

Kampen om landskabet P.C. Skovgaards sene italienske motiver

Hvordan blev Skovgaards italienske landskaber en glemt del af hans værk? Artiklen kaster nyt lys over disse malerier med W.J.T Mitchells kritiske, magtanalytiske teori som afsæt.

Resumé

P.C. Skovgaard (1817-1875) rejste til Italien i 1869. I forbindelse med denne rejse skabte han en række værker, som i denne artikel bliver tolket i et perspektiv fra W.J.T. Mitchells *Landscape and Power* (1994/2002). Artiklen analyserer, hvordan Skovgaards værker skildrer det italienske landskab som en idealiseret konstruktion, der i sit udtryk og motivvalg flugter med Skovgaards specifikke tilgang til landskabsmaleriet. Artiklen belyser også, hvordan værkerne er blevet kritiseret på baggrund af tidens politiske stemning og kunstneriske udvikling, som har gjort, at denne del af Skovgaards værk i flere generationer har været overset og lidet anerkendt. Artiklen behandler Skovgaards værker ud fra et perspektiv på dem som politiske konstruktioner, der både former og er formet af tidens syn på landskabet.

Artikel

Landskabsmaleriet som kunstnerisk genre havde sin storhedstid fra 1500- til 1800-tallet med en opblomstring og udbredelse i 1600-tallet i Nederlandene, indtil det i 1900-tallet gik tilbage til fordel for nye kunstneriske genrer og medier.

I dansk kunst regner man 1800-tallet for landskabmaleriets storhedstid med guldalderens kunstnere som ophav. Blandt disse anses Peter Christian Skovgaard (1817-1875) i dansk kunsthistorie for en af denne tids store landskabmalere. Han blev regnet for den ypperste skildrer af bøgeskoven,¹ og det var især hans danske motiver, der blev anerkendt af kritikere og kunsthistorikere. Den udbredte karakterisering af Skovgaard som en national maler med ros til hans danske motiver har gjort, at de billeder, som han skabte i forbindelse med to rejser til Italien, første gang i 1854-1855, anden gang i 1869, ikke har modtaget stor opmærksomhed fra faget. Når de har, er de næsten udelukkende blevet kritiseret. De danske guldalderkunstneres rejser til Italien er ellers ofte blevet behandlet i kunsthistorien, men fokus har været på rejserne før 1850.²

I denne artikel analyseres de værker, som P.C. Skovgaard skabte i forbindelse med sin anden rejse, ud fra den amerikanske kunsthistoriker W.J.T. Mitchells (f. 1942) teorier om landskabet i antologien *Landscape and Power*³, hvor han arbejder med en revisionistisk teori om landskabsmaleriet som kunst, der aktivt bidrager til en kulturhistorisk og politisk magtdiskurs. *Landscape and Power* beskæftiger sig ikke med dansk kunst eller den danske guldalder, men jeg vil bruge Mitchells vinkel på landskabet som et nyt perspektiv i forhold til Skovgaards værker til at analysere hans sene landskabsmalerier og receptionen af dem.

Landskabsmaleriet

I den klassiske, kunsthistoriske tilgang til landskabsmaleriet, eksemplificeret ved den britiske kunsthistoriker Kenneth Clarks (1903-1983) bog *Landscape into art*⁴ og den østrigsk-engelske kunsthistoriker Ernst Gombrichs (1909-2001) artikel "The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape"⁵, defineres landskabsmaleriet som en genre, der opstod i renæssancen i Vesteuropa i 1500-tallet og havde sin storhedstid mellem 1600- og 1800-tallet.

Ifølge Mitchell har landskabet været forstået ud fra to forskellige perspektiver i 1900-tallet: Det første som en modernistisk, visuel udviklingshistorie for landskabsmaleriet som genre, jævnfør Clark og Gombrich; det andet som en postmodernistisk læsning af landskabet som tegn, der kan læses eller decifrereres som en tekst.⁶ Mitchell skriver i *Landscape and Power* i stedet for om landskabet som en dialektisk triade mellem "space, place, and landscape"⁷, som han bruger som en konceptuel struktur til at analysere landskabet, og som kan overføres til landskabsmaleriet. Han opererer med "place" som et konkret, fysisk sted; med "space" som et praktiseret sted eller et sted, hvor der ageres, som kan aktiveres, og "landscape" som stedet oplevet som billede.

Mitchells tilgang er ikke at prøve at forstå, hvad landskabet er eller betyder, men hvad landskabet gør - og gøre landskab til et udsagnsord i stedet for et navneord. Mitchell opfordrer til, at vi ikke tænker på et landskab som noget, vi ser på, eller som en tekst, vi kan læse, men som en proces, der former sociale og subjektive identiteter.⁸ Hvordan kan Mitchells tilgang bruges til at analysere Skovgaards sene italienske landskaber og skabe et nyt blik på dem?

Skovgaards rejse til Italien

I 1869 rejste P.C. Skovgaard til Italien. Det var mindre end et år, siden han var blevet enkemand i juli 1868, efter hans kone Georgia Skovgaard (1828-1868) var død i barselssengen med en dødfødt pige. Rejsen til Italien blev foretaget sammen med Wilhelm Marstrand (1810-1873), der var blevet enkemand i januar 1867, og Adolph Kittendorff (1820-1902). Fra denne rejse forefindes en række skitser og malerier og nogle breve, som Skovgaard skrev til sin familie, især sine tre børn Joakim

(1856-1933), Niels (1858-1938) og Susette (1863-1937) og sin søster Vilhelmine (1823-1901). De danner det empiriske grundlag for denne artikel.

I modsætning til sin rejsefælle Marstrand, som rejste fire gange til Italien og opholdt sig i landet flere år ad gangen, rejste Skovgaard kun til Italien to gange, som nævnt i 1854-55 sammen med sin hustru Georgia og i 1869 sammen med Marstrand og Kittendorff. Efter sigende skulle den indflydelsesrige kunsthistoriker og mangeårige professor på Kunstakademiet Niels Lauritz Høyen (1798-1870) have frarådet Skovgaard at rejse til udlandet for ikke at få forstyrret sin danske karakter som maler.⁹

I 1860'erne var Skovgaard en moden og anerkendt kunstner. I 1860 var han blevet udnævnt til titulær professor, i 1864 blevet medlem af akademiet, og i 1869 modtog han Det Anckerske Legat, som blev givet til en udlandsrejse af mindst et halvt års varighed. Det var dette legat, som han brugte til rejsen til Italien i 1869.

Receptionen af Skovgaard

Opfattelsen af Skovgaard som en inkarneret dansk maler er som nævnt en bedømmelse, der går igen i flere af eftertidens vurderinger af Skovgaard som kunstner, og som har præget forståelsen af ham som kunstner generelt såvel som receptionen af hans italienske motiver mere specifikt.

