



Fig. 1. Caspar David Friedrich: *Man och kvinna som betraktar månen*. Ca. 1817-18. Nationalgalerie, Berlin.

## Natur och konst

### Förhållandet mellan natur, naturstudier och idealisering i den danska guldålderns landskapsmåleri

av Torsten Gunnarsson

Under 1800-talets första hälft skedde i den europeiska konsten en successiv omvärdering av landskapsmåleriet, som traditionellt räknats till de lägre genrerna.

Denna omvärdering avspeglade en mer djupgående förändring som omfattade hela synen på naturen och människans förhållande till den. Denna förändring, som hade sina yttersta rötter i upplysningstidens vetenskap och filosofi, gav bl.a. genom Rousseaus skrifter ord som natur och naturlighet en ny och värdebelad innebörd.

Den nya naturkänslan uttrycktes framförallt i den tyska romantiken i form av en tidigare okänd samhörighet med naturen (fig. 1). Därtill som en vördnad vilken hade sin grund i att naturen betraktades som en spegling av det gudomliga.

Människan betraktades som den mest utvecklade naturvarelse, men ändå bara som en del av naturen och inte självklart höjd över den. Stenen, trädet, djuret och människan representerade enligt Schelling visserligen helt olika grader av medvetenhet, men de förenades ändå genom att vara delaktiga av samma gudomliga förnuft.

Man såg därför gärna en överensstämmelse mellan naturens yttre liv och människans inre. Detta uttrycktes bland annat i Schellings så kallade identitetsfilosofi i *System des transzendentalen Idealismus*, 1800<sup>1</sup> och vi möter det i måleriet tydligt hos exempelvis Caspar David Friedrich.

I England gav John Constable uttryck åt den nya jämlika naturkänslan när han 1836 i sin sista föreläsning om landskapsmåleri sade:

»The landscape painter must walk in the fields with a humble mind. No arrogant man was ever permitted to see nature in all her beauty.«<sup>2</sup>

Den nya naturkänslan bidrog till en förnyelse av landskapsmåleriet genom att den även ledde till upptäckten av en skönhet utanför de etablerade landskapsformlerna. Carl Gustav Carus fastslog exempelvis i sina *Nio brev om landskapsmåleriet*, 1831 att eftersom materien var slumrande ande kunde även den enklaste och mest oansenliga del av naturen utgöra ett värdigt motiv för konsten. Detta förutsatt att dess gudomliga kärna rätt uppfattats och återgivits i verket.<sup>3</sup>

Denna inställning satte tydliga spår också i den danska guldålderns måleri med dess förkärlek för enkla vardagliga motiv. Den medförde också ett uppsving för informella fri-luftsstudier av en typ som vi möter hos exempelvis Johan Thomas Lundbye (fig. 2). De var dock endast en utgångspunkt för det konstnärliga arbetet.

Verkligheten uppfattades enligt det idealistiska synsättet som ofullkomlig och formad av tillfälligheter. Konstnärens uppgift var därför inte att avbilda den som den var. Han måste istället enligt Schelling se igenom verklighetens hölje och gestalta det bakomliggande högre ideal som var det sanna motivet.<sup>4</sup> Det handlar här alltså om den gamla platonska föreställningen om verkligheten som en ofullkomlig spegling av ideernas värld.

Tankegångar som dessa, inte minst härrörande från Schellings naturfilosofi, var välkända i





Fig. 2. Johan Thomas Lundbye: *Landskapsstudie från Vejby*. 1843. Olja på papper. 15,5 x 26 cm. Ny Carlsberg Glyptotek.

Danmark där de introducerades bl.a. av filosofen Heinrich Steffens i en serie föreläsningar redan 1802-1803.

Vi finner dem uttryckta såväl hos framstående kulturpersonligheter som H. C. Ørsted, exempelvis i *Aanden i Naturen*, som hos mindre men tidstypiska andar som den idealistiske kritikern Karsten Friis Wiborg.

I sin kritik av Charlottenborgsutställningen 1838 hävdade Wiborg till och med att en konsekvent naturefterbildning vore detsamma som att avsäga sig den konstnärliga friheten:

»Den frie Konst er netop fri, fordi den er hævet over Naturen, og ene har sig selv til norm /.../ Daglig kunne vi jo see den blotte Natur -og langt naturligere end i et Maleri; hvad skulde vi da paa denne Maade med Konsten?»<sup>5</sup>

Enligt Wiborg skulle konstnären visserligen studera naturen, men samtidigt genom sin inspiration berika den och göra den delaktig av den gudomliga idé som representerade idealet:

»Konsten skal altsaa fremstille Naturen ikke

i dens blotte Naturlighed, men i sin Aandighed; kun herved bliver Konsten naturlig.«<sup>6</sup> Detta mål kunde endast nås om konstnären offrade de direkta naturintrycken till förmån för det allmängiltiga. Naturintrycken präglades nämligen enligt Wiborg av:

»dette Tilfældige, som Konstneren skal afstryge af Naturen, naar han viser den som Konstværk.«<sup>7</sup>

Wiborgs inställning till verklighetsåtergivningen kan betraktas som representativ och delades av allt att döma av en majoritet av samtidens nordiska publik, kritik och konstnärer.

