikter. I Robert Campins *Mérode-triptyk* finner vi jomfru Maria plassert i et velstående interiør, og det skulle bare mangle om ikke familien også hadde råd til blomster (ill. 5). Men siden slutten av det 19. århundre har kunsthistorikerne ikke nøydt seg med hva de kan se, og den vedtatte sannhet er blitt at blomsterbuketten kom med i bildet som den hellige jomfrus attributt. *Lilium castitatem significat* het det allerede i Ambrosius’ kommentar til *Høysangen*.³ Skjønt påstanden sikkert er riktig, utdyper den ikke så meget forholdet mellom ting og symbol, enn si forholdet mellom motiv og metafor. I Tizians fremstilling av *Flora* ligger blomstene nærmere fremstillingens kjerne, noe som gjelder uansett hvordan bildets ikonografi utlegges (ill. 6). Maleren omtalte selv bilder med dette eller med lignende motiver som *poesie*, og røpet vel dermed et ønske om å tevle med den frie diktningens blomstrende spill av meninger. Ikke for ingenting levde han gjennom *paragone*-debattens mest hektiske fase: Bilde og ord kjempet om forrang, og dette maleriet gjelder oppdagelsen av naturen like mye som gjenoppdagelsen av den antikke kultur.⁴

Begge disse fremstillingene viser at blomster oftest inngår som mer eller mindre viktige elementer i mer omfattende fremstillinger. Iblant kan det være vanskelig å avgjøre om de er kommet med for å smykke og eventuelt karakterisere et miljø, eller om de tjener en symbolsk hensikt. Det ene behøver da heller ikke utelukke det andre. Likefullt må vi være klar over at *blomstermaleri* i trangere forstand – om man vil, fremstillingen av ”blomsterstykker” – er noe annet. For de fleste innebærer vel betegnelsen at blomstene er

³ Jf. Paul Taylor, *Dutch Flower Painting*, New Haven/ London (Yale U.P.) 1995.

⁴ Dengang som nå var man seg bevisst at naturen i dens umiddelbare, visuelle fremtreden spiller større rolle i venetiansk enn i sentral-italiensk renessansemaleri. Satt på spissen baserte Tizian seg på *observasjon* hvor Michelangelo bygget på *studium*.

bildets vesentlige eller ”egentlige” motiv. I litt forskjellig form og til ulike tider har slike fremstillinger sprunget frem mer eller mindre uavhengig av hverandre innen forskjellige kulturer. I Kina fikk bilder av planter og blomster betydning iallfall fra og med det 11. århundre. I Europa hadde en slik genre, som nevnt, eksistert allerede under antikken. Etter et langt avbrudd gjorde den seg på nytt gjeldende fra og med annen halvdel av det 16. århundre, da den dukket opp flere steder noenlunde samtidig. Mange vil huske den unge *Caravaggio* som det mest kjente eksempel fra Italia (ill. 7). Skjønt han fortrinnsvis kombinerte sine blomster med figurer, kjenner vi, om ikke et rent blomstermaleri så iallfall et stykke rent fruktstilleben fra hans hånd (ill. 8). Men det var i Nederlandene blomstermaleriet fikk størst utbredelse, og det var også der denne genrens egenart ble mest konsekvent utformet.

Blomstermaleriet fremvekst inngår i utviklingen av de nye, sekulære og spesialiserte genrene som oppsto – eller gjenoppsto – i renessansens og reformasjonens kjølvann. Et litt pedantisk spørsmål er om blomsterbildet bør betraktes som en egen genre, eller som en undergruppe under genren *stilleben*. De to spesialitetene var iallfall nær beslektet. De ble gjerne dyrket av de samme malerne, kjøpt av de samme samlerne, og de grupperes ofte sammen i kunsthistorien. På den annen side vil kanskje de som er vant med den franske ord for stilleben – *nature morte* – finne det mindre naturlig å innordne blomstermaleriet under en slik samlebetegnelse. For det var ikke så ofte de gamle nederlenderne fremstilte sine blomster som døde eller visne, og når det en sjelden gang hendte, var antagelig en spesiell betydningsnyanse tilsiktet. Det vanlige er å finne blomster og blad friske og levende, trass i at de oftest er fremstilt avskårne: Uten sine røtter lever de videre i glass og vaser. Det var en *topos* i tiden at mens virkelige blomster snart visner hen og dør, overlever de malte i sin skjønnhets fulle prakt: *vita brevis ars longa*. Enkelte kommentatorer kunne gå lenger og hevde at kun de vakreste og sjeldneste blomstene fortjener å bli malt, og da i sin mest fullkomne tilstand – slik de i all evighet er, for å snakke med Schelling. Dystert nok innebærer overvinnelsen av det forgjengelige i seg selv en påminnelse om forgjengeligheten. Jeg nevner dette mest fordi Wergeland åpenbart var slått av slike tanker. Vi ser hvor mye han gjør ut av ordet *liig* i den første, beskrivende del av sitt diktverk, hvor han heller ikke unnses seg for å spille på ordets dobbelte betydning. Det å blomstre videre i en vannbeholder synes uansett en kunstig og kortvarig livsforlengelse. Det smaker av *Schein* mer enn av *Sein*. Men slik sett høver det ikke så aller verst med en fremherskende kunstforståelse på Wergelands tid.

Sikkert er det iallfall at Henrik Wergeland fikk anledning til å stå overfor et typisk nederlandsk blomsterstykke fra senbarokken (ill. 9). Dette maleriet – et relativt tidlig arbeid

av Jan van Huysum – er blant de få europeiske mesterverker vi en gang var så heldige å ha her til lands, og snart skulle miste igjen. Det dreier seg vel ikke om et enestående hovedverk – som Gauguins *Hvor kommer vi fra? Hvem er vi? Hvor går vi hen?*⁵ Men det er iallfall et representativt arbeid av en virkelig mester på sitt område. Jan van Huysum har til tider vært litt nedlatende behandlet, kanskje mest fordi hans virksomhet falt så vidt sent i utviklingen av det nederlandske blomstermaleriet. Født i 1682 var han over hundre år yngre enn de anerkjente grunnleggerne av genren i Nederlandene – folk som Jan Brueghel d.e.⁶, Ambrosius Bosschaert⁷ og Roelandt Savery,⁸ som alle er født rundt 1570. Men der er også dem som rett og slett mangler sans for ham. I Kunsthistorisches Museum i Wien er der ved siden av et av hans malerier satt opp en kommentar (for ikke å si en advarsel) hvor det blant annet heter: *Die Darstellung der Einzelformen ist zwar virtuos, wirkt aber aufgrund ihrer Glätte und Perfektion so kühl, dass der Betrachter trotz aller malerischen Brillanz emotional unbeteiligt bleibt.*⁹ Likevel er Jan van Huysum i dag for det meste anerkjent som den siste store mester innen det nederlandske blomstermaleri, og den siste som maktet å gi den barokke tradisjon på området en ny stilistisk dreining. For hva det er verd, var han også den høyest betalte nederlandske maler i det 18. århundre.

Vi skjønner at dette er en kunstner man ikke uten videre venter å finne representert i vårt lille land i dets fattigste periode i nyere tid. Det viste seg da også snart at maleriet bare var her på besøk. Den gang tilhørte det den danskfødte godseier og embetsmann Niels Emanuel de Thygeson (1772–1860). Hans virksomhet som embetsmann falt i Norge. For øvrig delte han sin tid mellom Danmark, Norge og flere land på kontinentet. Til oss kom han allerede i 1802,¹⁰ og bodde her i første omgang til 1809. Men så, i de begivenhetsrike år 1813–14 var han tilbake i Norge, da som stiftamtman i Kristiania. Under begge disse oppholdene gjorde han en viktig innsats for kornforsyningen til landet. I en kort periode sto de Thygeson Christian Frederik nær, og deltok i utarbeidelsen av hans politikk vinteren 1814.¹¹ Fra 1830 til omkring 1840 var han nok en gang bosatt i Norge, hvor han hadde arvet Skøyen gård i Østre Aker etter sin svigerfar Jørgen Pløen. De Thygeson må ha vært en dyktig

⁵ 1897. Tidligere i I. B. Stangs samling. Nå i Museum of Fine Arts, Boston.

⁶ 1568–1625.

⁷ 1573–1621.

⁸ 1576–1639.

⁹ Fremstillingen av enkeltformene er riktignok mesterlig, men virker på grunn av sin glatte og perfekte utførelse så kjølig at betrakteren, det glitrende håndverk til tross, forblir følelsesmessig uberørt.

¹⁰ Han ble her i første omgang til 1809, som amtman i Hedmark og fra 1804 stiftamtman i Kristiansand. Tilbake i Danmark bestyrte han så en tid sine gods på Jylland.

¹¹ I mars 1814 dro han sydover igjen, dels som Christian Frederiks sendebud til kongen, men kanskje vel så mye for å sikre fortsatte kornleveranser fra Danmark. Etter å ha forlatt statstjenesten prøvde han igjen å ta seg av sine gods på Jylland, inntil han måtte forlate dem etter en tvangsauksjon i 1829.

og – når han fant det nødvendig – handlekraftig herre, som også risikerte sin private kapital for å skaffe korn til landet. For øvrig synes han å ha vært en typisk representant for sin stand. Han var kulturinteressert og visste å gjøre seg gjeldende i selskapslivet. Sparsommelighet var derimot ikke blant hans dyder, og det siste norgesoppholdet endte med at han måtte gi fra seg Skøyen. Etter 1840 forlot han Norden for godt, og resten av livet kom han til å bo mest i Paris, Roma, Lausanne og Zürich.