I *Nyere dansk Malerkunst*, af Sigurd Müller (1844-1918) fra 1884, kun ni år efter Skovgaards død, indledes hele kapitlet om Skovgaard med en kritik af Jens Juels (1745-1802) manglende evner til at skildre den danske natur, fordi Juel "ikke interesserer sig for det ejendommelig danske og aldrig faar det hjemlige rigtig frem i sin Kunst." Dette stod i modsætning til Skovgaard, som Müller betegnede som "den danske Landskabskunsts Stormester" og den maler, "der skildrede den danske Natur med størst Troskab."¹⁰

Receptionen af Skovgaards italienske motiver var derimod overvejende negativ. Samme Müller skrev om Skovgaard, "Han var en national kunstner i dette ordets eminente betydning, og det er [...] også kun den hjemlige natur, han har tolket med fuldt mesterskab."¹¹ Müller skrev endvidere, at Skovgaards italienske værker var "for kolde i farven og i det hele for lidt 'sydlandske' i deres Stemning".¹²

Kunsthistorikeren Karl Madsen (1855-1938) vurderede Skovgaards italienske værker som inferiøre i forhold til hans danske motiver, da han beskrev dem som smukke, men kun med en "meget underordnet Betydning i det samlede værk".¹³

Det var dog ikke kun Skovgaards italienske motiver, men også en italiensk stil ved hans værker, som blev bemærket. Kunsthistorikeren Henrik Bramsen (1908-2002) skrev:

I aarene omkring 1860 var Skovgaards stilling som landets mest fremragende landskabsmaler almindeligt anerkendt, og hans virksomhed fik en stor udstrækning [...] Han var her blevet saa 'italieniserende' som aldrig før, men det var ikke desto mindre formodentlig for at blive befriet for denne stiltvang, at han for anden gang rejste til Italien.¹⁴

Med denne "italieniserende" stil, som nævnes, henviser Bramsen antageligt til den inspiration fra barokmaleren Claude Lorrain (1600-1682), som godt nok var fransk, men som skabte en lang række italiensk-inspirerede landskaber. Skovgaard betragtede Claude som sit største forbillede og havde

set en række af hans værker på en rejse til London i 1862 i selskab med førnævnte Marstrand og Høyen. Bramsen skrev endvidere:

Han, der saa tidligt havde taget kursen mod det ideale, klassiske landskabsmaleri, havde i sin tid fulgt raadet om ikke at rejse til Italien, da han stod for tur. Rent umiddelbart set forekommer det unaturligt, at man saaledes forhindrede barnet i at komme til dets moder, men det er dog ikke sikkert, at den udvikling, forholdene tog, har haft en hæmmende indflydelse paa hans kunst. Han besad paa det tidspunkt et stort kraftoverskud og behøvede ikke stimulans. Selv mente han, at hans Kunst vilde være blevet en anden, hvis han i sine yngre aar havde lært Claude Lorrain at kende.¹⁵

Karl Madsen mente, at "I Retning af koloristisk Finhed og Skønhed havde Skovgaard dog ikke lært tilstrækkeligt af Claude Lorrain."¹⁶ Denne sene italienske påvirkning, både i kraft af den italienske kunst, Skovgaard så i Italien, og italieniserende kunst som Claudes, blev altså dels set som noget, han burde have lært mere af, og dels som noget, han skulle befris fra. Endelig så Skovgaard det selv som et tab for hans udvikling, at han ikke tidligere i livet var blevet eksponeret for den italienske/italieniserende kunst.

I receptionen af Skovgaard er der således en udbredt præference for hans danske værker i dansk stil i forhold til hans italienske motiver eller malerier i en italieniserende stil. Denne præference for det danske modsat det udenlandske kan forbindes med den vurdering af de danske guldalderkunstnere som hhv. blonde eller brunette, nationale eller kosmopolitiske, der blev udbredt i forlængelse af den første slesvigske krig.¹⁷ Her blev Skovgaard karakteriseret som blond/national, og i både den ældre og den nyere forskning har Skovgaard også primært været analyseret i et nationalt perspektiv.¹⁸ De kunstnere, hvis billeder blev anset for kosmopolitiske og især tyskorienterede, blev i vid udstrækning skrevet ud af den danske kunsthistorie.¹⁹ Skovgaard blev ikke skrevet ud af den danske kunsthistorie, men tværtimod gjort til en ærkedansk kunstner i kraft af sine danske motiver. Det nationale fokus, som denne polarisering understøttede, har sandsynligvis medvirket til, at Skovgaards italienske billeder blev ignoreret, fordi de ikke passede ind i den kategoriske fortælling om ham som en inkarneret dansk og national kunstner. Selv om de ovennævnte skribenter skrev længe efter både første og anden slesvigske krig, så lader det til, at dette nationale perspektiv har farvet opfattelsen af Skovgaard og den danske kunsthistorie også i flere generationer efter.

I den nyere forskning i de danske maleres udlandsrejser har kunsthistoriker Karina Lykke Grand (f. 1974) dog skrevet Skovgaards italienske værker ind igen ved at kigge på dem ud fra et turismeperspektiv.²⁰ Det var også først hos Lykke Grand, at Skovgaards italienske billeder fik en mere positiv vurdering. Hun beskrev dem som "smukke og habile udsigter af italienske landskaber" og mente, at de har "så uovertræffelige kvaliteter [...] at de fremadrettet bør indgå som en del af det vokabular, som Skovgaard kendes for."²¹

Det ovenstående giver et indtryk af den reception, som Skovgaards sene italienske landskaber har fået både i hans samtid og efterfølgende. Receptionen af disse værker er sigende for den kamp om kunstens udvikling, der stod på i slutningen af 1800-tallet, og som har påvirket forståelsen af Skovgaards italienske værker næsten frem til i dag. Det er en kamp om landskabsmaleriet, som Mitchells tilgang til landskabet, dets magt og indflydelse kan hjælpe os med at forstå.



Fig. 1. P.C. Skovgaard: *Fra Sabinerbjergene i omegnen af Olevano*, uden år. Olie på lærred, 38 x 60 cm. Ukendt ejer. Foto: Bruun Rasmussen Kunstauktioner.

Skovgaards italienske landskaber

De værker, som Skovgaard skabte i forbindelse med rejsen i 1869, og som præsenteres i dette afsnit, viser en variation over nogle bestemte udsigter, elementer og stemninger. De understreger Skovgaards tilgang til landskabet som konstruktion, og hvordan han konstruerer landskaber, der skal fortælle en bestemt historie om det italienske landskab. Disse par håndfulde malerier er de få, som er kendt i dag, og som kan dateres til selve rejsen eller i årene umiddelbart efter.

I mit ønske om at få en ny forståelse af Skovgaards italienske motiver, rejste jeg i selv rundt i området øst for Rom og prøvede at lokalisere, hvor Skovgaard havde fundet sine motiver. Jeg forsøgte at gå i Skovgaards fodspor og se, hvad han havde set, betræde stier og veje, han kunne have fulgt, og dermed være aktiv i de rum, Skovgaard havde været aktiv i mange år før mig. Jeg prøvede at fotografere de udsigter, jeg kunne se i hans landskaber fra 1800-tallet, og gøre dem til mine egne landskaber i 2000-tallet. Udover den nyromantiske drøm om at følge i en kunstners fodspor tillod det mig også at få en mere præcis topografisk forståelse af, hvor Skovgaard havde fundet sine motiver, hvor disse steder lå i forhold til hinanden, og hvordan kunsthistorien stadig former opfattelsen af disse landskaber.