Trots detta är det befogat att säga att den utbredda idealismen i guldålderns konst kompletterades av ett nytt starkare sanningskrav. Detta var emellertid inte liktydigt med en strävan till naturalism, utan förenades med i grunden motstridiga krav på idealisering och allmängiltighet. Det var i spänningen mellan dessa dubbla krav som landskapsmåleriet formades och fick sin särprägel.

Framförallt skedde det under inflytande från

Eckersberg med början i dennes små målningar från studieåren i Rom 1813-16 (fig. 3). Här fanns ingen plats för den tyska romantikens dunkla oändlighetslängtan. Kärleken till den sanna naturen formulerades istället med hjälp av ett kallt klart dagsljus, klassiskt välavvägda kompositioner och noggrant studerade perspektiv.

Följden blev ett intensifierat naturstudium, eftersom både romantiker och klassicister ansåg att konstnären måste utgå från naturen för att sedan omsmälta intrycken och söka närma sig det tänkta idealet.

Respekten för naturen och den klassiska konsten kom i lika delar att präglade Eckersberg. Härigenom kom hans konst att förena en skenbart enkel realism med en idealisering som höjde tingen över det vardagliga och tidsbundna (fig. 4).

Guldålderns konst uppvisar alltså i flera

avseenden en särart. Men vi kan också konstatera att denna särart bygger på viktiga idémässiga och formala impulser utifrån, närmast från tysk romantik och fransk klassicism.

I Eckersbergs fall kan även Jens Juels landskap med dess klara ljus och distinkta teckning vara tänkbara förebilder. Den centrala impulsen för hela hans konstnärskap kom dock från Davids modellstudium. Den återklingar i den speciella intensiva närvarokänsla som Eckersbergs konst förmedlar och som ger betraktaren känslan av att se världen som för allra första gången.

Därtill kommer andra faktorer som kan ha befordrat guldålderns karaktäristiska blandning av idealitet och vardagsrealism. Till dessa faktorer måste räknas den inriktning mot det närvarande och konkreta som kännetecknade den borgerliga publik som var den nya makt-faktorn i det tidiga 1800-talets danska konstliv.



Fig. 3. C. W. Eckersberg: *Porta Angelica och en del av Vatikanen*. Ca. 1814. Olja på duk. 31,7 x 41,5 cm. Statens Museum for Kunst.