Dessverre vet jeg ikke når van Huysums blomstermaleri kom i de Thygesons eie. Wergelands omtale tyder på at anskaffelsen ikke lå så langt tilbake i tid. Men han hadde det iallfall med seg under sitt tredje og siste opphold i Norge, da Wergeland fikk anledning til å se det, formodentlig en gang mot slutten av 1830-årene. De Thygeson brakte bildet med seg da han forlot landet, og må ha solgt det i Tyskland forholdsvis kort tid etter. I 1843 ble det fra kunsthandleren E. Hartzen i Hamburg innkjøpt til Det kongelige Billedgalleri på Christiansborg i København, en institusjon opprettet i 1826. Sammen med resten av billedsamlingen inngikk blomsterstykket siden i Statens Museum for Kunst.¹² I museets katalog er det oppført under tittelen *Vase med blomster*. Det er signert, men ikke datert, malt i olje på treplate og måler 79 x 60,5 cm. Både motiv, størrelse, fargeholdning og teknikk er vanlige for van Huysum i årene mellom ca. 1714 og 1720. Bildets tidligste historie går tilbake til van Huysums venn Dietrich Schmid i Amsterdam, som hadde fått det av kunstneren selv. Senere var det en tid i Gottfried Winklers samling i Leipzig.¹³

Som nevnt representerer dette maleriet den sene fase i en tradisjon som går tilbake til slutten av det 16. århundre, men som tok en ny vending i første halvpart av det 18. århundre, fremfor alt gjennom Jan van Huysums innsats. Vi ser at komposisjonen samles om en akse som avviker lite fra vertikalen, men som typisk nok spennes mot en antydning diagonal fra venstre opp mot høyre. Alt i alt samsvarer komposisjonen godt med det relativt høye billedformatet. En vase med blomster er stilt på en plate vi kan oppfatte som forkanten av et bord, eller som overstykket på en piedestall. Vi står altså overfor et bilde som allerede virker sikkert og rutinert, og hvor blomstene har funnet sin selvfølgeligelige plass i rommet så vel som i billedfeltet. Bukettens tredimensjonale form er klart fastholdt og understrekes av lyset, som er

¹² Galleriet åpnet for publikum i en fløy i overetasjen i Christiansborg slott 12. juni 1827 og ble værende der til slottet brant ned natten mellom 3. og 4. oktober 1884. Statens Museum for Kunst ble åpnet 23. juni 1896.

¹³ Jf. Henrik Wergeland. *Samlede Skrifter. Trykt og utrykt*. Utg. Didrik Arup Seip og Herman Jæger, Kristiania 1918–1940. *Jan van Huysums Blomsterstykke. En Buket fra Henr. Wergeland til Fredrika Bremer*, Kristiania 1840. Her gjengitt i II. *Digterverker*, 5te bind: 1839–1842. Utg. Herman Jæger (Kristiania 1922), s. 76–115. S. 79f. henviser til *Historische Erklärungen der Gemälde, welche Herr Gottfried Winkler in Leipzig gesammelt*, Leipzig 1768. Videre opplyses: ”Den forrige Besidder var Hr. Dietrich Schmid i Amsterdam, hvem Mesteren skienkede det som et Venskabsminde. Det er nu siden flere Aar i Hr. Stiftamtmand *Thygesons* Besiddelse. Der gjorde det det Indtryk paa Forfatteren, som han her har søgt at meddele.”

konsentrert om de praktfulle rosene i sentrum av bildet, mens bukettenes sidepartier synker gradvis tilbake i mørket. Både den dystre bakgrunnen og overhodet de sterke kontrastene mellom lys og skygge tyder på at dette er et relativt tidlig arbeid fra hva spesialistene kaller van Huysums overgangsperiode, og som nevnt settes til tiden ca. 1714–20. Dette stemmer også med det forholdsvis smale billedformatet. Skulle jeg foreslå en datering, måtte det vel bli til ca. 1715–16.

Vi vet at noen få år senere skjedde det en forandring i van Huysums stil (ill. 10). Maleriene fikk en noe åpnere disposisjon, en lysere koloritt og generelt en lettere karakter. Dels kan forandringen ha skjedd under inntrykk av italiensk klassisisme, formidlet gjennom den italianiserende nederlandske landskapskunst, men kanskje vel så mye under påvirkning fra fransk rokokko. Kontrasten mellom lys og skygge ble dempet, og koloritten tenderte mot kjøligere toner. Lysføringen ble mer diffus, samtidig som den nøytrale bakgrunn for det meste ble erstattet med landskaps- og parkscener, stundom kombinert med skulptur og arkitekturelementer. Det er i samsvar med disse endringene når kunstneren legger mindre vekt på bukettenes tredimensjonale nærvær og plastiske karakter, idet blomstene får folde seg friere og mer dekorativt ut i bildets forgrunnsplan.

Blomstermaleriet er vel ikke den genren som vekker størst interesse blant vår tids intellektuelle. Men kanskje kan det vinne seg ved nærmere bekjentskap. Nettopp i kraft av sin konsentrasjon og stramme genrekarakter har det utviklet sine egenartede uttrykksmuligheter.¹⁴ Et blomsterstykke oppnår selvfølgelig mye av sitt uttrykk gjennom alminnelige maleriske midler som motivvalg, komposisjon, tegning, koloritt og lysføring. Det er også fristende, skjønt ikke uproblematisk, å gå i Wergelands fotspor og oppfatte bilders karakter og uttrykk på bakgrunn av den historiske situasjon hvor de ble frembrakt. Men det spørres om ikke et blomsterstykkets mer nyanserte uttrykksmuligheter først viser seg til fulle når det oppfattes mot en bakgrunn av andre blomsterbilder.

Etter hva vi kan kalle innledningsfasen i annen halvpart av 1500-årene, fikk det nederlandske blomstermaleriet sin blomstringstid i perioden ca. 1600–1750. Som vi vet, hadde politiske og religiøse stridigheter, og ikke minst krigshandlingene i 1570- og 1580-årene, endt med at de nordlige Nederlandene, dominert av Holland, vant sin selvstendighet og

¹⁴ Dette blir klart straks vi innser at genrene ikke begrenser kunstens uttrykksmuligheter, men tvert imot er blant uttrykkets viktigste forutsetninger. Genrene styrer våre forventninger, og dermed i neste omgang vår tolkning. Blant kunsthistorikere har dette syn vært hevdet med særlig konsekvens av Gombrich, som generelt er overbevist om at i et tomrom er intet uttrykk mulig. En konsis oppsummering av hans tankegang er tilgjengelig i Ernst Hans Gombrich, *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance* (1972), London 1985, spesielt s. 1–22.

opprettet De forente provinser, en republikk med monarkisk spiss som i sin tid var Europas mest liberale statsdannelse. De sørlige provinsene, med Flandern som den viktigste, forble under de spanske Habsburgernes styre. Disse politiske endringene medførte blant annet at det økonomiske tyngdepunktet forskjøv seg mot nord, samtidig som det også på kulturlivets område skjedde en forflytning – til dels i helt bokstavelig forstand – fra syd til nord. Det antas at storparten av de malerne som dro nordover i tiden rundt 1580, var protestanter som flyktet fra den religiøse undertrykkelsen i syd. Sikkert er det iallfall at både spenningen rundt, og den gjensidige påvirkning på tvers av, denne grensen satte sitt preg på samfunnenes kultur såvel som på politikk og økonomi.

På tross av de ulikhetene som fulgte av den politiske splittelsen, kom områdene i nord og syd til å beholde mange felles trekk. Innen maleriet kan forskjellene illustreres ved en sammenligning mellom Rubens og Rembrandt. I nord dominerte protestantismen i sin strenge, kalvinistiske variant, noe som innebærer at folk flest tilhørte en kirke som greide seg utmerket uten bilder, på en tid da den kirkelige kunst i syd stevnet mot høybarokkens overdådige fremstillinger. Bortfallet av kirken som oppdragsgiver i nord må ha stimulert de tidstypiske og til dels svært spesialiserte, sekulære genrene. Likevel finner vi at slike bilder var omtrent like vanlige og viktige i de sydlige provinsene, noe som viser at kirkelige forhold den gang bare var ett av flere elementer i kunstens sosialhistorie. Antwerpen forble et viktig sentrum for billedtyper som stilleben, landskap og genremalerier – og ikke minst for blomstermaleriet. Det skulle da også vise seg at forbindelsene over grensen holdt seg ganske livlige også i tiden etter 1600. Jan Davidsz de Heem, en ledende mester innen både stilleben og blomstermaleri, flyttet flere ganger mellom de to områdene.

