



Universitetet i Bergen

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studium

KUN 350

Mastergradsoppgåve i kunsthistorie

Hautsemesteret 2021

Avignon og den internasjonale gotiske stilen

Sigve Gramstad

Føreord

Eg vil takka rettleiaren min, Per Olav Folgerø, for gode og innhaldsrike samtalar. Eg vil òg takka andre førelesarar på kunsthistorie som har hjelpt meg til ein kunnskap som gjorde at eg torde å gå i gang med ei masteroppgåve og John-Wilhelm Flattun, som har vore til stor hjelp med formelle spørsmål rundt oppgåveskriving og -utforming. Eg takkar òg instituttet, særleg studierettleiar Linnea Reitan Jensen, for navigasjonshjelp i den akademiske jungelen.

©2021 Sigve Gramstad

Summary

The thesis investigates if papal Avignon (1320-1360) was a birthplace of the International Gothic Style.

After the popes settled in Avignon, the city became a religious and political centre in Europe. During the period an extensive construction work took place, and the new churches, cloisters and palaces needed artistic decoration. Artists from all parts of Europe came to Avignon to work, and representatives of royal and other centres in Europe visited the Pope. Avignon's prestige and the wealth of paintings there made it possible to influence later works of art.

The thesis presents examples of art that were in Avignon in the period. Most of the art from that time is lost or destroyed. The surviving art gives nevertheless an impression of a vibrant art scene, influenced primarily by Italian and French art. The art is characterised by inventiveness, and one can observe more realism, a new palette of colours, the first realistic portraits after antiquity, a new approach to nature and a luxurious elegance in the portrayal of persons in the paintings. Many artistic elements were imported from Italian art and presented to new audiences.

The thesis presents the International Gothic Style through descriptions by art historians who have been occupied with the style. There were also two exhibitions in 1962 dedicated to art in Europe around 1400, where many art pieces in the style were exhibited. The style is characterised by a new confidence in nature, a taste for beautiful flowering lines, an excessive refinement in proportions, behaviour and dress of the figures, of luxurious processions and throngs of people. Key pieces of art in the style are *Les Très Riches Heures du duc de Berry* and *The Wilton Diptych*. The aristocracy formed the main donator group, and realism is modified to satisfy the tastes of the donators. In addition, art in the style tends to visualise the difference between the aristocracy and other social classes in society. – The style is seldom mentioned in newer presentations of art from the period, where emphasis often is on the later renaissance. However, the style is useful when investigating art from around 1400.

The thesis shows the connection between the art in Avignon and the International Gothic Style. Some paintings in the style are copies from or have been inspired by paintings from Avignon, and many elements from the art in Avignon can be found in art pieces in the later style. It is therefore reasonable to conclude that Avignon was a birthplace of the International Gothic Style.

Innhald

1. INNLEIING.....	5
1.1 Problemstilling	5
1.2 Organisering av arbeidet	5
1.3 Kjelder	6
1.4 Avgrensingar	7
2. AVIGNON SOM PAVEBY	7
2.1 Innleing	7
2.2 Paven kom til Avignon.....	7
2.3 Avignon blei etablert som paveby	9
2.4 Avignons posisjon som paveby i europeisk politisk og religiøst liv	10
2.5 Omfanget av kunstproduksjon i Avignon i pavetida	13
2.6 Tilgjenge til kunsten i Avignon.....	14
2.7 Situasjonen for kunsten etter tida med einepave	16
2.8 Oppsummering	17
3. KUNSTEN I AVIGNON	18
3.1 Innleing	18
3.2 To utgangspunkt.....	18
3.3 Pavepalasset	21
3.4 Kunstverka i Avignon	22
3.3 Oppsummering	72
4. DEN INTERNASJONALE GOTISKE STILEN	74
4.1 Innleing	74
4.2 Presentasjon av stilen	75
4.3 Kunstverk i stilen.....	78
4.4. Oppsummering	103
4.5 Status til stilen	103
5. AVIGNON OG DEN INTERNASJONALE GOTISKE STILEN	106
5.1 Føresetnader	106
5.2 Avignon og den internasjonale gotiske stilen.....	107
5.3 Konklusjon	111
Litteraturliste	112
Illustrasjonar	115

1. INNLEIING

1.1 Problemstilling

Var Avignon i første del av 1300-talet ein fødestad for den internasjonale gotiske stilen? Det er problemstillinga som eg skal prøva å gi eit svar på i oppgåva. Metoden eg har valt er for det første å undersøkje om Avignon hadde ein slik posisjon at kunsten der kunne påverka seinare kunst andre stader i Europa, for det andre å klargjera kva for kunst som fanst i Avignon i perioden, for det tredje å undersøkje om det fanst ein stil som den internasjonale gotiske stilen og for det fjerde å undersøkje om det er eit slikt samband mellom kunsten i Avignon og kunst i stilen at Avignon kan reknast som ein fødestad for den.

1.2 Organisering av arbeidet

Arbeidet med problemstillinga er organisert rundt fire delprosjekt.

Det første delprosjektet skal finna ut kva posisjon Avignon fekk i Europa i den første delen av 1300-talet. Hovudformålet er å avklara om posisjonen til Avignon var slik at det eksisterte eit potensiale for kunsten i byen å kunna påverka kunst andre stader i Europa eller ikkje.

Det andre delprosjektet skal dokumentera kva for kunst som var i Avignon i perioden. I dag er denne kunsten lite kjent, og Avignon er sjeldan nemnt i generelle kunsthistoriske framstillingar. Gardeners *Art through the Ages* (13. utgåve) og Veronica Sekules' *Medieval Art* nemner ikkje Avignon i stikkordslista, og Gombrich si *Story of Art* (16. utgåve-pocket), Susie Nash si *Northern Renaissance Art* og Honour/Flemings *A World History of Art* (3. utgåve) nemner Avignon ein gong¹, medan Hartt og Wilkins *History of Italian Renaissance Art* (7. utgåve) nemner Avignon to gonger. Ingen av dei nemnde verka inneheld nokon referanse til Matteo Giovannetti, som var pavens målar under tre pavar og som meir enn nokon annan sette sitt preg på kunsten i Avignon. Det er fleire grunnar til at kunsten i Avignon frå denne tida er så lite kjend. Ein viktig grunn er at mykje av kunsten er freskar i pavepalasset og andre bygningar i Avignon som er sterkt skada eller har gått tapt. Ettersom kunsten er så lite kjent, er det nødvendig å bruka illustrasjonar frå den bevarte kunsten i større grad enn om kunsten hadde vore allment kjent. Det er likevel grunn til å peika på at sjølv om kunsten er lite kjent i dag, betyr ikkje det at kunsten var lite kjent i si samtid eller si nære ettertid.

Det tredje delprosjektet skal gi ei framstilling av den internasjonale gotiske stilen, som er namnet på visse kunstformer og -uttrykk som var populære hos den absolutte eliten i Europa rundt 1400. Det er

¹ Honour og Fleming (1991, 366) har med ein illustrasjon frå *la chambre du Cerfs* som viser fire personar rundt fiskedammen, der personane ved eit mistak er kalla «Bird-Catchers»

ulike syn på om stilen kan reknast som ein stil i kunsthistorisk tyding. Det spørsmålet blir òg drøfta i dette delprosjektet.

Det fjerde delprosjektet skal undersøkje om det finst ein slik samanheng mellom kunsten i Avignon i den første pavetida og den internasjonale gotiske stilen at Avignon kan reknast som ein fødestad for stilen. Det inneber at særdrag ved kunsten i Avignon, så vel som konkrete kunstuttrykk, må samanliknast med den seinare kunsten. Det må presiserast at det ikkje er eit spørsmål om Avignon var den einaste fødestaden for stilen, men denne oppgåva er konsentrert rundt kunsten i Avignon.

Kunsten i Avignon fram til litt inn i andre halvdel av 1300-talet inneheld nokre nyskapingar, men mykje av kunsten er del av ei utvikling, der kunsten er farga både av italiensk (toskansk, særleg sienesisk) og fransk gotisk kunst. I presentasjonen av kunsten i Avignon er det derfor i somme tilfelle naturleg å dra linjene bakover til tidlegare verk som har relevans for kunstverka i byen.

1.3 Kjelder

Sjølv om generelle kunsthistoriske verk inneheld lite stoff med relevans for problemstillinga, er det fleire kunsthistorikarar som har arbeidd med kunsten i Avignon eller med den internasjonale gotiske stilen. Det same gjeld for det første delprosjektet, sjølv om dei fleste forskarane som har skrivne om pavetidas Avignon i all hovudsak har lagt vekt på andre sider enn det kunstfaglege.

I det første delprosjektet har mellomalderhistorikarane Yves Renouard og Joëlle Rollo-Koster sine bøker om Avignon i pavetida vore sentrale kjelder, det same gjeld relevante artiklar i *The New Cambridge Medieval History*. Dessutan har Stefan Weiss sitt verk om besøk og om forsyningar av matvarer til pavehoffet gitt eit interessant innsyn i livet ved hoffet.

I det andre delprosjektet har eg nytta ulike kunsthistoriske framstillingar som kjeldemateriale. Kunsthistorikarane Michel Laclotte og Dominique Thiébaud si bok *L'École d'Avignon* gir eit samla oversyn over kunsten i Avignon, på same måten som Emile Mâle si bok *Religious Art in France* òg inneheld generelle referansar med relevans for den same kunsten. Når det gjeld kunsthistorikaren Andrew Martindale si bok *Simone Martini*, lingvisten Tim Markey sin artikkel om tekst og kontekst i Simone si Vergil-framside, religionshistorikaren Beth Williamsson sin artikkel om freskane i inngangspartiet til Notre-Dame des Doms og kunsthistorikaren Emma Capone in artikkel om *Simone Martini's last documented work*, så gjeld dei først og fremst verk av Simone Martini (ein målar som det elles finst mykje materiale om). Sentrale kjelder som gjeld den andre store målareren i Avignon på denne tida, Matteo Giovannetti, er kunsthistorikaren Enrico Castelnuovo si bok *Un peintre italien à la cour d'Avignon* og kunsthistorikaren Etienne Anheim sin artikkel om *Un atelier italien à la cour d'Avignon*. Fleire kunsthistorikarar har publisert artiklar om delar av kunsten. Det gjeld Etienne Anheim og Marguerite Roques, som behandlar sider ved kunsten i Hjorterommet (la Chambre du Cerf) og

Veronique Rouchon Mouilleron som skriv om Johannes Døyparen i Sankt Johannes-kapella i pavepalasset og i klosteret i Villeneuve-lès-Avignon. François Enaud, Inspecteur principal des Monuments Historiques, laga ein rapport om restaureringsarbeidet av *Les fresques du Palais des Papes d'Avignon*. Katalogen til utstillinga *L'art gothique siennois* frå 1983 inneheld òg referansar til kunstverk som var i Avignon i pavetida.

Eit sentralt kjeldemateriale i det tredje delprosjektet er katalogane til to utstillingar om europeisk kunst rundt 1400. Dei fann stad i Baltimore og Wien i 1962. I tillegg til kunsten som er presentert i katalogane inneheld dei artikkelar av kunsthistorikarane Otto Pächt, Charles Sterling og Philippe Verdier. Kunsthistorikar Kenneth Clark har skriva ein artikkel om *International Gothic and Italian Painting*, Paul Binski skriv om «Court patronage and international Gothic» i *The New Cambridge Medieval History* og Ernst Gombrich omtalar stilen i kapitlet «Courtiers and Burghers» i *The Story of Art*. Erwin Panofsky omtalar òg stilen i boka *Early Netherlandish Painting*. I fleire andre verk er òg stilen nemnt utan at den blir drøfta nærmare.

Til det fjerde delprosjektet har eg funne lite relevant kjeldemateriale. Koplinga mellom kunsten i pavetidas Avignon og den internasjonale stilen er nemnt fleire stader, men det har vore vanskeleg å finna samla framstillingar om forholdet mellom dei.

1.4 Avgrensingar

Emnet er omfattande og reiser mange spørsmål som det ikkje har vore høve til å drøfta nærmare innanfor rammene av oppgåva. Eg har valt å fokusera på spørsmåla som er mest relevante i forhold til hovudproblemstillinga, og å prøva å gi ei tilfredsstillande drøfting av dei.

2. AVIGNON SOM PAVEBY

2.1 Innleiing

I dette kapitlet peikar eg først på grunnar som førte til at Avignon blei paveby. Deretter drøftar eg kva for posisjon pavebyen Avignon fekk i Europa, politisk og religiøst. Dessutan inneheld kapitlet ei framstilling av omfanget av og tilgjenge til kunsten i Avignon fram til rundt midten av 1300-talet. Konkrete kunstverk som fanst i Avignon på denne tida blir behandla i kapittel 3.

2.2 Paven kom til Avignon

Avignon blei pavens by først og fremst på grunn av dei utrygge tilhøva i Roma, der det til tider var borgarkrigsliknande tilstandar. Det var ein av fleire grunnar til at pavane i kortare og lengre periodar

hadde tilhald utanfor byen². Dessutan var Avignon meir sentralt geografisk plassert i den vestlege kristendomen enn Roma og nærmare dei vestlege fyrstane, fremst kongane i England og Frankrike.

Krosstoga for å fri den heilage byen Jerusalem frå sarasenarane hadde vore med på å etablere paven som den udiskutable leiaren av kristendomen i vesten. Paven tolka den kyrkjelege interessesfæren utvidande. Han kunne lysa kongar i bann, og han meinte at han hadde rett til å avsetja kongar som oppførte seg i strid med kyrkjeleg lære. Men utover på 1200-talet vaks kongemakta.

Pave Bonifacius VIII (1294-1303) ville etablere eit fullstendig «papal monarchy» (Rollo-Koster 2015, 27), noko som innebar både åndeleg og verdsleg herredøme, og han kom snart i strid med kong Filip IV av Frankrike over rett til skattlegging av geistlege. Hausten 1302 sende Bonifacius ut ein bulle, *Unam Sanctam*, som slo fast at paven hadde herredøme over sekulære fyrstar og at «(E)very human creature is subject to the Roman pontiff» (Renouard 1970, 15). Kong Filip svarte med å kalla Bonifacius ein kjettar, og han sende sine allierte i Colonna-familien til det viktige kyrkjelege setet i Anagni, der paven var. Dei skulle arrestere han og ta han med til Frankrike for å stilla han for retten, klaga for kjetteri og ei rekkje andre forhold. Dei tok seg inn der paven var, men folket i Anagni hindra dei i å ta han med seg. Hendinga var likevel eit sjokk for paven, som døydde kort tid etterpå.

Etterfølgjaren, Benedikt XI, var pave i under eit år før han døydde, og det tok kardinalane mest eit år til før dei klarte å velja ny pave. Det blei franskmannen Bertrand de Got, som tok namnet Klement V. Han var ikkje kardinal og var i Frankrike då han fekk vita at han var valt til pave. Han blei ordinert til pave i Lyon i 1305 og drog ikkje til Roma på grunn av dei utrygge forholda i byen. I mellomtida måtte han setja opp hoff og administrasjon ein annan stad.

Paven eigde fleire landområde utanfor Roma. Renouard skriv (1970, 17) at det var åtte pavelege «provinsar». Ein av dei var utanfor Italia, le Comtat Venaissin i Provence. Området ligg like nord for Avignon på austsida av Rhone, elva som på den tida var Frankrike si austgrense. Området nord for Comtat Venaissin var ein del av det tysk-romerske keisarriket. Området lenger sør, som Avignon var ein del av, hørte til kong Karl II av Napoli. Han var òg greve av Provence og fransk prins og heldt hoff i Napoli, i ein region som han styrte med pavens velsigning. Comtat Venaissin var langt fredelegare enn pavelanda i det turbulente Italia. Dei blei i praksis styrte av lokale eineveldige fyrstar. Byane i Comtat Venaissin var på den andre sida små og låg noko usentralt til. Klement valde sannsynlegvis å slå seg ned i Avignon av fleire grunnar. Byen var større enn byane i Comtat Venaissin, om lag 5.000 innbyggjarar, den hadde nettopp fått universitet (1303) og den låg midt i eit viktig vegkryss. Brua over Rhone i Avignon var den sørlegaste og dermed ein del av den mest brukte handelsvegen over land aust-vest i Sør-Europa (Renouard 1970, 35). Nordover gjekk ein viktig handelsveg frå Middelhavsområdet

² Rollo-Koster (2015, 195) viser til at i tidsrommet 1198-1304 var pavane borte frå Roma i 11.111 dagar, mest 30 prosent av tida.

opp Rhone-dalen til Bourgogne, Paris, Flandern og sentrale delar av det tysk-romerske riket. Dessutan var Avignon fredeleg og trygg samanlikna med Roma.

Samtidig med at Avignon var geografisk nær stormaktene i vest-Europa, var byen ein del av grevskapet Provence, og såleis på «nøytral» grunn i forhold til dei. Om nokon skulle koma på å gå til åtak på paven, rekna nok Klement med hjelp frå den pavetru landeigaren, Karl II. Avignon hadde eit naturleg forsvarsverk i klippa *Rocher des Doms*, men Klement slo seg til i dominikanarklosteret lenger nede i byen.

2.3 Avignon blei etablert som paveby

Det synest å vera ei allmenn oppfatning blant historikarar at Klement ikkje såg for seg noko permanent opphald i Avignon då han kom dit i mars 1309 (Renouard 1970, 24 og Rollo-Koster 2015, 23). Det same synest å vera tilfelle med dei etterfølgjande pavane Johannes XXII og Benedikt XII. Det var som nemnt heller ikkje uvanleg at pavar var borte frå Roma i periodar. Det nye var at pavane ikkje oppheldt seg i Roma i det heile, og ettersom dei var for det meste i Avignon, blei byen ein opphaldsstad for pavehoff og -administrasjon. For å styrkja legitimiteten til paven som øvste leiar av kristendomen sjølv om paven ikkje heldt til i Roma (*credoet var ubi est papa, ibi est Roma*), var organisatorisk og institusjonell sentralisering av den katolske kyrkja viktig. Dessutan var det viktig at kyrkja for omverda reflekterte den makta som paven meinte den skulle ha, både religiøst og verdsleg³. Det siste innebar òg at den fysiske tilhaldsstad til paven måtte vera noko heilt anna enn ein vesal stall.

Pave Johannes XXII hadde vore kanslar (chancellor) for kongane i Napoli og biskop i Avignon (Rollo-Koster 2015, 46 og Fleck 2010, 90). Han kjende såleis godt til biskop-palasset på klippa sør for katedralen. Det var lett for han å flytta inn der, ettersom den nye biskopen var nevøen hans. Då nevøen blei kardinal (!), overtok paven like godt heile palasset. Johannes kjøpte land rundt palasset og bygde det ut. Etterfølgjaren hans, Benedikt XII, ønskte å flytta til Roma, men både situasjonen i Italia og motstand i kollegiet gjorde at han òg bestemte seg for å bli i Avignon til så lenge. Han flytta pavearkiva frå Assisi til Avignon i 1339 og bygde om biskop-palasset til ein tilhaldsstad tilpassa ein pave og hoffet hans.

Då Benedikt døydde i 1342 blei kardinal Pierre Roger valt til ny pave. Han tok namnet Klement VI. Pave-embetet var då etablert i Avignon med ein effektiv administrasjon og god økonomi. Klement auka

³ Kroningsseremoniar inneheldt ei velsigning frå paven eller ein annan representant for kyrkja. Langt inn på 1200-talet meinte dessutan pavane at dei hadde rett til å «depose emperors and kings» og «Western kings had sworn oaths of vassalage to the popes» skreiv Renouard (1970, 14). Paven kunne òg ha stor innverknad på fyrstelege giftarmål. Zutshi skriv (2000, 659) at pave Urban V nektar å gi dispensasjon for at Edmund, son til kong Edvard III av England, kunne gifta seg med Margaret av Flandern. Ho gifta seg i staden med Filip den Dristige av Bourgogne. Denne avgjerda hadde òg interessante politiske sider; eit giftarmål mellom Edmund og Margaret ville ha gitt England kontroll over landområde både nord og sør for Frankrike

den politiske makta til embetet og gjorde pavehoffet til eit av dei mest storslegne hoffa i Europa. Han var òg den første paven som gjorde Avignon til ein permanent paveby. Han kjøpte byen og området rundt frå dronning Johanna av Napoli i 1348 og bygde ut pavepalasset. Klement døydde i 1352, og då var dei viktigaste byggjearbeida i pavepalasset gjennomførte. Rollo-Koster skriv (2015, 85) at «[A]n architectural history (...) shows how his constructions (...) all reflect the brilliant, colourful character of the pope». Utbygginga av pavepalasset reflekterte ambisjonane til Klement om å gjera pavehoffet til det flottaste i vesten. Pave Benedikt bygde ei borg, Klement bygde eit palass.

Pave Innocent VI (1352-1362) var oppteken av å få kontroll over pavelanda i Italia som i praksis hadde blitt overtekne av lokale fyrstar. Han hadde sannsynlegvis ein tanke om å flytta til Roma, men då måtte forholde både i Roma og i resten av Italia gjera det mogleg for paven å utøva makta si frå pavesetet i Roma på ein tenleg måte. Pave Urban V (1362-1370) flytta til Roma i 1367, men måtte venda tilbake til Avignon i 1369 fordi forholda i Roma var for utrygge. Gregorius XI (1370-1378) var på si side bestemt på å flytta til Roma. Han reiste frå Avignon i 1376 og kom til Roma i januar 1377. Tida i Roma var vanskeleg for paven, det var umogleg å kontrollera byen, og ved eit tilfelle måtte paven og hoffet søkja ly i Castel Sant'Angelo frå rasande folkegrupper (Rollo-Koster 2015, 144). Konflikten i kyrkja mellom franske og italienske interesser auka og la grunnen for det store skismaet (1378-1417), som innebar at den katolske kyrkja blei delt mellom to pavar (i ein periode tre), ein i Roma og ein i Avignon. Avignons tid som paveby varte såleis fram til 1417.

2.4 Avignons posisjon som paveby i europeisk politisk og religiøst liv

Avignon hadde ein kraftig vekst i folketal etter at den blei paveby, frå ca. 5.000 innbyggjarar rundt 1310 til ca. 30.000 rundt 1360. Innanfor den franske kultursfæren var det berre Paris som var større. Byen var i pavetida, særleg fram til 1378, eit av dei viktigaste maktsentra i Europa. Paven var udiskutabelt den mest sentrale religiøse leiaren i den vestlege kristendomen, men han hadde òg verdsleg makt. Paven engasjerte seg i ulike tronfølgjestridar og i kongelege giftarmål. Han var dessutan ein aktiv forhandlar mellom fyrstar i konflikt med kvarandre.

Då Johannes XXII installerte seg i Avignon i 1316 med rundt 500 geistlege og «verdslege» i hushaldet, fekk arbeidet med å skaffa husrom høg prioritet. Utbygging av biskop-palasset var nødvendig. Denne utbygginga heldt fram under Benedikt VII og blei hovudsakleg gjort ferdig under Klement VI, ein byggeperiode på rundt 30 år. I tillegg til pavepalasset og andre bygg i Avignon var det òg stor byggeaktivitet på andre sida av Rhone, i Frankrike. Både i byen Villeneuve-lès-Avignon («den nye byen») på andre sida av elva Rhone og andre stader i nærleiken av Avignon blei det bygt palass, kloster og kyrkjer.