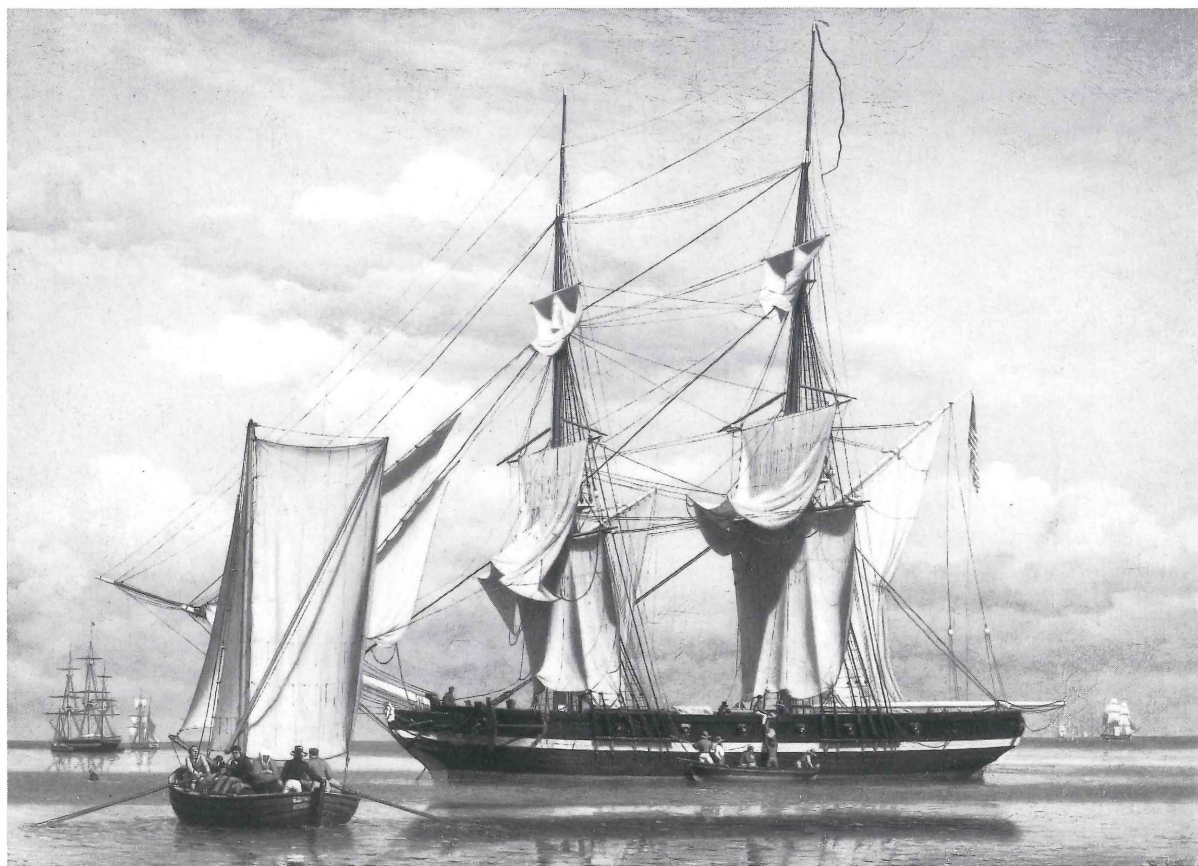


Fig. 4. C. W. Eckersberg: *En amerikansk örlogsbrigg för ankar som torkar segel*. 1831-32. Olja på duk. 40 x 55 cm. Statens Museum for Kunst.

## Naturstudiet

Hur bedrevs då naturstudiet i det danska guldåldersmåleriet och vilken ställning intar naturstudien i förhållande till motivet och det färdiga verket?

Utan tvekan gav Eckersberg som nämnts det viktigaste incitamentet till utvecklingen av ett målmedvetet verklighetsstudium. Det skedde såväl genom hans reformering av akademiundervisningen 1822 som genom det exempel han gav i sina egna verk. Inte minst kom Rombilderna med sin speciella karaktär att spela en viktig roll för att introducera ett nytt synsätt.

Till Eckersbergs viktigaste insatser hörde också införandet av studieutflykter med akademieleverna för att måla friluftsstudier. Härmed satte han en hel generation danska målare i förbindelse med det levande landskapet (fig. 5).

Eckersberg sade sig både i Rom och senare främst vilja ge en sann bild av verkligheten. Det finns heller ingen anledning att ifrågasätta denna vilja. Frågan är istället hur han definierade sanning? Vad var det han sökte ge en sann bild av, till exempel i den välkända utsikten genom Colosseums bågar? Var det av verkligheten som den mötte honom eller sökte han gestalta en mer teoretisk idealbild? (fig. 6)

Det är ganska uppenbart att det senare är fallet. Det skulle knappast varit möjligt att måla den grå stenmuren så tegelröd, de fjärran byggnaderna så knivskarpa och förgrundens gräs och stenar samtidigt så diffusa om man verkligen syftat till att avbilda den synliga verkligheten. Med tanke på den högt uppdrivna precisionen och detaljrikedomen torde målningen också i själva verket till större delen ha utförts i ateljé med ledning av tecknade studier.



Fig. 5. C. W. Eckersberg: *Parti i Dyrehaven*. Ca. 1825. Olja på duk. 19 x 30 cm. Statens Museum for Kunst.