Det kan falle lettere å klarlegge de endringene som skjedde *over tid*. Litt forenklet dreide seg om en utvikling som fra pionerene omkring år 1600 skulle lede frem til Jan van Huysums modne kunst i tiden rundt 1730. Foruten de endringer i markedsforhold og arbeidsmåte en sterkere spesialisering medførte, skjedde også forandringer i stil – eller annerledes sagt, i malerisk uttrykksmåte. Betraktet som en egen genre virker blomstermaleriet mer variert ved begynnelsen enn ved slutten av det 17. århundre. For å si det litt forenklet, så fantes det i den første tiden færre spesialiserte blomstermalere, men flere stiler. Mest rendyrket viste genren seg innen det såkalte Bosschaert-dynastiet (ill. 11). Medlemmenes livshistorier avspeiler også på forskjellig vis tidens herskende forhold. *Ambrosius Bosschaert d.e.* var født i Antwerpen i 1573 og døde i Haag i 1621. Omkring 1587 dro han med sine foreldre til Middelburg, hvor han seks år senere ble opptatt i Lukas-gildet – annerledes sagt i malerlauget. Etter å ha flyttet endel omkring ble han borger av Utrecht i 1616, og antagelig

ved samme anledning tatt opp i malerlauget der. Fra 1619 bodde han i Breda (ill. 12). Hans sønner ble også malere, og det er vanlig å betrakte den tidlig avdøde Johannes¹⁵ som den beste av dem (ill. 13). Men viktigere for den videre utvikling av dynastiet, og av selve genren, var antagelig *Balthasar van der Ast* (ill. 14). Som ganske ung kom han i huset hos sin svoger Ambrosius, som man også antar ble hans lærer. I 1619 ble van der Ast opptatt i lauset i Utrecht, men i 1632 flyttet han til Delft, hvor han skulle bli til sin død i 1657. Ambrosius d.e. malte endel fruktstilleben, og van der Ast gjorde mye ut av vakre, eksotiske skjell i sine bilder. Men for øvrig holdt familiens kunstnerne seg til fremstillingen av blomster. Som vi har sett, er bildene deres gjerne enkle – for ikke å si naive – i fremstillingsformen og i regelen symmetrisk komponert. Motivoppfatningen er nøktern og formspråket kan vi vel rimelig kalle naturalistisk.

Ser vi bort fra Bosschaert-familien, var det vanlig at de mest kjente mestrene på området dyrket blomstermaleriet *ved siden av* andre genrer.¹⁶ De betydeligste i denne tidlige fasen var Jan Brueghel d.e.¹⁷ og Roelandt Savery,¹⁸ som begge var nederlendere, men likevel hadde store deler av sin karriere utenfor Nederlandene. *Brueghel* var født i Brüssel som sønn av den mer berømte Pieter Bruegel d.e. Men han var ulik sin far i stil og som oftest også i motivvalg (ill. 15). Etter å ha arbeidet flere steder i Italia slo han seg omsider ned i Antwerpen. Mest kjent er han vel for sine delikat malte landskap, som tross sine store utblikk alltid er av beskjedent format, og gjerne med livlig agerende figurstaffasje: Motivene hentet han mangedesteds fra; ikke minst tok han utgangspunkt i den kristne tradisjon eller antikk mytolog. Tradisjonelle allegoriske emner forekommer også. Jan Brueghels *blomsterstykker* er av to typer. Den ene viser blomsterkranser som slynger seg rundt et midtfelt reservert for figurfremstillinger, oftest med religiøst innhold og i regelen malt av andre kunstnere (ill. 16). Hans foretrukne samarbeidspartner var ingen ringere enn Rubens. Den andre typen viser buketter i vaser eller kar stilt på et brett eller en hylle (ill. 17). For så vidt ligner komposisjonstypen Ambrosius Bosschaerts; men fremstillingen forøvrig er, i likhet med penselføringen, nokså forskjellig. Allerede hos disse tidlige blomstermalere er buketten

¹⁵ ca.1606/08–ca. 1629.

¹⁶ Den noe eldre Jacques de Gheyn (Antwerpen 1565–Haag 1629) hadde en mer variert karriere. Han begynte som grafiker og gikk først på et senere tidspunkt over til maleriet. Som kobberstikker gjorde han stor lykke, og i 1590-årene arbeidet han meget på oppdrag fra myndighetene i Amsterdam. Fra 1596 til ca. 1601/02 var han i Leyden, hvor han bl.a. samarbeidet med Hugo Grotius. Fra 1605 var han medlem av Lukas-lauget i Haag. Der slo han seg ned for resten av livet og arbeidet for både prins Maurits av Oranien og hans bror, prins Frederick Henrik. Etter å ha gått over til maleriet konsentrerte han seg om blomsterbilder, som tillot ham systematisk å studere bildenes koloritt og de forskjellige sjettingenes egenskaper.

¹⁷ 1568–1625.

¹⁸ 1576–1639.

omgitt av bimotoiver som for eksempel van der Asts vakre skjell, eller oftere av insekter og andre smådyr.

Hos *Roelandt Savery* skulle disse krypene komme til å spille en særlig dramatisk rolle. Han var født i Kortrijk/Courtrai i Flandern i 1576, men kom sammen med sin eldre bror Jacob til Amsterdam i 1594. Viktig for hans videre utvikling var det at han i 1604 ble han kalt til Rudolf IIs hoff i Praha, og deretter arbeidet en årrekke for denne keiseren og hans etterfølger Matthias, dertil vel også for andre oppdragsgivere. Denne virksomheten medførte mange reiser – til Tyrol, Wien, Salzburg og München. I 1619 slo han seg endelig ned i Utrecht og ble medlem av laugene der. Også han holdt seg fortrinnsvis til relativt små formater. Han behandlet mange emner, og det kan være verd å nevne at han etter oppdrag fra Rudolf dro på en studiereise til de ville fjell- og skoglandskapene i Tyrol (ill. 18). Hans rikholdige dyrebilder bygger antagelig på studier i keiserens jaktparker og menasjerier. Likevel blir dyrene gjerne fremstilt i eventyraktige skoglandskaper (ill. 19). Også i sine *blomsterbilder* anslo han gjerne en mørk og suggestiv tone, som poengteres gjennom de dystre småkryp som stundom utfolder seg i skremmende biscener. På godt og ondt var han fengslet av naturens intense liv – kanskje mer enn av blomstenes harmoniske skjønnhet. Også for ham utgjør imidlertid blomsterbildene bare en mindre del av en variert produksjon – en hyllest til naturens og livets mangfold, men samtidig preget av et tidstypisk tvisyn. Enda Saverys malerier kan virke umiddelbart fabulerende og fantastiske, og Brueghels i det minste en tanke usannsynlige, bygger de i sine enkeltheter alltid på omsorgsfulle studier av naturen. Adskillige av Saverys tegninger har påskrifter hvor det blant annet heter: *naer het leven*.¹⁹

I Flandern og, ikke minst i De forente provinser, fantes det gjennom mer enn to århundrer så mange dyktige blomstermalere at det her ikke er mulig å gi selv den spinkleste oversikt. Men kanskje er det nyttig med enda noen få eksempler, om ikke annet så for å minne om at vi her har med det synliges kunst å gjøre. Siden Antwerpen var det opprinnelige sentrum for de nye genrene, er det rimelig å begynne med to flamske malere. *Oσίας Beert*²⁰ holdt seg mest til hva som har vært kalt ”frokoststilleben”. Men han laget også endel blomsterstykker,²¹ som i utgangspunktet må ha vært inspirert av Brueghel og eventuelt av Jacques de Gheyn II (ill. 20). Vi ser det best i selve organiseringen av hans buketter, mens

¹⁹ Uttrykket kan oversettes som ”etter naturen” eller ”etter modellen”. *Het leven* kunne dengang bety både *livet* og (i allfall i kunstinteresserte kretser) (den levende) *modellen* eller *naturforbildet*. Den tyske betegnelsen *Stilleben* har formodentlig sitt utspring i denne nederlandske bruksmåten, og på engelsk snakker man fremdeles om *life studies*.

²⁰ Antwerpen ca. 1580–1624.

²¹ Grunnleggeren av nyere kunsthistorie, Carl Friedrich von Rumohr (1785–1843), skulle siden i sin kokebok *Geist der Kochkunst* omtale frokosten som *die Knospe des Tages*.

hans oppfatning av plantene og deres proporsjoner kan være annerledes enn Brueghels. *Daniel Seghers*²² hørte til en protestantisk familie fra Flandern, som under det katolske presset var trukket nordover. Men da han ble voksen, dro han likevel tilbake til Antwerpen, hvor han ble elev av Jan Brueghel. Det endte med at læreren fikk ham omvendt til katolisismen, og at Seghers så sluttet seg til jesuitterordenen som lekbror. Deretter tilbrakte han noen år i ordenens hus forskjellige steder utenfor og innenfor Nederlandene. Etter et opphold i Roma vendte han hjem for godt, og slo seg da ned i Antwerpen. Denne glitrende dyktige maleren fremstilte nok en og annen bukett, men for det meste bygget han videre på Brueghels blomsteromramminger rundt et midtbilde – i Seghers' arbeider malt i grisaille, og som oftest av andre kunstnere (ill. 21). I motsetning til Brueghel arrangerte han ikke sine blomster i en sammenhengende krans, men samlet dem i flere grupper, satt inn mot malte *kartusjer* i fingert relieff. Som vi kunne vente, viser midtbildene for det meste religiøse motiver. Men iallfall i to tilfeller inntas sentralpartiet i hans komposisjoner av kunstnerportretter, nærmere bestemt av Rubens og Poussin. Constantin Huygens omtalte en gang Daniel Seghers som *le peintre des fleurs et la fleur des peintres*,²³ og denne ellers så beskjedne maleren ønsket nok å bli satt i – og sett i – sammenheng med to av tidens mest beundrede malere.