Om Skovgaards kompositioner gælder det overordnet, at kunstnerens og beskuerens synspunkt ofte er trukket tilbage. Skovgaard kan lave en repoussoir i en af siderne, der skaber dybde, men som også virker som en skærm eller beskyttelse af den, der kigger ud. Man er trukket tilbage i sikkerhed og kan overskue det hele. Beskueren befinder sig ikke på kanten til at træde ud i landskabet, ud i verden, men i en tilbagetrukket og sikker venteposition, der giver overblik og udsyn – hvilket også er en vis form for magt. Byerne er tit fikspunkter på horisonten, men på sikker afstand af den, der kigger ud. Mitchell skriver om, at landskabet suger beskueren ind, men at denne tiltrækningskraft samtidig skaber en æstetisk distance,²² og Skovgaards italienske kompositioner er ret præcise eksempler på dette.

I Italien valgte Skovgaard ofte at male fra en bakketop eller en bjergskrånning, der gav ham en panoramisk udsigt ud over det arkadiske landskab, omgivet af bugtende dale og indrammet af

blånende bjerge i baggrunden. Han malede også oftest sine billeder i stemningsfuld skumringslys med stærke kontraster mellem den oplyste aftenhimmel og landskabet i modlys og silhuet. Det var især ved byerne Subiaco og Olevano, at han fandt sine motiver.



Fig. 2. P.C. Skovgaard: *Italiensk bjerglandskab i aftenslumring, udsigt til klostret Santa Scolastica nær byen Subiaco, 1871*. Olie på lærred, 59 x 84 cm. Skovgaard Museet, inv.nr. 19.533. Foto: Ole Misfeldt.

Subiaco

I et udateret maleri [Fig. 1] har Skovgaard skildret udsigten fra en bjergskrånning ved Subiaco, hvor han opholdt sig i juni 1869. Subiaco, der ligger på en bakketop midt i billedet, er skildret i modlys, med borgen Rocca Abbaziale øverst oppe. På venstre side ved foden af bakken anes kirken Sant'Andrea Apostolo, og den store, isolerede bygning til venstre for Subiaco er muligvis klostret San Giovanni Battista, et af Subiacos mange benediktinerklostre. Udsigten er taget fra en bjergskrånning på et punkt, der ligger under det benediktinske kloster lidt uden for Subiaco, San Benedetto, men over et andet benediktinerkloster ved navn Santa Scolastica. Himlen i Skovgaards billede er lys, men mørket er ved at sænke sig over landskabet. Skovgaard har malet en frodig forgrund med flere planter i klar grøn i det brune græs, og som stadig er oplyst af solen, mens Subiacos bakketop står som en mørk silhuet i mellemgrunden. Landskabet fremstår med by og bygninger som små, uanseelige elementer i naturen.

I 1871, to år efter sin hjemkomst, malede Skovgaard en større variation [Fig. 2] over samme motiv. Her ses Santa Scolastica-klosteret nede i venstre hjørne med sit tårn, der titter op over træerne. Begge udgaver af motivet viser solen på vej ned bag bjergene delvist skjult bag skyer. I denne udgave er kontrasten mellem lys og mørke dog meget mere udtalt. Hvor forgrunden i den første udgave af motivet stadig er ret lys, med klare, grønne blade på buskene i forgrunden, er forgrunden i den anden udgave af motivet meget mørkere. Skovgaard har placeret en gruppe træer i højre side, der kaster mørke skygger over forgrunden. I begge billeder står Subiaco nærmest som en gennemsigtig drømmevision opløst af solens stråler.



Fig. 3. P.C. Skovgaard: *Landskab nær Subiaco. Aftensol*, 1869. Olie på papir opsat på lærred, 28,5 x 43,5 cm. Statens Museum for Kunst, inv.nr. KMS3730. Foto: Public domain.

Samme bjergkæde optræder i baggrunden af et maleri, hvor skumringen er endnu mørkere [Fig. 3], selv om solen stadig kigger frem bag skyerne. Santa Scolastica-klosterets tårn ses stadig nede i det venstre hjørne, men til gengæld er Subiacos bjergtop forsvundet til fordel for en stenbænk i forgrunden. I højre side dækker en klippe til dels for udsigten. Her er både Skovgaard og beskueren nærmest bag klippepartiet, lukket inde i det tiltagende mørke, der har sænket sig over landskabet i forhold til det førstnævnte maleri af samme udsigt. Jakobstigerne skaber en overjordisk stemning. Skovgaard har i forgrunden malet en tom stenbænk, der understreger fraværet af mennesker, men som også inviterer beskueren til at træde ind i billedet. Bænken angiver, for at bruge Mitchells termer, et praktiseret sted, hvor man kan foretage sig noget – sætte sig på bænken og dermed aktivere rummet, men også et sted, hvor beskueren kan forestille sig at sidde eller stå og beundre landskabet, og dermed gøre udsigten til sin, samtidig med at en æstetisk distance bevares til den.

Disse tre værkers variationer over den samme udsigt, det samme landskab, understreger, hvordan Skovgaard netop gør udsigten til et landskab. Han tager udgangspunkt i et bestemt sted, bruger nogle topografiske kendetegn, der gør det muligt at bestemme lokationen, men de forskellige udgaver af omtrentlig samme udsigt, hvor han skruer op og ned for diverse effekter som lys, flytter rundt på kompositoriske elementer som bygninger og træer og staffage som bænken, understreger, hvordan landskabet er en konstruktion, der kan ændres efter Skovgaards ønske om, hvilket slags landskab han vil skildre.



Fig. 4. P.C. Skovgaard: *Aften ved Olevano*, ca. 1869. Olie på lærred, 28 x 38,2 cm.

ARoS, inv.nr. Maleri 528. Foto: Ole Hein Pedersen.

Olevano

I Skovgaards billeder fra den mindre by Olevano få kilometer vest for Subiaco er der større motivvariationer. Ligesom Subiaco er Olevano bygget på en bjergtop. I et aftenbillede [Fig. 4] skildrede Skovgaard Olevano fra en placering bag toppen på bjerget med et kig mod vest med udsigt til ruinerne af en borg med et udsigtstårn, bygget af Colonna-familien som forsvarsværk, på toppen af Olevano. I baggrunden ses Volscer-bjergene. I forgrunden ses spredte træer, muligvis oliventræer eller også de egetræer, som skovområdet her, kaldet La Serpentara, var kendt for. Ud over egetræerne var La Serpentara også kendt for de lyse kridtklipper, der stak op af jorden, og det er dem, Skovgaard har gengivet nederst på lærredet. Det lille studie viser bjergene som en blålilla silhuet, bag hvilke solen er gået ned, men stadig formår at lyse himlen op med sine gyldne stråler.

La Serpentara-skoven havde fået sit navn grundet de mange slanger (serpenti) i området. I forbindelse med den udvidelse af jernbanen, som den italienske stat havde indledt i 1860'erne, var der planer om at fælde skoven for at bruge egetømmeret til jernbanesveller. Olevano havde været meget besøgt og skildret af germanske kunstnere, siden østrigeren Josef Anton Koch (1768-1839) og tyskeren Franz Kobell (1749-1822) som de første ankom til byen i slutningen af 1700-tallet. Derfor valgte den tyske stat at købe skoven i 1873 for at bevare den. I 1906 fik den tyske billedhugger Heinrich Gerhard opført et lille hus som bolig for tyske kunstnere. Han donerede i 1914 huset til kunstakademiet i Berlin.²³ Huset - dog i en nyopført udgave - er stadig i dag stipendiebolig for tyske kunstnere. Det er interessant, at mens La Serpentara for italienerne sås som et sted, hvor man kunne hente en værdifuld råvare, var det for Tyskland, på grund af kunstnernes skildringer af La Serpentara, ønskeligt at bevare skoven som landskab og sikre, at tyske kunstnere kunne blive ved med at komme der og opleve det som landskab.