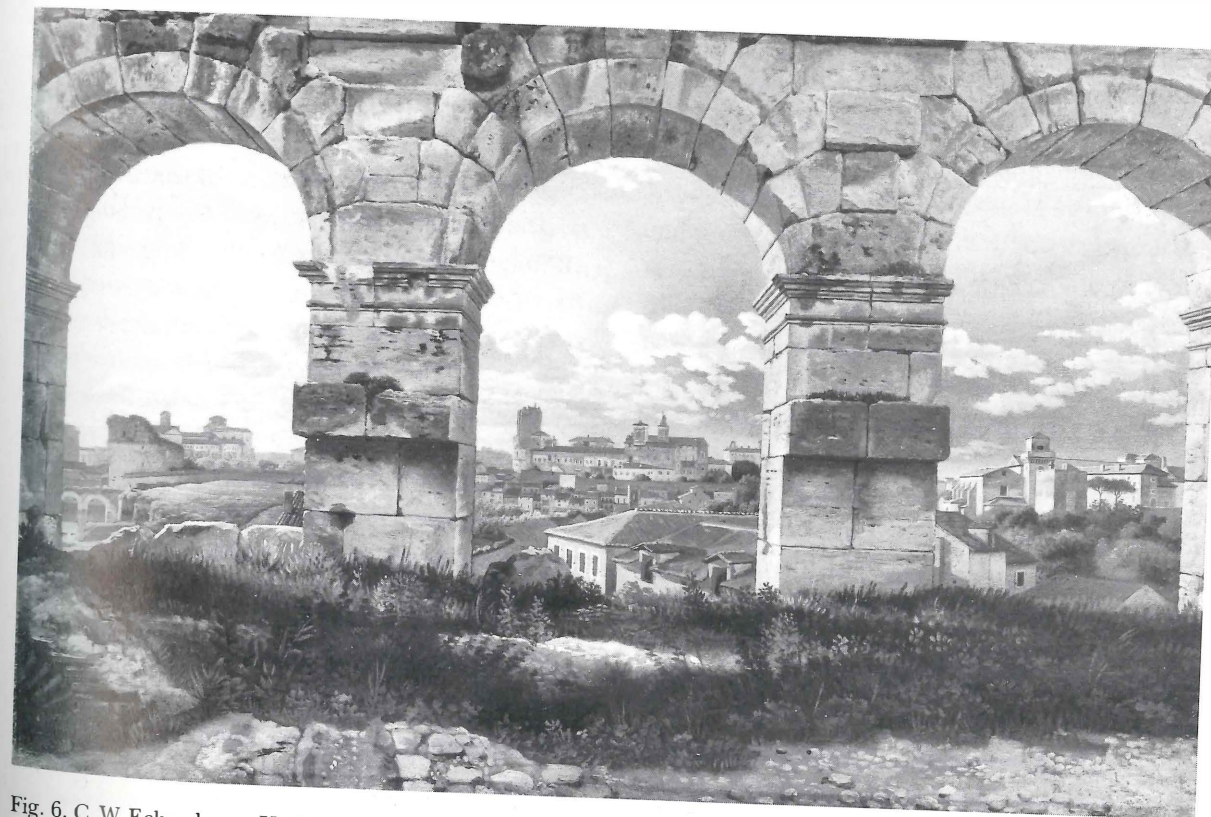


Fig. 6. C. W. Eckersberg: *Utsikt genom tre av de nordvästliga bågarna i Colosseums tredje våning*. 1815 eller 1816. Olja på duk. 32 x 49,5 cm. Statens Museum for Kunst.



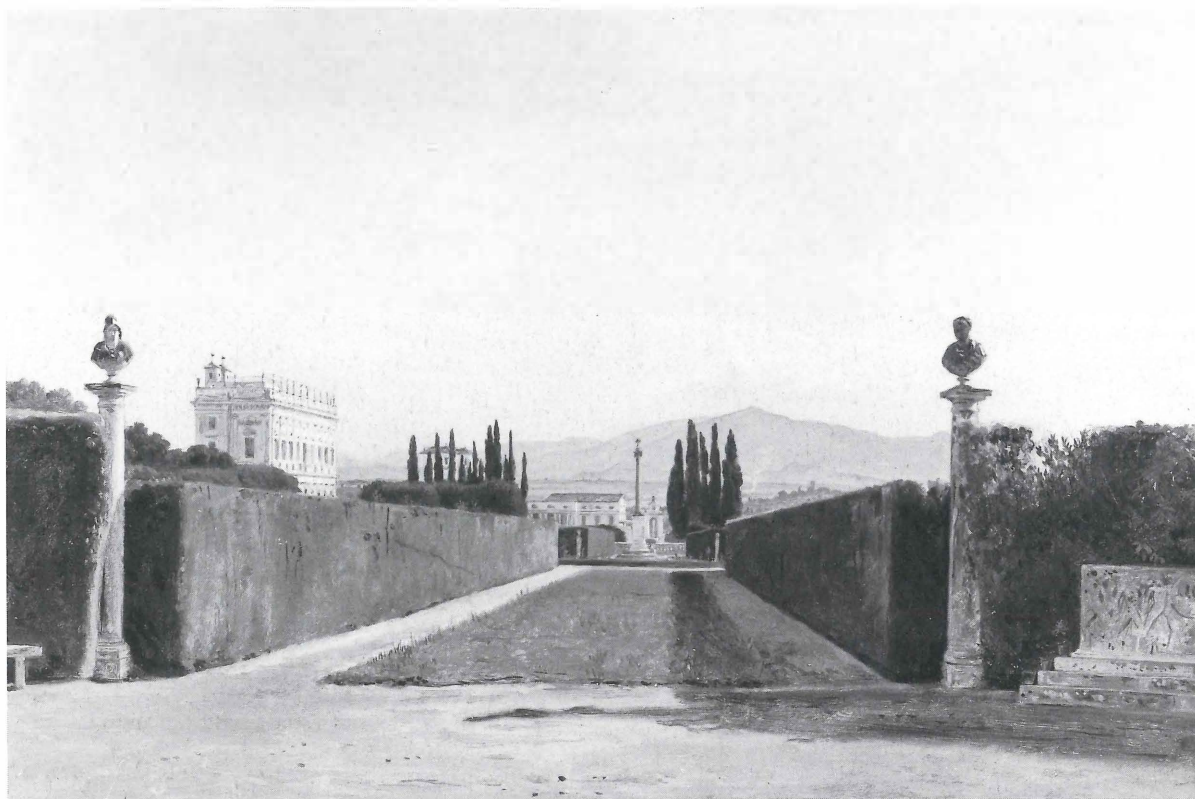


Fig. 7. Constantin Hansen: *Villa Albanis park*. 1848. Olja på duk. 34 x 50 cm. Statens Museum for Kunst.

Istället handlar det här, som så ofta hos Eckersberg, om en framställning som är mer teoretiskt än visuellt sann och som i första hand åskådliggör ett tänkt ideal. Att det var denna högre sanning som enligt Eckersberg gav konstverket dess egentliga värde framgår också av en passage i den 1833 utgivna perspektivläran *Forsøg til en Veiledning i Anvendelsen af Perspektivlaeren for unge Malere*, där det heter:

»Ethvert Kunstværks egentlige Værd er for største Delen grundet paa Formens nøiagtige Overensstemmelse med Grundbilledet, og Idéen lader sig ikke alene vel forene med Gjenstandens ydre rigtige Form, men denne synes endog at være nødvendig for at hæve eller tydeliggøre hiin.«<sup>8</sup>