I nord, i De forente provinser, kom en litt yngre generasjon til å videreføre tradisjonen fra Bosschaert-dynastiet – til dels modifisert av en viss innflytelse fra Savery – i retning av fyldigere, mer plastisk oppfattede buketter av utpreget dekorativ karakter. Et eksempel i så måte er *Jan Baptista van Fornenburgh*²⁴ som malte glassvaser med blomster i en stil beslektet Ambrosius Bosschaerts. *Anthony Claesz II*²⁵ i Amsterdam holdt sine strammere komposisjoner i en elegant, forholdsvis behersket fargeskala. Litt forenklet kan vi si at denne stilistiske fasen nådde sin avslutning med *Jacob Marrel(l)*,²⁶ som var tysker av fødsel, men hadde det meste av sin virksomhet i Utrecht. Han representerer hva vi i mangel av bedre ord kunne kalle en overgangstid i det nederlandske blomstermaleri. I 1630- og 1640-årene ble han, som vi kunne vente, påvirket av malerne i Utrecht – især da av Savery, skjønt han også hadde forbindelse med Ambrosius Bosschaert d.y. Siden ble han imidlertid kjent med *Jan Davidsz de Heem*, som deretter skulle forbli hans store forbilde. En ikke liten del av hans senere arbeider er rett og slett kopier etter de Heem.

²² Antwerpen 1590–1661.

²³ Tilnærmet ”blomstermaleren og blomsten blant malere”.

²⁴ Virksom i Haag ca. 1608–49.

²⁵ Senest 1616–ca.1652.

²⁶ Født i Frankenthal 1613/14 flyttet han 1624 med sine foreldre til Frankfurt am Main, hvor han i 1627 kom inn i Georg Flegels atelier. Tidlig i 1630-årene slo han seg ned i Utrecht, og sto i lauget der inntil han i 1649 vendte tilbake til Frankfurt. 1659–79 var han igjen i Utrecht, men flyttet så tilbake til Frankfurt, hvor han døde i 1681.

Ved midten av det 17. århundre hadde denne maleren etablert seg som den ledende mester innen så vel stilleben som blomstermaleri (ill. 22). Det er til og med mulig at han i vide kretser ble betraktet som en av de ledende skikkelsene i Nederlandenes billedkunst overhodet. Med førstehånds kjennskap til forholdene både syd og nord for grensen kunne han i sin kunst forene de forskjellige forutsetninger og erfaringer, og på dette grunnlag skapte han sitt eget selvstendige og svært innflytelsesrike formspråk. Hans far kom fra Antwerpen, men Jan Davidsz selv ble født i Utrecht i 1606. Sannsynligvis gikk han i lære hos Balthasar van der Ast. Men man tror likevel at den gråstemte koloritten i hans tidligste arbeider skyldes påvirkning fra stillebenmaleren Pieter Claesz i Haarlem. Nå gikk det ikke lenge før denne tidlige stilen ble forlatt, og særlig etter at de Heem i 1635 var flyttet til Antwerpen, fant han frem til den fargerike uttrykksformen som fikk sine mest iøynefallende resultater noen år senere – i hva som med rette har vært kalt det nederlandske stillebenmaleriets barokke fase. Især i arbeidene fra 1640-årene briljerte han med prangende komposisjoner, som iblant ikke ligger tidens historiemaleri stort etter. Mange av bildene hans er udaterte, men det er rimelig å tro at denne fasen i hans kunst varte inn i begynnelsen av 1650-årene. I hans praktfulle blomsterbilder er det lett å se at de Heem minst av alt var en naiv kunstner (ill. 23). Innunder midten av århundret var det ikke lenger den fascinerte beundring av naturens skjønnhet og mangfold som preget blomsterstykkene. Snarere var det den barokke livsforms praktlyst og storladne gester som smittet over på oppfatningen av naturens verk. Når hans bilder i senere år igjen fikk en mer tilbakeholden karakter, kan vel også dette sees i sammenheng med en alminnelig stilendring i tiden etter midten av århundret.²⁷ Selv om disse forandringene kommer aller tydeligst til syne i kunstnerens stilleben, satte de også sitt preg på blomsterstykkene. De Heems buketter synes å strutte av praktlyst, fargeglede og dynamisk energi. De erobrer og definerer rommet mer enn de tilpasser seg det. I tillegg til de typiske blomsterstykkene malte han også, opprinnelig med utgangspunkt i Daniel Seghers' kartusjer, illusjonistiske festonger av blomster og frukter stilt sammen i overdådige komposisjoner.

Det var å vente at de Heems modne kunst måtte påvirke det nederlandske maleriet i annen halvdel av århundret, og innflytelsen viste seg mest varig innen blomstermaleriet. Gjennom hans sønner, assistenter og elever ble den nye stilen spredt over hele det nederlandske området, skjønt innflytelsen var mer avgjørende i nord enn i syd. Fra 1669 arbeidet han også en periode i Utrecht, inntil han i 1672 vendte tilbake til Antwerpen. Denne

²⁷ Også Rembrandts maleri gjennomgikk en tilsvarende stilutvikling i samme periode.

gang flyttet han antagelig på grunn av den franske invasjon i Nederland, altså som en følge av de krigshandlingene Wergeland kan ha hatt i tankene da han skrev sitt dikt.²⁸

De Heems forbilde virket særlig sterkt på malere født i perioden 1625–50. Blant de mest interessante var *Willem van Aelst*²⁹. Han var født og utdannet i Delft og arbeidet deretter en tid i Paris. I årene 1649–56 oppholdt han seg i Roma og Firenze, hvor han var hoffmaler hos Ferdinand II de' Medici. Etter å ha vendt tilbake hjemlandet bosatte også han seg i Amsterdam. Hans mest kjente blomsterstykker kunne forsøksvis karakteriseres som enklere og særdeles elegante modifikasjoner av de Heems stil (ill. 24). Dette gjelder ikke minst hva som kanskje er hans mest kjente bilde, og som nå befinner seg i det berømte galleriet Mauritshuis i Haag. Van Aelst disponerte sine buketter ganske fritt og gjerne usymmetrisk, i bevisst dekorative arrangementer, hvor alle motivets bestanddeler er valgt ut med sikkert blikk for aristokratisk eleganse. I Roma hadde van Aelst vært mye sammen med en litt eldre og meget original nederlandsk maler, *Otto Marseus van Schrieck*³⁰, kalt *de Snuffelaer* ("snuseren"). Det var antagelig han som begynte med de såkalte "skogbunnsbildene", en mellomting mellom blomsterstilleben og nærsynt landskapsfremstilling. De mer eller mindre ondsinnede småkrypene, som lenge hadde fulgt blomstermaleriet som parasitter, ble i skogbunnsbildene integrert i fremstillingen på en ny måte. Et maleri i Nasjonalmuseet i Oslo ble i lange tider tilskrevet Marseus van Schrieck, men ganske nylig har den ekte signatur kom frem under Marseus' falske. Den viser at bildet er malt av den litt yngre *Abraham Begeyn* (ill. 25). Også han var en anerkjent kunstner, men var især opptatt av topografiske skildringer. Nasjonalmuseets bilde er ett tegn blant flere på den interesse Marseus' arbeider vakte etter at han i 1657 hadde slått seg ned i Amsterdam.

*Simon Pietersz. Verelst*³¹ var blant de malerne som kan sies å ha fulgt i van der Aelsts fotspor. Han var født og utdannet i Haag, men flyttet til London i 1669. Der gjorde han snart stor lykke med sine portretter så vel som med sine blomsterbilder. Men det kan virke som suksessen etter hvert gikk ham til hodet, for det lille man vet tyder på at han var sinnssyk en

²⁸ Det er selvfølgelig ingen grunn til å anta at Wergeland tilsiktet en historisk korrekt fremstilling. Men han forholdt seg likevel til en historisk situasjon. Siden fienden denne gangen ikke var Spania, men Frankrike, skulle en pedantisk kronologi begrense hendelsene til tidsrommet mellom det første – og verste – franske felttoget i 1672 og tiden ca. 1715–16, da vi må anta at Huysums blomsterbilde ble utført. Den spanske maleren Alonso Miguel de Tobar spiller en viktig rolle i diktet, som vårt vitne til den tragedien van Huysum siden skulle gi sin metaforiske og forsonende omtolkning. Wergeland kjente ham vel fra Louvre, men det passer dårlig at denne kunstneren ikke ble født før 1678. Riktignok kom det til nye krigshandlinger i første halvpart av 1690-årene. Teoretisk kunne Tobar vel eventuelt ha kommet med som 17-åring i 1695. Men da var krigen allerede på retur, og den ble heller ikke så ødeleggende for Nederland som felttoget i 1672. Dermed lar den seg ikke så godt forene med de skremmende scenene diktet skildrer.

²⁹ 1627–82.

³⁰ 1619/20–1678.