Pavane i Avignon var gode administratorar og stod for ein politikk som styrkte den katolske kyrkja både organisatorisk og finansielt. Meir makt blei sentralisert til paven, og han bygde ut ein organisasjon som genererte stadig høgare inntekter. Det synest som det i sin tur førte til eit stadig meir luksuriøst liv blant eliten i kyrkja, truleg på linje med luksurnivået ved dei verdslege fyrstehoffa. Pavemiddagar kunne vera store arrangement. Rollo-Koster (2015, 171) referer frå innsetjingsmiddagen til pave Klement VI, som blant anna kravde 118 stutar, 1.023 sauer, 101 kalvar, 914 kje, 60 grisar, 6.900 kilo fleisk, 15 størjer, 300 gjedder, 1.500 hanar, 3.043 kyllingar og 1.446 gjæser, i tillegg til kaker, frukt og vin. Middagen som pave Johannes XXII gav då niesa hans gifta seg var meir smålåten. Då gjekk det berre med blant anna åtte stutar, 55 sauer, åtte grisar, fire villsvin, 200 hanar, 690 kyllingar, 580 rapphøner, 270 kaninar, 77 ender, 50 duer, fire traner, 292 fuglar av ymse slag, 250 dusin egg, 4.012 brød og «innumerable fishes» (Rollo-Koster 2015, 171).

Castelnuovo skriv (1996, 79) om ein bankett som kardinal Annibaldo di Ceccano heldt for pave Klement VI 30. april 1343, referert av ein anonym florentinar. Kapellet der kardinalane tok imot paven var smykka med fine klede av gull og silke, og det var teppe av ull både på veggjar og golv. Ved sida av altaret stod ein pavestol pynta med gull, og altaret var pynta med krossar, gull, edelsteinar, broderi og mange andre saker av slik venleik «qu'il serait impossible à qui ne les a vues d'y croire»⁴. Det var laga til eit rom til paven. Der var det blant anna sengeteppe av gull og silke, to forheng med pavens våpenskjold brodert på, overdekke på senga av raud velur og pynteputer i kvit hermelin. Murveggane var dekkja av nye teppe som viste ulike historier. Matrettane var presenterte som slott, fontenar og hagar fulle av dyr «qui semblent vivants et qui sont cuits»⁵ (Castelnuovo 1996, 80). Det var underhaldning mellom rettane, musikk, dans, ulike tablå og personar som stupte frå brua over elva Sorgue. Heile arrangementet bar preg av ein ufatteleg luksus, skreiv den anonyme observatøren. Paven og følgjet hans fekk òg gåver; paven fekk ringar og ein hest, riddarane hans fekk blant anna sølvbelte med fylte pengetasker⁶.

I tillegg til å vera kyrkjeleg hovudsete, var Avignon i pavetida som nemnt eit viktig politisk maktsentrum i Europa. Dei fleste fyrstehusa hadde ein representasjon der. Makt var i stor grad knytt til enkeltpersonar, og fyrstar hadde ofte personlege relasjonar til kyrkjer og kloster. Det nære hopehavet mellom politikk og religion gjorde det nødvendig både for pave og kongar å ha kontakt med kvarandre, anten personleg eller gjennom mellommenn. Personleg kontakt med paven skjedde som regel i Avignon.

Ein indikasjon på den kontakten paven hadde med andre maktsentrum i Europa er listene over gjester som paven inviterte til middag. Dei fleste gjestene var kardinalar og høge geistlege. Dei var ofte ute på oppdrag for paven og fungerte som ambassadørar for kyrkja i verdslege hoff. Den andre store gruppa var kongelege og adel frå ulike delar av Europa. Slike personar reiste alltid med følgje, både soldatar og

⁴ (ein måtte ha sett det for å tru det)

⁵ (som såg levande ut, men var steikte)

⁶ Festen er òg omtalt av Rollo-Koster (2015, 183-184)

medlemmer av hushaldet. Hushaldet inkluderte ofte òg såkalla *familiars*. Dei var betalte medlemmer av hushaldet med spesiell status og kunne ha ulike funksjonar. Somme av dei var kunstnarar, og dei syntest å ha relativ stor fridom, òg når det gjaldt oppdrag for andre.

Stefan Weiss (2002, 449-515) har laga eit oversyn over middagsgjester hos paven Johannes XXII, Benedikt XII, Klement VI og Innocent VI, basert på opplysningar frå pavearkivet. Fleire av gjestene kom meir enn ein gong. Det heng saman med at dei fleste som kom på besøk var i Avignon over tid. Somme av dei hadde eigne palass i byen, andre budde truleg hos slekt, faste ambassadørar til pavehoffet eller allierte. Dei kunne òg bli innlosjerte hos paven. Blant kongane var Robert I av Napoli ein hyppig gjest dei første åra, ikkje unaturleg ettersom han var landeigar og oppheldt seg ofte i Avignon. Jakop III av Majorca bygde tidleg eit palass i byen og var òg ofte på middag hos fleire pavar. Peter IV av Aragon (som var der første gong som barn saman med far sin), Ludvik av Spania og Karl II av Navarra representerte den iberiske halvøya. Frå det tyske området kom kong Johan av Böhmen. Han hadde fleire gonger med sonen sin, den seinare tysk-romerske keisaren Karl IV. Den einaste franske kongen som er registrert som gjest er Johan den Gode, som blei konge i 1350. Johan av Eltham og hertugen av Lancaster, bror og son til kong Edvard III av England, er andre døme på gjester som representerte kongar ut frå ein nær familiekontakt. Den største gruppa av gjester utanfor kyrkja var likevel sendemenn/ambassadørar. Mange av dei budde fast i Avignon og informerte kongane i heimlandet om det som gjekk føre seg ved pavehoffet. Dei representerte land frå Armenia i aust til England i vest. Ambassadørane for det franske kongehuset var dei hyppigaste gjestene; pave Innocent VI hadde 26 gonger franske sendemenn på middagsbesøk. Adelsmenn opererte ofte òg som sendemenn for kongar. Dei utgjer ei stor gruppe, kor stor er det vanskeleg å fastslå; mange adelsmenn er ikkje namngjevne. Hertug Otto IV av Bourgogne er til dømes nemnt i mars 1322, men det har truleg vore kontakt seinare, for i juli 1341 er det notert at han sende vin til paven!

Kontakten som paven i Avignon hadde med fyrstehus i alle delar av Europa, kombinert med at vitjande kongar og adel reiste med stort følgje, inneber at kunsten i Avignon, ikkje berre i pavepalasset, men òg kunsten til kardinalar, andre høge geistlege og velstående handelsmenn og borgarar, var vel kjent blant eliten i Europa. Gordon skriv (1993, 70) at «contact with other works of art there [Avignon] would have been comparatively easy».

Etter 1378, frå då den katolske kyrkja hadde to pavar, byrja posisjonen til Avignon å bli mindre viktig. Byen hadde ikkje den religiøse og symbolske tyngda som Roma kunne visa til og mista posisjonen sin som politisk og religiøst maktsentrum i Europa.

2.5 Omfanget av kunstproduksjon i Avignon i pavetida

Étienne Anheim skriv (2017, 704) at kunsthistoria i liten grad har interessert seg for kunsten i Avignon. I kunsthistoriske framstillingar om denne tida er Avignon ofte nemnt, men analytiske framstillingar av kunstproduksjonen i byen og kva påverknad den hadde på ettertida, er det lite av, konstaterer han⁷. Han peikar på (2017, 703) at kombinasjonen av at den visuelle italienske kulturen dominerte avignonsk måleri på 1300-talet og at det skjedde i eit område som elles var dominert av fransk visuell kultur, kan vera ein grunn til at kunstverka som blei produserte i Avignon har blitt marginaliserte. Ein kan heller ikkje sjå bort frå at det kunne vera i den katolske kyrkjjas interesse i ettertid å tona ned pavetida i Avignon⁸. Det er eit paradoks at kunsten i pavetidens Avignon er så lite reflektert i kunsthistoria, særleg fordi det i første del av 1300-talet ikkje var nokon annan stad i Europa med større kunstproduksjon, og det var heller ingen stad der så mange kulturtradisjonar møttest og påverka kvarandre. Kunstnarar frå ulike delar av Frankrike, Katalonia, Italia, England og andre land arbeidde på same tid i Avignon. Eitt svar kan liggja innanfor psykologi og nevroestetikk⁹.

Det var som nemnt stor byggjeaktivitet i Avignon på 1300-talet. I denne samanhengen er diskusjonen rundt dei to fraksjonane i Fransiskanarordenen interessant. Den eine fraksjonen hevda at idealet var eit liv som fattig, utan eigedom. Den andre hevda at det var fullt ut i samsvar med læra til Frans av Assisi å tileigna seg eigedom. I bullen *Quia vir reprobus* frå 1329 fastsette pave Johannes XXII at det å avvise eigedom var i strid med kyrkja si lære. Rollo-Koster skriv (2015, 50): «For the pope, obedience was more important than poverty, and a refusal to own property seemed like contempt for the material world, a dangerous and familiar heretical position». Paven fjerna såleis alle hinder mot at kyrkja kunne skaffa seg både eigedom og rikdom.

⁷ Etienne Anheim nemner (2017, 704) Enrico Castelnuovo si bok *Un peintre italien à la cour d'Avignon* frå 1962 (omsett til fransk i 1996) og Michel Laclotte og Dominique Thiébaud si bok *L'École d'Avignon* frå 1983 som to viktige unntak.

⁸ Det retoriske grepet å nytta nemninga *motpavar* om pavane i Avignon er ein indikasjon på det. Sjølv om nemninga først og fremst er knytt til det doble pavesettet under det store skismaet, har det truleg hatt som generell effekt å marginalisera Avignon som paveby i forhold til Roma

⁹ Ei forklaring på kvifor ikkje kunstproduksjonen i Avignon er meir kjend i kunsthistoria og i fagets lærebøker kan skrivast frå eit fenomen som i psykologien blir omtala som *mere exposure*. Dersom kunsthistoriskrivninga har tona ned denne kunsten, har dette òg hatt ein tendens til å følgja dei stadig nye bokverka som blir utgjevne, og på kva kunstverk museum føretrekk å visa fram. Altså ser publikum mest aldri desse kunstverka, og får derfor heller ikkje noko forhold til dei. I ein stor studie utført av Cutting ved Cornell-universitetet i USA kjem det fram svært interessante resultat. Studien baserte seg på frekvensen av ulike impresjonistiske motiv i universitetets boksamling som Cutting talde opp. Ved parvis samanstilling av ulike motiv frå ulike kunstnarar som så skulle vurderast av studentane (*like/like not*) synt det seg at studentane likte best dei bileta som var hyppigast presentert i bøkene. Studentane hadde sjølv sagt ikkje bladd gjennom alle desse bøkene. Men det som bøkene viser er også spegla i samfunnet gjennom dei bilete folk ser mest, som igjen speglar seg i innkjøp til museum, til distribusjon gjennom pressa, plakatar og anna. Altså er det her tale om *mere exposure*. Cutting skriv (2003, 335): “We like the ones we have seen before and, particularly, those we have seen many times”. Motsett likar vi mindre dei vi sjeldan ser, og på den måten held lite sett kunst fram med å vera marginalisert.

Pavepalasset blei bygt ut og nye rom fekk kunstnarleg utsmykking. Pavar, andre geistlege, kongar og adel bygde òg palass i Avignon eller i den «nye» byen på andre sida av Rhone, Villeneuve-lès-Avignon. Kyrkjer og kloster blei bygde eller moderniserte. Alt dette skulle ha kunstnarleg utsmykking. Kunsten var offentleg tilgjengeleg, sjølv om den «offentlege» krinsen varierte, frå ålmenta i kyrkjene til meir avgrensa grupper i kloster og palass.

I tillegg til denne kunsten skjedde kunstproduksjon i andre format òg, både som bokillustrasjonar, portrett og transportable bilete. På denne tida fekk dei såkalla tidebøkene òg større utbreiing. Dei var som regel ein kombinasjon av personlege bønneskrift og kalendarar, ofte med både religiøse og ikkje-religiøse motiv. Utvidinga av motiv til òg å femna om ikkje-religiøse motiv var særleg hyppig i desse mindre formata og i private samanhengar, som til dømes dei private romma til pavane Benedikt og Klement i pavepalasset.

Både pavehoffet, velstående geistlege og adel hadde kunstnarar og handverkarar i si teneste. Rollo-Koster skriv (2015, 287) at «(T)he Avignon popes were cultivated, educated, capable administrators and politicians who enriched their court and environment», og at «the settling of the papacy at Avignon transformed what was then little more than a Provençal village into a vibrant cosmopolitan city, a true Christian capital» (Rollo-Koster 2017, 189). Unn Falkeid skriv (2017, 5) at i løpet av kort tid blei pavehoffet i Avignon eit av dei mektigaste og mest framgangsrike og velstående hoffa i Europa. Det aller meste av kunsten i Avignon var tilgjengeleg for geistlege, adel og velstående borgarar, og på den måten sannsynlegvis òg tilgjengeleg for kunstnarar i teneste hos dei kondisjonerte.

Paveadministrasjonen i Avignon etterlet seg eit omfattande arkiv, som òg inneheld mykje informasjon om den kunstnarlege utsmykkinga som skjedde i regi av pave-embetet. Andre arkiv er ofte mangelfulle og gir liten informasjon om dette. Men pavearkiva gir heller ikkje alltid tilfredsstillande informasjon. Cathleen Fleck skriv (2009, 245) at «(I)tems in these records can be vague, mentioning only payment for an object, but not to whom. Perhaps a notation appears of an artist paid for his work, but not on what». Mykje er derfor ukjent når det gjeld kunsten i pavetidas Avignon.

2.6 Tilgjenge til kunsten i Avignon

Kunsten i kyrkjene var tilgjengeleg for alle, kunsten i pavepalasset var tilgjengeleg for geistlege og andre inviterte og kunsten i heimane til dei velstående var tilgjengeleg for dei som blei inviterte inn i slike sosiale møtestader. Dessutan var opne plassar arenaer for ulike kunstnarlege aktivitetar, som teater, musikk eller sirkusliknande framføringar. Sosiale samkomer for dei kondisjonerte skjedde i private palass.

Det er lite sikker dokumentasjon av at kunstverk frå Avignon blei flytta til andre stader. Det såkalla Orsini-polyptykonet, som Simone Martini truleg laga i Avignon¹⁰, skal ha blitt gitt som gåve frå pave Klement VII i Avignon til hertug Filip den Dristige av Bourgogne rundt 1390. Rundt 1400 skal det ha vore i Chartreuse de la Sainte-Trinité de Champmol i Dijon¹¹, eit kloster grunnlagt av hertugen. Historikaren Patrick M. de Winter (1976, 214), som undersøkte arkiva til hertug Filip, fann ikkje registrering av kunstverket der (han peikar på at det kan ha vore i andre av eignedomane til hertugen, i Hesdin eller i Paris). På den andre sida er det er ikkje gitt at det ville blitt registrert som hertugens eigedom dersom det var meint for klosteret eller dersom det var ei gåve som ikkje hadde rekneskapsmessige sider. Det er uansett dokumentert at somme av enkeltbileta i polyptykonet blei selde i Dijon i 1822, dei andre i Paris i 1834 og 1901¹². Elles er det sannsynleg at mange kunstverk følgde eigar eller familie ved flytting frå Avignon.

Anheim nemner (2017, 721-722) at Matteo Giovannetti hadde ansvaret for utsmykkinga av klosteret *La Chaise-Dieu* i Massif central, som pave Klement VI hadde valt ut som gravstad for seg. Giovannetti måla åtte måleri på tre som blei frakta til klosteret tidleg i 1350. I 1352 fekk han betalt for ei bok med teikningar som viste 28 historier om Sankt Robert. Teikningane skulle sendast til ein gullsmed i Paris som mønster for utføring av ei relikviekiste for helgenen. Det er uklart om dette var vanleg, men Anheim (2017, 720) peikar på at teikningar somme tider fekk status som sjølvstendige verk, ikkje berre som mønster til hjelp i det kunstnarlege arbeidet.

Castelnuovo nemner fleire døme på at kunst i Avignon inspirerte kunst andre stader. Han peikar på at det er stor likskap mellom freskane i Pedralbes i Katalonia og kunsten i St. Johannes-kapellet i pavepalasset, det same gjeld forholdet mellom kunsten i Sankt Martial-kapellet same stad og somme freskar i Emmaeus-klosteret i Praha. Han ser ein klar samanheng mellom profetane som Matteo Giovannetti måla i pavepalasset i 1353 og nokre miniatyrrar måla av André Beauneveu for hertugen av Berry 1380-85. Han nemner òg kong Martin I av Aragon, som i to brev i 1406 til biskopen i Lerida bad om å få laga kopiar av nokre englar som Matteo hadde måla i Sankt Mikael-kapellet i pavepalasset, slik at dei kunne tena som modellar for dekorasjonar han ønskte i sitt eige Sankt Mikael-kapell (Castelnuovo 1996, 170, 172 og 166).

¹⁰ Det har vore ulike syn på kva tid polyptykonet blei laga. Marindale refererer diskusjonen i boka *Simone Martini*, og meiner sjølv at det mest sannsynleg blei laga i Avignon (Martindale 1988, 51-53), noko eg synest har mest for seg. Uansett synest det klart at polyptykonet var i Avignon i pavetida.

¹¹ Ifølgje Andrew Chen var Orsini-diptykonet ei gåve frå pave Klement VII i Avignon til hertug Filip den Dristige i Bourgogne rundt 1390, sjå temaliste for seminaret *The Impact of Cultural Exchange in Art History*, Universitetet I Cambridge, 10.-11. Mai 2012. Ifølgje katalogen til Louvre var kunstverket i *chambre du prieur* rundt 1400 (<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010064816#>)

¹² Fire panel blei selt i Dijon i 1822 til Florent van Ertborn, borgarmeister i Antwerpen, eitt var kjøpt i 1834 av kong Louis-Philippe frå M. L. de Saint-Denis i Paris, eitt blei kjøpt i 1901 frå kunsthandlar Emile Paculty i Paris, sjå katalogane til musea KMSKA i Antwerpen, Louvre i Paris og Staatliche Museum zu Berlin

Den store byggjeaktiviteten i den første halvdel av 1300-talet blei kraftig redusert frå rundt 1360. Dermed fall òg etterspurnaden etter kunstnarar, og mange av dei måtte finna seg arbeid andre stader. Dei hadde med seg ein kompetanse, eit innlært formuttrykk og ein viss status som truleg førte til oppdrag andre stader i Europa. Slik blei kunstuttrykka som manifesterte seg i Avignon tilgjengelege og vidareutvikla i kunst laga for dei rike og for maktelitane over store delar av vest-Europa.

Det var ikkje uvanleg at kunstnarar flytta på seg i seinmellomalderen. Systemet med meisterstyrte verkstader inviterte kunstnarar til å arbeida under ulike meistarar i utdanninga si, og etablerte kunstnarar kunne ha oppdragsgjevarar ulike stader i Europa. Cavallini arbeidde både i Roma og Napoli¹³, Giotto arbeidde i Padova, Napoli¹⁴ og Roma i tillegg til fødestaden Firenze; Simone Martini frå Siena arbeidde i Assisi, Orvieto, truleg i Napoli, kanskje òg i Ungarn, og i Avignon. Limbourgbrørne frå Flandern arbeidde i Dijon og Paris, men besøkte òg Siena og sannsynlegvis Avignon, og dei flamske kunstnarane Broederlam og Maloël arbeidde blant anna i Dijon for hertugen av Bourgogne. Fleck skriv (2010, 114) at det var tre grunnar til at mange kunstnarar tok teneste ved fyrstelege hoff. For det første fekk dei auka prestisje, for det andre blei statusen heva frå handverkar til kunstnar og for det tredje slapp dei unna laugssystemet. Kunstnarar kunne òg vera med i fyrstelege følgje på reise (Warnke 1993, 230).

Dei omfattande byggjearbeida i Avignon i løpet av første halvdel av 1300-talet førte til eit omfang på kunstproduksjon som det ikkje fanst maken til i andre europeiske land i perioden. Samlinga av velståande oppdragsgjevarar var òg unik, og det er sannsynleg at det meste av kunsten i Avignon var tilgjengeleg for potensielle oppdragsgjevarar på besøk. Dei kunne la seg inspirera av det dei såg i Avignon og setja ut oppdrag for å få laga noko liknande. Dessutan drog kunstnarar frå heile Europa til Avignon for å få arbeid. Det seier seg sjølv at situasjonen i Avignon må ha vore attraktiv for kunstnarar, ikkje berre for å få arbeid, men òg for å sjå på den nye kunsten og å la seg inspirera av den.

2.7 Situasjonen for kunsten etter tida med einepave

Denne situasjonen endra seg i dei siste tiåra av 1300-talet, noko Casteluovo skriv om (1996, 177-184). Tidleg i perioden med to pavar (det «store skismaet») var det ein stor brann i pavepalasset, og byen blei til tider kringsett av både fiendtlege katolske styrkar og leigesoldat-hærar. I 1413 brann det på nytt i

¹³ Fleck skriv (2010, 119-120) at Cavallini var offisiell hoff-kunstnar i Napoli, og at det kan dokumenterast at han hadde lønn, plikter og privilegium der. Han er først nemnt i arkiva i 1308, seinare i 1309 (under både Karl II og Robert I). Med referanse til blant andre Pierluigi Leone de Castris skriv ho at opphaldet hans førte til «a predominantly Roman style in the Neapolitan workshops, which lasted until Giotto's workshop introduced his artistic language into the city after his visit from 1328 to 1333»

¹⁴ Anheim skriv (2017, 713) at Giotto fekk tittelen *prothomagister operis dicte picture* i 1331 då han arbeidde i Napoli. Fleck skriv (2010, 37 og 125) at Giotto var hoffkunstnar i Napoli i perioden 1328-33 og Warnke skriv (1993, 8 note 26) at Giotto i 1332 fekk tittelen *prothopictor familiaris et fidelis*. Dei franske kongane Karl II og Robert I i Napoli var særleg opptekne av kunst, og Fleck skriv (2010, 113) at «one of the most fascinating elements of Neapolitan art from the fourteenth century was the presence of many foreign (non-local) artists in the city». Her blei det òg delt ut offisielle heidersmerke til kunstnarar: arkitekten Peter av Agincourt blei slått til riddar i 1289, det same blei målaren Simone Martini i 1315 (Warnke 1993, 168).

pavepalasset, og freskane i fleire store forsamlingsrom fekk store skadar. Etter det store skismaet var det ein paveleg utsending som styrte i Avignon. Stadig større delar av palasset blei unytta etter kvart som det vesle hoffet til pavens representant trekte seg tilbake til den sørlege delen av palasset. På 1600-talet blei delar av bygninga brukt til krutt-lager, som eksploderte i 1650 og gjorde stor skade på både rom og kunst. Eit nytt krutt-lager eksploderte i 1672. Mykje av kunsten var likevel intakt, og vitnemål frå denne tida prisa kunsten i romma og at palasset enno hadde bevart «son ancienne magnificence» (Castelnuovo 1996, 177). Mykje tyder likevel på at forfallet heldt fram. Castelnuovo (1996, 177) referer hertugen av Grignan, som karakteriserte palasset som ei rønne ingen kunne bu i («une mesure inhabitable») då den siste pavelege representanten forlet palasset i 1791¹⁵.

Etter den franske revolusjonen tapte pavekyrkja eigedomane sine til Frankrike. I 1791 foreslo leiaren for det kommunale rådet i Avignon å riva *la Bastille du Midi*, men kostnadane med rivinga var så store at planen blei forkasta. Det blei etablert eit støyperi for blykuler i pavepalasset, og avgassane frå støyperiet førte til øydeleggingar på freskane i Sankt Martial- og Sankt Johannes-kapella. Den store forsamlingsalen var i periodar i bruk som høylager. Tidleg på 1800-talet blei delar av palasset gjort om til kaserne, og ulike regiment brukte freskar som blinkar under skytetrening. Både militære og sivile hogde ut delar av bileta og selde dei. Etter kvart kom det stadig sterkare krav om at styresmaktene måtte ta vare på kunsten frå pavetida, og dei første tiltaka for å sikra freskane skjedde på 1840-talet. Då blei delar av bygningsmassen isolert, og eit arbeid med å kopiera freskar kom i gang. Dei militære flytta derimot ikkje ut av palasset før i 1905, og først då kunne restaureringsarbeidet byrja for alvor. På det tidspunktet var det meste av kunsten øydelagt.