Verkligheten och den platonska idén står alltså inte i motsatsställning, utan kan ses som olika steg på vägen mot sanningen. I samma text formulerade Eckersberg också sanningskravet som konstens främsta mål och avslutade med följande ord:

»Lader os da med Vedholdenhed granske i Naturens store Bog, lader os stræbe efter at udrydde alle Fordomme, og søge den nærmeste Vei til Maalet – nemlig til Sandhed«<sup>9</sup>

Sanning skall dock i detta fall snarast förstås som motsatsen till naturalism. Det är fråga om en högre sanning av vilken verkligheten endast utgör en ofullkomlig och förgrovad avbild. Den egentliga konstnärliga processen består i att genom en kombination av naturstudium och intuition söka sig in mot en innersta, i princip onåbar, kärna av sanning som representerar tingets ide. Denna definierar Eckersberg som det: »der bliver staaende, når alt det mangelfulde og stygge er ladt ude af Betragtning«<sup>10</sup>

På grund av bristande utrymme kan den viktiga men omfattande frågan om Rom-bildernas tillkomstprocess inte behandlas här. Istället hänvisas till den tidigare behandlingen av detta tema i min avhandling *Friluftsmåleri före friluftsmåleriet*.<sup>11</sup> Här skall endast konstateras

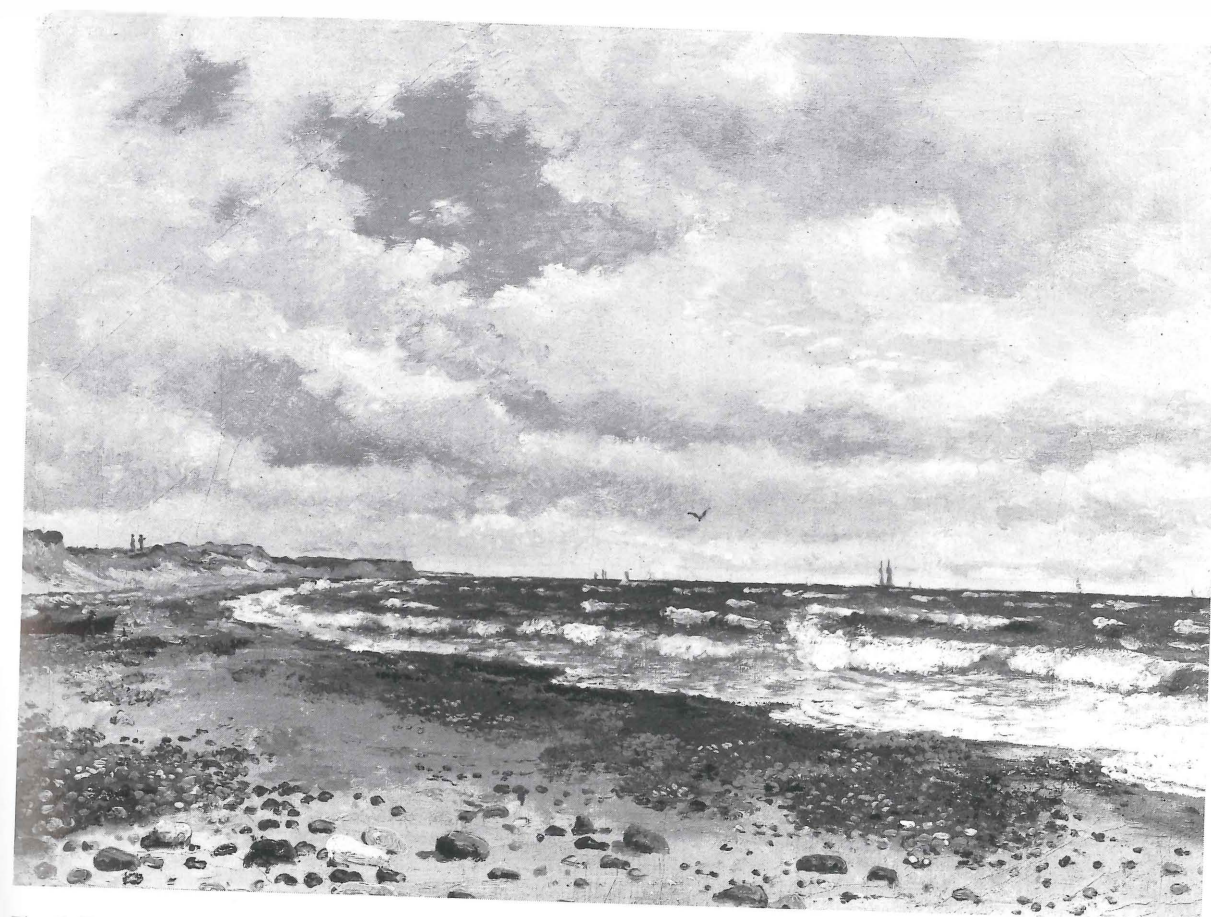


Fig. 8. Dankvart Dreyer: *Strandparti på Jyllands västkust*. 1843. Olja på duk. 28 x 37,5 cm. Statens Museum for Kunst.

att Eckersbergs Rom-bilder inte kan betraktas som studier. Det är fråga om färdiga och genomarbetade målningar som av allt att döma har tillkomit i ett växelspel mellan arbete i ateljén och inför motivet. Det visas bl.a. av att detaljrikedomen och det tekniska utförandet är sådant att de inte kunnat slutföras i en enda session i det fria utan krävt mellan 20-40 arbetstimmar. Karaktären av färdiga verk understryks också av att de inte heller i något fall har legat till grund för större verk.