³¹ 1644–ca. 1721.

periode i 1680-årene. Med tiden skal han angivelig ha overvunnet sykdommen, uten å vinne tilbake sine evner og sin posisjon som maler. Skjønt han neppe hadde noen personlig forbindelse med Willem van Aelst, kan han ha lært av den eldre kunstnerens arbeider, og på det grunnlaget formet en stil han siden behandlet med klarhet og kjølig mesterskap. Den fremragende blomsterspesialisten *Rachel Ruysch*³² virket i Amsterdam, hvor hennes familie tilhørte byens intellektuelle elite. Hun ble tidlig satt i lære, og da nettopp hos van Aelst. Hennes senere ekteskap med portrettmaleren Juriaen Pool, og deres ti barn, fikk ingen hemmende innflytelse på en strålende kunstnerkarriere. Ruysch så litt andre muligheter i van Aelsts kunst enn Verelst hadde gjort (ill. 26). Riktignok skapte også hun elegante, ikke sjelden asymmetriske komposisjoner. Særlig i tiden rundt 1700 organiserte hun dem med profesjonell klarhet og et sikkert grep på romvirkningen. Men i senere år ble maleriene hennes mer kompliserte i opplegget, mens deres strålende fargeprakt ble holdt i tømme av hennes dekorative disposisjon av billedflaten. Dermed mistet hun kanskje noe av de tidligere arbeidernes subtile klarhet, men til gjengjeld greide hun å forene sin overstrømmende rikdom av former og farger med en velberegnet komposisjonell struktur (ill. 27). I og for seg var vel dette ingen overraskende utvikling for en maler som vesentlig virket på overgangen mellom régence og rokokko. Resultatene var iallfall overbevisende, og tyder på at det nederlandske blomstermaleriet ennå ikke hadde uttømt sine muligheter. I tillegg til sine vanlige blomstervaser utførte hun også en sjelden gang skogbunnbilder, skjønt uten å legge seg etter Marseus van Schriecks dystre stemning.

Forhåpentlig har det fremgått at det nederlandske blomstermaleriet ble ytterligere spesialisert i annen halvpart av det 17. århundre. Genren hadde festnet seg, typologisk og etter hvert også stilistisk. Mens det er lett å skille mellom en blomsterbukett av Ambrosius Bosschaert og en av Jan Brueghel eller Roelandt Savery, er det for oss uinnvidde ikke alltid så lett å avgjøre om vi står overfor et maleri av Willem van Aelst, Simon Verelst eller Rachel Ruysch. Den nå høyt oppdrevne billedtypen tillot nok endring og en viss fornyelse, men som tiden gikk, fikk nyskapingene nærmest preg av tematiske variasjoner. Forbindelsen mellom blomsterstykke og stilleben var fortsatt vanlig. Især ble fremstillinger av blomster og frukt oppfattet som nær beslektet, og det ble ofte gitt plass for begge motivtypene i ett og samme maleri.

³² 1664–1750.

Også Jan van Huysum malte fruktstilleben iblant, i tillegg til at han gjorde en viss lykke med sine landskaper i italiensk karakter. Men det er blomsterbildene som har gitt ham hans plass, ikke bare i vår litteraturhistorie, men i verdens kunsthistorie (ill. 28). Han hadde en viss likhet med den omtrent samtidige Rachel Ruysch, især kanskje i perioden ca. 1710–20. Men mens hun laget sine klareste og mest konsekvente bilder på et litt tidligere tidspunkt, utviklet van Huysum seg langsommere. Vi har allerede sett at han endret sin stil vesentlig i tiden omkring 1720, og frem til begynnelsen av 1740-årene skapte han så sine mest personlige verk (ill. 29). I dem ble den nederlandske blomsterkonvensjonen omtolket i samsvar med en ny tids smak og koloristiske preferanser. Som nevnt kan vi spore en viss påvirkning både fra den nederlandske landskapskunst som søkte sin inspirasjon i Italia, og fra fransk rokokko: Denne siste forbindelsen viser seg også ved at van Huysum i senere år kunne modifisere enkelte av sine komposisjoner ut fra de krav som ble stilt av tidens moderne, elegante og enhetlige interiørutsmykninger (ill. 30). Likevel ble han aldri noen dekoratør, og trass i visse tilpasninger organiserte han hvert enkelt av sine bilder som et komposisjonelt hele.

Enda Jan van Huysum var umåtelig beundret i sin egen tid, har en mer negativ vurdering av og til fått komme til uttrykk i senere perioder. Som nevnt har enkelte funnet det vanskelig å goutere hans kjølige koloritt og især hans detaljtro beskrivelse av blomstene. I og for seg er det riktig at hans utarbeidelse av detaljene bærer preg av kompromissløs strenghet og en innbitt trang til teknisk perfektjon. Men beskrivelsen virker ensidig og litt urimelig hvis vi ser kunstneren i sammenheng med den tradisjon han tilhørte. Respekten for selv den minste enkelthet var langt fra noe nytt i nederlandsk blomstermaleri, skjønt der vel var få malere som fant plass til så mange observasjoner som van Huysum. På den annen side har kritikerne neppe lagt tilstrekkelig vekt på hvordan alle enkeltheter hos ham holdes på plass av malerienes saklige belysning og især av hans, riktignok subtile, men ikke derfor mindre overbevisende, fremstilling av atmosfæren som innhyller hans gjenstander. Nettopp gjennom sin evne til å antyde lysets spill i atmosfæren mener jeg han unngikk faren for fragmentering av bildene, samtidig som han kunne stille seg friere til kravet om en påtagelig plastisk gruppering av sine buketter. En følge av dette var at han stadig mer kom til å legge sitt så dekorative blomsterflor frem mot billedflaten, men likevel uten at vi noen gang taper rommet av syne.

Nå vet vi allerede at det ikke var noen av disse relativt sene bildene Wergeland hadde fått se, men ett som må ha vært malt adskillige år tidligere, og hvor de strålende blomstene så tydelig springer frem av en uutgrunnelig mørk bakgrunn. Jeg tør ikke si hvor mye vi bør legge i dette; men rett betenkt er det jo akkurat det samme som skjer i Wergelands diktverk. Siden

det der selvfølgelig dreier seg om et stykke fri diktning, er det ikke min mening å påstå at *Jan van Huysums Blomsterstykke* mellom to permer er en *tolkning* av Jan van Huysums blomsterstykke i Statens Museum for Kunst. Iblant synes jeg det er synd at dikteren ikke hadde anledning til å se Saverys skremmende blomsterbilde fra 1624, nå i Sentralmuseet i Utrecht, et bilde der blomstenes berusende skjønnhet synes å balansere på kanten av et mareritt (ill. 31). Men siden grensene mellom våre forestillinger er så flytende som de nå engang er, må det være tillatt å tro at van Huysums bilde ikke bare i største alminnelighet har inspirert, men at det også har kunnet gi mer *konkrete* føringer for diktet. Siden Wergeland tilhørte en periode som lå maleriets egen tid nærmere enn vår, er det mulig å forestille seg at han også hadde en mer umiddelbar følelse for slike bilders komplekse stemningsinnhold enn vi kan ha idag. Det er vel ikke ukjent at de tilsynelatende så konkrete nederlandske billedgenrer gjennom de siste generasjoner har vært inngående studert med henblikk på symbolikk og et mulig betydningsinnhold hinsides det bokstavelige.

Utviklingen i nederlandsk maleri fra utgangen av det 16. til det 18. århundre har vært noe forskjellig beskrevet. I det 19. århundre var det vanlig å legge vekt på interessen for eller oppdagelsen av ”virkeligheten” i dens *konkrete* manifestasjon, med særlig vekt på den naturtro fremstilling av mennesket og dets omverden. Denne oppdagerferden inn i det synliges rike – og ikke minst inn i folks nære omgivelser – ble av mange forstått som nederlendernes vesentlige bidrag til den europeiske kultur i nyere tid. I en senere fase har kunsthistorikerne, og inntrengerne på området, foreslått andre oppfatningsmåter og tolkningsstrategier – for eksempel med utgangspunkt i skjønnlitteratur og teater, eller i sosialhistorie, tidens holdningskonflikter og moraliserende betraktninger. Følgen var at interessen for den synlige virkelighet kom til å fortone seg som i beste fall irrelevant, for ikke å si som en illusjon. Båret på antipositivismens dunete vinger avviste man, som ventet var, ethvert umiddelbart forhold til den synlige virkelighet – gjerne kalt naturen – idet man så bildet som uttrykk for noe annet – det være seg holdninger, refleksjoner, påstander eller formaninger. En mer umiddelbar tilnærming til de ting som konkret fremstiltes, ble gjerne møtt med den innvending at der ikke finnes, og ikke kan finnes, noe ”gjennomsiktig” bilde. Samtidig overså man de innvendinger som kan rettes mot de fleste litterære, sosiale, moraliserende og generelt symbolske eller poststrukturalistiske lese måter, nemlig at de lar *bildet* – med de mange fremstillingsmessige, tekniske og formale muligheter det innebærer, forsvinne bak mer eller mindre overbevisende litterære allusjoner, mer eller mindre fortrengete moralske bekymringer eller, for den saks skyld, grammatologiske øvelser.

Dette betyr ikke at slike lese måter i og for seg er umulige eller irrelevante. Det finnes trekk ved det 17. og 18. århundres kultur som viser at bilder kunne tillegges overførte betydninger. Men dette materialet er lite entydig, og det er et åpent spørsmål hvor mye vekt det i enhver sammenheng rimelig kan tillegges. Det fantes dengang en nederlandsk kunsthistorie, og det er rimelig å hevde at den i betydning bare overgås av den italienske og franske. Men den gir ikke noen entydig innsikt i hvordan bilder ble oppfattet, forstått eller opplevd. Én side av saken er at forfatterne ofte var altfor påvirket av sine italienske forbilder til riktig å få taket på sin egen kunstneriske tradisjon. En annen er selvfølgelig at hine tiders svar ikke uten videre besvarer vår tids spørsmål. I 1641 utga Samuel van Hoogstraeten sitt berømte læredikt *Inleyding tot de Hooghe Schoole der Schilderkonst: anders de zichtbare Werelt*³³. Der heter det bl.a.: ”Maleriet (*de Schilderkonst*) er en vitenskap for å avbilde alle ideer, eller tankebilder, som hele den synlige natur kan gi (...) En velgjort fremstilling er som et naturens speil, hvor ting som ikke er der, skal synes å være (...)” Utsagnet kan lyde som et ”ja takk, begge deler”. Likevel gir denne så omfattende formuleringen et inntrykk av hva billedkunst kan være, og hvordan den kunne oppfattes. Fremfor alt viser den hvor lett det var å flytte oppmerksomheten frem og tilbake mellom sanseerfaring og ideer.