Fig. 5. P.C. Skovgaard: *Italiensk landskab ved Olevano*, 1870. Olie på lærred, 67 x 102 cm. Ny Carlsberg Glyptotek, inv.nr. MIN 0946. Foto: Ny Carlsberg Glyptotek.

Fra La Serpentara-området har Skovgaard malet et andet billede [Fig. 5], hvor han kigger mod nord og mod byen Civitella, i dag kaldet Bellegra.²⁴ Billedet er dateret 1870, året efter Skovgaards hjemkomst, så det er et maleri, han må have baseret på tegninger eller studier, som dog ikke kendes, selv om både Statens Museum for Kunst og ARoS hver har en af Skovgaards skitsebøger fra rejsen.²⁵ Det er det eneste af Skovgaards malerier, hvor mennesker og dyr ses, og hvor det dermed vises, hvordan dette sted bruges aktivt som rum af hyrder, der lader deres geder græsse der. Mitchell skriver om, hvordan det at vise, hvad et landskab kan bruges til, eller at vise arbejde, der foregår i det landskab, eller se på det som fast ejendom med en monetær værdi er en antitese til landskabet som medie.²⁶

Det var dog ikke kun La Serpentara, som tyskerne gerne ville bevare som landskab. I nærheden ligger Casa Baldi, som i dag også ejes af den tyske stat og bruges som kunstnerbolig.²⁷ Allerede da Skovgaard var i området, fungerede huset som en gæstebolig for omrejsende kunstnere. Det var formodentlig i Casa Baldi, at Skovgaard, Marstrand og Kittendorff skulle have boet, for han skriver til sin søster om ankomsten til Olevano: "der var Trist hvor vi skulde boe, overfyldt af Tydskere, saa der var ikke Plads til os".²⁸ Skovgaard må alligevel have tilbragt tid ved Casa Baldi, for udsigten derfra optræder i flere af hans malerier. Et af dem, "Bjerglandskab med oliventræer ved Olevano" [Fig. 6], viser udsigten fra terrassen foran Casa Baldi med Volscer-bjergene i baggrunden. I forgrunden rejser der sig et oliventræ. I en anden variation over samme udsigt har oliventræerne fået lov til at fylde. [Fig. 7] Træerne står som et sølvgrønt slør foran den lyseblå himmel og den disede udsigt til Volscer-bjergene og Sacco-dalen. Disse to værker står i modsætning til de andre skumringsmotiver.



Fig. 6. P.C. Skovgaard: *Bjerglandskab med oliventræer ved Olevano*, 31. august 1869. Olie på lærred, 38 x 62 cm. Skovgaard Museet, inv.nr. 14.366. Foto: Lars Guldager.



Fig. 7. P.C. Skovgaard: *Oliventræer ved Olevano med bjerge i baggrunden*, 1869. Olie på lærred, 36 x 59 cm. Nivaagaards Malerisamling, inv.nr. 152NMK. Foto: Public domain.

I en tredje variation over udsigten fra Casa Baldi er vi tilbage i skumringen, men før solopgang og ikke ved solnedgang. Her er oliventræerne væk, og udsigten fra Casa Baldi står frit [Fig. 8]. Solen er ved at stå op, men i modsætning til de to foregående malerier, der var lyse og solrige, er det et noget mørkere billede, Skovgaard her har skabt. Forgrunden er skyggefuld, morgenlysets stråler er

endnu ikke nået hertil, mens horisonten kun lige er ved at blive oplyst af den opadstigende sol. Menneskelig aktivitet ses kun i form af de røgsøjler, der stiger op. I endnu en variation [Fig. 9] har Skovgaard skildret umiddelbart den samme udsigt, men fra en placering lidt længere nordpå. Her kigger Skovgaard fra La Serpentara sydpå mod Olevano, som ses med borgtårnet i midten af højre side af billedet, og Casa Baldi, der ligger lidt til venstre for byen. Skovgaard har skrevet Civitella på studiet, men det har været på vejen mellem Olevano og Civitella, han har taget motivet, og ikke fra selve Civitella.



Fig. 8. P.C. Skovgaard: *Udsigt over Sacco-dalen sydøst for Olevano. I baggrunden Volsci-bjergene*, 1869. Olie på lærred, 38,5 x 61 cm. Statens Museum for Kunst, inv.nr. KMS1738. Foto: Public domain.

Skovgaard skildrer disse steder som landskaber ret uberørte af mennesker eller menneskelig aktivitet. Enkelte byer eller bygninger ses i hans landskaber. Fra nogle huser stiger røgskyer op fra skorstenene som vidne om, at der er liv og aktivitet inde i husene. Ingen mennesker ses, bortset fra gedehyrderne. Skovgaards landskaber kan beskues passivt, kan kontempleres med en æstetisk distance, men skildrer ikke markarbejde, skovarbejde eller anden aktiv beskæftigelse i eller brug af landskabet.



Fig. 9. P.C. Skovgaard: *Landskab ved Civitella*, 1869. Olie på papir, klæbet på lærred, 38 x 57 cm. Statens Museum for Kunst, inv.nr. KMS1789. Foto: Public domain.

Skovgaards konstruerede landskaber

Således repræsenterer de ovennævnte malerier Skovgaards bevidst konstruerede landskaber, hvor visse elementer går igen og genbruges, mens andre varieres over eller udskiftes. Skovgaards landskaber rummer et bestemt repertoire, som han veksler over, som han former alt efter, hvad det er, han vil have, at hans landskaber skal gøre. Deres repertoire er et idealiseret, arkadisk indtryk af det italienske landskab. De er en repræsentation af en repræsentation, eller, som Mitchell skriver, så er landskabet "not simply raw material to be represented in paint, but is already a symbolic form in its own right."²⁹ Skovgaards landskaber er symbolske former, som udtrykker bestemte betydninger og værdier.