2.8 Oppsummering

Avignon blei i tida med einepave eit av dei viktigaste religiøse og politiske sentra i Europa, og det blei produsert meir kunst der enn nokon annan stad på kontinentet. Kunsten var tilgjengeleg for adel og velstående borgarar som besøkte byen. Kunstutrykka i Avignon blei spreidde blant Europas overklasse gjennom kunstverk, kopiar av kunstverk, mønster og av kunstnarar som hadde arbeidd i byen. På grunnlag av drøftinga i dette kapitlet meiner eg at Avignon i tida med einepave hadde ein slik posisjon i Europa at det fanst eit potensiale for kunsten i byen å kunna påverka kunst andre stader i Europa.

¹⁵ Det er òg lett å sjå for seg at ei permanent underfinansiering av vedlikehald frå kyrkja si side førte til eit stadig kraftigare forfall, både av bygningar og kunst

3. KUNSTEN I AVIGNON

3.1 Innleiing

I dette kapitlet presenterer eg kunstverk som var i Avignon i pavetida. Formålet med presentasjonen er å visa eit representativt bilete av den bevarte kunsten i byen. Eg har lagt vekt på å få fram utviklinga av kunstuttrykk i perioden, og dermed har det òg vore naturleg å ta med nokre tidlegare kunstverk som kan kasta lys over utviklinga. I pavetida blei det bygt både pavepalass, kyrkjer og private palass, som alle fekk utsmykking. I tillegg blei det laga kunst i mindre format, som diptykon, bokillustrasjonar og små enkeltmåleri.

Eg har valt å presentera kunsten i tidskronologisk rekkefølge. Det gir høve til å sjå korleis kunsten i byen utvikla seg og å tidfesta nye uttrykk. Dei to store målarane i Avignon på den tida var Simone Martini og Matteo Giovannetti. Simone Martini frå Siena er rekna som ein av dei fremste italienske målarane i sin generasjon. Han fekk truleg eit tilbod frå ein italiensk kardinal om å forlata Siena og bli med til Avignon rundt 1333-1335, eit tilbod som var godt nok til at han flytta frå Siena. Når det gjeld Matteo Giovannetti frå Viterbo er lite kjent om bakgrunnen hans som målar før han er nemnt i pavearkiva i 1343. Han blei den dominerande målaren i Avignon og var «pavens målar» under tre pavar.

Storparten av kunstverka frå pavetidas Avignon har gått tapt. Utvalet av kunstverk kan derfor berre gjerast blant ein liten del av dei kunstverka som fanst i byen og omgjevnadane. Franske antikvariske institusjonar har klart å ta vare på og restaurera ein del av kunsten i pavepalasset. Denne kunsten utgjer i dag hovuddelen av den bevarte kunsten frå pavetida i Avignon.

3.2 To utgangspunkt

Avignon blei i pavetida ein møtestad for italiensk og fransk kunst. Italiensk kunst var på veg frå dei bysantiske og romanske kunstuttrykka til den italienske renessansen. I Avignon og Provence dominerte gotisk kunst på lik linje med resten av det franske kulturområdet.

Det var særleg tre kunstnarar som var viktige i utviklinga av italiensk kunst frå slutten av 1200-talet, Pietro Cavallini (1250-1330) frå Roma, Duccio di Buoninsegna (aktiv 1278-1318) frå Siena og Giotto di Bondone (1277-1337) frå Firenze. Alle tre utvikla kunsten vidare frå tidlegare skjematisk og kunstferdige uttrykk til meir naturtru framstillingar. Det er likevel Giotto som fekk sterkest påverknad på seinare italiensk kunst. Hartt og Wilkins (2011, 73) skriv at for samtidige og etterfølgjarar synest stilen hans å byggja på «a fidelity to the human, natural, Italian world they knew, as against the artificial manner from the Byzantine East». Stilen innebar blant anna at kroppane ikkje lenger var flate, men fylte ut i kleda, at figurane kommuniserte med kvarandre og gav uttrykk for kjensler og at naturen fekk større

plass. Utviklinga av perspektiv i bileta, særleg med hjelp av lys, gav dei ein ny romverknad, sjå figur 3.01, som viser klage over den døde Jesus.



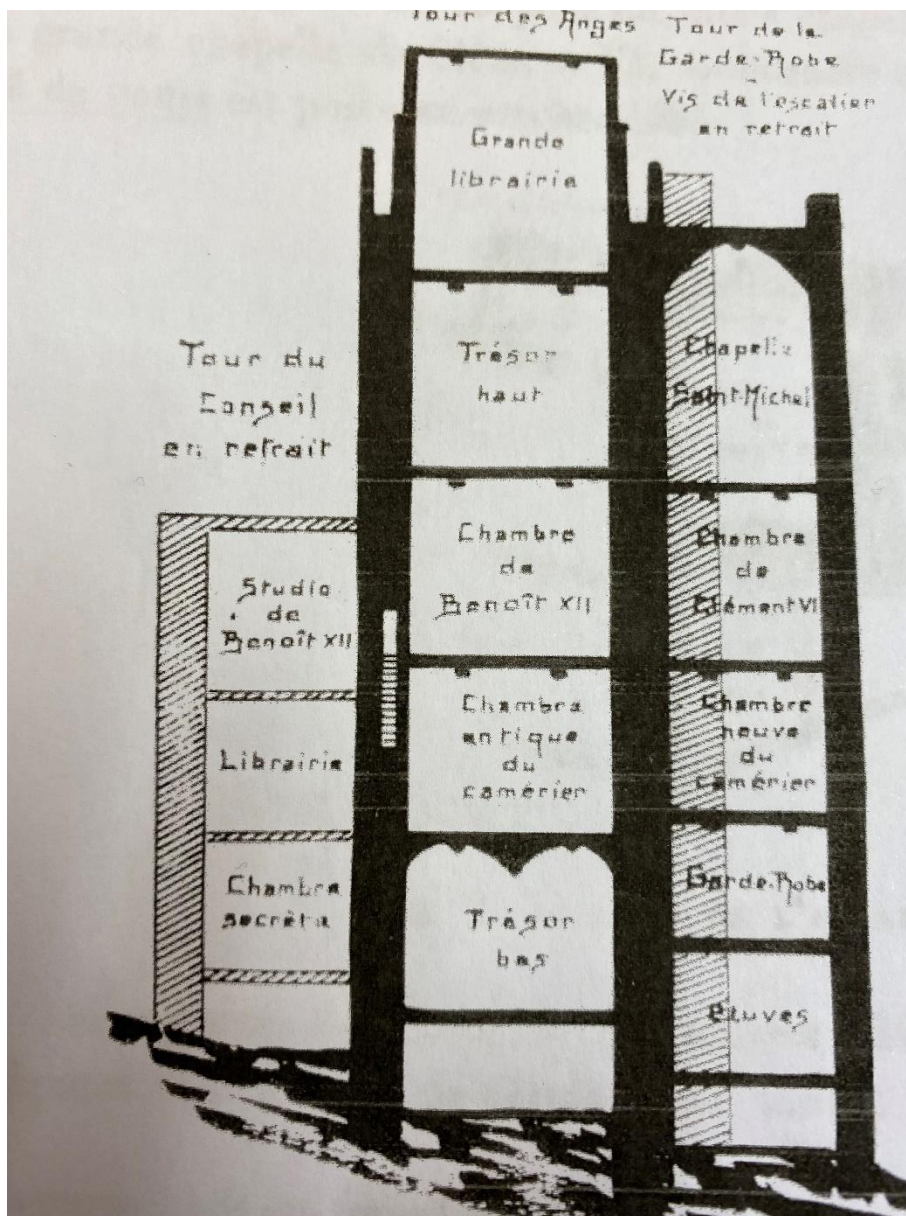
Figur 3.01: Giotto. *Klage*. Ca 1305. Freske. Arenakapellet, Padua

Gotikken var i særleg grad knytt til kyrkjearkitektur og kyrkjekunst. Den gotiske målararkunsten kom, i tillegg til i glasmåleria og annan kyrkjekunst, særleg til uttrykk i illuminerte manuskript. Måleria var to-dimensjonale, og figurane hadde ikkje den samhandlinga og dei individuelle andletsuttrykka som kunne finnast i dei gotiske skulpturane, sjå figur 3.02.



Figur 3.02: Ukjent kunstnar. *Abraham og dei tre englane*. 1253-1270. Tempera og gull på pergament. Salmeboka til Sankt Ludvik. Nasjonalbiblioteket i Paris

I Avignon møtttest desse to kunsttradisjonane og levde side ved side. Det innebar at kunstnarar frå ulike tradisjonar påverka kvarandre, dels ved at verk i ulike tradisjonar var synlege i byen, dels ved at kunstnarar med ulik bakgrunn arbeidde saman. Situasjonen i Avignon må både ha skapt rom for gjensidig læring og vore ein inspirasjon til kunstnarleg nyskaping. Både Simone Martini og Matteo Giovannetti er døme på målarar som skapte stor kunst og til dels nye kunstuttrykk.



Figur 3.04: Etasjeinndeling i Engletårnet og Garderobetårnet

Figur 3.04 viser etasjeinndelinga i Engletårnet og Garderobetårnet. Det første inneheld pave Benedikt sine private rom, med *la Chambre du Pape*, det andre pave Klement sine private rom, med *la Chambre du Cerf*.

3.4 Kunstverka i Avignon

Det første verket eg presenterer er verken stort eller lett tilgjengeleg. Det er ein illustrasjon i eit manuskript som har fått namnet Sankt Georg-kodeksen.

- Sankt Georg-kodeksen

Sankt Georg-kodeksen er eit manuskript med religiøse tekstar. Blant tekstane er eit dikt som handlar om då Sankt Georg drap draken utanfor byen Silene og berga prinsessa. Diktet er illustrert, og det er denne kjende illustrasjonen som har gitt namn til manuskriptet, sjå figur 3.05. Det synest å vera semje blant kunsthistorikarar at biletet truleg blei måla i Avignon på 1320-talet (Laclotte og Thiébaud 1983, 12, Castelnovo 1996, 36 og Bellosi 1983, 125).



Figur 3.05: Ukjent kunstnar. *Sankt Georg reddar prinsessa*. 1320-talet. Illustrasjon. Sankt Georg-kodeksen, folio 852. Vatikanbiblioteket, Roma

Illustrasjonen viser Sankt Georg på den kvite hesten. Han har alt plassert lansen i halsen på draken. Bak han står prinsessa, og litt lenger borte er det måla borg-liknande byggverk som truleg representerer byen Silene. Dramaet skjer på ei gulna mark med nokre grastustar, og marka strekkjer seg opp til personane som har kome ut av byen. Bak draken er det måla eit lite vatn med fiskar. Det veks siv opp av vatnet, der det søm nokre ender. Draken kan ha kome opp frå vatnet, men i biletet er vassflata roleg, og draken er like tørr som hesten. Endene er heilt upåverka av dramaet som går føre seg like ved. Andedammen har ikkje noko med handlinga å gjera, bortsett frå kanskje å representera heimen til draken. Den synest først og fremst å framstilla natur som natur, ikkje som drakeheim. Naturen er såleis framstilt på to måtar:

Den gulna grasvollen plasserer handlinga i naturen og skaper avstand mellom dei ulike gruppene i biletet, medan vatnet, sivet og endene har som funksjon å vera natur. Det er likevel biletet av vatnet, fiskane, sivet og endene som først og fremst har gjort biletet kjent. Laclotte og Thiébaud (1983, 12) skriv at scena viser «un naturalisme poétique qui, on la dira, caractérise fortement nombre d’œuvres peintes à Avignon»¹⁶. Denne poetiske naturalismen, som Casteluovo kallar *naturalisme avignonnaise*, går att i fleire andre kunstverk som eg presenterer seinare i dette kapitlet.

- La Chambre du Pape

Pave Benedikt XII bygde ut pavepalasset i ein nøktern, borg-liknande stil. I tillegg til den offentlege delen av palasset bygde han Engletårnet, som blant anna inneheldt pavens soverom, *la Chambre du Pape*. Tårnet blei bygt i perioden 1335 – 1337. Veggjar og tak blei utsmykka, og freskane i rommet var truleg ferdige ein gong mellom 1336 og 1341 (Laclotte og Thiébaud 1983, 25 note 14). Dei var hovudsakleg i fransk stil.

La Chambre du Pape har som basisutsmykking lauvverk på blå grunn som gir assosiasjonar til veggteppe. Øvst oppe er det border, og i lauvverket myldrar det av fuglar og skogsdyr, eit nytt døme på *naturalisme avignonnaise*. Biletflata har til dels eit abstrakt uttrykk og er i to-dimensjonal fransk tradisjon. Det spesielle og nye i utsmykkinga gjeld måleria i dei djupe vindaugskarmane. Under dei elegante gotiske arkane er det måla fuglebur, sjå figur **3.06**. Dei gir ei romkjensle som kan finnast i samtidig italiensk kunst, men som på denne tida var mest heilt ukjent i Frankrike. Laclotte og Thiébaud (1983, 26) meiner det er eit av dei første bevarte døma på moderne *nature morte*, etter Giotto og Taddeo Gaddi.

¹⁶ (ein poetisk naturalisme som kan seiast å karakterisera fleire verk som er måla i Avignon)



Figur 3.06: Ukjent kunstnar. *Fuglebura*. 1336-1341. Freske. La Chambre du Pape. Pavepalasset

Sjølv om utsmykkinga i det private rommet til Benedikt inneheld element frå både fransk og italiensk kunst, synest dei i liten grad å vera integrerte i kvarandre. Dei italienske innslaga ser ut til å ha blitt lagt til dei franske.

- Vergil-framsida

Den sienesiske målarer Simone Martini kom til Avignon mellom 1333 og 1335 og budde der til han døydde i 1344. Han var truleg *familiaris* hos ein kardinal. Vasari skriv (2008, 42) at han hadde «a natural talent for invention and was very fond of drawing from nature, and in this respect he was considered the best master of his day».¹⁷ Martini blei kjend med den italienske forfattaren og humanisten Petrarca (som var *familiaris* hos ein annan kardinal) og måla to bilete til han. Det eine var eit portrett, det andre var ei framside til eit manuskript med tekstar av Vergil som Petrarca åtte, eit manuskript som hadde forsvunne, men som kom til rette etter 12 år.

Manuskriptet inneheld hovudsakleg dei tre hovudverka til Vergil: *Bucolica* (hyrdedikt), *Georgica* (læredikt i jordbruk) og *Aeneiden* (dikt om ættefaren til romarane) (Markey 2016, 15)¹⁸. Samlinga er ei kommentert utgåve av Servius. Han levde rundt år 400 og var i si samtid rekna som ein av dei

¹⁷ Vasari skriv (2008, 42) at det var Lord Randolph Malatesta som sende han til Avignon. Kunsthistorikarar etter han har større tru på at det var ein kardinal

¹⁸ I tillegg inneheld manuskriptet *Achilleid* av Statius, fire odar av Horats og to kommentarar til *De barbarismo* av Donatus

fremste intellektuelle i Italia. Framsida er truleg måla mellom 1338, då manuskriptet kom til rette, og 1340, sjå figur 3.07.



Figur 3.07: Simone Martini. *Framsida til Vergil-manuskriptet*. 1338-1340. Illuminasjon. 29 x 20 cm. Ambrosiana-biblioteket, Milano

Framsidedebiletet viser øvst nokre tre framfor ein bakgrunn av mørk blå, stjernestrødd himmel. Framfor trea, omtrent rett under trekronene, er det trekt ei snor som held oppe eit gjennomsiktig, lyst forheng. Det er trekt delvis tilbake, slik at Vergil, som sit inntil stamma til det eine treet, blir heilt synleg. Han har eit manuskript i fanget og skrivereiskap i handa, og han ser ut framfor seg. Den som dreg forhenget til sides, er Servius. Han viser fram Vergil til ein person i soldat-klede. Nedanfor desse er det måla ein person som ser ut til å trimma vinranker og ein annan person som mjølkar sauer. Mellom Vergil og dei to personane nedst i biletet er det måla to utstrekke papyrusrullar med tekst.

Eigentleg er det seks tekstlinjer i tre par. Det tredje paret er nedst, og det er som regel utelate i reproduksjonar av biletet (Markey 2016, 2-3). Dei lyder slik:

Livgjevande italiensk jord, du nærer dei høgast verdsette poetane.
Men her har Servius late deg nå høgda til grekarane,
ved å visa dei djupe løyndomane til den store Maro¹⁹,
slik at dei kan stå fram for gjetarar, bønder og generalar.

¹⁹ Maro var eit anna namn på Vergil

Mantua fødde fram Vergil, som skapte slike bilete gjennom poesien,
Siena fødde fram Simone, som måla det same med penselen sin²⁰.

Det er naturleg og rimeleg å tolka måleriet som ein introduksjon til innhaldet i manuskriptet. Det definerer dei fem figurane som Vergil, gjetaren, bonden, soldaten/leiaren og Servius, som hadde skrivne ei innleiing og gjennomgåande merknader til dei ulike verka. Markey (2016, 12) kallar biletet «an allegory of reading Virgil via Servius».

Landskapet i biletet er landleg. Markey (2016, 11 note 46) refererer til oppfatninga av at Vergil helst ville vera i slike landskap, og at han unngjekk Roma så godt han kunne. Det er i tråd med denne oppfatninga at Vergil er måla medan han diktar under eit tre. Omgjevnadene er ikkje «a *studiolo* for the intellect, but massy, earthy, and green, filling the foreground, middleground, and frame (...) and open to the sky», skriv Markey (2016, 11). Vergil er måla større enn dei andre; han skal rett nok ha vore stor og grovlemma ifølgje Donatus (Markey 2016, 12 note 47). Han har på seg ein toga og laurbærkrans rundt hovudet. Han ser ut i verda. Han er framstilt som poeten som søker inspirasjon frå naturen. Gjetaren mjølkar sauer og bonden trimmar vinstokkar. Begge er framstilte i fullt arbeid, men «ethereally abstracted and finely idealised» (Markey 2016, 12). Det er ei idealisert framstilling av arbeidet til gjetarar og bønder.

Dei enkelte delane i sjølve landskapet, som trea, himmelen, vinstokkane og sauene, er måla realistisk. Samtidig har Martini fått fram ei lyrisk stemning i biletet, noko som eg synest at den gotiske rytmen i framstillinga bidreg til; ein kan sjå for seg ei omvendt S-form i biletet som startar oppe i trekrona til venstre og endar nede ved sauene til høgre. Fargebruken er òg med på å gi biletet eit poetisk preg. Tre kronene har fått ein lys blå farge som kontrasterer den mørkare blå himmelen bak dei. Jordfargane i brunt, grønt og blått rundt bonden og gjetaren framhevar dei lyse fargane i kleda og på sauene. Framstillinga av Vergil, og korleis han og landskapet går opp i ei høgare eining, gir ei fortetta, skapande stemning i biletet. Servius si opning av forhenget, sett i samanheng med at alle figurane i biletet ser på Vergil, understrekar poeten sin sentrale posisjon. Treet han sit under, gir han støtte i det skapande arbeidet, både fysisk og symbolsk. Biletkomposisjonen ber preg av at mykje skulle seiast på ei lita biletflate, noko som òg er interessant i forhold til utsmykkinga av inngangen til katedralen *Notre-Dame des Doms*.

- Inngangspartiet til katedralen Notre-Dame des Doms

Katedralen hørde til erkebispesetet i Avignon og var sentralt plassert ved sida av biskop-palasset og det seinare pavepalasset. Den var bygt i romansk stil og blei innvigd i 1101. Inngangspartiet kom til

²⁰ fritt omsett til norsk frå engelsk versjon

seinare, truleg i siste halvdel av 1100-talet (Williamson 2007, 14). Både pave Johannes XXII (død 1334) og pave Benedikt XII (død 1342) er gravlagde i katedralen. Hovudinngangen til katedralen er frå vest, sjå figur 3.08. Utsmykkinga skjedde truleg ikkje så lenge før 1341²¹.



Figur 3.08: Inngangspartiet til Notre-Dame des Doms, Avignon

Det var knapt nokon annan så prestisjefylt stad i Avignon der ein kunne gjera kunst tilgjengeleg for så mange, som i inngangspartiet til katedralen. At kardinal Jacopo Stefaneschi og Simone Martini fekk eksklusivt tilgjenge til dette rommet, seier mykje om posisjonen til både kardinalen og målaren. Kardinal Stefaneschi var frå Roma og hadde ein høg posisjon i den katolske kyrkja. Han var oppteken av kunst og hadde blant anna vore oppdragsgjevar for Giotto si utsmykking av inngangen til Peterskyrkja i Roma (Martindale 1988, 48). Simone Martini var den mest kjende målaren i sin generasjon.

²¹ Oppdragsgjevaren, kardinal Stefaneschi, døyde i 1341

Kva viser bileta? Dei to freskane over inngangsdøra er svært skadde, men saman med skissene i sinopia er det mogleg å få eit bilete av det som blir framstilt. Den nedste fresken viser jomfru Maria som sit på eit raudt klede og held Jesusbarnet. Ved sida av dei er donator, kardinal Stefaneschi. I tillegg er det måla to englar som ser ut til å halda eit klede mellom seg, sjå figur 3.09. Trekantplata over viser Kristus saman med englar på kvar side. Han har ein globus i den venstre handa, den høgre handa gjer teiknet for velsigning (sjå figur 3.10 som viser teikninga på den andre sinopiaen).



Figur 3.09: Simone Martini. *Den audmjuke madonna. Maria, Jesusbarnet, englar og donator.* 1337-1341. Freske. Inngangspartiet til katedralen Notre-Dame des Doms, Avignon



Figur 3.10: Simone Martini. *Kristus Frelsaren med globus*. 1337-1341. Sinopia. Inngangspartiet til katedralen Notre-Dame des Doms, Avignon

Kva fortel bileta? Motivet der dei to englane spenner ut eit kvitt klede mellom seg bak Maria og Jesusbarnet er kjent frå både bysantinsk og vestleg kyrkjekunst. Den ikonografiske tydinga er konsepsjonen av Logos: *Ordet vart menneske* (Folgerø 2006, 209-210). Dermed kan motiva Maria med Jesusbarnet og Kristus (i trekantfeltet over) lesast som ei viktig understreking av dogmehistoria. Det er såleis ei framstilling av at Kristus er fødd ved å ikle seg menneskeleg kjøt gjennom Maria, altså dogmet om at Maria er gulføderske - teotokos, vedteke under Konsilet i Efesos 431 e.Kr. Men like viktig som det menneskelege er det guddommelege, her representert ved den himmelske oppstandne Kristus i det triangulære tympanonfeltet. Den triangulære forma leier tankane inn på Den treeinige gud, og dermed den guddommelege naturen. Slik illustrerer dei to motiva, lest som ein heilskap, at Kristus er fullt ut menneske og fullt ut Gud, noko som er i samsvar med vedtaket under det svært viktige Konsilet i Chalkedon i 451 e. Kr.

Williamson (2007, 15) trur at framstillinga òg viser ulike grader av kontakt med det heilage. Ho skriv at “the Avignon frescoes are (...) concerned (...) with devotion, intercession and redemption”. Ho meiner det er fleire faktorar som peikar i den retninga. Den eine er at Maria og Jesusbarnet viser seg (og identifiserer seg) for donatoren. Den andre faktoren er at Maria-lovsongen *Salve Regina* er skriven over fresken. I den blir Maria rekna som «vår» advokat, ho blir beden om å sjå i nåde til menneska og å visa

fram jesusbarnet. *Salve Regina* er sambandet til biletet over, som viser Kristus som verdas frelsar. Det er likevel ikkje motsetnad mellom desse to tolkingane; Williamson si tolking byggjer på dogmet om dei to naturane til Kristus.