Blant de mest gjennompløyde felt i nyere kunsthistorie er et som kalles ikonografi eller ikonologi – eller begge deler. Hensikten med dette studiet er å analysere og tolke den visuelle kunst med henblikk på hva vi kunne kalle innhold, betydning eller budskap. Disiplinen er langt fra ny, og i sin fullt utviklede, systematiske form går den tilbake et århundre eller så, til ledende kunsthistorikere som Émile Mâle og Aby Warburg. I første omgang var interessen ikke rettet mot billedtyper som stilleben, blomstermaleri eller genrebilder, vel mest fordi deres innhold syntes å ligge så klart i dagen. Men etter hvert kom ikonografien til å spille en stadig større rolle for studiet av den nederlandske kunst, som er så rik nettopp på genremalerier og stilleben. Da ble oppgaven især å nå bak de gamle hollendernes tilsynelatende så konkrete, nøkterne malerier med deres naturalistiske fremstillingsform og sitt tilsynelatende så realistiske innhold. Dels observerte man trekk i bildene som ikke syntes helt å stemme med dagliglivets foretelser. Men først og fremst var hensikten å få fatt i overførte betydninger og finne frem til et mer eller mindre skjult budskap, gjemt bak den direkte etterligning av den synlige verden. Ønsker vi å sondre mellom betegnelse, er det rimelig å si at utviklingen siden har gått fra *ikonografisk* analyse av ting som tegn og symboler, mot en mer syntetiserende, *ikonologisk* tolkning av bildet som helhet,

³³ Første utg. Middelburg 1641.

satt inn mot en bakgrunn av samfunnsform, mentalitet, spesielle interesser og, ikke minst, en antatt alminnelig forestillingsverden. Mens tidligere undersøkelser kunne stå i fare for å fragmenteres under jakten på et symbolsk vokabular,³⁴ har senere, mer sammenfattende tolkninger stundom lent seg vel tungt på en retorisk overtalestalent, kanskje til skade for en mer nøktern oppfatning av materialet. Nå er også dette fagområdet i stadig endring, så det er vel ikke forbausende at nyere tolkningsforsøk er blitt til dels mer subtile, dels mer nøkterne og forsiktige. Kanskje vil det igjen bli mulig, selv i det dannede selskap, å argumentere for at nederlandsk kunst ikke lar seg tilfredsstillende karakterisere, uten at vi også forutsetter et ønske hos malerne og deres omverden om å hente frem og *vis*e tingene selv.³⁵ Ingen vil benekte muligheten av overførte eller symbolske budskap i og for seg. Men det er blitt mer vanlig å spørre om ikke slike tolkninger ofte fremsettes på et vel spinkelt grunnlag.

Det var bare å vente at slike spørsmål og problemer måtte dukke opp også i forbindelse med det nederlandske blomstermaleriet. Det synes allerede i utgangspunktet rimelig å tenke seg en blomstersymbolikk i billedkunsten, siden det allerede er vanlig å la blomster betegne ønsker og følelser, karakterisere situasjoner eller alludere til vanlige forestillinger knyttet til menneskers liv. I skeptisk retning har det riktignok vært innvendt at vi knapt har mer enn ett konkret påvisbart holdepunkt for en bestemt symbolsk tolkning av et blomsterbilde. Det dreier seg om *Blomster i en nisje*, malt av Roelandt Savery i 1611,³⁶ som lar seg sette i forbindelse med et naturhistorisk kompendium gjerne omtalt som *De fire elementer*. Illustrasjonene i dette manuskriptet er presise studier av blomster og insekter utført i vannfarger av den flamske kunstneren Joris Hoefnagel (1542–1600). I sin nøkternt registrerende form forholder bildene seg litt merkverdig til sine i hovedsak rent emblematiske kommentarer. Vi vet at dette manuskriptet tidlig i 1600-årene var tilgjengelig for Savery i Rudolf II's samling i Praha.³⁷ Spørsmålet blir da om vi kan postulere et blomsterspråk av utbredt gyldighet, ut fra et fåtall mer eller mindre overbevisende eksempler. Mitt inntrykk er at holdningen til såvel bilder som betydning var åpnere og friere hos det 17. århundres mennesker enn den har vært blant det 20. århundres forskere. Nå kan barokkens diktning – og beslektede uttrykksformer – være til hjelp også for den som vil tolke tidens malerkunst. Men mye avhenger av hvordan den trekkes inn og brukes. I de fleste tilfeller er det antagelig mer

³⁴ For den såkalte ”dictionary fallacy”, jf. Gombrich (1972 og senere), s. 11ff.

³⁵ Jf. Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, London 1983.

³⁶ Engelsk privateie.

³⁷ Manuskriptet besto av fire bind, der materialet var arrangert etter hvilket element de enkelte fenomener ble tilordnet. Hva som fremdeles er bevart, finnes nå spredt i en rekke offentlige og private samlinger.

formålstjenlig å gå ut fra metaforenes forholdsvis frie lek og glidende meningsdannelser enn å stole på angivelig faste og regelmessig tilbakevendende betydningstilknytninger.

I største alminnelighet var interessen for symboler, emblemer og allegorier selvfølgelig et innslag av betydning i det 17. århundres kultur. Likevel fantes det ikke noe i retning av et leksikon over symbolske tolkninger av blomstene eller deres farger. Derimot fantes bøker som ga råd om hvordan man best kunne lage billedmessige uttrykk for bestemte fenomener, forestillinger eller begreper. Tilsvarende støter vi på et begrenset antall forholdsvis klare og alment forståelige symboler, som holdt seg stabile over lengre tid. *Liljen*, og især da den hvite lilje, var knyttet til jomfru Maria og mer generelt til renhet i moralsk forstand. Ambrosius' fyndige uttalelse i så måte er nevnt ovenfor. Og denne oppfatningen skulle gå igjen siden. Men det betyr ikke at de fleste symbolske uttrykk lå fast én gang for alle, og det synes ikke å ha vært noe i veien for at den edle blomst stundom kunne få seg tillagt mer profane betydninger. Når det i samme teksten heter: "Som liljen mellom tornene, slik er min elskede blant døtrene", er det ikke så godt å vite hva man skal tro. Anatole Frances *røde lilje* passer godt til den roman hvis tittel den utgjør, Riktignok tilhører den en langt senere tid. Kornaks, ofte i forbindelse med de mer tvetydige druer og vinranker, holdt seg lenge som velkjente og lett forståelige nattverdssymboler. Et like vakkert som overbevisende eksempel på slik symbolikk finner vi i det praktfulle *Portinari-alteret*, malt av Hugo van der Goes i 1470-årene (ill. 32). Også dette var en betydning som holdt seg over århundrene. Ikke sjelden ble spinkle hveteaks stukket inn i høybarokkens forøvrig prangende, eksotiske buketter.³⁸ På den annen side er det klart at de fleste overførte betydninger vi møter for eksempel i dikt og emblembøker, synes å mangle en slik påvisbar stabilitet og utbredelse. Noen synes å begrense seg til enkelte miljøer eller bestemte forestillingskretser, mens flere best lar seg forstå ut fra en konkret situasjon eller en bestemt kontekst. Særlig viktig er det å huske at mange forfattere, og noen billedskapere, ikke gjerne lot muligheten gå fra seg til å vise sin oppfinnsomhet. I de fleste tilfeller var dette likevel et hensyn som måtte balanseres i forhold til behovet for å bli forstått.

Så kan vi spørre om *hvordan* slike "overførte betydninger" kunne bli nedfelt og virksomme innen en kultur. Jeg antar at heller enn å utgjøre et vokabular fantes de som et kulturelt bakteppe – en felles forståelseshorisont, om man vil, hvor mentalitet og idétilfang kunne avtegne seg. Iallfall er det rimelig å forutsette at såvel bilder som tekster formes

³⁸ Disse motivene møter vi forøvrig igjen, riktignok i en helt annen form, i rammen rundt C.D. Friedrichs berømte *Kreuz im Gebirge*, tre og et halvt århundre etter at van der Goes' altertavle ble malt, og de har vært brukt på lignende vis i kirkelige utsmykninger helt ned til våre dager.

dynamisk rundt en forholdsvis statisk kjerne av alment godtatte forestillinger. Hvis dette er riktig, blir det heller ikke så avgjørende å vite i hvilken grad blomstersymbolikken var malernes eget anliggende eller virket i kraft av betrakternes forventninger. Mer interessant kunne det være å vite hvorvidt man forholdt seg bevisst til overførte betydninger og symbolske budskap, eller mer ureflektert slepte med seg konvensjonelle form(l)er og halvglemt tankegods, som ikke nødvendigvis var kjent eller forstått på samme vis av kunstnerne og deres betraktere.