Karaktäristiskt för Rom-bilderna är den dualistiska karaktären, som antyder en dimension utöver den rent avbildande. Som bilden av Colosseums bågar visar är det ibland fråga om en verklighetsskildring där den extrema detaljrealismen till och med har överskridit gränsen för vårt seendes fysiska möjligheter och givit bilden en närmast surrealistisk prägel. Detta kan knappast tolkas som annat än ett försök

att åskådliggöra den ideala urform som Eckersberg själv kallade *Grundbilledet*.

Redan samtiden uppmärksammade den speciella karaktären hos Rom-bilderna. De kritiserades av Peder Hjort för att ljuset mer påminde om månens än solens. Men Hjort talade också i Atene 1817 träffande om dem som präglade av en »magisk Holdning«.<sup>12</sup>

### Eckersbergs efterföljare

Eckersbergs betydelse för den danska guldåldern kan inte överskattas. Trots detta var hans insats mer en impuls till en vidare utveckling än en förebild som direkt kopierades.

De talrika eleverna kom framförallt att ta intryck av hans klassicistiska kompositionsprinciper och noggrannt kalkylerade perspektiv. De flesta utvecklade dock ett friare, mer





Fig. 9. Christen Købke: *Parti vid norra kastellporten sett från bastionen öster om bron*. Ca. 1833-34. Olja på papper. 23,6 x 32 cm. Den Hirschsprungske Samling.

måleriskt synsätt och bröt med den tidlösa idealiteten hos läraren. Inte heller dualismen fördes vidare annat än undantagsvis.

Ett exempel på detta är Constantin Hansens *Villa Albanis park*, målad 1841 (fig. 7). Den strama, välkalkylerade men samtidigt informella kompositionen är inspirerad av Eckersberg, men har förenats med ett för tiden ovanligt känsligt registrerat spel av färgade skuggor och fina koloristiska skiftningar. Den avgörande skillnaden är dock att det hos Constantin Hansen tydligt är fråga om en skildring av ett här och ett nu utan några underliggande dimensioner.

I ännu högre grad gäller detta Dankvart Dreyers *Strandparti på Jyllands västkust*, 1843 genom sättet att i meteorologiska termer definiera ett specifikt ögonblick (fig. 8). Det är en av dessa för guldåldern typiska studier som är på väg att passera gränsen till färdigt verk och som under 1880-talet kunde ha räknats som ett sådant.

Detta nya närmande till verkligheten kännetecknade inte minst Christen Købke, den förste i Danmark som utvecklade vad som skulle kunna kallas ett mer fullgånget friluftsmåleri. Detta gällde dock endast hans privata studier, medan ateljéverken kännetecknas av en Eckersberg-påverkad idealisering.

Ifråga om studierna var Købkes ställning speciell genom att han var relativt ekonomiskt oberoende under större delen av sitt liv och inte tvingad att måla för sin försörjning. Hans i detta sammanhang mest intressanta verk består av privata landskapsstudier och små färdiga verk som inte alltid självklart låter sig skiljas åt.

Ett exempel på denna svårighet är den lilla målningen *Parti vid norra kastellporten sett från bastionen öster om bron*, ca 1833-34 som inte kan förbindas med någon större ateljébild (fig. 9). Den är utförd ungefär samtidigt som Købke var sysselsatt med den välkända större målningen *Parti utanför norra kastellporten*, 1834 i Ny



Fig. 11. Christen Købke: *Parti av Dosseringen sett i eftermiddagsbelysning*. 1836. Olja på duk. 25,5 x 39,5 cm. Nationalmuseum, Stockholm.

Carlsberg Glyptotek. Den skiljer sig dock markant från denna i målningssättet och så långt är det inget problem att skilja den från ateljémålningen. Samtidigt är det viktigt att påpeka att den har en detaljrikedom och en ljus-

skildring som vida överträffar vad man normalt väntar sig av en studie. Därför vore det befogat att placera den i en kategori för sig och kalla den en experimentell friluftsmålning för privat bruk.

Detsamma gäller flera andra av Købkes småbilder, t.ex. den något senare *Köpenhamn sett från Dosseringen*, ca. 1837 (fig. 10). Med sin intensivt skiftande himmel representerar den ett fullgånget friluftsmåleri redan omkring 1837; en undersökning av atmosfärens verkningar som kan föra tankarna till John Constables ord i en föreläsning bara ett år tidigare:

»Painting is a science, and should be persuaded as an inquiry into the laws of nature.«<sup>13</sup>

Mer komplicerat blir förhållandet när vi kommer till *Parti av Dosseringen sett i eftermiddagsbelysning* (fig. 11) målad 1836 – året innan den föregående. En påskrift på baksidan visar att det här rör sig om en målning som troligen har påbörjats inför motivet men som avslutats och signerats i ateljén först i december 1836.