Williamson skriv (2007, 17) at framstillinga av Stefaneschi, presentert av englar i same biletrom som Maria og jesusbarnet og med teksten av *Salve Regina* som ringar inn biletet, kan tolkast som at han ber om å få sjå Kristus (*show unto us the fruit of thy womb*) når «eksilet» til mennesket er over, altså etter døden. Det han ønskjer å oppnå er såleis å sjå Kristus Frelsaren, som er framstilt i biletet over, før dommens dag. Spørsmålet om det var mogleg, blei diskutert gjennom 1330-talet. Pave Benedikt XII avgjorde saka i bullen *Benedictus Deus* i 1336. Den fastsette at dei frelste sjelene kunne sjå det guddommelege før Dommedag (*visio beatifica*). Williamson meiner at inngangspartiet i Avignon viser stega i Stefaneschi si reise fram til synet av Gud, noko eg synest har mykje for seg. Denne framstillinga hadde neppe vore mogleg før etter at pave Benedikt XII hadde fastsett dogmet om det velsigna synet i 1336. Williamson si tolking synest å byggja på dogmet om dei to naturane til Kristus, samtidig som ho knyter framstillinga opp til den aktuelle avgjerda i spørsmålet om det velsigna synet.

I tillegg til den uvanleg detaljerte sinopiaen er det òg andre sider ved kunstverket som krev nærmare omtale. Det eine er at Maria sit på bakken, på eit raudt klede. Dette skal vera den eldste bevarte framstillinga av *den audmjuke madonna* (Laclotte og Thiébaud 1983, 16 og Martindale 1988, 48), og Simone Martini er rekna som opphavsmannen til denne framstillinga. Martindale er inne på at det kan ha vore den avgrensa plassen i tympanum som gjorde det nødvendig å plassera Maria på bakken. Han legg likevel til at komposisjonen er «an iconographical master-stroke in the way it also fills a very awkward space» (1988, 48). Komposisjonen blei populær og spreidde seg raskt i Europa. Williamson (2007, 13 fotnote 35) nemner at det finst ei gruppe på tolv udaterte manuskript frå 1300-talet som òg inneheld framstillingar av den audmjuke madonna. Manuskripta blei laga i eller nær byen Metz, nord-aust i Frankrike. Ho viser til at desse bileta har blitt rekna som tidlege franske svar på oppfinninga i Avignon av den italienske Martini, men ho reiser spørsmålet om dei kan vera tidlegare enn Martini sitt verk. Sjølv synest ho å meina at desse manuskripta godt kan ha vore blant dei kjeldene som var tilgjengelege for Simone Martini og Stefaneschi i utviklinga av prosjektet i Notre-Dame des Doms.

Når det gjeld kunstverk frå denne perioden skal det ofte svært mykje til for eintydig å slå fast kva som er det første i sitt slag. Til det har for mange kunstverk gått tapt, for mange arkiv har blitt øydelagde og for mange dateringar er usikre. Det kan ikkje utelukkast verken at manuskripta i Metz er dei eldste, eller at Martini hadde laga ei eldre framstilling av den audmjuke madonna (Meiss 1936, 437). Likevel er det meir sannsynleg at det var kunstnaren som laga manuskripta i Metz som blei inspirert av Martini si framstilling i Avignon enn det motsette. Metz var ein utkant i Europa, medan Avignon var eit viktig senter. Eg meiner derfor at det ut frå tilgjengeleg informasjon er grunnlag for å konkludera med at *den audmjuke madonna* blei funnen opp av Simone Martini.

Plasseringa av donator i forhold til Maria og Jesusbarnet i Notre-Dame des Doms er uvanleg. Dei to englane i biletet synest å ramma inn dei tre, ikkje berre Maria og Jesus. Det skaper ei intim stemning av deltaking og nærleik. Dette inntrykket av samklang og samkjensle styrkjer vona om at Stefaneschi ville få hjelp frå Maria overfor Gud.

Kristus held ein globus med vatn, jord og himmel med stjerner, sol og måne. Williamson peikar på at denne sjeldne, «busette» globusen har blitt knytt til nordleg gotikk frå slutten på tolvhundretalet, og at dekorasjonen på altarskapet i Westminster frå 1275-80 òg inneheld ein globus som kan samanliknast med den som Martini måla. Ho viser til Binski, som meinte at globusen i Westminster var representativ for eit vidare miljø, og til Martindale, som peikte på globusen som «a tantalizing link between Simone and northern Gothic art» (Williamson 2007, 6 og 11). Biletet er såleis ei frukt av både nordisk og italiensk tradisjon.

Williamson (2007, 1) meiner at resultatet, dei to freskane sett under eitt, verken er italiensk eller nordisk, «but rather something new and particular, arising uniquely out of the specific combination of patron, artist, geographical location and physical site». Det er vanskeleg å finna ei enkelt kjelde til utsmykkinga, det synest heller som at Stefaneschi og Martini har kombinert element frå ulike kjelder og sett dei saman til ein ny heilskap. Den nye heilskapen er eit gravferdsmonument, og gravferdsremonien for Stefaneschi skulle haldast i Avignon, sjølv om han skulle gravleggjast i Sankt Peterskyrkja i Roma. Kardinalen hadde truleg ein von om at kunstverket, med portrett av han som donator, skulle få dei som såg det til å takka han og be for han. Det kunne hjelpa han gjennom Skjærselden fram til synet av Gud, i samsvar med den nyleg vedtekne læra om den velsigna synet.

- Orsini-polyptykonet

Polyptykonet har fire sideordna (tre)plater som er måla på begge sider. Det er sett saman av seks bilete. Dei er små (ca 30 x 20 cm), og polyptykonet kunne leggjast saman som eit trekkspel og dermed sjå ut som ein firkant av gull, med våpenskjoldet til Orsini på begge endeflatene. Martindale (1988, 51) skriv at «(T)here is nothing else quite like it in fourteenth-century art» og at det er “a true connoisseur’s piece”. Det var måla bilete på kvar side som gav ulike forteljingar når polyptykonet var uttrekt. Den eine sida viste engelen Gabriel og jomfru Maria. Den andre sida viste vegen til Golgata, krossfestinga, nedtakinga frå krossen og gravlegginga. Polyptykonet er måla av Simone Martini. Det har vore ulike syn på kva tid det blei måla, ein diskusjon som er referert hos Martindale (1988, 52-53). Han meiner at polyptykonet blei måla i Avignon, noko som eg synest er mest sannsynleg.

Naturen er framstilt på ein realistisk måte i Orsini-polyptykonet, samtidig som den, saman med fargebruken, understrekar tema og stemning i bileta. I gravleggingssena, sjå figur 3.11, står ikkje trea på linje som i Vergil-framsida. Jorda under trea liknar vanleg natur og himmelen har eit dystert, raudt

skjer. Naturen gir òg, saman med personane, ein klar romverknad i biletet. Det er eit stort dramatisk spenn i framstillinga, frå støyande fortviling og sinne rundt den døde Jesus til den stille, inderlege sorga til Maria, og til Johannes bak til høgre i biletet.



Figur 3.11: Simone Martini. *Gravlegginga*. 1336-1341. Tempera på treplate. 30 x 20 cm. Orsini-polyptykonet. Gemäldegalerie, Berlin

I biletet som viser vegen til Golgata, sjå figur 3.12, er framstillinga av Jerusalem tilpassa formatet, og personane er overdimensjonerte i forhold til bymur og byport eit vanleg fenomen i italiensk kunst. I folkemengda er det lett å skilja personane, som alle har fått eit individuelt preg. Soldatane har rikt ornamenterte uniformer, dei andre er òg velkledde. Dei rikt utforma kleda viser både tilbake på andre måleri av Martini og til framtidig kunst. Framfor Jesus står to barn, eit element som ikkje er kjent frå tidlegare framstillingar om denne hendinga; dei er òg til stades i biletet frå krossfestinga. Biletet av vegen til Golgata finst att i mest same form i den seinare *Les Très Riches Heures du duc de Berry*, sjå

kapittel 4. Uavhengig av kva tid polyptykonet blei måla, synest det klart at det var i Avignon i pavetida. Det skal ha blitt gitt til *Chartreuse de Champmol* nær Dijon av pave Klement VII rundt 1390²².



Figur 3.12: Simone Martini. *Vegen til Golgata*. 1336-1341. Tempera på treplate. 30 x 20 cm. Orsini-polyptykonet. Louvre, Paris

- Portrett laga i Avignon

Det eldste bevarte portrettet av ein enkeltperson (etter antikken) er rekna til å vera portrettet av Johan den Gode, sjå figur 3.13. Det er usikkert når biletet kan ha blitt måla, men ettersom biletet er utan

²² Sjå note 11

kongelege kjenneteikn, er det sannsynleg at det er måla før august 1350, då Johan blei konge av Frankrike²³. Portrettet er ekspressivt og realistisk og gir eit inntrykk av personlegdomen til den portretterte. Det kan tyda på at målaren var italiensk. Der hadde det vore ei utvikling i retninga av å måla realistiske portrett. Både Giotto og (seinare) Simone Martini måla figurar med utgangspunkt i korleis menneske såg ut, ikkje med utgangspunkt i oppfatningar om korleis dei burde sjå ut (som englar, helgenar, riddarar eller kongar).



Figur 3.13: Ukjent kunstnar. *Johan den Gode*. Før 1350. Tempera på treplate. 60 x 45 cm. Louvre, Paris

Før portrettet av Johan blei laga er det dokumentert at to andre portrett hadde blitt måla i Avignon. Begge blei måla av Simone Martini, og begge har gått tapt. Det eine måla han til Petrarca. Det var eit bilete av Laura, kvinna som Petrarca var forelska i. Portrettet er kjent fordi Petrarca skreiv to sonettar om det, truleg i 1336 (Martindale 1988, 50), så portrettet må vera frå før den tid. Materiale og utføring

²³ Teksten over biletet, *Johan konge av Frankrike*, blei truleg skriven seinare

er ukjent, det einaste som er kjent er at det var eit bilete Petrarca kunne ha med seg, og som dermed altså var i eit lite format.

Det andre biletet er eit portrett som Simone Martini måla av kardinal Napoleone Orsini. Portrettet blei etter Napoleones død overtatt av livlegen hans. Han gav portrettet til pave Klement VI, saman med formidlinga av eit ønske frå Napoleone om at livlegen kunne bli ein av livlegane til paven. Ønsket skal ha blitt formidla med hjelp av Petrarca (Martindale 1988, 49). Klement og Napoleone var gamle vener, og ønsket blei visstnok oppfylt. Her finst ikkje opplysningar om sjølve portrettet. Det er heller ikkje registrert blant eigendelane til pave Klement VI (Martindale 1988, 184 nr. 7 note 3), men han kan ha gitt portrettet vidare til Orsini-familien, og då ville det kanskje ikkje ha blitt registrert²⁴.

Det er såleis grunn til å rekna med at realistiske portrett av ein enkeltperson hadde blitt introdusert i Avignon før Johan den Gode fekk måla sitt eige portrett. Det er heller ikkje unaturleg at han fekk sjå portrettet av Napoleone på eit av dei mange besøka hans i Avignon. I pavens arkiv går det fram at han var gjest hos pave Klement VI to gonger i 1342, ein gong i 1343, i juni og september 1349 og som fransk konge i desember 1350 (Weiss 2002, 497-505). Napoleone Orsini døydde i mars 1342, og portrettet av han blei truleg gitt til paven same året. Simone Martini var ein av dei fremste målarane i sin generasjon, og det er all grunn til å rekna med at portrettet var av høg standard, ettersom det blei rekna som fint nok som gåve til paven. Det kan ikkje utelukkast at portrettet av Johan blei måla i Avignon. Han var i Avignon både i juni og september 1349; portrettet kunne ha blitt måla då. Dersom portrettet blei laga i Avignon på denne tida, er det ikkje unaturleg at det var pavens målar, Matteo Giovannetti, som var kunstnaren. Den realistiske framstillinga av Johan synest eg høver godt med stilen til Matteo.

Det er to typar av realistiske portrett med fleire personar frå denne perioden. Det gjeld for det første realistiske portrett av namngjevne personar utan at dei er den einaste personen i biletet. For det andre gjeld det bilete der samtidige, uidentifiserte levande personar er modellar for namnlause, måla personar.

Den mest vanlege typen innanfor den første kategorien er ein donator som let eit portrett av seg sjølv bli inkludert i eit bilete som elles viser heilage personar og/eller heilage hendingar. Donatoren er ikkje ein del av ikonografien, men donatorportrettet markerer kven som gav, og betalte for, oppdraget. Kardinal Jacopo Stefaneschi er med i to slike kunstverk som blei måla i Avignon. Det eine er Sankt Georg-kodeksen, sjå figur **3.05**. Der kan ein sjå kardinal Stefaneschi til venstre, rett over andedammen. Det andre er inngangspartiet til katedralen Notre-Dame des Doms, og figur **3.14** viser det utsnittet av utsmykkinga der donatorportrettet hans figurerer.

²⁴ Det er òg usikkert kor fullstendige arkiva er, sjå mellom anna omtale under kap. 2.5



Figur 3.14 : Simone Martini. *Jacopo Stefaneschi*. Detalj frå figur 3.09

Kardinalen er måla realistisk, noko som er lett å konstatera når ein ser likskapen i dei to portretta. Realistiske donator-portrett blei ikkje vanlege før frå 1400-talet, tidlegare var dei ofte fiktive. Portretta av kardinal Stefaneschi er såleis tidlege døme på realistiske donator-portrett.

Ein annan type donator-portrett er dei der donator er integrert i sjølve biletet og er ein del av det som blir framstilt. Eit tidleg døme på denne typen er Sankt Ludvik-altartavla som Simone Martini måla for kong Robert I i Napoli i 1317, sjå figur **3.15**.



Figur 3.15: Simone Martini. *Sankt Ludvik-altartavla*. 1317. Tempera på treplate. 250 x 188 cm. Museo di Capodimonte, Napoli

Altartavla viser Sankt Ludvik med andletet rett fram. Nedanfor han til høgre er kong Robert I av Napoli i profil. Måleriet har ei spesiell historie. Kong Karl II hadde tre søner. Den eldste, Karl Martel, døydde i 1295. Då kongen døydde i 1309, sa bror nr. 2, Ludvik, ifrå seg kongetittelen. Slik blei Robert konge. Ludvik døydde seinare og blei kanonisert i 1317, same året som altartavla blei måla. Men Karl Martel hadde ein son, som var eit lite barn då faren døydde. Det var derfor strid om kongetittelen. I altartavla er Sankt Ludvik i ferd med å setja kongekrona på hovudet til Robert. Altartavla blei plassert i ei av dei to hovudkyrkjene i Napoli²⁵. Der kunne alle sjå at både Gud og kyrkja, representert ved Sankt Ludvik, velsigna Robert og støtta kravet hans om kongemakta. Det var viktig at portrettet av Robert var eit realistisk portrett, slik at han kunne kjennast att. Figur 3.16 viser andletet til Robert. Profilen er karakteristisk, og det er all grunn til å rekna med at det likna på den levande Robert. Portrettet av Robert

²⁵ Anten i S Chiara eller i S Lorenzo Maggiore

er såleis eit av dei første realistiske portretta etter antikken. Biletet er òg eit tidleg døme på bruk av religiøs kunst for å fremja verdslige, politiske mål.



Figur 3.16: Simone Martini. *Kong Robert I den Vise*. Detalj frå figur 3.15

I utsmykkinga til Matteo Giovannetti i kapella i pavepalasset finst eit mylder av ulike personar. Castelnovo meiner at Matteo brukte personar han såg i Avignon som modellar for dei måla figurane. Castelnovo skriv at overgangen frå Matteo sin heimby Viterbo til det kosmopolitiske Avignon må ha vore dramatisk for han. På den eine sida opplevde han luksusen og det opphøgde ved pavehoffet, på den andre sida såg han det fattige og vulgære i gatene og plassane i byen. Han må ha blitt fascinert av det ekstraordinære galleriet av personar som han observerte «dans les rues de la ville, dans les salles du palais (...), des gens nouveaux pour lui, très divers, venant de tous les pays », personar av alle yrke, nye for han, svært ulike og frå alle kantar av Europa (Castelnovo 1996, 79). Castelnovo meiner at portretta var realistiske, at dei likna levande personar, sjølv om personane var ukjende.

Den variasjonen i framstillinga av personar som bruk av levande modellar førte til, gav ein dynamikk til kunstverka som ikkje på same måten var til stades i den gotiske tradisjonen. Bruk av levande modellar var ei naturleg følgje av realismen i framstillingar av natur. Det fanst døme på slike portrett i italiensk kunst, men dei var truleg ukjende for mange av dei som kom til Avignon.

- Den heilage familien

I 1342 måla Simone Martini *Den heilage familien*, sjå figur 3.17 Det er eit måleri som står for seg sjølv, utan tilknytning til andre bilete. Baksida er måla slik at det ser ut som marmor. Måleriet er lite, 50 x 35 cm. Historia til biletet frå 1342 til 1804 (då det blei lagt ut for sal) er ukjent. Frå 1819 har det vore i The Walker Art Gallery i Liverpool.



Figur 3.17: Simone Martini. *Den heilage familien*. 1342. Tempera på treplate. 50 x 35 cm. The Walker Art Gallery, Liverpool

Biletet viser situasjonen rett etter at Maria og Josef hadde funne Jesus i tempelet. Det er ein spesiell situasjon; Martindale (1988, 49) skriv at «(T)here appears to be no other instance in the Middle Ages of anyone selecting precisely this moment in the biblical story as a subject for contemplation». Biletet viser dei tre etter at den tolv år gamle Jesus er henta ut frå tempelet, før dei byrja på reisa tilbake til Nasaret. Maria har ei open bok i fanget. Der skal det stå: Korleis kunne du gjera dette mot oss, barnet mitt? (Luk 2.48). Maria er sint, og kritiserer Jesus. Han på si side held hendene i kross over brystet og ser både snurt og trassig ut. Josef har henta Jesus i tempelet og har tatt han med til Maria. Josef held eine handa på aksla til Jesus og ser lei seg ut, fanga mellom to sterke personlegdomar. Det kan synast som at han berre ønskjer at Jesus skal be om tilgjeving, så alle kan leggja denne vanskelege situasjonen bak seg.

Biletet har ingenting av det Martindale kallar «normal stage properties used to suggest an ambience», og komposisjonen byggjer fullt ut på samhandlinga mellom dei tre personane. Han skriv (1988, 191) at måleriet ville ha blitt mislukka om ikkje målaren hadde «captured all the nuances of the human expressions and gestures with a complete and remarkable sureness of touch». Valet av motiv og den subtile men samtidig tydelege måten å få fram psykologien i situasjonen på, gjer biletet unikt i si samtid.

Det er ikkje kjent kven Martini måla biletet til. Det sjeldne motivet og den kostbare utføringa, med mykje gull, kan tyda på at det var eit oppdrag frå ein rik person med stor bibelkunnskap og innsikt i den kristne læra. Motivet må ha vore kontroversielt og ikkje eigna for personar utan ei trygg og sterk tru; verken Maria, Josef eller Jesus er framstilte i ein positiv samanheng. Kunstverket viser ein familiekrangel som kunne skje i alle familiar, og ei slik kvardagsleggjering av den heilage familien var dristig og kunne lett bli gjenstand for kritikk. Det tyder på at oppdragsgjevaren hadde ein posisjon som heva han over eventuell kritikk, og som samtidig ikkje skapte problem for ein tru kristen som Martini når det gjaldt å måla motivet. Det er òg lett å tenkja seg at oppdragsgjevaren hadde god kjennskap til både illustrerte biblar og kunstverk med motiv frå Jesu liv, og at han ønskte dette motivet fordi ingen hadde måla det tidlegare. Martindale (1988, 49) peikar på at biletet blei måla same året som Pierre Robert blei valt til pave som Klement VI. Han skriv at det er eit måleri «for which patronage should probably be sought at that financial level; and it is tempting to see it as reflecting some event in the early life of Pierre Roger». Uansett må ein sjå for seg «exceptional circumstances leading to an exceptional painting», meiner han. Det er heller ikkje usannsynleg at Klement ønskte seg eit bilete av den mest kjende målaren i Avignon. Argumentet mot at Klement var oppdragsgjevar er at måleriet ikkje er funne registrert som pavens eigedom, men som nemnt over kan ein ikkje rekna med at paveregistera er fullstendige. Portrettet av Napoleone Orsini, som det er svært sannsynleg at paven fekk (til og med med eit tekst av Petrarca), finst heller ikkje i registeret. Eg synest mange grunnar talar for at pave Klement var oppdragsgjevar. Alternativt kan det ha vore ein kardinal med ein sterk posisjon i kollegiet.

- Høgaltaret i Cordeliers-kyrkja

Vasari (2008, 38) skreiv om Simone Martini i Avignon at han «worked on so many paintings, both in fresco and on panels, that his works equalled the reputation which had preceded him there». Liknande opplysningar skal Ghiberti òg ha gitt i *I commentarii* (Capron 2017, 4). Martindale på si side peika på at utanom inngangspartiet i Notre-Dame des Doms er det berre fem mindre verk av Martini som er dokumenterte frå dei ni åra han budde i byen. Produksjonen er forbausande liten samanlikna med produksjonen hans før han kom til Avignon, observerer Martindale (1988, 45).

Kunsthistorikaren Emma Capron har studert eit manuskript frå 1470-talet som i dag finst i Biblioteca Laurenziana i Firenze. Manuskriptet er skriva av Luigi di Ridolfo Peruzzi, ein handelsmann frå Firenze som budde i Avignon. Det dokumenterer eit altarbilete for høgaltaret i fransiskanarkyrkja i Avignon, kyrkja som er kjent som *Les Cordeliers*. Verket har gått tapt. Manuskriptet inneheld ein referanse til dominansen av målarar frå Siena, der det blant anna står: «Among others was a painter whose name was master Simone Martini who [through his] abilities stood out from all the others that were there at the time» (Capron 2017, 4). Peruzzi nemner òg Simone si utsmykking i inngangspartiet til Notre-Dame des Doms: «The name of the master Simone is not there, but it [appears] in most other works made by him in Avignon, among others, in the altarpiece of the high altar of St Francis (...) In this altarpiece, at the foot of Our Lady [the following words] are inscribed: ‘SIMONE MARTINI DE SENIS ME PINSIT, ANNO DOMINI MCCCXLIII’» (Capron 2017, 5). Altarbiletet er altså signert Simone Martini og datert til 1343. Capron skriv (2017, 13) at «according to Peruzzi, the artist’s name was also visible in ‘most other works’ he completed in the papal city, hinting at the former existence of a much richer corpus of his work in Avignon, which until now had found an echo only in the words of Ghiberti and Vasari». Mykje tyder på at kunsten hans var endå meir synleg i byen enn det som har blitt lagt til grunn i mange kunsthistoriske framstillingar.

- la Chambre du Cerf

Pave Klement VI utvida pavepalasset med nye areal med ny kunst. Han bygde blant anna eit nytt tårn inntil Engletårnet. Det nye tårnet fekk namnet Garderobetårnet og inneheldt pavens private område. Etasjeskilja var tilpassa Engletårnet, og Klement sitt private rom hadde tilgang frå tidlegare pave Benedikt XII sitt soverom. Figur 3.04 viser eit tverrsnitt av etasjane i dei to tårna. Klements private rom var samtidig *studium* til paven. Det arbeidde han, las, kvilte og sov. Det inneheldt òg pavens private bibliotek, skriv Anheim (2008, 62). Rommet var plassert midt i pavens private del av palasset, samtidig var det på avstand frå den allmenne trafikken. Klements *studium* hadde såleis ein sterkt privat karakter.

Utsmykkinga av Garderobetårnet tok til så snart bygginga var gjennomført, og dei fleste freskane var ferdige i 1343 (Anheim 2008, 59).

Pavens private rom er i registeret til Det apostoliske kammeret frå åra 1370-80 omtalt som *camera cervi* (Anheim 2008, 58), *la Chambre du Cerf* i fransk språkdrakt (Hjorterommet). Veggmåleria i rommet viser skog og lauvverk på ein mørk-blå bakgrunn. På same måten som i *la Chambre du Pape* kan mange ulike treslag identifiserast. I skogen myldrar det av fuglar og dyr, og under trea er buskar og blomar. Øvst på veggene er ei langsgående frise som inneheld pavens våpenskjold.