Det er således ikke et uskyldigt blik, som Skovgaard kigger på de italienske landskaber med, ikke et virkningsløst blik, som han skaber sine motiver med, og ikke et neutralt blik, som hans værker bliver vurderet med af kritikerne. I Skovgaards breve fra rejsen får vi et indtryk af, hvordan turen foregik, hvad de tre kunstnere så, hvor de opholdt sig, og også lidt om, hvordan Skovgaard konstruerede sine landskaber. Skovgaard skriver hjem til sine børn om opholdet i Subiaco og Olevano:

*Her har vi det yndigste Veir man kan ønske sig, ikke alt for varmt, og en Himmel saa fin blaa og saa skjøn og Bjerge ogsaa blaa og spillende i mange Farver; jeg arbejder strængt, baade Formiddag og Eftermiddag[...]*³⁰

I et brev til sin søster skriver Skovgaard:

Der er nok at male, her er skjönt paa alle Kanter, men det har været svært for mig at faa fat,

*det jeg gjorde i aftes er jeg dog tilfreds med, saa jeg haaber at det herefter skal gaae, det er vanskelig at pille ud af saa meget.*³¹

Skovgaard "pillede" netop nogle bestemte emner eller motiver ud af alt det, han så i løbet af denne rejse, hvilket Mitchell ville sige, at alle kunstnere gør. Skovgaard skaber landskaber, der giver os indtrykket af at være der – eller potentielt kunne have været der – og at det kunne være os som beskuere, der stod og kiggede ud. De giver os den voyeuristiske glæde, som vi er kodede til at få, når vi ser på et landskab, hvor vi er aktive beskuere og landskabet passivt modtager vores blikke.³² Ifølge Mitchell påstår vi, at "landscape is nature, not convention" på samme måde, som vi påstår, at landskabet er noget ideelt og ikke bare jord, der kan handles. Landskabet er en konstruktion, der skjuler sin egen kunstighed; et landskabsmaleri er ligeledes en konstruktion, der skjuler sine konventioner og stereotyper bag et slør af naturlighed.³³

Det politiske landskab i Danmark og Italien

Ligesom Skovgaard malede arkadiske skildringer af det danske landskab, skildrede Skovgaards italienske landskaber også en bestemt opfattelse af Italien. Skovgaards danske motiver viste et meget selektivt dansk landskab. Ligesom de italienske motiver, Skovgaard skabte, på ingen måde viste de forandringer, som Italien gennemgik i denne periode. Skovgaard rejste på et tidspunkt, hvor Danmark stadig mærkede efterdønningerne af nederlaget i Den anden slesvigske krig i 1864. Danmark var et land, der skulle genrejse sin nationale stolthed og genetablere sin nationale identitet efter tabet af Sønderjylland. Italien, derimod, var et land, der var blevet forenet i 1861: Udnævnelsen af Vittorio Emanuele II som rigets konge begyndte transformationen af Italien fra en række adskilte lande med forskellige styreformers til en moderne nation, hvor der skulle skabes en ny fælles identitet, og hvor byerne voksede. Udgangspunktet for Danmark og Italien var meget forskellige, men begge lande – i lighed med flere andre europæiske lande – var i fuld gang med "nation building"³⁴ i denne periode.

Roms befolkning i 1850, få år før Skovgaards første rejse til Italien i 1854-55 sammen med sin hustru, talte 170.824 indbyggere, men i 1870, året efter Skovgaards andet besøg, var tallet steget til ca. 226.000 indbyggere.³⁵ De store byer begyndte at blive moderniseret, hvilket Skovgaards rejsefælle Marstrand skrev hjem om: "Her i Italien bygges og hugges i Marmor paa Kraft [...] — Viaducter, Broer, Chausseer, Kirker, Monumenter o. s. v."³⁶ Der skulle skabes ny, national infrastruktur til kommunikation og transport. I 1862 blev Poste Italiane skabt, og i 1866 blev de første hesteomnibusser indført i Rom. Gadebelysning med petroleumslamper blev gradvist erstattet med gaslygter, som der i 1870 var 2000 af i Rom. Den togstation, der blev indviet i Rom i 1863, viste sig allerede efter et år at være utilstrækkelig, hvorfor man indledte forberedelserne til en ny banegård, som blev indviet i 1870.

Skovgaard skrev ikke om de politiske forhold i Italien eller forandringerne i forhold til sit første ophold i landet, men i et brev fra deres fælles rejse, som Marstrand skrev til sin broder Troels, udtrykte Marstrand den følgende holdning:

*Her i Italien seer det broget nok ud med Forholdene. Vel har den nye Tingenes Orden ført en Deel Goder med sig, men her er meget at ordne, især da Massen af Folket er ligegyldig for Fremskridt og endnu lever i det Mørke, som Præsterne have vidst at kaste over deres vistnok gode Tænkeevner. Det er vistnok et mageløs rigt af Naturen udstyret Land og Folk, men ligesaa vist temmelig umodent til at styre sig selv. Hos os gik Omvæltningen saa roligt fordi vi havde en ærlig og dannet Embedsstand, men her ere de Fleste Halunker.*³⁷

Marstrands kritik af både de politiske og religiøse forhold i Italien sammenlignet med Danmark er sigende for Marstrands eget sindelag og periodens nationale stemning. Både Marstrand og

Skovgaard havde været engageret i indførelsen af en ny forfatning i Danmark og var nære venner med flere medlemmer af den grundlovgivende forsamling, som også bestilte værker hos Skovgaard. Det politiske landskab, som Skovgaard ankom til i Italien, var et helt andet end det hjemlige politiske landskab. Fordi Skovgaard var politisk engageret i Danmark, og fordi han rejste til Italien med en rejsefælle, der ligeledes var politisk engageret, kan vi antage, at diskussionen af den politiske og sociale stemning i Italien også har fyldt hos Skovgaard, også selv om vi – ulig med Marstrand – ikke har bevarede skriftlige kilder, der underbygger det direkte.

Selvom det politiske og samfundsmæssige har optaget Skovgaard, så har der været en anden kulturel opfattelse af landskabet, som har guidet hans kunstneriske blik væk fra at skildre de forandringer, som det italienske landskab gennemgik. Både Skovgaards danske og italienske landskaber giver os et indtryk af landskabet som ret "naturligt" – uberørt, oprindeligt. En idealistisk og idylliseret fortælling om landskabet, som skaber en bestemt forestilling om begge landes natur, der lå ret langt fra virkeligheden.

Skovgaards landskaber får os til at forestille os det danske såvel som det italienske landskab på en bestemt måde og forsøger at gøre det så naturligt, at illusionen er nem at falde for og tro på. Vi vil så gerne tro på landskabet som noget smukt, paradisisk, arkadisk, selv om virkeligheden – både dengang og i dag – var befolkningstilvækst, stigende turisme, industrialisering, udbredelse af infrastruktur: en modernisering, ibrugtagelse og urbanisering af landskabet, der efterlod meget lidt – om noget? – uberørt af menneskehånd.

Mitchell skriver: "Landscape *painting* is best understood, then, not as the uniquely central medium that gives us access to ways of seeing landscape, but as a representation of something that is already a representation in its own right."³⁸ Når Skovgaard skildrer det italienske landskab, skaber han en repræsentation af noget, som allerede er en repræsentation af kulturel betydning, som allerede er kodet med bestemte værdier. Et italiensk landskab er kodet med forestillingen om at være noget andet end et dansk landskab. Allerede inden Skovgaard overhovedet sætter sin blyant til papiret eller penslen til lærredet, er det landskab, han iagttager, kunstigt. Så snart han opfatter det som et motiv, der kan males som landskab, er landskabet allerede en repræsentation og ikke bare natur. Inden Skovgaard overhovedet ankommer til et sted i Italien, har han allerede en forestilling om, hvilke steder og rum, som er egnede til at blive skildret som landskaber baseret på den romantiske europæiske landskabstradition. Det er kun nogle bestemte typer natur, som Skovgaard finder værdige til at blive skildret som landskab, og det påvirker hans blik på Italien og hans valg af motivtyper, hvilket de ovennævnte værker eksemplificerer. Det er de typer, der byder på særlige italienske kendetegn såsom bjerge, dale eller oliventræer. Det er de typer, der er eller bliver skildret som "naturlige" eller "uberørte" nok til at signalere noget æstetisk og ideelt. Mitchell ville sige, at Skovgaard, ligesom andre landskabsmalere, gør landskabet til en vare, som kan sælges, og sælges til den rigtige pris, hvis den er "pakket" eller præsenteret på en måde, der falder i køberens og markedets smag.³⁹ Dette kræver også, at vi antager, at Skovgaard vælger sine motiver ikke ud fra lyst eller inspiration, men ud fra enten konkrete bestillinger fra kunder på bestemte motiver eller ud fra forventede ønsker om, hvad kunder, kritikere eller publikum ønskede fra Skovgaard.