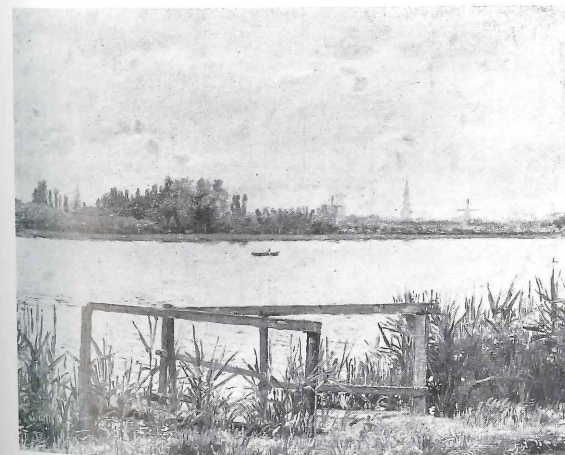


Fig. 10. Christen Købke: *Köpenhamn sett från Dosseringen*. Ca. 1837. Olja på papper. 24,5 x 30,5 cm. Statens Museum for Kunst.





Fig. 12. Christen Købke: *Parti från Falkonerallén*. Ca. 1845-47. Olja på papper. 36,5 x 48,5 cm. Statens Museum for Kunst.

Arbetsprocessen har därför uppenbarligen varit likartad den i Eckersbergs Rom-bilder.

Den höga graden av teknisk genomarbetning i kombination med det faktum att Købke



Fig. 13. Christen Købke: *Parti från Falkonerallén*. Ca. 1845-47. Blyerts. Den kongelige Kobberstiksamling.

året därpå utställde målningen tyder på att han betraktat den som ett färdigt verk. Detta trots att den ifråga om det alldagliga motivet och det blygsamma formatet mest påminner om en studie.

Detsamma gäller *Parti av Kastellvallen med tornen till Vor Frue och S:t Petri kyrkor*, ca 1833 i Den Hirschsprungske Samling, som genom sitt friare målningsätt har ännu starkare tycke av studie.

Exemplen visar att friluftsstudiet under guldåldern bidrog till en utveckling och förnyelse av ateljémåleriet som ibland började göra gränserna mellan studie och färdigt verk osäkra. Vi kan också konstatera att denna utveckling började väl så tidigt i Danmark som i Frankrike.

I Købkes sena privata landskapsbilder utvecklades de måleriska kvalitéerna ytterligare på



Fig. 15. Christen Købke: *Frederiksborg slott. Parti vid Myntbron*. 1836. Olja på duk. 58 x 64 cm. Statens Museum for Kunst.

ett sätt som tycks helt frikopplat från Eckersberginflytandet. Samtidigt vet vi att arbetsprocessen i viktiga avseenden fortfarande var densamma som dennes.

Även till *Parti från Falkonerallén*, ca. 1845-47, (fig. 12) denna till synes spontant utförda fria målning, finns nämligen som oftast hos Eckersberg och hans elever en genomarbetad blyertsteckning som förlaga (fig. 13).

Detta motsäger givetvis det första intrycket av målningen som enbart ett utbrott av spontan målarglädje. Den nya friluftsstilen med dess välavvägda balans mellan föremålsbeskrivning och ljusskildring var istället resultatet av ett medvetet konstnärligt val och baserad på metodiskt arbete.

Den nya stilen präglar även andra verk av Købke från samma tid, exempelvis *Trädgårdstrappan vid konstnärens ateljé på Blegdammen*, ca 1845 i Statens Museum for Kunst.<sup>14</sup> Här rör

det sig definitivt inte om någon studie utan en färdig och genomarbetad, men inofficiell,

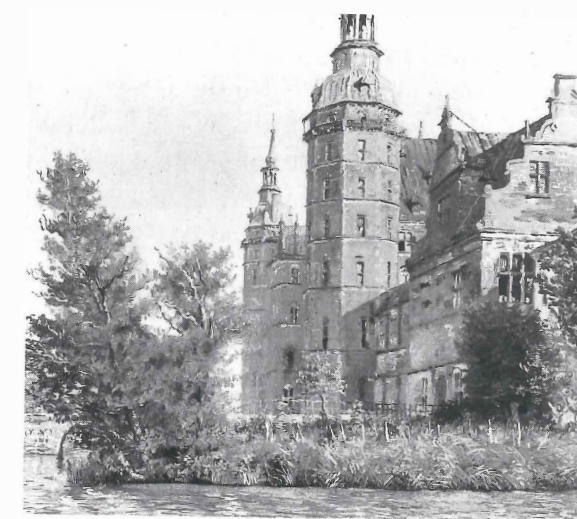


Fig. 14. Christen Købke: *Frederiksborg slott. Parti vid Myntbron*. 1835. Olja på papper. 24 x 27 cm. Statens Museum for Kunst.



målning som Købke sannolikt utförde som ett minne inför flyttningen från Blegdammen.

Det måste förbli en öppen fråga om ett måleri av denna karaktär med tiden kunnat nå officiell status om Købkes bana inte brutits redan vid 38 års ålder.