Figur 3.18: Ukjent kunstnar. *Fiskescene*. 1343. Freske. La Chambre du Cerf. Pavepalasset

Veggmåleria viser tre ulike menneskelege aktivitetar: vaksne som fiskar, vaksne på jakt og barn i leik. På nordveggen er det måla ei fiskescene, sjå figur 3.18. Fire menn med ulike fiskereiskapar er rundt ein fiskedam. I dammen søm det nokre ender. På dei andre veggane er det måla jaktscener, dei dominerande er jakt med falk og hjortejakt med hundar, sjå figur 3.25 og 3.19. Det er jakta på hjorten (som ein berre ser bakparten av) som har gitt namn til rommet. Elles er det måla fuglefangst og snarefangst, dessutan barn som leikar, dei badar og klatrar i trea.



Figur 3.19: Ukjent kunstnar. *Jaktscene*. 1343. Freske. La Chambre du Cerf. Pavepalasset

La Chambre du Cerf gir eit sterkt inntrykk av å vera i naturen, og naturen er måla på ein realistisk måte. Laclotte og Thiébaud (1983, 32) skriv at «le thème sylvestre soit interprété avec un naturalisme vraiment descriptif»²⁶, og Roques (1960, 296) karakteriserer måleria som «peinture naturaliste qui s'épanouira à travers toute l'Europe occidentale»²⁷. Anheim (2008, 69) viser òg til fleire andre forskarar som meiner det same. Castelnovo (1996, kap. IV) meiner at det i Avignon utvikla seg ei naturalisme i kunsten som bygde både på den franske og den italienske naturalismen (*naturalisme avignonnaise*). Det er òg nærliggjande å visa til liknande dekorasjonar i villaen til Livia i det antikke Roma, og at bruken av natur på mest same måten kunne vera ein måte å knyta ei linje mellom Roma og pavepalasset i Avignon på.

Anheim stiller spørsmål ved oppfatninga av at kunsten i *la Chambre du Cerf* berre kan oppfattast som naturalisme. Han meiner at den speglar eit religiøst/politisk program hos pave Klement. Han viser blant anna til kunst i taket som kan tolkast som at paven ønskte å sameina verdsleg og kyrkjeleg makt under seg. Han nemner òg (2008, 85) at framstilling av jaktscener kunne utfordra det kyrkjelege forbodet mot at geistlege kunne driva jakt²⁸. Desse og andre synspunkt utdjupar han i artikkelen *la Chambre du Cerf*. Det er likevel mykje som tyder på at freskar med jaktscener som utsmykking hos høge geistlege ikkje var kontroversielle i samtida. To kardinalar hadde det i sine palass i rue du Collège de la Croix (Laclotte og Thiebaud 1983, 12) og i rue du Gal (Enaud 1971, 198), i tillegg til pavens private rom. Det kan finnast støtte for ulike synspunkt på kunsten i Hjorterommet, men etter mitt syn er det mest sannsynleg at pave

²⁶ (temaet skogslandskap er tolka med ei naturalisme som i sanning er realistisk)

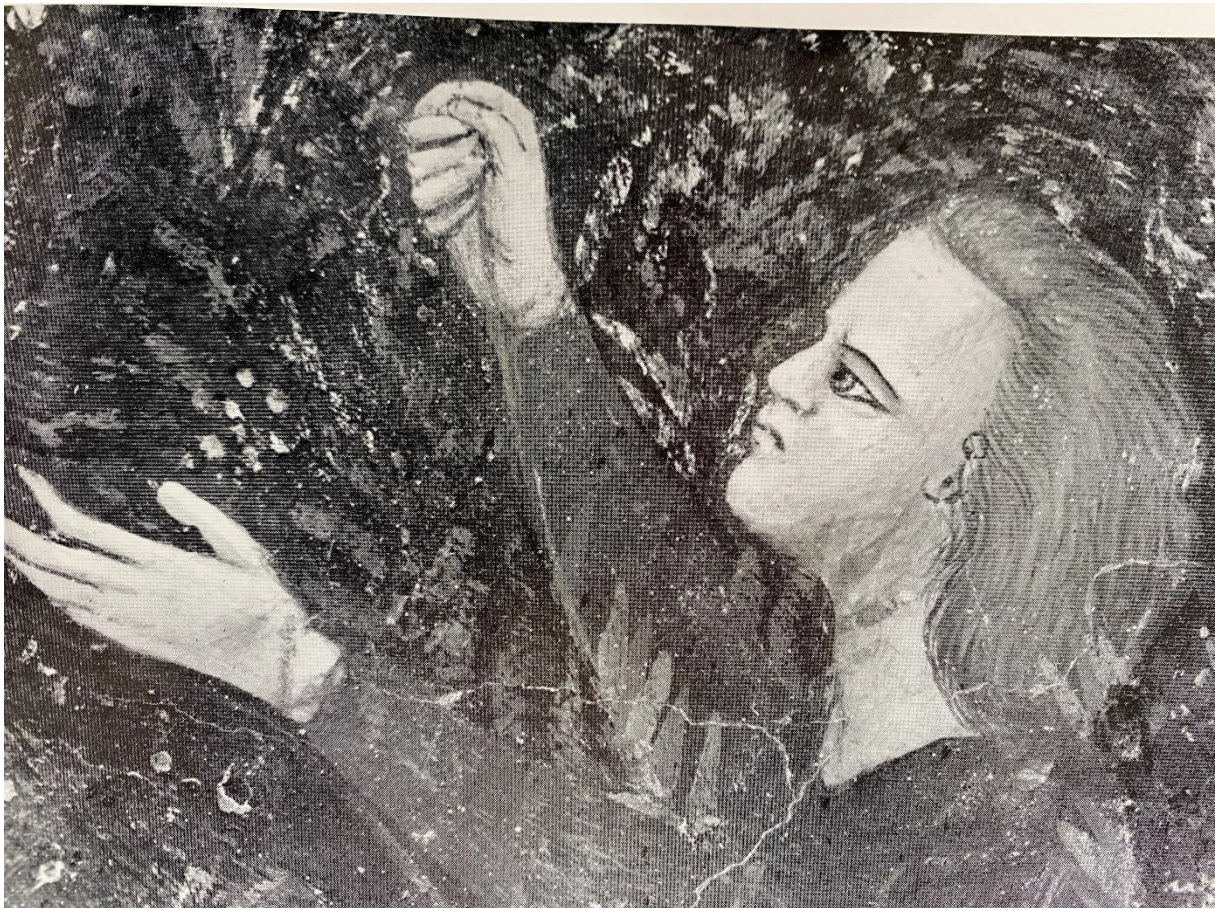
²⁷ (naturalistiske måleri som strålte over heile det vestlege Europa)

²⁸ Han refererer til eit brev frå pave Niklas I frå 864, som fordømmer jakt som aktivitet for geistlege

Klement ønskte seg noko meir enn ein rein naturalistisk dekorasjon. Ei nærmare drøfting av desse spørsmåla er det dessverre ikkje rom for innanfor rammene for oppgåva.

Det er ei klar endring i framstillinga av natur mellom *la Chambre du Pape* og *la Chambre du Cerf*. I det førstnemnde spelar naturen ei sekundær rolle i forhold til det dekorative. I Hjorterommet spelar naturen først og fremst rolla som seg sjølv. Det går såleis ei linje frå vatnet med fiskar, ender og siv i Sankt Georg-kodeksen til naturen i Hjorterommet.

I *la Chambre de Cerf* synest det å ha vore større grad av samarbeid mellom franske og italienske målarar enn i tidlegare kunstverk i Avignon. Enaud (1971, 91, ill. 109) nemner at dei mandelforma augo til barnet i treet, sjå figur 3.20, kjem frå sienesisk tradisjon²⁹. Utforming av andlet og somme døme på kommunikasjon mellom figurar i bileta kan òg tyda på italiensk påverknad.



Figur 3. 20: Ukjent kunstnar. *Barn i eit tre*. 1343. Freske. La Chambre du Cerf. Pavepalasset

Ein annan indikasjon på slikt samarbeid er forsøket på å gi romverknad i bileta. Måleriet av fiskedammen og området rundt den gir eit slags perspektiv, det same gjeld delar av marka framfor trea. Forsøka gir likevel eit inntrykk av at det er tidleg i utviklinga av tre-dimensjonalitet i bilete. I framstillinga av fiskedammen peikar til dømes forsvinningslinjene feil veg (kortsidene smalnar av mot

²⁹ Barnet kan òg vera ein fuglefangar

sjåaren i staden for omvendt). På den andre sida gir plasseringa av fiskaren til høgre i biletet og av trea ved sida av og framfor fiskedammen noko større grad av romkjensle. Enaud peikar på at bileta i *la Chambre du Cerf* viser ei tydelegare integrering av perspektiv enn i *la Chambre du Pape*. Likevel gir dei fleste personane eit inntrykk av å vera måla med naturen som bakgrunn snarare enn å vera integrerte i naturen, sjølv om det finst unntak.

Det har blitt diskutert blant kunsthistorikarar kven som har måla freskane i Hjorterommet. Marguerite Roques (1960, 287 ff) har i pavearkiva funne tolv kunstnarar som er nemnde i samband med målinga av Garderobetårnet³⁰, men det er som regel ikkje presisert kva del av Garderobetårnet den enkelte målaren arbeidde med. Namna kan tyda på at det er målarar frå Frankrike, Italia, Spania og England.

Garderobetårnet hadde fem etasjar, med baderommet nedst og Sankt Mikael-kaellet øvst. Hjorterommet var i etasjen under kapalet, sjå figur 3.04. Det var trappegang vertikalt i tårnet. Dei tre øvste romma med trappegang var i alle fall utsmykka. Matteo Giovannetti var med på utsmykkinga av tårnet, men det er ikkje spesifisert kvar i tårnet han arbeidde i den første fasen. Eanud (1971, 139) meiner at «les différences de technique que nous avons constatées, les nuances stylistiques particulières, les documents d'archives enfin et leur contexte³¹» er sterke indisium på at Matteo ikkje deltok i utsmykkinga av Hjorterommet. Denne oppfatninga blir styrka når ein ser på skilnadene mellom kunsten i det rommet i forhold til kunsten i Sankt Martial-kaellet, som blei utsmykka av Matteo kort tid etterpå. Det er såleis ikkje mogleg på grunnlag av tilgjengeleg informasjon å seia noko sikkert om kven som hadde ansvaret for utsmykkinga av Hjorterommet, bortsett frå at Matteo Giovannetti mest truleg ikkje hadde det. Matteo må likevel ha gjort eit positivt inntrykk, ettersom han kort tid etterpå fekk ansvaret for utsmykkinga av pavens private kapell, Sankt Mikael-kaellet.

³⁰ Matteo Giovannetti, Petro Rosdoli, Henri Debolat, Riccone d'Arezzo, Robin de Romans, Bernard le Scot, Pierre de Castres, Simonet de Lyon, Bisson du Géraudan, Jean Moys, Pietro de Viterbe og Guillo de Avinione

³¹ (skilnaden i teknikk som vi har konstatert, stilistiske nyansar og til slutt arkivdokumenta og samanhengen deira)

- Dei falne englane og den gode gjerninga til Sankt Martin



Figur 3.21: Ukjent kunstnar. *Sankt Martin si gode gjerning og Dei falne englane*. Rundt 1340. Opprinneleg tempera på treplate, overført til duk. 64 x 29 cm. Louvre, Paris

I Louvre i Paris heng to bilete som opprinneleg var to sider av eit måla trepanel. Den eine delen viser fallet til dei opprørske englane, den andre viser Sankt Martin, som deler kappia si med ein fattig, sjå figur 3.21. Det er ikkje kjent kven som har måla biletet, og dateringa er usikker. Laclotte og Thiébaud (1983, 22) meiner det er måla i andre kvartal av 1300-talet av ein kunstnar frå Siena, men dei meiner å kunna observera «un ton propre à Avignon, distinct de la pure orthodoxie siennois», ein stil som kan assosierast med medlemmer av Memmi-familien eller ein av medlemene i kompaniet til Simone Martini. Giovanni

Previtali (1983, 181 og 183) meiner at mønsteret i bordene rundt biletet av dei falne englane kjem frå atelieret til Lippo Memmi og Simone Martini, og han sluttar seg til hypotesen til Laclotte og Thiébaud. Previtali meiner òg at naturalismen, «à la fois élégant et cordial », peikar i retninga av atelieret til Simone Martini (Previtali 1983, 183). Historia til biletet er berre delvis kjent. Det har truleg vore i privat eige og blei gitt til museet i Bourges før det kom til Louvre i 1967.

Biletet av dei falne englane viser øvst Gud på tronstolen. Lyset frå han fell ned på eit rom med ei benkerekkje på kvar side. Den eine benkerekkje er tom, der sat truleg dei opprørske englane. Ei gruppe med «trufaste» englar i full uniform står i midten lengst framme. Dei andre englane slåst mot opprørarane, som skiftar form og farge og fell ned til jorda. Bruken av perspektiv er markant i det himmelske rommet med benkerekjene. Komposisjonen, med Gud og englar i den lyse himmelen og jorda som ein mørk og utriveleg stad lengst nede, var ikkje uvanleg i mellomalderen.

Framstillinga av Sankt Martin som delte kappa si med ein fattig var òg vanleg i kunst frå mellomalderen. Simone Martini utsmykka til dømes eit kapell til helgenen i underkyrkja i Assisi, der den scena var med. Den spesielle med biletet her er for det første at dei to personane er måla i halvfigur; til vanleg var Sankt Martin framstilt til hest. For det andre er det ein ny dynamikk i framstillinga: Sankt Martin er i ferd med å skjera av kappa med sverdet sitt, og han konsentrerer seg om oppgåva. Den fattige følgjer nøye med. Dei to er framstilte på ein realistisk, livaktig måte, og den romverknaden som målinga av hovuda gir, viser arven frå både Giotto, Lorenzetti-brørne og Simone Martini.

Det er ikkje konkrete opplysningar om at biletet blei laga i Avignon, men det er lett å tru at det har vore tilfelle. Måleriet må ha blitt laga på oppdrag frå ein rik privatperson, som det var mange av i Avignon. Castelnuovo (1996, 134 note 5) meiner at biletet uansett må ha vore i Avignon, og at det truleg inspirerte delar av utsmykkinga i den store mottakingssalen. Slektskapen med atelieret til Lippo og Simone i Avignon talar òg for at det blei laga der. Laclotte og Thiébaud meiner (1983, 22) at biletet inspirerte Limbourg-brørne, og Previtali skreiv (1983, 181) at måleriet blei «imitée, au début du siècle suivant, par les Limbourg ». Det siste kan tyda på at biletet var kjent i samtida, og sjansen for at det kunne skje var truleg størst i Avignon.

- Sankt Martial-kapellet

Sankt Mikael-kapellet øvst i Garderobetårnet, rett over Hjørterommet, var det første kapellet som blei utsmykka under pave Klement VI. Arbeidet der byrja mellom april og august 1343 (Castelnuovo 1996, 69 note 1). Det meste av utsmykkinga skal ha vore ferdig i mars 1344 med unntak av glasmåleria, som truleg var ferdige noko seinare. Matteo Giovannetti hadde ansvaret for utsmykkinga, som gått tapt.

Castelnuovo (1996, 71) meiner at kunsten viste ulike englehistorier, noko som har støtte i dei nemnde breva frå kongen av Aragon til erkebiskopen i Lérida om å kopiera englar som var måla i kapellet³².

Utsmykinga av Sankt Martial-kapellet skjedde frå tidleg 1344 til utgangen av august 1345 (Castelnuovo 1996, 69 note 1). Kapellet ligg i Sankt Johannes-tårnet. Det har inngang frå den store bankett- og forsamlingssalen (*le Grand Tinel*) og var nok tilgjengeleg for dei som fekk koma inn i den salen. Kapellet blei utsmykka av Matteo Giovannetti, og store delar av freskane i kapellet er bevarte. Rekneskapan for utsmykinga tyder på at Giovannetti arbeidde åleine frå januar til oktober 1344, etter den tid arbeidde fleire andre målarar saman med han. Skilnaden i betaling illustrerer likevel at Giovannetti var i ein overordna posisjon. Han fekk åtte sous per dag, medan dei andre fekk tre (Castelnuovo 1996, 69 note 1). Freskane i Sankt Martial-kapellet er såleis det første sikre, bevarte utsmykkingsarbeidet frå Giovannettis hand.

Martial var kjent for å ha kristna Aquitaine i sør-Frankrike, og det utvikla seg ein kult rundt gravstaden hans. I eit pavebrev av 1. november 1031 gav pave Johannes XIX uttrykk for støtte til Martial sin status som helgen og Aquitaines apostel³³. Helgendyrkinga rundt Martial bygde blant anna på ei sterk tru på at han hadde ein nær relasjon til Kristus, mest likeverdig med Sankt Peter, og at han burde reknast som den trettande apostel, «le saint Peter de l'Aquitaine» (Castelnuovo 1996, 73). Legenda om livet hans fortalde at det var Kristus som via Peter bad Martial om å kristna Aquitaine. Undergjerningane hans gjorde at mange vende seg til kristendomen, og dei heilage stadene der mirakla skjedde var ikkje Roma eller Jerusalem, men byar og landsbyar mykje nærmare Avignon. Pave Klement kom frå same område av Frankrike som Martial, og han kjende truleg legendene om han betre enn dei fleste. Frå den kyrkjepolitiske ståstaden til paven var markeringa av Sankt Martial med på å styrkja statusen til pavesetet i Avignon. Den 7. juli 1343 skreiv pave Klement VI under ein bulle som stadfesta at det skulle etablerast ein fest for å feira Sankt Martial, og 19. januar året etter byrja Matteo Giovannetti å måla livet og mirakla til Martial i kapellet (Castelnuovo 1996, 74). Det er all grunn til å rekna med at pave Klement spelte ei aktiv rolle både når det gjeld val av tema for kapellet og korleis saga om Martial skulle formidlast.

³² Brev er nemnde i kap. 2.6

³³ På den tida fanst det ikkje nokon prosedyre for å gi personar helgenstatus. Brevet frå paven var truleg tilstrekkeleg



Figur 3.22: Matteo Giovannetti. *Vekkinga av sonen til Nervi frå dei døde*. 1344. Takfreske. Sankt Martial-kapellet. Pavepalasset
Giovannetti byrja truleg å måla i himlinga i kapellet. Målinga der er delt inn i åtte «kakestykkje», og kvart stykke presenterer ein del av saga om Martial, frå han som gut høyrde Jesus preika. Eitt av dei handlar om underet då Martial vekte sonen til Nervi opp frå dei døde, sjå figur 3.22. Martial står på ein solsvidd grasvoll omgitt av søyler, tak og veggjar, og i framgrunnen er ein liten hund. Bak dei mange arkitektoniske elementa finst òg tre kroner framfor den mørk-blå, stjernestrødde himmelen. Framstillinga av natur synest ikkje å ha nokon funksjon bortsett frå å plassera handlinga utandørs. Hunden gir assosiasjonar til endene i Sankt Georg-kodeksen.

Utsmykkinga i Sankt Martial-kapellet skil seg frå Hjortetermet i bruk av perspektiv og ei individualisert framstilling av personar. I tillegg er det luksuriøse i kleda tydelegare.



Figur 3.23: Matteo Giovannetti. *Mirakla i Limoges*. 1344. Freske. Sankt Martial-kapellet. Pavepalasset

Bruken av perspektiv er meir gjennomført her enn i Hjorterommet. Figur 3.23 inneheld to scenar. I scena til venstre har målarer plassert Martial bak ei søyle for å skapa ei djupne i rommet, i den andre scena er mannen til høgre for Martial plassert i ei dørøpning, dessutan er personane lengst til høgre plasserte etter kvarandre. Det skapar eit visst perspektiv. I dette biletet er ikkje mønsteret i golvet i dei to scenene utnytta til perspektiv, og kvinnene lengst bak i biletet er større enn mannen i dørøpninga framfor dei. Utføringa av teknikkane for å gi djupne i biletet er såleis ikkje konsekvent. Andre bilete i kapellet har ein meir gjennomført bruk av perspektiv for å gi djupne i framstillinga, sjå til dømes figur 3.24.



Figur 3.24: Matteo Giovannetti. 1344. Freske. Sankt Martial-kapellet. Pavepalasset

Det var fleire målarar som deltok i utsmykkinga. Det kan forklara at utføringa av perspektiv er ulik. Personframstillingane er meir individualiserte i Sankt Martial-kapellet enn i Hjorterommet, sjå biletet frå Hjorterommet av falkejegerane i figur 3.25 samanlikna med framstillinga i Sankt Martial-kapellet av Jesus, Maria og helgenar i figur 3.26. Dei realistiske og individualiserte personframstillingane meiner eg at Giovannetti utvikla til eit nytt kvalitativt nivå i forhold til tidlegare mellomalderkunst.



Figur 3.25: Ukjent kunstnar. *Jegerar med hundar og falk*. 1343.Freske. La Chambre du Cerf. Pavepalasset



Figur 3.26: Matteo Giovannetti. *Jesus, Maria og helgenar*. 1344.Freske. Sankt Martial-kapellet. Pavepalasset

Eit særdrag med Sankt Martial-kapellet er den luksuriøse kjortelen Martial har på seg over alt der han blir vist³⁴. Det var likevel ikkje utan førebilete. Altartavla som Simone Martini måla i 1317 viser både Sankt Ludvik og kong Robert av Napoli i luksuriøse klede, sjå figur **3.15**. Det som likevel er spesielt i Sankt Martial-kapellet, er at Martial har så mykje finare klede enn dei andre personane, som er meir normalt velkledde. Eg trur at framstillinga av Martial blei brukt for å byggja opp under profileringa av pavehoffet. Klement var ikkje berre oppteken av å ha makt, han ville òg synleggjera makta. Det gjorde han ved å forma pavehoffet til eit av dei aller flottaste og mest prangande hoffa i Europa. Ein naturleg konsekvens var at paven måtte kle seg like luksuriøst som dei mektigaste fyrstane. Då kunne framstillinga av Martial i luksusklede vera med på å legitimera det luksuriøse pavehoffet. På den måten formidla kapellet ikkje berre helgenforteljinga; framstillinga hadde òg viktige (kyrkje)politiske mål.

- Enkeltverk 1344 – 1346

I denne perioden måla Giovannetti saman med sine folk det store kapellet og Kyrkjerådssalen, i tillegg til nokre rundgangar og mindre rom nær den store matsalen (*le grand tinal*). Han skal òg ha måla eit bilete av den audmjuke madonna over inngangen til Sankt Martial-kapellet (Castelnuovo 1996, 107). Alle desse utsmykkingane har gått tapt.

I november 1346 er det registrert i pavearkiva betaling til Giovannetti for utsmykking av dei to nemnde salane, men òg for utføring av diverse enkeltmåleri på treplater, blant anna for pavens altar. Nokre av måleria er heilt eller delvis bevarte. Det gjeld blant anna to sidefelt frå eit triptykon, som i dag er i Museo Correr i Venezia, og som truleg blei måla i 1345 (Castelnuovo 1996, 110)³⁵. Det eine sidefeltet viser Sankt Hermagoras (av Aquileia), det andre viser Sankt Fortunato, sjå figur **3.27**.

³⁴ Sjå til dømes figurane **3.22** og **3.23**

³⁵ Castelnuovo skriv (1996, 110) at patriarken av Aquileia, som frå 1334 hadde hatt ei høg stilling ved pavehoffet, i ettertid arbeidde i mange år med å samla relikviar etter helgenane Hermagoras og Fortunato. Aquileia var ein by nord i Adriatarhavet ikkje så langt frå Venezia. Castelnuovo nemner at ambassadørar frå Venezia var ved pavehoffet frå mai til juli 1345, den tida Giovannetti måla Sankt Martial-kapellet, og han spekulerer i at Giovannetti fekk oppdrag med å måla triptykonet då. Det kan i så fall forklara kvifor dette triptykonet kom til Venezia og ikkje er nemnt i rekneskapane i pavearkivet.