Ifølge Mitchell er landskabet et medie fyldt med symbolske former, som kan trækkes på til at udtrykke betydning og værdier.⁴⁰ Den betydning og de værdier, som Skovgaard udtrykker i sine sene italienske landskaber, er en fremstilling af det italienske landskab som æstetiske og stemningsfulde skønhedsåbenbaringer. For mit nutidige øje er de ikke forskellige hverken i karakter eller kvalitet fra Skovgaards danske motiver, selv om kritikere i Skovgaards eftertid var negativt stemt overfor dem. Her mener jeg, at deres kategorisering af Skovgaard som en dansk maler har stået i vejen for, at de kunne vurdere Skovgaards italienske motiver på lige fod med hans danske. Dette afslører deres nationalsindede tilgang til dansk kunst generelt og Skovgaard specifikt, hvor det var umuligt for en kunstner, som de opfattede som inkarnationen af danskhed, at skildre et udenlandsk landskab lige så ægte som et dansk, lige meget hvordan han forsøgte.

Skovgaard set gennem Mitchell

Hvis vi overfører Mitchells tilgang med "place, space and landscape" til Skovgaards billeder, så giver triaden os mulighed for at analysere Skovgaards landskabsmalerier mere overordnet set og ikke kun ud fra receptionen af dem. Vi får mulighed for at stille skarpt på, hvordan Skovgaard konstruerer motiver med en bestemt virkning for øje.

Skovgaard rejser til nogle bestemte steder/places, og der indgår genkendelige topografiske elementer fra de steder, han ser, i hans motiver. Målet for eller hensigten med Skovgaards billeder er dog hverken at dokumentere det sted/place eller beskæftige sig med de aktiviteter, der foregår på den konkrete lokalitet/space. Skovgaards mål som landskabsmaler er en konstruktion af landskabet, hvor stedets kendetegn og aktiviteter - eller mangel på samme - bruges til at skabe en troværdig fremstilling af konceptet om det ideale italienske landskab. Skovgaards landskaber er overvejende mennesketomme, men han indsætter spor af menneskelig aktivitet, der både er med til at skabe en fornemmelse af dybde og proportioner, men også skaber en identifikation eller indlevelse i motivet for beskueren, uden at fokus mistes på det landskabelige.

Mitchell vil analysere landskabsmaleriet som udtryk for kognitive møder med et sted og læse, hvad landskabsmaleriet fortæller om et sted, eller hvilke symbolske karakteristika, det rummer.⁴¹

Skovgaard lavede sine motiver på en arbejdsrejse, hvor Skovgaard og hans rejseledsagere dels besøgte forskellige byer og seværdigheder som en del af deres oplysning og orientering som dannede kunstnere, dels opholdt sig bestemte steder i længere tid for at udføre værker. Det var kun hans anden rejse til Italien, og hvad han selv antog var sidste gang, han var i landet.⁴² Det galdt altså for ham om at finde så mange egnede motiver som muligt og fæstne dem enten i sine skitsebøger eller på mindre lærreder, så han efter at være vendt hjem havde et grundlag for at udføre større og mere gennemarbejdede malerier.

Med Mitchells begreb om det kognitive møde kan vi forstå Skovgaards interaktion med det italienske landskab som en aflæsning og omformning af et sted, hvor det, han opfatter som smukke udsigter over dale og bjerge, stemningsfuld belysning, mennesketomme landskaber, bevidst udvælges og bruges som udgangspunkt i konstruktionen af motiver.

Skovgaards kognitive møde med det italienske sted/place og rum/space i 1869 er for ham et møde med steder og rum, som mange andre kunstnere har besøgt og skildret som landskab, og som han kan omsætte til en landskabsform med en markedsværdi i Danmark og en kunstnerisk værdi for ham som kunstner i forhold til hans karriere. Skovgaards møde med sted og rum påvirkes af, at de skal transformeres til et landskab. Hans valg af motiv og komposition er således baseret på en vurdering af, hvad der passer ind i hans landskabsmalerier. Skovgaard ser nogle bestemte steder, han ser nogle rum, som han selv og andre lokale og turister aktiverer, men hans kognitive møde med dem gør dem til landskaber. I hans arbejde er det det blik, han praktiserer, og han omsætter det, han ser, til landskaber, der kan konsumeres af forbrugere, der ser og eventuelt køber hans værker på udstillinger. Skovgaard designer sine landskaber til at blive konsumeret som kunstværker.

Dette er et opgør med en romantisk og uskyldig forestilling om, at Skovgaard vælger og skaber landskaber ud fra de steder, der rent umiddelbart taler til ham eller bare ud fra, hvad han helt konkret ser. Han gengiver ikke passivt eller neutralt det italienske landskab, men er selv indlejret i og bidrager selv til at forme et bestemt indtryk af det italienske landskab, som passer ind i hans værk, som er typisk for tidens kunstneriske stil og udtryk. Paralleller kan ses hos andre danske og europæiske kunstnere, men også i Skovgaards danske værker. Skovgaard gengiver overordnet set det italienske landskab som ret uberørt af menneskehånd, med få spor af menneskelig påvirkning af landskabet og få figurer i sine motiver. Han gengiver det italienske landskab som en konstrueret forestilling om alting italiensk med fx oliventræer, bjerge og dale. Han skaber en inkarnation af det arkadiske landskab, en kunstig verden, der ligner en naturlig verden, hvilket er hele det romantiske landskabsmaleris natur - at få en konstrueret landskabsopfattelse bestemt af tidens kulturelle og

politiske konstruktioner til at fremstå som naturgivent.