I denne forbindelse kan vi merke oss at bare én av de ledende nederlandske kunstsribentene under barokken viet blomstermaleriet noen særlig oppmerksomhet. Det var Gérard de Lairese,³⁹ som tok denne genren opp til behandling i sin *Het Groot Schilderboek*, utkommet i Amsterdam i 1707. Som allerede antydnet sier slike avhandlinger ofte mer om internasjonal kunstteori enn om lokale maleres konkrete anliggender. Lairese gjorde mye ut av sine generaliserende og idealiserende betraktninger, kanskje for å tilpasse seg italienernes og franskmennenes teoretiske preferanser. Det var for eksempel han som la særlig vekt på at malerne måtte velge ut de sjeldneste og mest praktfulle blomstene, og mest mulig unngå alt som virker ordinært og ufullkomment.⁴⁰

Men han fremsatte også mer konkrete betraktninger, og var for eksempel ganske spesifikk i sine betraktninger over fargesymbolikk – riktignok uten at dette avholdt ham fra å motsi seg selv i sin nærmere bestemmelse av de enkelte fargenes symbolverdi. Generelt gjelder det, at når nederlandske kunstsribenter drøftet fargebruk, var de mer opptatt av naturtro fremstilling og koloristisk harmoni enn av fargenes symbolske overtoner. Mer spesielt tyder nyere forskning⁴¹ på at blomstermalere fortrinnsvis valgte ut sine blomster og farger slik at de kunne fremheve en buketts eller en girlanders tredimensjonale tilstedeværelse i billedrommet. Med dette i tankene virker det mindre interessant å tolke blomsterbilder som kodede budskap om noe annet enn det vi ser, og tilsvarende rimelig å ta utgangspunkt i hva vi kan se de er: fremstillinger av blomster. Enda en slik tilnærming ikke utelukker symbolske tolkninger, bør den likevel få betydning for vår tilegnelse av maleriene. Det er gammel visdom innen den europeiske kultur at man ikke bør gå videre å spørre hva bilder, eller for den saks skyld tekster, måtte innebære før vi har gjort oss klart hva de umiddelbart viser.⁴²

³⁹ Liège 1640–1711 Amsterdam.

⁴⁰ Det var vel ut fra omtrent samme betraktningssmåte han inndelte kunstnerisk smak etter de tre samfunnsklassene aristokrati, borgerskap og arbeidsfolk – en forestilling som vel forøvrig var ganske vanlig.

⁴¹ Taylor (1995), s. 86ff., spesielt s. 110.

⁴² I sin drøfting av *the dictionary fallacy* (jf. note 34 ovenfor) viser Gombrich, (1972 og senere, s. 13f.) til Thomas Aquinas, som sier at ord kan bety ting, og at én ting kan bety en annen. Men det kan ikke lages noen ordbok over hva ting betyr: "... this lies rather in the nature of similitude in which the spiritual sense is founded.

Også andre innslag i tidens forventninger og forestillingsverden kan bidra til å forklare nederlendernes interesse for blomsterbilder.⁴³ Innen flere miljøer i de nordlige deler av Europa – og særlig i Storbritannia og Nederland – fantes et ønske om å søke Gud ikke bare i Skriften, men også slik Han viser seg i sitt skaperverk. Riktignok møtte denne interessen motstand fra dem som mente at Gud åpenbarer seg tydeligst i sitt hellige ord, mens de innsikter som lar seg lese ut av naturen, i beste fall er vage og usikre. Men det fantes likevel i det 17. århundre en utbredt tendens til å rette et fromt blikk mot naturen. I og for seg hadde denne betraktningmåten røtter langt tilbake i middelalderen. Johannes Scotus Erigena hadde med største frimodighet hevdet at ”Der er intet i de synlige og legemlige ting som ikke er tegn på noe ulegemlig og usynlig”. Noen linjer av Alanus de Insulis⁴⁴ sitertes gjerne som representative for en slik oppfatning:

Omnis mundi creatura

Quasi liber et figura

*Nobis est et speculum*⁴⁵

Men forestillinger som den vi her møter, fikk ny aktualitet og en ny, stundom mer naturvitenskapelig karakter i det 17. og 18. århundre. Ikke minst kom denne tendensen til uttrykk hos endel britiske filosofer og teologer som ville forene tro og tradisjonell tenkning med tidens nye naturvitenskap. Men i tillegg til denne mer teoretiske variant fantes også friere, forkynnende fromhetslitteratur, representert blant andre av den anglikanske biskop Joseph Hall, som i 1630 utga sine *Occasional Meditations* og i 1644 en bok med tittelen *The Devout Soul*.⁴⁶ I Nederland lot slike tanker seg utmerket kombinere med tidens interesse for hager og blomsterdyrking. Det nederlandske borgerskap elsket sine hager på landet, og greide de ikke selv å synge deres pris i dikt, fantes der alltid folk som lot seg hyre for slike formål. Petrus Wittewrongel utga i 1661 sin *Oeconomia Christiana*, hvor han etter engelsk mønster tok til orde for de *occasionele Meditatie* ende *Overleggingen* som en troende sjel kan gjøre seg *in besondere vorvallende gelegtheden*. Poenget med de troendes betraktninger var å la

For one thing may have similitude to many; for which reason it is impossible to proceed from any thing mentioned in the Scriptures to an unambiguous meaning. For instance the lion may mean the Lord because of one similitude and the Devil because of another.” Passasjen lar oss også forstå hvorfor noen skolastikere la vekt på at man ikke kan gripe noen mening overhodet hvis ikke tekstens bokstavelige betydning i utgangspunktet er riktig oppfattet.

⁴³ Forøvrig må vi ikke glemme at de ledende nederlandske landskapsmalerne hadde noen av sine viktigste oppdragsgivere og kjøpere utenfor Nederlandene – især i Tyskland og i den franske hovedstad, men tidvis også i England og Italia.

⁴⁴ Alain de Lille (ca. 1128–1202). Jf. Taylor (1995), s. 31.

⁴⁵ ”Enhver verdens skapning er som en bok, et bilde og et speil av oss.”

⁴⁶ Også en store naturforsker som Robert Boyle forsøkte seg i denne genren med sin *Occasional Reflections upon several Subjects*, London 1665, 2. utg. 1669.

naturfenomener og andre ”forefallende anledninger” lede sjelen mot åndelige verdier. Hvorvidt vi her kan se en forbindelse med essayet som genre, vil kanskje litteraturviterne ha sine meninger om. Sikkert er det iallfall at blomster kunne gi anledning til fromme betraktninger, og det er i den forbindelse rimelig å minne om at skjønt blomstene spilte forholdsvis liten rolle i de store italienske og franske parkanlegg, og i det 18. århundres britiske landskapsparker, gjorde de seg mer gjeldende i nederlandernes hager.⁴⁷

Forestillingen om naturen som åpenbaring såvel som den mer spesielle interessen for blomster lar seg dessuten knytte opp til to fremtredende fenomener i tiden. Det ene var blomsterdyrkingen som økonomisk faktor og det andre den så populære emblematikk. For å ta det siste først hadde tidens i dobbelt forstand billedlige betraktningsmåte forløpere i den tropologiske lesning av Bibelen, fremfor alt i de typologiske utlegningene av Det gamle testamente. Men i den form som angår oss her, hadde emblematikken et mer umiddelbart utgangspunkt i den italienske renessansens *impresa*, og spredte seg derfra over det meste av Europa. I Nederlandene ble den – så vidt jeg kan se – mer enn i Italia trukket i retning av det 17. århundres moraliserende litteratur. Den gikk hovedsakelig ut på å kombinere bilder med litterært konsise uttrykk for gangbar livsvisdom og moralske formaninger. En mye lest bok fra begynnelsen av århundret var *Sinnepoppen* av Roemer Visscher⁴⁸. Utkommet første gang i 1614 ble den gjenoptrykt i 1669 og 1678. Også emblembøkene til maleren Otho van Veen⁴⁹, deriblant hans *Horatii Emblemata*, vant stor utbredelse. Den litt yngre og meget produktive forfatter Jacob Cats⁵⁰ var især opptatt av moraliserende diktning, og hans emblematiske arbeider tok preg av dette. I Nederlandene hadde emblematikk og poesi en tendens til å gli over i hinannen, idet de begge tenderte mot en fornuftig, borgerlig moral. En av Jacob Cats’ mest kjente publikasjoner har den representative tittel *Proteus, of Minne-Beelden, verandert in Sinne-Beelden*. I et emblems billeddel fant man ofte plass til blomster, og slik kan emblematikken fortelle oss noe om hvilke forestillinger som vanligvis ble knyttet både til blomster generelt og til de enkelte arter. Likevel gir heller ikke emblembøkene nødvendigvis noe sikkert utgangspunkt for å postulere et alminnelig symbolsk vokabular. For lik intellektuelle flest la emblematikerne an på å stille sin åndfullhet og oppfinnsomhet til skue.

Vi er på tryggere grunn, iallfall empirisk sett, når det gjelder dyrking og omsetning av virkelige blomster. Som kjent har nederlanderne lenge vært ivrige blomsterdyrkere, og takket være sin dyktighet som handelsfolk ble de snart klar over produktenes økonomiske

⁴⁷ Jf. Marie Luise Gothein, *Geschichte der Gartenkunst*, b. 2, Jena 1926, spesielt s. 305.

⁴⁸ Rik kjøpmann, dikter og en sentral skikkelse i Amsterdams kulturliv (1547–1620).

⁴⁹ 1556–1629. Utdannet i Leyden og Roma, virksom mest i Antwerpen og Brussel. Rubens’ lærer.