Figur 3.27: Matteo Giovannetti. *San Fortunato*. Ca 1345. Tempera på treplate. 55 x 18 cm. Del av triptykon. Museo Correr, Venezia

Biletet gir eit inntrykk av den luksusen som kom til uttrykk i kunst i Avignon frå denne tida. Her er det gull og glitter så langt ein kan sjå, men òg ein stor detaljrikdom i utføringa av drakta til helgenen: «toute la surface vibre du rayonnement lumineux du dessin, qui semble révéler la trame précieuse et secrète du personnage, un squelette d'or, un fourmillement de minuscules détails luisants », skriv Castelnovo (1996, 109)³⁶. Denne luksusen og prakta som kom til uttrykk i kunsten ved pavehoffet, blei lagt merke til i Frankrike og i resten av Europa, og den kan finnast att i seinare verk av «les peintres du Nord», meiner han.

Inspirasjonen til desse framstillingane kom truleg frå sienesisisk kunsttradisjon, ein tradisjon som Giovannetti hørde til, sjølv om han kom frå Viterbo. Simone Martini sin eleganse, slik den kom til uttrykk blant anna i *Den heilage familien* (figur 3.17), er vanskelegare å få auga på når detaljrikdomen blir så dominerande. Eg synest likevel å sjå ei linje frå Martini si framstilling av kong Robert i Sankt Ludvik-altartavla (figur 3.15) og soldaten i Orsini-polyptykonet (figur 3.12) til Giovannetti si framstilling av Sankt Martial og San Fortunato. Denne framvisinga av luksus og rikdom kan finnast att

³⁶ (heile overflata durrar av den lysande utstrålinga frå komposisjonen, som synest å openberra det forfina og løyndomsfulle ved personen, eit grunndrag av gull, eit mylder av små, skinande detaljar)

blant anna i Boucicaut-tideboka og i Limbourg-brørne sine bilete av hertugen av Berry over 60 år seinare.

- Sankt Johannes-kapellet i pavepalasset

Sankt Johannes-kapellet, som ligg rett under Sankt Martial-kapellet, var vigd til både Johannes Døyparen og Johannes Evangelisten. Kapellet har opning inn til *salle de la Consistoire* (Kyrkjerådssalen), der paven og kardinalane heldt møte. Det var òg der viktige saker etter kyrkjeretten blei behandla. Sankt Johannes-kapellet blei utsmykka rundt same tid som Kyrkjerådssalen, i tidsrommet 1346-1348 (Castelnuovo 1996, 115). Utsmykkinga av kapellet er ikkje spesielt nemnt i rekneskapane som finst i pavearkivet. Mangelen på slik dokumentasjon har ført til spørsmål om Matteo Giovannetti deltok i utsmykkinga av kapellet. Castelnuovo (1996, 115 note 2) meiner at grunnen til mangelen på slik dokumentasjon er at arbeidet i kapellet blei rekna som ein del av utsmykkinga av Kyrkjerådssalen, og at det var den same gruppa av kunstnarar, leia av Matteo Giovannetti, som arbeidde i begge romma³⁷. Han viser dessutan til at dei mest sentrale forskarane på området alltid har meint at «tant pour l'inspiration que pour l'exécution, les deux cycles devaient indiscutablement être attribués à un seul et même auteur» (Castelnuovo 1996, 116)³⁸. Det finst såleis òg kunstfaglege grunnar til å rekna Giovannetti og arbeidslaget hans som ansvarlege for kunsten i Sankt Johannes-kapellet. Dessutan er det eit faktum at arbeidet blei gjort. Etter mitt syn er det klart at Giovannetti stod for utsmykkinga i kapellet.

Ein viktig skilnad mellom Sankt Martial-kapellet og Sankt Johannes-kapellet er at det førstnemnde klart var pave Klements prosjekt. Det var viktig for han både av politiske og personlege grunnar. Det var derfor naturleg å skilja den utsmykkinga ut som eit eige prosjekt. Sankt-Johannes-kapellet og sambandet til Kyrkjerådssalen var etablert etter mønster frå Laterankyrkja i Roma³⁹ og var neppe på same måten eit personleg prosjekt for paven.

Det er fleire skilnader mellom Sankt Martial-kapellet og Sankt Johannes-kapellet. Dei har dels si årsak i den kunstnarlege utviklinga til Matteo, dels i dei ulike forteljingane som blir formidla. Det førstnemnde kapellet viser rike, urbane miljø i klare fargar. Martial heldt seg ofte blant dei kondisjonerte, og det var truleg eit poeng at han skulle framstillast på same luksuriøse måte som paven og dei høge geistlege. Sankt-Johannes-kapellet har mykje meir natur og eit meir avansert og nyansert fargespekter, der jordfargane dominerer, og der dei luksuriøse kleda og bygningane spelar ei langt mindre rolle. Forteljingane om dei to Johannes handlar om personar frå enkle kår som i hovudsak levde i eit miljø

³⁷ Det står i ei rekneskapsbok til Giovannetti at dei arbeidarane som er nemnde har 'denne dagen' arbeid i palasset, somme på den vesle plassen, i rundgangen, i Kyrkjerådssalen og i Kyrkjerådskapellet. Kyrkjerådskapellet kan ikkje vera noko anna enn Sankt Johannes-kapellet (Castelnuovo 1996, 115 note 2)

³⁸ (både gjennom planlegging så vel som utføring kan dei to syklusane utan tvil førast tilbake til den same opphavsmannen)

³⁹ I Laterankyrkja hadde dei to Johannes kvart sitt kapell. I Avignon delte dei same kapellet

som var meir ruralt enn urbant. Då kunne dei ikkje ha på seg slike klede som Martial hadde eller bli framstilte med forfina arkitektur som kulissar.

I himlingen er det måla mørk blå himmel med stjerner i gull i tillegg til ein tett vegetasjon som både er bak og mellom personane. I kapellet elles er det måla tuer med urter og blomar, lauvtre og nåletre, laurbærbuskar, sypressar, bekkar som strøymer over steinar og endar opp i små vatn som lette bølger. Framstillinga synest å vera inspirert både av floraen i Hjorterommet og av Sankt Georg-kodeksen.

På øvre delen av sørveggen, i eit landskap som viser ein innsjø, er det måla ei scene der Sebedeus og sønene Jakop og Johannes ror fiske, sjå figur **3.28**.



Figur 3.28. Matteo Giovannetti. 1346-1348. Freske. Sankt Johannes-kapellet. Pavepalasset

Biletet held fram over og inn i fordjupninga inn til vindauga. Scena viser eit samspel mellom menneske og natur. Handlinga, fisket, kan tolkast både realistisk og symbolsk. Begge tolkingane gir likevel rom for at naturen spelar rolla som seg sjølv, og at den blir framstilt på ein realistisk måte. Figur 3.29 viser ein kreps som slepp unna. Den har ingenting med handlinga å gjera og spelar same rolla som endene i Sankt Georg-kodeksen og hunden i Sankt Martial-kapellet.



Figur 3.29. Detalj frå figur 3.28



Figur 3.30: Matteo Giovannetti. *Johannes sitt syn på Patmos*. 1346-1348. Freske. Sankt Johannes-kapellet. Pavepalasset

Fleire andre scener har òg markante innslag av natur, som framstillinga av Johannes sin visjon på Patmos, der han møter Kristus, sjå figurane **3.30** og **3.28**. I Johannes Openberring er synet dominert av dei sju lysestakane av gull og Kristus slik han viser seg for Johannes, mellom anna med eit «kvast, tvieggja sverd» i munnen (Joh 9.17). I Sankt Johannes-kapellet ligg Johannes på kne framfor Kristus på ei lita slette, og sletta er kransa av gras, buskar og tre. Scena held fram i fordjupninga inn til vindauga, der det er meir natur og resten av lysestakane. Bruken av natur viser at hendinga skjer på jorda, ikkje ein stad utanfor tid og rom, sjølv om dei himmelske symbola som et nemnde i Bibelen måtte vera med. Naturen er eit anker til stadfestinga av hendinga til Patmos, og derfor er naturen måla realistisk, ikkje stilisert symbolsk.



Figur 3.31: Matteo Giovannetti. *Tilskodarar til offeret til Sakarias*. 1346-1348. Freske. Sankt Johannes-kapellet. Pavepalasset

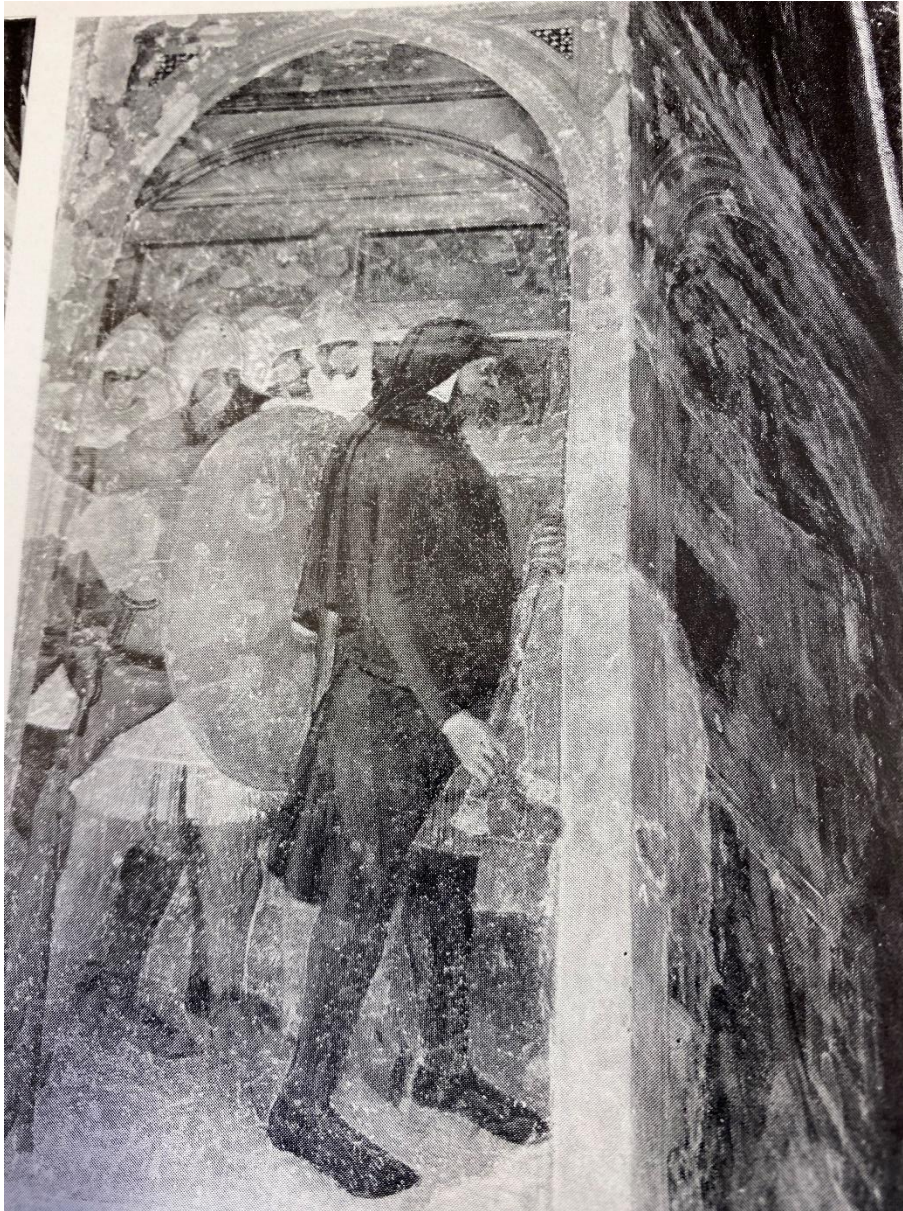
Realismen i framstillinga av natur finst òg i framstillinga av personar. Metoden med å bruka levande menneske som modellar for mytologiske personar, som Giovannetti brukte i Sankt Martial-kapellet, er vidareført her. Eit døme på denne typen portrettkunst er framstillinga av tre unge kvinner ved sida av nokre eldre menn frå eit bilete i kapellet, sjå figur 3.31. Alle er individuelt utforma personar. Kvinnene skil seg frå mennene på fleire måtar. Kleda deira er meir fargerike og elegante, og saman med hårbunad og smykke signaliserer framstillinga at dei høyrer til ein sosial klasse over mennene. Kvinnene utgjer ei samla gruppe som vender seg halvt mot mennene. Ein av mennene snakkar til dei, og to av kvinnene ser ut til å høyra på han.

Sankt Johannes-kapellet har djupe vindaugskarmar, og dei utnytta Matteo Giovannetti til ein ny type perspektiv. Det kjem blant anna fram i bileta som viser halshogginga av Johannes Døyparen. Figur 3.32 viser ein teikna kopi av framstillinga som Denuelle gjorde i 1849 (Enaud 1971, 10). Det som ikkje kjem

så klart fram på kopien, er at soldatane som ser på, er måla på ein vegg som er 90 grader på den veggen der sjølve halshogginga er framstilt. Figur 3.33 viser dette tydelegare. Den same hendinga er altså framstilt frå to ulike ståstader.



Figur 3.32: Alexandre Denuelle. *Halshogginga av Johannes Døyparen*. 1849. Teikna kopi av Giovannetti sin freske i Sankt Johannes-kapellet i pavepalasset frå 1346-1348



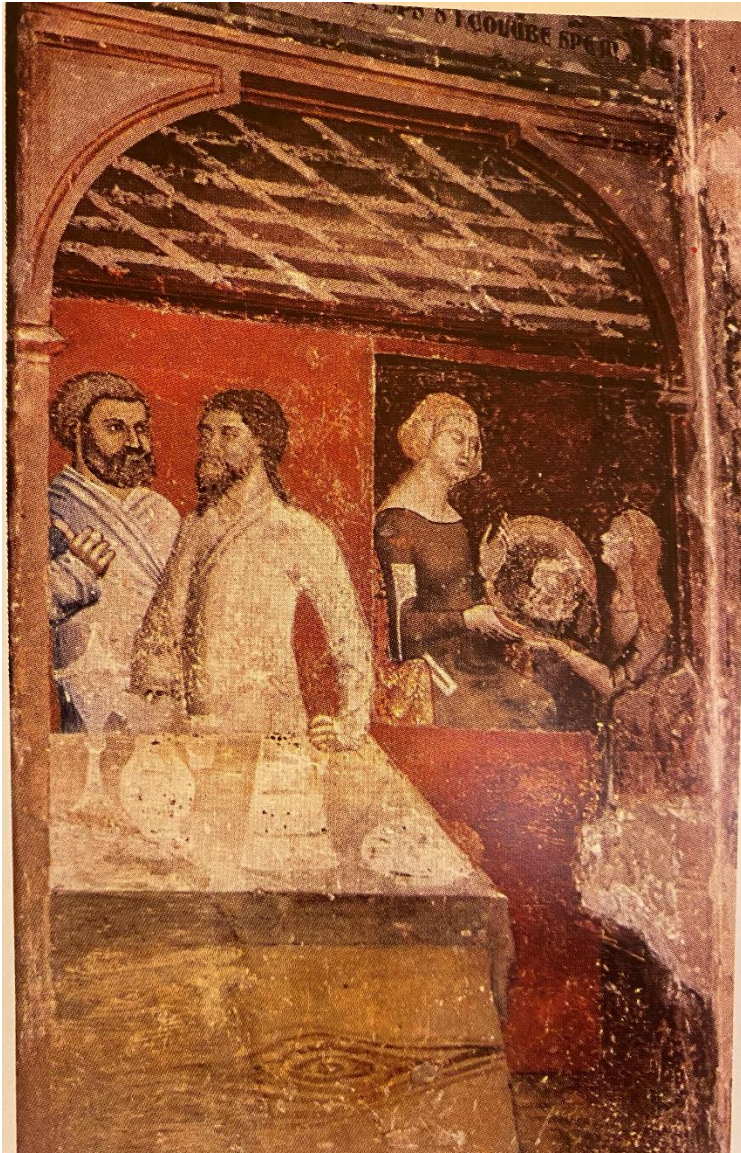
Figur 3.33: Matteo Giovannetti. *Soldatar som ser på halshogginga av Johannes Døyparen*. 1346-1348. Freske. Sankt Johanneskapellet. Pavepalasset

Det går fram av figur 3.32 at linjene i biletet av halshogginga går innover mot venstre. På andre sida av opninga inn mot vindauga er Herodes-festen framstilt. Der går linjene som finst langs bordet og bjelkemønsteret i taket mot høgre, sjå figur 3.34. Slik lagar linjene ein samanheng mellom bileta på kvar side av fordjupinga. Komposisjonen tydeleggjer at bileta på begge sider av fordjupinga høyrer til den same forteljinga.



Figur 3.34: Matteo Giovannetti. *Herodes-festen*. 1346-1348. Freske. Sankt Johannes-kapellet. Pavepalasset

Castelnuovo (1996, 124) skriv at freskane er organiserte slik at linjene i dei to bileta synest å samlast mot midten av muren, det vil seia mot vindauga som er mellom dei to scenene. Linjene understrekar samanhengen mellom Herodes-festen og halshogginga. Dei knyter hendingane saman, og dermed blir heile komposisjonen *ei* forteljing, ikkje fleire. Denne bruken av linjer i bileta meiner eg er ei nyskaping frå Giovannetti si hand. Om ein går nærmare vindauga, ser ein på høgre sida soldatane som følgjer med på halshogginga, til venstre Salome som gir mor si hovudet til Johannes på eit fat, sjå figur 3.35.



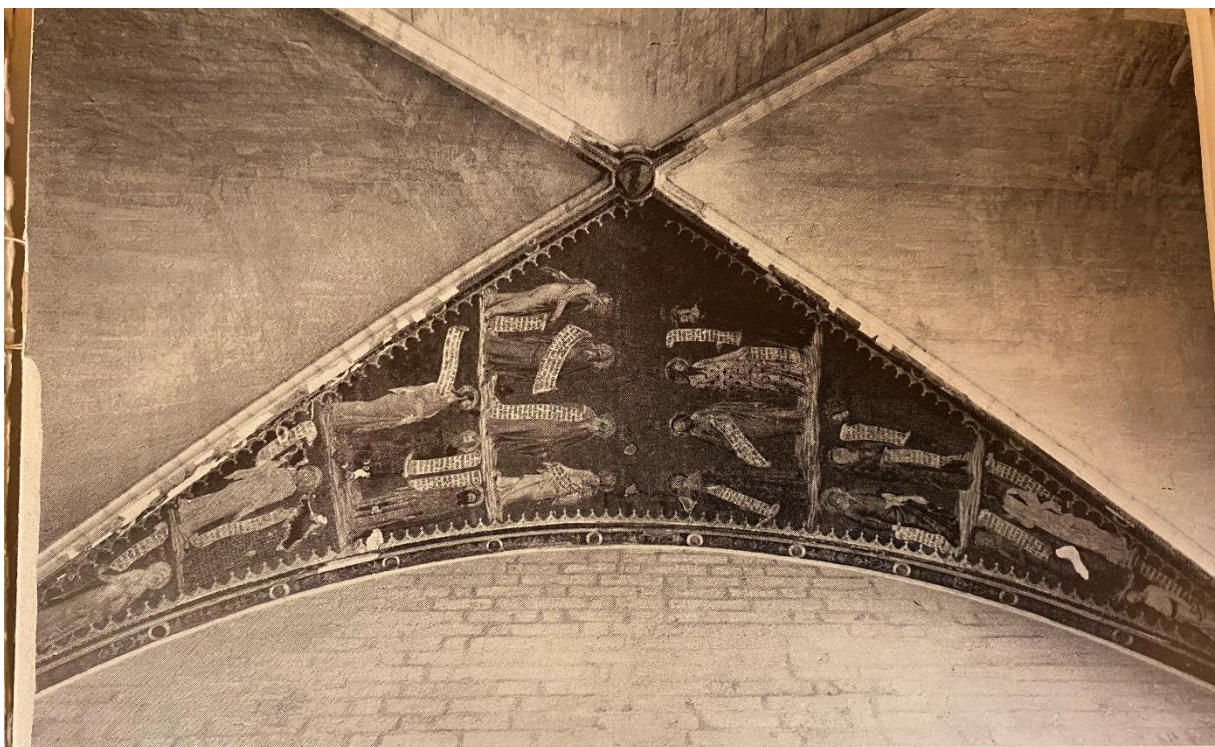
Figur 3.35: Matteo Giovannetti. *Salome gir mor si hovudet til Johannes*. 1346-1348. Freske. Sankt Johannes-kapellet. Pavepalasset

- Profetar, kongar og patriarkar i den store mottakingssalen

Den store mottakingssalen blei bygt under pave Klement VI. Utsmykkinga under leiing av Matteo Giovannetti tok til 1352 og blei fullført under den etterfølgjande paven, Innocent VI. Mottakingssalen er stor, over 800 kvm. *Le Tribunal de la Rote* hadde sine møte der. Tribunalet var først og fremst ein appelldomstol for saker der det hadde blitt sagt dom av tribunal på bispe- og erkebispnivå. Den bygde på kyrkjeretten og eit reglement som var fastsett av pave Johannes XXII.

Temaet for utsmykkinga var den symbolske samanhengen mellom jordisk rett og himmelsk rett. Veggfreskane inneheldt framstillingar av krossfestinga og dommedag. Desse freskane har for det aller meste gått tapt. Salen hadde blitt brukt til høylager og militære formål, men frå 1819 blei det gjort fleire forsøk på å berga kunsten. Kommandanten i palasset motsette seg slik innblanding i militære forhold.

Han meinte dessutan at freskane hadde liten kunstnarleg verdi og «ne méritent pas les dépenses proposées pour conserver ce qui en reste» (Enaud 1971, 60)⁴⁰. Forsøka på å berga veggfreskane førte ikkje fram, og innan 1822 var dei øydelagde. Det finst likevel informasjon om desse freskane i ein presentasjon som blei publisert i avisa *La Ruche provençale* i Marseille i 1819 (Castelnuovo 1996, 132). Castelnuovo skriv at slik framstillinga er presentert, viser den til Dommens dag. Han peikar vidare på at det kan vera eit samband mellom fresken i mottakingssalen og det vesle biletet av dei falne englane (figur 3.21), som han meiner utan tvil anten blei måla i Avignon eller i alle fall var i Avignon. Samanlikninga gjeld særleg «où les trônes des anges échelonnés et le groupe central des anges rappellent la description de la fresque perdue» (Castelnuovo 1996, 134 note 5)⁴¹. Eit slikt samband er i så fall endå eit døme på den utvekslinga av erfaring og informasjon som fann stad på kunstområdet i Avignon.



Figur 3.36: Matteo Giovannetti. *Profetar og patriarkar*. 1352. Freske. Den store mottakingssalen. Pavepalasset

Dei breie søylene som heldt oppe det store kapellet i etasjen over, utgjorde òg ein del av himlingen. På somme av søylene er det måla figurar frå den gamle testamentet. Dei ber med seg pergamentrullar med tekst. Teksten viser dei orda som var lagt i munnen på den som heldt pergamentrullen, og tekstane handlar om den himmelske dommen. Dette temaet var uvanleg, skriv Castelnuovo. I den mellomalderiske ikonografien annonserte profetane normalt sigeren og tilbakekomsten til Frelsaren, og tekstane som dei var utstyrte med, gjaldt som regel det temaet (Castelnuovo 1996, 134). Det uvanlege valet av tema i tekstane var truleg tilpassa hovudtemaet for salen. I dag står det att 20 figurar på søylene,

⁴⁰ (dei ikkje rettferdigger dei kostnadene som er føreslegne for å konservera det som står att)

⁴¹ (der benkane til dei oppstilte englane og gruppa av englar sentralt i biletet minner om beskrivinga av bilete i dei tapte freskane)

sjå figur 3.36. Dei 20 figurane er fordelte på ti personar i fire nivå etter rang frå søylene til midt på himlingen. Dei viktigaste er øvst; der er Ezekiel, Jesaja, Jeremias, Salomon, David, Enok, Moses og Job. Figur 3.37 viser Ezekiel, Jeremias, Jesaja og Moses.