Denne gennemgang skal ikke forstås som en læsning af Skovgaards bevidste modus operandi. Formålet er derimod med det kognitive møde som begreb og Mitchells triade i øvrigt at synliggøre, hvordan landskabsmaleriet opstår i en vekselvirkning mellem konkrete steder og kulturelt betingede normer: De kulturelle normer bærer kunstneren med sig og ser gennem, og stederne giver på sin side troværdighed til de kulturelle konstrukter og bidrager til, at disse fremtår naturgivne. Som Mitchell skriver: "Landscape [...] naturalizes a cultural and social construction, representing an artificial world as if it were simply given and inevitable".⁴³

Hvis landskabsmaleren transformerer kulturelt betingede opfattelser til "simply given" eller naturaliserede, så er det bemærkelsesværdigt, at Skovgaards italienske landskabsmalerier tilsyneladende ikke blev modtaget som givne og naturlige af den samtidige kritikerstand. Som jeg har redegjort for, anfægtede Müller i 1884 de italienske landskabers troværdighed. Tager vi udgangspunkt i Müllers kritik, kan vi fremsætte den hypotese, at opfattelsen af Skovgaard som en inkarneret dansk maler gjorde, at kritikerne ikke kunne eller ville lade sig overbevise af Skovgaards italienske motiver som ægte eller troværdige, når hele hans troværdighed byggede på hans nationale karakter. For kritikerne var Skovgaards italienske billeder ikke "simply given and inevitable", når de kun så ham som en dansk maler. Hvis man kigger på de værker, som Skovgaard skabte i samme periode med danske motiver, er ligheden mellem de hjemlige motivers og de italienske motivers greb tydelig.⁴⁴ I samtiden, hvor Skovgaard var kendt som uovertruffen fortolker eller formidler af det danske landskab, var det måske uacceptabelt at se denne fortolkningsevne overført, netop fordi den så blev synlig som et greb eller en konstruktion. Fordi Skovgaard overfører et dansk "space" på et italiensk "place", virker hans italienske landskaber utroværdige og uoverbevisende overfor en dansk kritikerstand. Måske var Skovgaards danske landskaber troværdige som konstruktion over for et dansk publikum, mens de italienske landskaber ikke skabte den identifikation eller genkendelse, der gjorde Skovgaards danske landskaber afholdte.

Konklusion

Skovgaards italienske billeder har, begrundet i opfattelsen af ham som en national maler, næsten været udelukket fra større eller positiv opmærksomhed i den kunsthistoriske litteratur. Med denne artikel har jeg ønsket at se på dette særlige kapitel i Skovgaards sene værk gennem W.J.T. Mitchells tilgang til landskabet. Jeg har valgt værker, som Skovgaard skabte i forbindelse med sin anden rejse til Italien, fordi de rummede nogle problematikker om Skovgaards landskabsmalerier, som jeg gerne ville tilgå på en anden måde end den eksisterende litteratur. Det er en problematik, som ikke er begrænset til dette lille og sene kapitel af Skovgaards værk, men dette kapitel kan bruges til at sige noget mere overordnet om Skovgaard som landskabsmaler såvel som om receptionen af Skovgaard. Det siger noget interessant om periodens nationalsindede diskurs og bidrager til at afdække de historiske præmisser for, hvordan kvaliteten af en bestemt periode i en kunstners værk vurderes. Dette kapitel i Skovgaards værk kan sige noget om en brydningstid i dansk kunst i 1800-tallet og en brydningstid i dansk politik: Det siger noget om, hvordan landskabsmaleriet dels repræsenterer denne kamp, men også hvordan læsningen af landskabsmaleriet er farvet af politik og vores eget ambivalente forhold til naturen som landskab.

Skovgaard rejste som dansk kunstner til Italien og tog landskabet i besiddelse som en kunstner, der ville forme landskabet i et bestemt billede - både ud fra sin egen opfattelse af Italien, sin opfattelse af Danmark og sin opfattelse af, hvad det var, landskabsmaleriet skulle levere. Den negative reception af disse sene italienske værker demonstrerer, at Skovgaard ikke fik formet landskabet på en måde, der faldt i god jord hos den hjemlige kunstkritik. Landskaber, som i modsætning til mange andre samtidige danske kunstneres tidligere italiensbilleder, ikke blev skrevet ind i fortællingen om guldalderen eller nationalromantikken. Det handler måske ikke så meget om deres kvalitet som om, hvor den danske kunstscene stod på det tidspunkt, både for Skovgaards og hans kritikeres vedkommende. Mitchells triade af "place, space og landscape" giver os således et redskab til skabe et nyt blik på Skovgaards landskaber og dermed bedre forstå den kamp, der udspiller sig i dem.

Tak

Jeg vil gerne takke Slots- og Kulturstyrelsen for støtte til et forskningsfrikøb, der har gjort det økonomisk muligt at skrive denne artikel. Jeg vil gerne takke Det Danske Institut i Rom for at have bevilget et ophold, der gjorde det muligt at få arbejdsro til at undersøge breve, litteratur og værker og skrive. Jeg vil også gerne takke Marianne Nordby for stor gæstfrihed og hjælpsomhed i jagten på Skovgaards motiver i Olevano, Subiaco og omegn. Også tak til Ribe Kunstmuseums bestyrelse og ansatte for at have ladet mig færdiggøre arbejdet med denne artikel trods et jobskifte fra Skovgaard Museet til Ribe Kunstmuseum.

Noter

1. Preben Wilmann: *Dansk Kunst*, København 1934 og 1941, s. 54.
2. Fx Tue Ritzau & Karen Ascani: *Rom er et fortryllet bur. Den gyldne epoke for skandinaviske kunstnere i Rom*, Rhodos 1982; Hans Edvard Nørregård-Nielsen: *Dengang i Italien - H.C. Andersen og guldaldermalerne*, København: Gyldendal 2005; Karina Lykke Grand: *Dansk Guldalder. Rejsebilleder*, Aarhus: Aarhus Universitetsforlag 2012; Karina Lykke Grand, Lise Pennington & Anne Mette Thomsen (red.): *GULD - Skatte fra den danske guldalder*, Aarhus: ARoS/Systime 2013; Cecilie Høgsbro Østergaard (red.): *Dansk Guldalder - Verdenskunst mellem to katastrofer*, København og Stockholm: Statens Museum for Kunst/ Nationalmuseum 2019.
3. W.J.T. Mitchell (red.): *Landscape and Power*, Chicago: The University of Chicago Press 1994/2002.
4. Kenneth Clark: *Landscape into Art*, London: John Murray Publishers 1949.
5. Ersnt H. Gombrich: "The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape", i *Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance*, London: Phaidon 1967.
6. Mitchell 1994/2002, s. 1.
7. Mitchell 1994/2002, s. x: "Preface to the Second Edition".
8. Mitchell 1994/2002, s. 1.
9. Julius Lange skriver i "Landskabsmaleren P.C. Skovgaard" i *Fremtidens Nytaarsgave*, årgang 1, København 1866, som genoptrykkes i 1873 i *Nutids-Kunst. Skildringer og Karakteristikker*, København 1873, s. 275-290, at det var "især efter Høyens raad", at Skovgaard ikke tidligere rejste til Italien.
10. Sigurd Müller: *Nyere Dansk Malerkunst. Et Billedværk*, København 1884, s. 321-323.
11. Sigurd Müller: "P.C. Skovgaard", i *Dansk Biografisk Leksikon*, bd. 16, 1897, s. 71f.
12. Müller 1884, s. 327.
13. Karl Madsen: "Den nationale Kunst", i Karl Madsen (red.): *Kunstens Historie i Danmark*, København 1901-1907, s. 248.
14. Henrik Bramsen: *P.C. Skovgaard. Kunst i Danmark: Billedkunst*, København: Ejner Munksgaards Forlag 1938, s. 27.
15. Bramsen 1938, s. 24
16. Madsen 1901-1907, s. 261.
17. *Dagbladet* ("I forrige uge" den 03.04.1854 og "Om Kunstudstillingen I" den 27.04.1855). Sally Schlosser Schmidt: "National kunst & national kunst. Wilhelm Marstrand og P.C. Skovgaards opfattelser af national kunst omkring 1854", i *Perspective Journal* (2020): <https://perspectivejournal.dk/national-kunst-national-kunst-wilhelm-marstrand-og-pc-skovgaards-opfattelser-af-national-kunst>