⁵⁰ (1577–1660).

muligheter. Fra annen halvdel av det 16. århundre ble stadig nye, praktfulle arter innført til Europa. Interessen for blomster ble ytterligere stimulert av publikasjoner som beskrev planters utseende, egenskaper, anvendelse og eventuelt dyrking. I begynnelsen rettet disse bøkene oppmerksomheten mest mot plantenes medisinske bruk, men i løpet av det 17. århundre fikk de mer karakter av botanisk registrering. Kjente publikasjoner var Emanuel Sweerts *Florilegium* (Frankfurt 1612) og den omtrent samtidige *Hortus floridus* av Crispijn van de Passe. Det forbauser vel ingen å høre at *tulipanen* var den blomst som vakte størst oppmerksomhet i Nederland. Den skal ha kommet dit i 1570-årene og ble dyrket i stort omfang fra begynnelsen av det 17. århundre. Begeistring for denne opprinnelig så eksotiske planten steg jevnt frem mot midten av 1630-årene. Prisene for enkelte varianter kunne nå svimlende høyder, noe som igjen ledet til stadig villere spekulasjoner, og snart til hva som har vært kalt den moderne kapitalismens første store spekulasjonskrise. Den inntraff i 1636–37, betydde ruin for mange og ledet så til prisfall og til noen år med mindre interesse for praktblomster. Men det gikk ikke så lenge før markedet bedret seg, og interessen for sjeldne og iøynefallende blomster tok seg etter hvert opp igjen. Det er grunn til å merke seg at slike blomster til tider kunne være dyrere enn maleriene av dem. Under den såkalte *tulipomani* i 1630-årene kunne gjennomsnittsprisen ligge på 800 gylden, mens enkelte spesielle løker kom opp i en pris på 4000 gylden. Dette var på en tid da den gjennomsnittlige årsinntekt for ”vanlige folk” i Holland anslås til mellom 200 og 400 gylden. Andre arter og varianter var riktignok langt billigere, og utenfor de hektiske spekulasjonsperiodene kunne man få en flott tulipan for en drøy gylden. De mer ordinære lå godt under denne prisen. Dyrest var de flerfargede, stripete tulipanene. Noe som gjorde spekulasjon i denne varen særlig spennende, og utvilsomt risikabel, var at disse såkalt ”flammede” typene egentlig ikke er egne varianter. De ettertraktede stripene ligger nemlig ikke i genene, men kan oppstå når planten angripes av et virus. Selv den fornemste løk kunne derfor ikke gi sikkerhet for at blomstene ville dukke opp med det ønskede utseende.

Hundre år senere var det derimot hyasintene som ledet blomstermarkedet, og igjen var det nærmest utrolig hva som kunne skje under en hektisk høykonjunktur. I 1733, altså ved den tid da Jan van Huysum sto på høyden av sin karriere, kunne en hyasintknoll av typen *Passé non plus ultra* koste 1600 gylden. Seks år senere betalte man 150 gylden for hyasinten *Optimus*. Enda de aller fleste typene var langt billigere, er det ingen tvil om at de fineste og mest praktfulle hyasintene var verdifulle saker, som ikke bare smykket hjemmene og spredte glede. De må også ha vært sine eiernes stolthet og gitt dem betydelig prestisje. Intet under da, at man fant det verd å avbilde slike planter.

Som vi skjønner, var der mange ulike grunner til at folk kunne ønske seg et blomsterbilde. For det første er slike bilder umiddelbart vakre og oftest av stor dekorativ virkning. Dessuten kunne de formidle botaniske kunnskaper med høy grad av nøyaktighet, stundom også om nye, sjeldne og eksotiske blomster. Hvorvidt enkelte fremstillinger også har fremhevet blomster enkelte eiere var særlig stolte over å ha dyrket frem eller anskaffet, vet vi ikke så sikkert. Bildene kunne også anspore til ettertanke og diskusjoner om foretrukne arter eller, mer generelt, om hagebruk. Alt dette er trekk i miljøet vi ikke bør glemme, for de lar oss forstå at til blomstene knyttet det seg verdier av ulike slag. For noen har vel bevisstheten om blomstenes verdi blandet seg med deres overførte betydninger, og med deres mer eller mindre skjulte budskap. Andre har vel lagt større vekt på ”ren” kunstverdi, idet de studerte og kommenterte de ledende mestres kjennskap til de forskjellige arter, og ikke minst til deres personlige stil og utrolige tekniske ferdighet. Skjønt malte buketter ikke dufter, kunne de på andre måter overgå sine forbilder. De oppnådde, for å si det slik, sin egen aura. Lik Wergeland kan også vi foran disse verkene ane spenningen mellom illusjon og virkelighet eller mellom liv og død i naturens verden. Og skjønt mennesket ikke er disse skildringenes *motiv*, ledes vi gjennom vekslende assosiasjoner lett tilbake til menneskelivet. Formodentlig har ikke så mange av Amsterdams borgere sett sine malerier med samme intensitet som Wergeland betraktet de Thygesons. Men det er vanskelig å tvile på at de iallfall må ha gjort seg noen av de betraktningene selve betraktningen synes å anspore. Skjønt man ikke engang i barokkens allegoriglade tid ville ha våget å følge sine assosiasjoner og innfall så hemningsløst som vår romantiske dikter, aner vi likevel bak hans overdådige billedlesning en holdning som på sitt egenartede vis synes å komme den nederlandske gullalder i møte.

Illustrasjoner

- 1) *Ara Pacis Augustae*, Roma.
- 2) Veggmaleri fra Livias villa, Museo nazionale romano, Roma.
- 3) Pisanello: *Ginevra d'Este*, 1436–38. Louvre, Paris.
- 4) Filippo Lippi: *Tilbedelsen i skogen*, ca. 1459. Gemäldegalerie, Berlin.
- 5) Robert Campin: *Mérode-triptyket*, ca. 1425. Metropolitan Museum, New York.
- 6) Tizian: *Flora*, 1515. Uffizi, Firenze.

- 7) Caravaggio: *Luttspiller*, 1594. Eremitasjen, St. Petersburg.
- 8) Caravaggio: *Fruktkurv*, 1595. Ambrosiana, Milano.
- 9) Jan van Huysum: *Vase med blomster*, ca. 1715–16. Statens Museum for Kunst, København.
- 10) Jan van Huysum: *Frukt og blomster*, ca. 1725. Wallace Collection, London.
- 11) Ambrosius Bosschaert: *Blomstervase*, 1619. Rijksmuseum, Amsterdam.
- 12) Ambrosius Bosschaert: *Blomsterstykke*, 1620. Mauritshuis, Haag.
- 13) Johannes Bosschaert: *Blomsterkurv*. Louvre, Paris.
- 14) Balthasar van der Ast: *Stilleben med frukt og skjell*. Nasjonalmuseet, Oslo.
- 15) Jan Brueghel: *Jord*. Fra serien "De fire elementer". (Også kalt *Sommeren*). Galleria Doria-Pamphilj, Roma.
- 16) Jan Brueghel og P.P. Rubens: *Madonna i blomsterkrans*, ca. 1618–20. Alte Pinakothek, München.
- 17) Jan Brueghel: *Blomsterbukett*, ca. 1606–07. Kunsthistorisches Museum, Wien.
- 18) Roelandt Savery (1576–1639): *Fjellandskap*, 1610. Kunsthistorisches Museum, Wien.
- 19) Roelandt Savery: *Noas ark etter syndfloden*, ca. 1625. Musée des Beaux-Arts, Reims.
- 20) Osias Beert: *Blomstervase*. Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles.
- 21) Daniel Seghers: *Kartusj med "Anna selvtredje"*, ca. 1655–60. Dulwich Picture Gallery, London.
- 22) Jan Davidsz de Heem: *Stilleben med fuglereir*. Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden.
- 23) Jan Davidsz de Heem: *Blomstervase*, ca. 1645. National Gallery of Art, Washington.
- 24) Willem van Aelst: *Blomsterbilde*, 1663. Mauritshuis, Haag.
- 25) Abraham Begeyn: *Skogbunnsbilde*. Nasjonalmuseet, Oslo.
- 26) Rachel Ruysch (1664–1750): *Blomstervase*. National Gallery, London.
- 27) Rachel Ruysch: *Blomstervase*. Kunstakademie, Wien.
- 28) Jan van Huysum: *Blomsterstykke*, ca. 1718. National Gallery, London.
- 29) Jan van Huysum: *Blomsterstykke*, ant.1720-årene. Kunsthistorisches Museum, Wien.

30) Jan van Huysum: *Blomster i nisje*, 1736–37. National Gallery, London.

31) Roelandt Savery: *Stor blomstervase*, 1624. Sentralmuseum, Utrecht.

32) Hugo van der Goes: *Hyrdenes tilbedelse (Portinari-altere)*, 1475–77. Uffizi, Firenze.

Magne Malmanger er professor emeritus ved Universitetet i Oslo (UiO) med kunsthistorie og kunstteori som fagområder. Han ble professor i kunsthistorie ved UiO i 1986 og var i perioden 1990–96 direktør ved Det norske institutt i Roma. Malmanger fungerte i 1960-årene som kunstanmelder i Dagbladet og var førstekonservator ved Nasjonalgalleriet i Oslo i perioden 1974–86. Særlige interesser: Renessansens og barokkens kunst og kunstteori; nordisk, tysk og britisk kunst og kunstteori i det 18. og 19. århundre, samt estetikk og generell kunstteori.