Figur 3.37: Matteo Giovannetti. Ezekiel, Jeremias, Jesaja og Moses. 1352. Freske. Den store mottakingsalen. Pavepalasset

Figur 3.38 viser Salomon i dialog med far sin, David, gjennom tekstar frå Bibelen. Salomon seier: «Ottast Gud og hald hans bod! Det bør alle menneske gjera. For Gud skal døma kvar gjerning, halda dom over alt» (Forkynnaren 11.13 og 14). David seier: «Ageleg er du, Gud. Kven kan stå seg for ditt åsyn når du vert vroid? Du kunngjer din dom frå himmelen. Jorda vert mållaus av redsle» (Salme 76, 8-10). Alle figurane har tekstar som gjeld Guds dom, i samsvar med hovudtemaet i salen.



Figur 3.38: *Salomon og David*. 1352. Freske. Den store mottakingssalen. Pavepalasset

Sjølv om temaet om den himmelske dommen var gjennomgåande, er det ein interessant skilnad mellom dei 20 figurane og dei andre freskane. Castelnuovo skriv (1996, 136) at bak dommarsetene reiste det seg eit forferdeleg bilete av Den siste dagen. Porten til helvete er open, englar og demonar fordeler sjelene, og høgt oppe, uoppnåeleg og frykteleg, sit Frelseren og dømer. På den andre sida er dei 20 heilage personane på søylene noko av det mest oppheva og lyriske som blei skapt av Giovannetti, skriv han. Dette inntrykket er det lett å slutta seg til. Dei solide og konkrete figurane frå toskansk tradisjon smeltar saman med dei overjordiske, nesten flyktige framstillingane av personar i svaivande, ledige former med ein krystallaktig glans som ein kunne finna i dei gotiske glasmåleria. Giovannetti modellerte figurane i det gotiske språket på ein så klar og avansert måte som ingen italiensk kunstnar hadde gjort før han, meiner Castelnuovo. Dei er realistisk framstilte, samtidig er dei prega av eleganse og luksus. Skjegget er fint stelt, dei er kledde i damask og brokade pryda med gull, og kleda bølger seg på ein måte som

somme stader viser fôr i andre fargar enn overkledda. Fargespekteret er meir nyansert enn tidlegare: «il rapproche un bleu pâle d'une vert tendre, un rose soutenu d'une vert léger, un orange assourdi d'une blanc teinté de bleu »⁴² (Castelnuovo 1996, 137). Samla sett gir det inntrykk av ein atmosfære som var populær «à la peinture 'international'», skriv han same stad (1996, 137). Det er lett å sjå ein samanheng mellom desse figurane og helgenkongane Edvard og Edmund i Wilton-diptykonet⁴³.

- Sankt Johannes-kapellet i klosteret i Villeneuve-lès-Avignon

Då Innocent VI blei pave i 1352, flytta han frå palasset sitt i Villeneuve-lès-Avignon. Palasset fekk han bygt om til kloster, og Matteo Giovannetti («pavens målar») hadde ansvaret for den kunstnarlege utsmykkinga. Kapellet i klosteret var vigd til Johannes Døyparen.

Dei to Sankt Johannes-kapella, det i pavepalasset og det i klosteret, fortel om livet til helgenane dei er vigde til. Dei to forteljingane legg likevel vekt på litt ulike delar av livet og sider ved personlegdomen til Johannes Døyparen. Ei grundig behandling av desse nyansane i framstillinga er det ikkje plass til innanfor rammene for denne oppgåva. Eitt døme skal likevel nemnast.

Rochon Mouilleron (2009, 301) skriv i artikkelen om Johannes Døyparen i dei to kapella at dei speglar av ulike sider ved livet og personen, blant anna farga av omgjevnadane. I pavepalasset var kapellet knytt opp til den hallen der saker blei førte etter kyrkjeretten. Der blir Johannes Døyparen framstilt som «l'exemple d'un ministère pastoral, audacieux et prophétique, au milieu des clercs et face aux puissants de ce monde»⁴⁴, som ein stor og viktig kyrkjeleiar. Kunsten i klosteret i Villeneuve har derimot lite av høgkyrkjeleg status. Der har det lukka og heilage rommet høgast verdi, der er det logikk i at Johannes Døyparen lever eit sakralt og enkelt liv og blir gravlagd under open himmel, på avstand frå verda.

I motsetnad til kapellet i pavepalasset er det lite innslag av natur i kloster-kapellet. Eit viktig unntak er gravlegginga av Johannes, eit sjeldan motiv, sjå figur **3.39**. Gravstaden er utandørs, men delvis skjerma mot omverda med ein låg, kvit mur. Bak muren er det nokre tre, eitt av dei står innanfor muren. Bakken er, som i fleire andre framstillingar, brun med nokre grastustar. Bak trea kan ein sjå skiljet mellom landskapet og ein mørk blå himmel.

⁴² (den bleike blåfargen kjem nærmare den pastellgrøne, ein rosafarge held oppe ein lett grønfarge, ein oransje dempar ein kvit med blåtone)

⁴³ Sjølv om helgenkongane har meir av den italienske kroppshaldninga enn profetane og patriarkane

⁴⁴ (ein kyrkjeleiar, vågsam og profetisk, midt blant geistlege og med andletet mot maktene i denne verda)

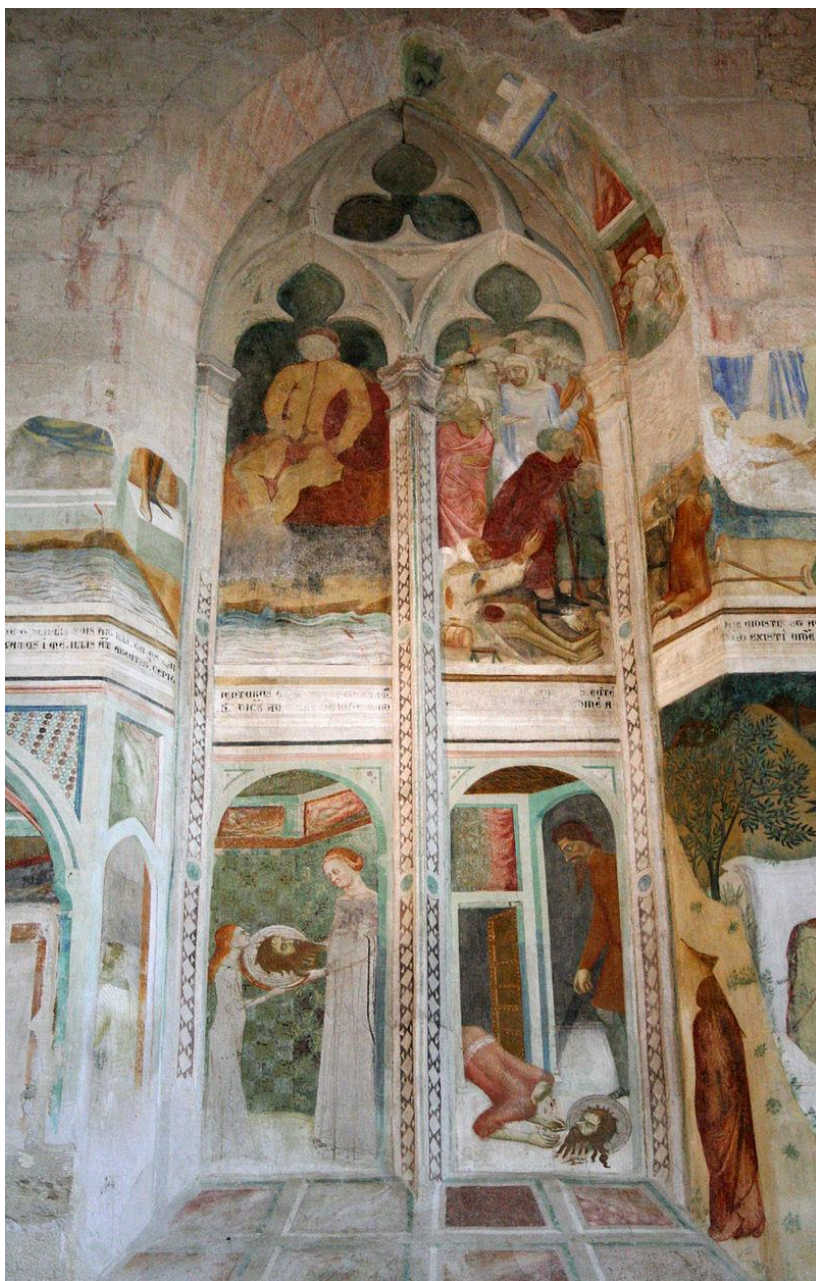


Figur 3.39: Matteo Giovannetti. *Gravlegginga av Johannes Døyparen*. 1355. Freske, Klosteret i Villeneuve-lès-Avignon

To personar legg Johannes til rette i kista, ein tredje bøyer hovudet i sorg og bøn⁴⁵. Eg synest framstillinga gir eit inntrykk av stille sorg, ro og kontemplasjon. Den mørkare bakgrunnen, med trea og landskapet bakanfor under ein mørk blå, stjernestrødd himmel, kontrasterer den lyse, heilage gravfestinga som er omkransa av den kvite muren. Lyset i framgrunnen kan symbolisera at Johannes er overlaten til Gud, og at det er Guds lys som skin over gravstaden.

Ei slik tolking gir naturen ei symbolsk rolle som bilete på det jordiske, i motsetnad til det heilage himmelske rundt grava. Likevel er naturen måla realistisk. Eitt av trea veks òg innanfor den kvite muren, og den gulna, graskledde bakken ser lik ut, både innanfor og utanfor gravstaden. Det gir eit inntrykk av at naturen er den same, samtidig som framstillinga av den understrekar stemninga og det heilage i biletet. Det er sjølve gravstaden som har blitt transformert gjennom det heilage lyset.

⁴⁵ Den fjerde personen er knapt synleg



Figur 3.40: Matteo Giovannetti. *Halshogginga og presentasjonen av hovudet til Johannes*. 1355. Freske. Klosteret i Villeneuve-lès-Avignon

Figur 3.40 viser freskane på vestveggen. Der er vindaugo mura att, sjølv om fordjupinga inn mot dei er som før. Matteo har brukt denne djupe vindaugskarmen på same måten som i Sankt Johannes-kapellet i pavepalasset. På høgre side innover kan ein sjå gravlegginga frå eit anna perspektiv. Dei to bileta i vindaugsflata viser halshogginga av Johannes og hovudet hans på eit fat. Dei heng saman med freskane på venstre side som viser festen hos Herodes. Her er komposisjonen annleis enn i Sankt Johannes-kapellet i pavepalasset, der scenene på kvar side av vindaugsflata er knytte saman med hjelp av linjer. I kloster-kapellet knyter ikkje linjer bileta på kvar si side av fordjupinga saman. Gravlegginga står for seg sjølv, utan tilknytning til dei andre scenene. Eg meiner at Matteo her har brukt kompositoriske grep medvite i ikonografisk samanheng. Han lagar eit tydeleg skilje mellom dei brutale handlingane rundt

halshogginga og den sakrale stemninga ved grava, samtidig som han fokuserer på kor viktig framstillinga av gravlegginga var i klosteret. Pave Innocent VI ville gravleggjast i klosteret (og er gravlagd der). Det kan òg vera ein grunn til å visa gravlegginga av Johannes Døyparen i kapellet.

3.3 Oppsummering

Den store utbygginga i Avignon i første halvdel av 1300-talet førte til mange utsmykkingsoppdrag, og kunstnarar frå heile Europa samla seg i byen. Kunsten fekk innslag frå ulike tradisjonar, med fransk gotikk og sienesisk kunsttradisjon som dominerande.

I *La chambre du Pape* er grunntonen fransk gotikk med italiensk illusjonisme lagt til. I *La chambre du Cerf* er stadig grunntonen fransk gotikk, men italienske kunstuttrykk er integrerte i utsmykkinga. Bortsett frå dei to private paveromma og nokre andre profane kunstverk, dominerer italiensk kunsttradisjon kunstbiletet i Avignon. Den kjem særleg til uttrykk i freskane i dei offisielle romma i pavepalasset. Dei aller fleste freskane blei måla i perioden 1342 – 1356, under pavane Klement VI og Innocent VI. Matteo Giovannetti og arbeidslaga hans stod for utsmykkingane. Matteo var frå Viterbo, men han måla i sienesisk tradisjon.

I tillegg til den veggfaste kunsten blei det laga altarstykke, enkeltmåleri, bokillustrasjonar, portrett og andre frittståande kunstverk. Det aller meste av denne kunsten er tapt. Dokumentasjonen i skriftlege kjelder av noko av den tapte eller øydelagde kunsten gir, saman med den bevarte kunsten, eit inntrykk av eit vitalt kunstliv, prega av høg kvalitet og av kunstnarleg nyskaping og utvikling.

Dei realistiske naturskildringane representerte noko nytt, ikkje berre i fransk samanheng. I bileta i Avignon kjem ein tettare på naturen enn landskapa i italiensk kunst gav høve til. Mange personar i bileta er òg integrerte i naturen, slik det kjem tydeleg fram i fresken om Sebedeus-sønene som driv fiske. Dei realistiske naturskildringane slik dei manifesterte seg i freskane i pavepalasset, har såleis i seg element frå både fransk og italiensk tradisjon, sjølv om dei i hovudsak framstår som italienske. Begeistringa for naturen gav overskotsfenomen som endene i Sankt Georg-kodeksen og i fiskedammen i Hjorterommet, hunden i Sankt Martial-kapellet og krepsen i Sankt Johannes-kapellet.

Ei anna interessant side ved Avignon-kunsten er korleis naturen og fargespekteret blir brukt for å få fram ulike stemningar i bileta. I Vergil-framsida bidreg naturen til ei lyrisk stemning, medan naturen i gravleggingsscena i Orsini-diptykonet skapar eit dystert, nærmast rasande bakteppe til hendinga. Gravleggingsscena i Sankt Johannes-kapellet i klosteret i Villeneuve har på si side eit inderleg, sakralt preg. Variasjonen i personframstillingane og fargebruken lagar ulike uttrykk, men alle høyrer heime i det som Castelnuovo kallar *naturalisme avignonnaise*.

I Avignon blei det for første gong etter antikken laga realistiske portrett av ein enkeltperson. Det eldste kjende, bevarte realistiske portrettet er av kong Johan den Gode av Frankrike, truleg måla før han blei konge i 1350. Men i Avignon blei det tidlegare laga to realistiske portrett. Det eine var av Laura, ho som Petrarca var forelska i, det andre var av kardinal Napoleone Orsini. Begge blei måla av Simone Martini og begge er tapte. Den same tilnærminga til det realistiske finst i Matteo Giovannetti sine framstillingar av personar. Han brukte personar som han observerte i Avignon som modellar for personar han måla. Det gjorde framstillingane både meir realistiske og levande. Eg oppfattar Matteos realisme som å representera noko nytt i mellomalderkunsten.

Frå italiensk tradisjon kom dei støyande, fargerike opptoga og forsamlingane inn i fransk kunst. Dei finst i fleire av bileta i Orsini-polyptikonet, i mange scener i Sankt-Martial-kapellet og truleg i veggfreskane i dei store salane i pavepalasset. Giovannetti overstyrer denne konvensjonen i fleire bilete i klosteret i Villeneuve, både i krossfestings- og gravleggingssena. Der kjem det inderlege og det personlege uttrykket sterkare i fokus, slik ein ser det seinare i dei franske pietà-bileta. Den psykologiske samhandlinga mellom personar i bileta er òg viktig i fleire av bileta til Simone Martini, som i *Den heilage familien*.

Pavehoffet under pave Klement VI var eit av dei største og mest prangande hoffa i Europa. Klement hadde som bevisst strategi at det mektigaste religiøse og eit av dei mektigaste politiske sentra i verdsdelen ikkje måtte liggja etter andre hoff i ytre glans. Utsmykkingane i pavepalasset var ein del av denne strategien. Sankt Martial blei konsekvent framstilt i luksuriøse klede. Han var Gallias apostel, skytshelgen for Aquitaine-området i Frankrike og ein viktig modell for dei franske pavane. Freskane i dei store salane viste truleg personar med dei same typen luksuriøse klede som dei 20 profetane og patriarkane i taket til den store mottakingssalen. Framvising av rikdom og luksus fekk eit godkjent-stempel i kunsten i Avignon, og det viser òg att i enkeltståande måleri frå perioden. Pavebullen *Quia vir reprobus* frå 1329, som fastsette at det å avvisa eigedom var i strid med kyrkja si lære, gjorde det òg ukontroversielt å framstilla luksus i religiøs og profan kunst.

Det å skapa djupne, eller romverknad, i bilete hadde det blitt eksperimentert med i italiensk kunst frå bytjinga av 1300-talet (Kemp 1990, kap. 1). Dei italienske målarane hadde denne tradisjonen med seg til Avignon. I pavebyen fekk det flate gotiske biletet etter kvart fleire tre-dimensjonelle italienske element; fuglebura i *La chambre du Pape* blei følgt opp av meir integrert perspektiv i *La chambre du Cerf*. Verk som Orsini-polyptykonet og Dei falne englane inneheld italienske perspektiv-element, og Giovannetti brukte arkitektur og natur for å skapa djupne i freskane i pavepalasset. Han utnytta òg djupnene i vindaugsopningane til å måla same scene frå ulike synsstader.

Kunsten i Avignon var sterkt prega av toskansk kunst, særleg kunst frå Siena. Nærveret av fransk gotisk kunst påverka likevel det italienske uttrykket. Ut av dette kom ein ny, realistisk måte å framstilla både natur og menneske på. Fargespekteret blei meir nyansert, og kombinasjonen av desse faktorane blei òg

brukt til å skapa ulike stemningar og uttrykk. Resultatet blei eit nytt kunstuttrykk, som bygde på sienesiske tradisjon med innslag av fransk gotikk. På same måten som i framstillinga av profetane og patriarkane i den store forsamlingssalen sameinte Giovannetti det italienske og det gotiske på ein ny måte: kompositoriske grep frå gotikken er kombinerte med det levande og dynamiske italienske uttrykket. Det gjeld for mykje av kunsten som blei skapt i Avignon i pavetida.

Eg meiner at presentasjonen viser fleire kunstnarlege nyskapingar, som realistiske natur- og personskildringar, portrett, bruk av fargar og psykologi til å skapa ulike stemningar og nye motiv som *den audmjuke madonna* og Sebedeus-sønene som ror fiske (figur 3.28). I tillegg viser den bruk av italienske motiv for eit nytt publikum, som dei fargerike opptoga, luksus i klede og omgjevnader, patos og samhandling mellom personar. Eg synest at noko av det mest interessante er den sterke tilnærminga mellom italiensk kunsttradisjon og fransk gotikk, slik det kjem fram i freskane i inngangspartiet i Notre-Dame des Doms og patriarkane og profetane i mottakingssalen i pavepalasset. Saman med den avignonske naturalismen og Giovannetti sine realistiske og individualiserte portrett står dei for meg som dei viktigaste nyskapingane i kunsten i Avignon.

4. DEN INTERNASJONALE GOTISKE STILEN

4.1 Innleiing

Mot slutten av 1300-talet oppstod det ein kunst-stil for den absolutte eliten på tvers av landegrensene i Europa, ein stil som varte til litt ut på 1400-talet. Stilen har fått ulike namn, som den internasjonale stilen, den mjuke stilen, internasjonal gotikk, hoff-stilen og liknande. Det synest å vera ulike syn blant forskarar om stilen kan reknast som ein kunsthistorisk stil eller om den er noko anna. Spørsmålet om statusen til stilen drøftar eg til slutt i dette kapitlet.

På denne tida var Europa prega av krig og uro. Verknadene av Svartedauden og seinare pestar var tydelege, og hundreårskrigen mellom England og Frankrike innebar at den vestlege delen av kontinentet var meir eller mindre konstant i krigsliknande tilstandar. I den katolske kyrkja skapte det store skismaet, med to konkurrerande pavar, bitter intern konflikt. Det var stadig ufred mellom dei tyske statane og det var fleire folkelege opprør. I aust truga framgangen til Det ottomanske riket Europas austgrense. Det er vanskeleg å sjå føre seg at ein felles kunststil kunne oppstå under slike forhold.

Men midt i alt dette var dei viktigaste maktsentera aldri heilt truga, og det var nære personlege band mellom dei ulike konge- og fyrstehusa i Europa. Dei engelske kongane Rikard II og Henrik IV (1377-1413) stamma begge i rett nedstigande linje frå den franske kongen Filip IV, den tysk-romerske keisaren Karl IV var oppvaksen i Paris og gift med Blanche av Valois, som både var søskenbarn og søster til franske kongar. Otto Pächt skriv (1962, 56) at huset Anjou styrte på 1300-talet grevskap i Frankrike og kongedøma Napoli-Sicilia og Ungarn, og kunsthistorikaren Phillipe Verdier oppsummerer (1962, xii)

at «Aragon became united with Sicily, Provence with Naples, Burgundy with Flanders». Dagens europeiske nasjonalstatar var ikkje etablerte, og grensene kunne endra seg. Livet til dei styrande og livet ved dei europeiske hoffa synest i liten grad å ha vore prega av den uroa og dei usikre forholda som fanst i samfunna utanfor, og det same kan seiast om kunsten som blei skapt ved hoffa og i dei største byane rundt hoffa.

Samtidig var 1300-talet og byrjinga av 1400-talet ein periode då kunstnarar reiste mykje: «wir hören von einem französischen Maler in Wien, einem tschechischen in Trient, deutschen, niederländischen und italienischen Künstlern in Paris, Dijon, Bourges, spanischen in Avignon, niederländischen und deutschen in Mailand (...) und so fort», skriv Pächt (1962, 64). Reiseverksemda skjedde ofte mellom ulike hoff. Der fanst oppdragsgjevarar og mesénar for kunstnarleg arbeid, der fanst òg ofte andre, etablerte kunstnarar som ein kunne gå i lære hos, og hoffa var ein relativt trygg stad å vera. Laugsreguleringa i byane gjaldt dessutan som regel ikkje for hoffa.

Kunsthistorikaren Frédéric Lyna meinte at den rolla som mønster spela i spreinga av motiv ikkje var tilfredsstillande behandla i utstillingane om europeisk kunst rundt 1400. Mobiliteten blant kunstnarar og adel gir ikkje god nok forklaring på kvifor det blei så stor likskap mellom kunstverk i Europa i løpet av ein så pass kort tidsperiode; bruk av mønster og kopiar må òg ha spela ei rolle, meinte han (1963, 308): «De cette manière les influences réciproques s’expliquent plus clairement, (...) comme le style ‘mondial’»⁴⁶. Det finst lite dokumentasjon om produksjon og formidling av mønster eller kopiar, men det var truleg ein rask og vanleg måte å spreia populære motiv i samtida på. Etter mi vurdering må det ha vore ein av føresetnadene for at den internasjonale gotiske stilen verkeleg blei internasjonal.

I oppgåva har eg valt å bruka *Den internasjonale gotiske stilen* som namn på stilen. Namnet er valt fordi det for det første illustrerer stilens internasjonale karakter. For det andre har stilen blitt knytt til gotikken, både i uttrykk og geografi, og det er derfor naturleg å la det koma fram i namnet. Dei fleste som har omtalt stilen, har òg inkludert orda ‘internasjonal’ og ‘gotisk’ som karakteristikkar av stilen.

Dette kapitlet inneheld først ein gjennomgang av kva for element som kunsthistorikarar har peika på som karakteristiske for stilen. Deretter blir stilen behandla med utgangspunkt i kunstverk som er representative for stilen. Til slutt blir statusen til stilen i kunsthistorisk samanheng drøfta.