18. Müller 1897; Bramsen 1938; Gertrud Oelsner & Karina Lykke Grand (red.): *P.C. Skovgaard. Dansk guldalder revurderet*, Aarhus: Aarhus Universitetsforlag 2010; Schlosser Schmidt 2020; Gertrud Oelsner: *En fælles forestillet nation. Dansk landskabsmaleri 1807-1875*, København: Strandberg Publishing 2022.
19. Se især Sine Marie Louise Kroghs forskning, fx i Sine Marie Louise Krogh (red.): *I nederlagets skygge. Andre kunsthistorier om 1800-tallet*, Haderslev: Museum Sønderjylland 2023.
20. Karina Lykke Grand: "Udsigt til Italien – med P.C. Skovgaard på rejse" i Oelsner & Lykke Grand (red.) 2010.; Lykke Grand 2012; Karina Lykke Grand: "Rejsebilleder. Turist i Arkadien?" i Lykke Grand, Pennington & Thomsen (red.) 2013.
21. Lykke Grand 2010, s. 159.
22. Mitchell 1994/2002, s. viii.
23. Domenico Riccardi: *Olevano e i suoi Pittori*, Rom: Pieraldo Editore 2004.
24. Dette maleri var stadig i Skovgaards eje, da han døde, og blev solgt på auktionen over den første halvdel af hans dødsbo den 16. november 1875, ca. et halvt år efter han var død den 13. april få dage efter hans 57. fødselsdag. Her var otte af de 66 værker, der var til salg af Skovgaard motiver fra rejsen i 1869. I auktionskataloget var billedets titel "Parti fra Olevano imod Civitella". Se *Fortegnelse over den første Halvdel af den afd. Prof. Landskabsmaler P.C. Skovgaard tilhørende Samling af Studier og Billeder, væsentlig Oliemalerier, dels af den ovennævnte afd. Maler og dels af andre danske Malere*, København 1875.
25. Skitsebøgerne har inv.nr. KKS21440 på Statens Museum for Kunst og G1623 på ARoS.
26. Mitchell 1994/2002, s. 15.
27. Casa Baldi blev bygget 1779-1784 til Borghese-familien som sommerbolig. Det blev åbnet for kunstnere af familien Baldi, nok i 1817, hvor den tyske kunstner Franz Horny skriver: "... abitavamo la casina appartenente alla famiglia Borghese, dove certamente da 50 anni nessuno era più entrato." Casa Baldi blev lukket af familien i 1938. I 1939 blev det på en auktion købt af kunstakademiet i Berlin, som allerede ejede La Serpentara lidt derfra. Redaktøren C. St. A. Bille (1828-1898) beskrev Casa Baldi i sin bog "I Sabinerbjergene" fra 1878: "et overmaade tarveligt Sted; oprindeligt har det været bygget som Kasino eller Sommeropholdsted for en adelig Familie (jeg troer Borgheserne), og der hænger endnu paa Væggene en del Portrætter af Herrer og Damer i Dragter fra svundne Aarhundreder, men nu er det sunket ned til Værtshus og geraadet i stærkt Forfald. [...] Men selv om alt dette var anderledes, vilde Casa Baldi dog beholde en uimodstaaelig Tillokkelse tilbage, det er den mageløse Udsigt". I dag er både La Serpentara og Casa Baldi ejet af den tyske stat og fungerer som kunstnerlegatboliger.
28. Brev fra P.C. Skovgaard til Vilhelmine Skovgaard, Rom den 15. juli 1869, Skovgaard Museets brevarkiv, mappe 37, brev 16.
29. Mitchell 1994/2002, s. 14.
30. P.C. Skovgaard til sine tre børn og Frøken Rønne, Subiaco den 24. juni 1869, Skovgaard Museets brevarkiv, mappe 37, brev 15.
31. Brev fra P.C. Skovgaard til Vilhelmine Skovgaard, Subiaco den 15. juni 1869, Skovgaard Museets brevarkiv, mappe 37, brev 14a.

32. Mitchell 1994/2002, s. 16.
33. Mitchell 1994/2002, s. 16-17.
34. www.britannica.com/topic/nation-building (sidst tilgået 30-04-2025)
35. Anne Eriksen: *Minner fra Den evige stad. Skandinavers reiser til Roma 1850-1900*, Oslo: Pax 1997, s. 53-60.
36. Wilhelm Marstrand, brev til Thiele, den 12. juni 1869, Subiaco, i Wilhelm Marstrand: *Wilhelm Marstrand. Breve og Uddrag af Breve fra denne Kunstner. Samlede og ledsagede med nogle indledende Ord af Etatsraad Raffenberg*, København 1880, s. 87.
37. Wilhelm Marstrand til Troels Marstrand, Rom den 11. august 1869, i Marstrand 1880, s. 89.
38. Mitchell 1994/2002, s. 14.
39. Mitchell 1994/2002, s. 14-15.
40. Mitchell 1994/2002, s. 14.
41. Mitchell 1994/2002, s. x.
42. Brev fra P.C. Skovgaard til Vilhelmine Skovgaard, Subiaco den 15. juni 1869, Skovgaard Museets brevkopier, mappe 37, brev 14a.
43. Mitchell 1994/2002, s. 2.
44. For konkrete værkeksempler, se fx KMS6935 og KMS1559 på Statens Museum for Kunst, inv.nr. 458, 459, 460, 3045 og 3069 på Den Hirschsprungske Samling, og inv.nr. 10.143 på Skovgaard Museet. For forskningslitteratur, der underbygger, hvordan Skovgaards danske landskaber også er konstruktioner mhp. en bestemt virkning, se Gertrud Oelsner (red.): *Udsigt til guldalderen*, Storstrøms Kunstmuseum og Skovgaard Museet 2006; Oelsner & Lykke Grand (red.) 2010; Lykke Grand, Pennington & Thomsen (red.) 2013; Oelsner (2022).

Om forfatteren



Anne-Mette Villumsen

Anne-Mette Villumsen (f. 1973) er mag.art. i kunsthistorie fra Københavns Universitet 2002. Ansat fra 2005 på Skovgaard Museet som museumsinspektør, fra 2010-2021 museumsleder sammesteds, fra 2022 direktør på Ribe Kunstmuseum. Har skrevet om Skovgaard-familiens kunstnere i *Joakim Skovgaard* (2007), *Historien om et museum. Skovgaard Museet 1937-2012* (2012), *Susette Cathrine Holten født Skovgaard. Den glemte søster* (2013), *I Italiens lys. Et dansk-norsk kunstnerfællesskab 1879-1886* (2016), *Niels Skovgaard. Maler, billedhugger, keramikker, illustratør* (2018). Har udgivet artiklerne "Hvorfor vil du danse, når franskmændene fløjter?" Joakim Skovgaard og Atelier Bonnats første danske elever" (2019), og "Fra Italien med kærlighed - til Danmark. Wilhelm Marstrands og P.C. Skovgaards ophold i Venedig i 1850'erne." (2020) i *Perspective Journal*.