Till sist helt kort något om förhållandet mellan studie och färdigt verk.

Först i form av ett mycket välkänt exempel, nämligen Købkes *Frederiksborgs slott. Parti vid Myntbron* (fig. 14).

Studiens komposition är intressant eftersom den genom den starkt beskurna sidovyn ger en påfallande informell bild av detta nationella monument. Ännu märkligare kan synas att Købke valt att behålla samma utsnitt i den färdiga målningen (fig. 15). Förklaringen ligger dock troligen i att Købke inspirerats av Eckersbergs informella syn på monumenten i Rom-bilderna.

Studien är målad i en närmast impressionistisk penselskrift som främst koncentrerats till registrerandet av rikedomerna av ljus- och färgskiftningar i motivet. I förgrundens vattenparti har Købke lagt glesa oblandade penseldrag direkt på den bruna grunden, som genom kontrastverkan ökar färgernas lyskraft.

Denna teknik har det naturligt nog inte föresvävat Købke att använda i det färdiga verket.

Trots olikheten i målningssätt finns dock en nära förbindelse mellan studien och det färdiga verket. I allt väsentligt har nämligen färgskiftningarna i audiensflygelns grå murar och ärgade koppartak överförts oförändrade till ateljémålningen. Detta klargör att skillnaden mellan studie och färdigt verk framförallt ligger i studiens mer knapphändiga och fragmentariska bildspråk.

Studien och den färdiga bilden utgör två olika visuella koder, där den ena dock inte är mer sann än den andra. Det som skiljer dem åt är funktionen.

Bakom studien ligger en visuell analys av motivet som syftat till renodling och förenkling av intrycken. Den kan betraktas som ett slags stenografi riktad endast till konstnären själv. Konstnären »läser mellan raderna» och kompletterar studiens fragmentariska kod med sin minnesbild av motivet.

I den till publiken riktade ateljébilden ges däremot en fullständig visuell information om motivet. Dessutom har det genomgått den idealiseringsprocess som enligt samtiden inte bara var nödvändig utan utgjorde själva den egentliga konstnärliga aktivitet som förvandlade motivet till konst.

Att Købke inte valde studiens kod för det färdiga verket är inte förvånande. Han insåg naturstudiets nödvändighet, men anslöt sig samtidigt uppenbarligen till uppfattningen att naturen inte skulle »direkt avskrivas», som J. C. Dahl sade.

För att möjliggöra en förändring av landskapsmåleriet som innebar ett accepterande av studiens mer fragmentariska bildspråk krävdes att man var beredd att överge kravet på idealisering och illusionistisk föremålsbeskrivning.

Istället krävdes en ny helhetssyn koncentrerad på det visuella samspelet mellan det naturliga ljuset, luftperspektivet och koloriten. Därtill krävdes att publiken lärde sig avläsa den mer fragmentariska koden i studiernas alla-prima-måleri.

Dessa förändringar kom dock att förverkligas i den nordiska konsten först långt efter sekelmitten. Både Købke och guldåldern gick i graven utan att se dem realiserade, ja utan att vi vet om de ens önskade det. Oavsett detta kvarstår det faktum att guldåldern för landskapsmåleriet var en brytningstid som markerade början till det betydelsefulla skifte i nordisk konst som skulle fullbordas först med friluftsmåleriets slutliga genombrott på 1880-talet.

## Noter

1. Schellings huvudtankar rörande människan och naturen formulerades i den år 1800 utgivna *System des transzendentalen Idealismus*. Förhållandet konst-natur kan även studeras i den 1802-03 i Jena hållna föreläsningsserien »Philosophie der Kunst» och den 1807 i München hållna föreläsningen »Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur». Nyutgåva i *Schellings Werke*, utg. M. Schrödter, supplementband III, München 1959.
2. On Landscape, publicerad i *John Constables Discourses*, compiled and annotated by R. B. Beckett, Ipswich 1970, s. 71.
3. Carl Gustav Carus: *Neun Briefe über Landschaftsmalerei*, 1831. Här refererat efter Kurt Gerstenbergs nyutgåva, Dresden 1955, s. 99.
4. *Schellings Werke*, s. 401.
5. K. F. Wiborg: *Kritik over de ved det kgl. Akademie for de skønne Kunster udstillede Malerier*, Köpenhamn 1838, s. 25-26.
6. Ibid. s. 27.
7. Ibid. s. 53.
8. *Op. cit.* s. 4.
9. Ibid.
10. *Op. cit.* s. 14.
11. Torsten Gunnarsson: *Friluftsmåleri före friluftsmåleri. Oljestudien i nordiskt landskapsmåleri 1800-1850*. Acta Universitatis Upsaliensis, Ars Suetica 12, Uppsala 1989.
12. Peder Hjort: *Kritiske Bidrag til nyere dansk Tænkemådes og Dannelses Historie, Konsthistorisk Afdeling*, Köpenhamn 1854, s. 100.
13. The Decline and Revival of Landscape, *John Constable's Discourses*, s. 69.
14. Reproducerad i färg i Gunnarsson 1989, jfr not 11.