4.2 Presentasjon av stilen

Det var den franske kunsthistorikaren Louis Curajod som i ei førelesingsrekkje i Louvre på slutten av 1880-talet gav namn til stilen, *le style international gothique* (1901, 468). Hans påstand var at sjølv om det fanst ein påverknad frå italiensk kunst, var hoffkunsten under dei franske kongane Karl V og Karl

⁴⁶ (på den måten kan dei gjensidige påverknadane forklarast tydelegare (...) slik som den ‘internasjonale’ stilen)

VI prega av den fransk-flamske skulen, og det var den som gjorde gotikken meir 'levande'. Denne kunstretninga, som Curajod meinte var utvikla i Paris og hadde basis i nord-europeisk kunst, gav grunnlag for den internasjonale gotiske stilen, ein stil som Curajoud meinte var felles for heile Europa. Han observerte at i den nye stilen gjorde naturen seg gjeldande på ein ny måte, linjene i drakter og anna stoff blei mindre konvensjonelle og andleta byrja å få personlege, individuelle uttrykk.

Den britiske kunsthistorikaren Kenneth Clark meinte òg at forholdet til natur blei endra i den nye stilen (1947, 760): «This new confidence in Nature is certainly one of the great discoveries of international Gothic», skriv han. Mellomalderens syn på skog og natur som noko framandt og farleg blei endra til idyllisk og ufarleg natur, samtidig som den blei realistisk framstilt.

Den nye realismen gjaldt òg framstillinga av personar. Det innebar at likskapen mellom levande personar og representasjonen av dei blei viktig. Idealiseringa forsvann derimot ikkje. Clark skriv om eit portrett av hertugen av Berry i tideboka *les Très Belles Heures* frå rundt 1400, at «the far from beautiful features of the Duke are smoothed out and idealised, while still conveying a recognisable likeness» (1947, 761). Realismen er ikkje utan grenser.

Emile Mâle meinte at det på 1300-talet skjedde ei endring i religiøs kunst. Patos fekk ein meir dominerande plass i framstillingane: «(T)he art of the thirteenth century is rich in thought; the art of the late Middle Ages was to be (...) above all rich in feeling», observerte han (1986, 34). Han skriv at denne endringa skjedde i Italia og spreidde seg derifrå til andre delar av Europa. Det var særleg tre inspirasjonskjelder til endringane i kunsten, skriv han. Den eine var preikene til dei omreisande fransiskanarmunkane, den andre var boka *Meditasjonar over livet til Jesus Kristus*, den tredje var det italienske teateret. Den nye kunsten var basert på kjensler heller enn intellektuelle overlegningar. Mâle nemner som døme på nye element at engelen Gabriel kneler framfor Maria, at dei tre kongane kysser foten til jesusbarnet, at Jesus på veg til Golgata var omringa av så mange personar at han ikkje kunne koma nær Maria, og at sorga hennar ved foten av krossen blei meir ekspressiv. Mange av desse motiva frå italiensk kunst kan finnast att i den internasjonale gotiske stilen.

I *Gardner's Art through the Ages* står det under omtalen av Simone Martini at “[B]y adapting the insubstantial but luxuriant patterns of the French Gothic manner to Sienese art” og å gjera den kjent for målarar nord for Alpane, var han “instrumental in creating the so-called *International Style*” (Kleiner 2009, 509). Stilen blei populær i Europa fordi «it appealed to the aristocratic taste for brilliant colors, lavish costumes, intricate ornamentation, and themes involving splendid processions» står det same stad. Kunsthistorikaren Dillian Gordon (1993, 69) skreiv at stilen er “a refined style which combines an interest in the natural world of plants and animals (...) with attention to decorative effects, exploited in the rendering of rich fabrics, jewels and elaborate architecture”; natur, det dekorative og det luksuriøse er sentrale karakteristikkar.

Sterling (1962, 67) skriv i katalogen til utstillinga *Europäische Kunst um 1400* at den gotiske linjeføringa og det adelege raffinementet er påfallande ved stilen. Han peikar på tre særdrag som han meiner karakteriserer den: «eine wahre Leidenschaft für Umriß und Faltenwurf beherrschende Arabesken gotischer Prägung, (...) einen Sinn für Luxus und gesuchte Eleganz, (...) eine Einheitlichkeit, die alle nationalen Grenzen überwindet»⁴⁷. Stilen inneheldt ei ny linjeføring og eit nytt formspråk som skilde seg frå tradisjonell gotikk, meinte Sterling, slik Clark òg hevda. Sansen for luksus og utstudert eleganse viser til den aristokratiske smaken. Det einskaplege som overvinn dei nasjonale grensene var ein konsekvens av at mange bilete, mønster og kunstnarar kunne flytta mellom ulike land og at det kunne vera vanskeleg å identifisera opphavsland og opphavsmann. Panofsky (1966, 67) peika på det same i boka *Early Netherlandish Painting*.

Verdier (1962, x) meiner at kunstverk frå perioden «have stylistic features in common», og han peikar på «its formal patterns of softly sweeping curves and melodiously meandering lines». Panofsky (1966, 67) såg på stilen i lys av den seinare sterke stillinga til nederlandsk målarkunst i nord-Europa. Han observerte «its amazing sophistication and extravagance in manner, dress and appurtenances» og nemnde som karakteristiske trekk «thin, nervous hands and wasplike waists» og «that childlike delight in everything that glitters and tinkles». Gombrich (1950, 162) skreiv om «the taste for beautiful flowering lines and for dainty and delicate motifs» og om gleda over naturens “delicate and beautiful things”, som han meinte kom til uttrykk i stilen.

Panofsky (1966, 63-66) peika på tre tendensar som han observerte i *Les Très Riches Heures* og som dermed var viktige element i den internasjonale gotiske stilen. Den eine var påverknaden frå italiensk kunst, og han skriv at hos Limbourgane kunne denne tendensen bli så klar at “we may speak of a third and last phase of *Trecentismo* in France”. Den andre tendensen var *mannerism*: «It manifests itself in an emphasis on calligraphic lines, variegated colors, gold and silver at the expense of spatial illusion; in excessive refinement of proportions, behavior and dress of the figures; in richly ornamented armor, brocaded textiles and jewelry: in a preoccupation with patterns within patterns”. Den tredje tendensen var *naturalism*. Panofsky viser til scena frå Getsemane (sjå figur 4.17), der han oppfattar biletet av møtet med soldatane som blir slegne til jorda som «genuine nocturnes, contrived by the miraculously simple device of imposing a new, naturalistic construction upon the time-honored grisaille technique». Han peikar òg på at den sosiale kontrasten er tydeleg; «the figures of the nobles tended to be more linear in design and more severely restricted to the profile and front view (...) than the more broadly and freely treated people in less exalted position” (Panofsky 1966, 65). Dette er ikkje berre tydeleg i *Les Très Riches Heures*, men i mange kunstverk i stilen.

⁴⁷ (ein sann lidenskap for omriss og fall i stoff som meistra dei gotisk prega arabeskane, ein sans for luksus og eleganse og eit felles uttrykk som kryssa dei nasjonale grensene).

Binski (2000, 229-230) skriv i *The New Cambridge Medieval History* at den internasjonale gotiske stilen best kan definerast med referanse til spesielle og sentrale verk heller enn å referera til «a distinct set of stylistic qualities», og han nemner spesielt *Les Très Riches Heures* som døme på eit slikt verk. Det er fleire som peikar på tideboka nemnt over og Wilton-diptykonet som dei mest framstående og representative verka for stilen. Clark (1947, 760) kallar *Les Très Riches Heures* «that culminating masterpiece of the style». Kunsthistorikaren Margaret Rickert skreiv ei grundig melding av Wien-utstillinga *Europäische Kunst um 1400* i *The Burlington Magazine* i 1962. Ho nemnde (1962, 368) som ein mangel ved utstillinga at «the incomparable *Très Riches Heures* (...) was not exhibited», det same gjaldt «the absence of key pieces such as the Wilton Diptych (...)» (1962, 373) og Broederlam sitt altarstykke.

Nedanfor peikar eg på to element som finst i fleire kunstverk i stilen, og som Clark og Panofsky har nemnt, utan å drøfta dei nærmare. Det eine gjeld pyntinga av realismen for å tilpassa framstillingane til den aristokratiske smaken. Det andre gjeld framstillinga av forholdet mellom aristokratiet og dei andre klassane i samfunnet.

Sterling meiner at rundt 1400 hadde den internasjonale gotiske stilen blitt heilt internasjonal. Samtidig, skriv han, mista stilen etter kvart den klare aristokratiske tilknytninga den opphavleg hadde hatt. I *The Oxford Dictionary of Art and Artists* står det at den internasjonale gotiske stilen verka frå ca. 1375 til ca 1425 (Chilvers 2009, 312), Panofsky (1966, 74) meinte at stilen tok slutt med Rohan-tideboka rundt 1425 og Verdier (1962, x) skriv at dei første og siste verka i utstillinga i Baltimore er tidfesta til 1360 og 1433. Det er ikkje uvanleg at det kan vera vanskeleg å fastsetja eksakt start og slutt på ein kunsthistorisk stil. Enkeltverk som høyrer heime i stilen kan såleis ha blitt laga både før og etter den perioden der stilen har blitt rekna som manifestert stil. På denne bakgrunnen legg eg ikkje stor vekt på å finna eksakte tidspunkt for når stilen oppstod og blei avslutta. I staden vil eg undersøkje om det finst element i kunstverk frå perioden som har slike fellestrekk at det er naturleg å samla dei i stilen.

4.3 Kunstverk i stilen

Ovanfor er det peika på ei rekkje element som er karakteristiske for den internasjonale gotiske stilen. Det seier seg sjølv at alle elementa ikkje finst i alle bilete som høyrer heime i stilen. Somme generelle formelement er likevel frekvente. Det gjeld dei mjuke, avrunda linjene, ein større grad av realisme i framstillingane, ein ny måte å presentera og inkludera natur på og forsøk på å skapa perspektiv på ein måte som ikkje fanst i gotikken. Framstillingane synest å vera prega av oppdrags- og kjøpargruppene, uavhengig av om kunsten var profan eller religiøs. Det viser blant anna den hyppige bruken av luksus, flotte opptog og ein 'forfina' realisme i presentasjonane.

Dei to utstillingane i 1962 om kunst i Europa rundt 1400 er tilgjengelege gjennom utstillingskatalogane. Dei gir eit inntrykk av at blant måleria var religiøse motiv dominerande, sjølv om profan kunst òg er representert (portrett). Innslaget av profane motiv i bokmåleria, som òg illustrerte profane tekstar, var truleg større enn for kategorien frittståande måleri.

Det er vanskeleg å tidfesta nøyaktig alle kunstverk frå perioden. Presentasjonen nedanfor følgjer ein laus tidskronologi frå 1390-talet til rundt 1415.

- *Wilton-diptykonet*

Wilton-diptykonet er «a type of painting fashionable among the courts of Europe which has been called ‘International Gothic’. The Wilton Diptych is perhaps the outstanding example of this style” skreiv Dillian Gordon (1993, 69), kurator for eldre italiensk måleri ved The National Gallery i London, i samband med ei utstilling i 1993.

Wilton-diptykonet, som blei måla mellom 1395 og 1399, har to treplater som er hengsla saman og måla på begge sider. Når diptykonet er opna viser det venstre biletet kong Rikard II som kneler og ser mot høgre, og ved sida av han står tre heilage menn. Den høgre plata viser jomfru Maria og Jesusbarnet saman med 11 englar (figur 4.01). På eine yttersida er det måla dei engelske og franske kongelege emblema (løver og liljer) saman med våpenskjoldet til Sankt Edvard. På den andre yttersida er det måla ein kvit hjort som kviler på ei eng. Hjorten var det personlege emblemet til kong Rikard II.



Copyright © 2002 The National Gallery, London. All rights reserved.

Figur 4.01: Ukjent kunstnar. *Kong Rikard II med helgenane Edmund, Edvard og Johannes og Maria, Jesusbarnet og englar.* 1395-99. Tempera på treplate. Kvar av dei 47,5 x 29 cm. Wilton-diptykonet. National Gallery, London

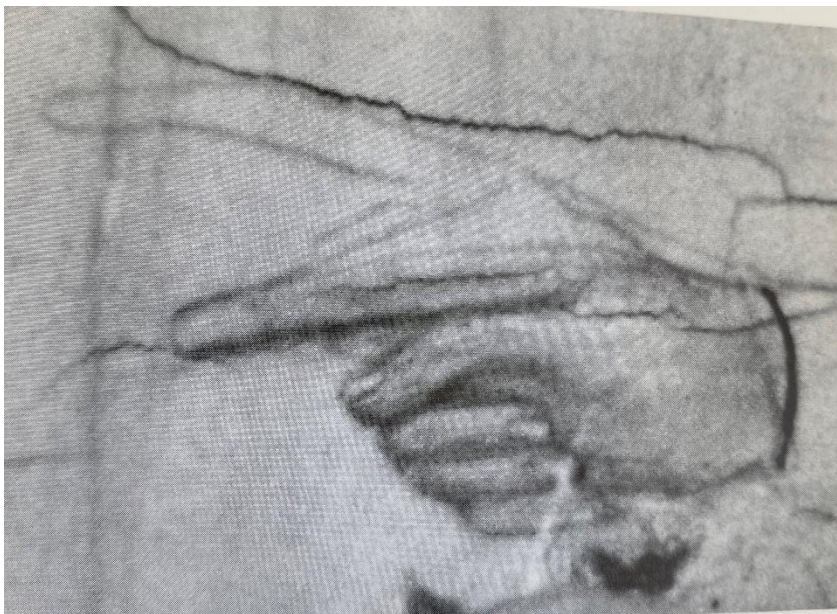
Figurane i bileta er slanke og elegante, kleda er luksuriøse og det vesle ein ser av natur er realistisk måla. Bakgrunnen i bileta er i gullmønster. Det er «gold and silver at the expense of spatial illusion» (Panofsky 1966, 64). Slik framstilling av himmelbakgrunn var vanleg i gotikken, og lyset frå gullet symboliserte ofte Guds lys. Kongen held hendene fram mot Maria og Jesusbarnet, og Jesusbarnet strekkjer hendene sine ut mot han. Dei tre personane som er saman med kongen, Johannes Døyparen og helgenkongane Edvard og Edmund, ser ut til å støtta kongen i kontakten med Maria og Jesusbarnet. Dei sistnemnde er på ei paradisiske blome-eng og har englar rundt seg.

Bileta minner om fresken i inngangspartiet til Notre-Dame des Doms i Avignon, og dei kan tolkast i lys av pave Benedikt XII si avklaring om det velsigna synet. Maria og Jesusbarnet blir bedt om å gå i forbøn slik at (i dette tilfellet) kongen kan få ein rask veg gjennom Skjærselden og få sjå Gud før Dommens dag. Dei tre helgenane ved sida av kongen stør han i saka, og gesten til Jesusbarnet kan tolkast som at han vil få støtte òg frå himmelske makter.

Men Wilton-diptykonet kan òg tolkast på ein annan måte. Gordon peikar på somme element som normalt ikkje høyrer heime i eit religiøst altarsykke. Det eine er at englane ikkje har gloriar. I staden har dei blomkransar rundt hovudet. Dessutan har kvar av dei eit smykke som viser kongens emblem, ein kvit hjort. Dei har òg halsband som er laga etter mønster av gyvelbelgar, som både var emblemet til

den franske kong Karl (svigerfar til Rikard) og som kunne referera til slektsnamnet til dei engelske kongane, Plantagenet⁴⁸. Motivet kan vera eit teikn på vennskap og allianse med kong Karl, men òg «a symbol of Richard's Plantagenet descent», skriv Gordon (1993, 53).

Gordon reiser spørsmålet om kven som eigentleg er hovudpersonen i diptykonet. Svaret hans er at kongen er hovudperson, og at biletet kan referera til kroninga hans til konge. Framstillinga av Maria og Jesusbarnet kan derfor tolkast som at dei velsignar posisjonen hans som konge. Det kan forklara at englane ber emblema til kongen. Gordon viser òg til at peikefingeren til den eine engelen nede til høgre har blitt endra frå å peika på Jesusbarnet til å peika på kongen, sjå figur 4.02.



Figur 4.02. Ukjent kunstnar. *Underlagsteikning frå Maria, Jesusbarnet og englane*. 1395-99. Wilton-diptykonet. National Gallery, London

Eit viktig formål med biletet synest såleis å vera å styrkja Rikard sin posisjon som konge. Han styrer i tradisjon etter dei tidlegare engelske kongane Edmund og Edvard, som var kanoniserte. Glorien til Jesusbarnet inneheld både tre naglar og tornekrone. På den måten representerer Jesusbarnet òg den lidande frelsaren, og velsigninga får større tyngd. Englane, med blomemkransar, halsband av gyvelbelgar og hjortesmykke, synest òg å vera på lag med Rikard. Ei kroning kan oppfattast som ei overgangsrite på same måte som ein dåp. Det kan vera ei forklaring på at Johannes Døyparen er med i biletet. Gordon reiser spørsmålet om hendene til Rikard og Jesusbarnet kan visa at det er Jesusbarnet som gir Rikard noko. I så fall må det vera kongemakta. Eg synest Gordon si tolking av biletet er den mest sannsynlege, og i det lyset kan Wilton-diptykonet samanliknast med Sankt Ludvik-altartavla måla av Simone Martini i Napoli, sjå figur 3.15. Den hadde ein liknande religiøs og politisk funksjon.

⁴⁸ Det latinske namnet til gyvel er *planta genista*. Planta var òg assosiert med Geoffrey av Anjou, stamfar til kongehuset

Biletet blei truleg måla etter 1395, då Rikard gifta seg med den franske prinsessa Isabelle, og før Rikard døydde i 1399. Kunstnaren er ukjent. Det er heller ingen klare indikasjonar på kva tradisjon biletet er måla i eller som kunstnaren høyrde heime i. Gordon drøftar dette spørsmålet i lys av ulike tradisjonar. Han skriv mellom anna (1993, 70) at fleire motiv kan finnast i arbeid av Simone Martini, og han meiner at «[I]t seems certain that the painter had seen works by Simone (...) and reflected his admiration in his own style. Some of Simone's paintings were in Avignon (...) and contact with works of art there would have been comparatively easy». Men han meiner at det òg kan finnast påverknad frå fransk bokmåleri, bøhmisk skulptur og engelsk glasmåleri. Det internasjonale 'opphavet' saman med elegansen, luksusen og det utsøkte handverket gjer det lett å plassera Wilton-diptykonet blant hovudverka i den internasjonale gotiske stilen.

- *Melchior Broederlam sitt altarstykke*

Broederlam måla utsida på to venger til eit altarstykke i 1398. Altarstykket var skore ut i tre av Jacques de Baerze for klosteret i Champol nær Dijon, og måleria var på yttersida av altarringene. Begge kunstnarane var i teneste hos hertug Filip den Dristige av Bourgogne, som hadde gitt dei oppdraget. På venstre side er det måla scener frå før Jesu fødsel, den høgre delen viser presentasjonen av Jesus i tempelet og flukta til Egypt, sjå figur **4.03**.



Figur 4.03: Melchior Broederlam. *Presentasjonen av Jesus i tempelet og flukta til Egypt*. 1398. Olje på treplate. 166,5 x 125 cm. Musée des Beaux-Arts de Dijon

Broederlam var nokre år i Italia, og i Gardners *Art of the Ages* blir det peika på at bygningane i bileta varierer mellom romansk og gotisk arkitektur (Kleiner 2009, 522). Den høgre delen viser òg forsøk på perspektiv både gjennom rommet i tempelet og landskapet til høgre i biletet, samtidig som fjellet med byen på toppen og sjølve landskapet viser påverknad frå italiensk kunst. Clark skriv (1947, 760) at biletet viser «the international Gothic (...) complete with nearly all its repertoire». Han peikar på tre element i stilen som kjem til uttrykk i biletet: figurane er meir realistisk framstilte, naturen er til stades på ein ny måte og det romlege, særleg i arkitekturen, gir ein tredimensjonalitet i biletet.

I framstillinga av flukta til Egypt er den heilage familien på veg ut av ein skog. Fremst går Josef. Maria rir på eit esel og held Jesusbarnet tett inntil seg. Maria har glorie, ho er elegant og fint kledd, medan Josef har enkle reiseklede. Han drikk av ei skinnflaske, medan Maria speglar omsorga for og kjærleiken til Jesusbarnet. Maria er «linear in design», medan Josef er «more broadly and freely treated» (Panofsky

1966, 65). Framstillinga av Maria og Jesus på den eine sida og Josef på den andre indikerer at dei høyrer til ulike sosiale klassar. Dette skiljet er lett å overføra til markeringa av skiljet mellom aristokratiet og dei arbeidande klassane.

Kvifor måla Broederlam ein drikkande Josef? Eit svar kan liggja i framstillinga av den drikkande tenaren, eit motiv som er funne i eit polyptykon frå Napoli frå 1330-40-talet og som det blei populært å ta med i framstillingane av dei tre heilage kongane som møter jesusbarnet. Peter Megyeši (2021, 346) trur at opphavet til motivet finst i boka *Speculum Humanae Salvationis*, som kom ut før 1324 og som blei «one of the most widely read and influential texts of the High and Late Middel Ages». I boka blir det mellom anna fortalt om soldatane som drakk vanleg vatn, medan dei tre kongane drakk heilagt vatn. Broederlam si framstilling tyder på at han var kjend med motivet, som han både kan ha sett og lese om i Italia. Slik plasserer han Josef som ein drikkande tenar for Maria og jesusbarnet, og dermed høyrande til ein lågare klasse enn dei. Framstillinga av Josef er ei heilt anna enn den i Martinis *Den heilage familien*, men den er truleg i samsvar med rådande kulturelle preferansar i samtida. Det kan såleis vera det som Elsner (2003, 102) kallar «cultural and historical changes in perception» som har påverka framstillinga hos Broederlam. Aristokratiet ønskte å identifisera seg med Maria, men ikkje med Josef, og det kom til uttrykk i biletet.

- *Ein konkurranse i Firenze*

I 1401 blei det i Firenze utlyst ein konkurranse om å smykka ut eit sett av dører i dåpskyrkja. Temaet var å laga eit bronserelieff som skulle visa den augneblinken då ein engel grip inn og hindrar Abraham i å ofra sonen sin, Isak, til Gud. Til slutt stod det mellom utkasta til arkitekten Brunelleschi og målaren Ghiberti. Figur 4.04 viser dei to konkurranseutkasta.



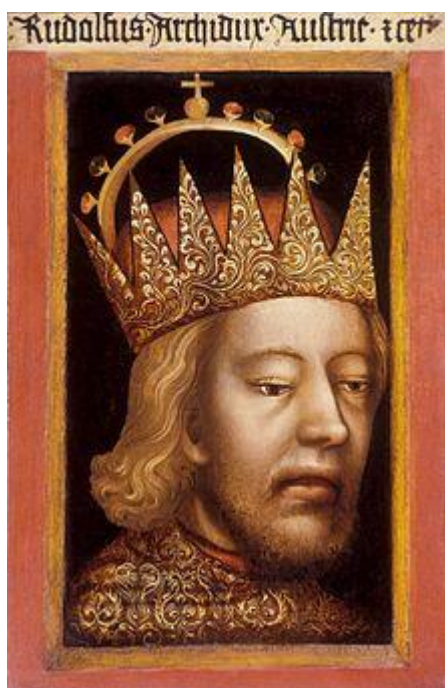
Figur 4.04: Filippo Brunelleschi (venstre) og Lorenzo Ghiberti (høgre). *Isak-offeret*. 1401. Bronserelieff. Kvar av dei 52 x 45 cm. Museo Nazionale del Bargello, Firenze

Hartt og Wilkins (2011, 182) skriv om Ghibertis utkast: «There is none of the physical contact and psychological strain of Brunelleschi's relief, and his jagged movements are replaced in Ghiberti's work by poses as graceful as those of dancers». Dei skriv same stad om Ghibertis "flowing lines" og om "[T]he grace and elegance of line of Ghiberti's composition" og seinare at «the greater richness and naturalism of Ghiberti's borders reflects the taste of the current International Gothic» (2011, 183). Ghiberti sitt utkast har mange av formelementa frå den internasjonale gotiske stilen, og Hartt og Wilkins nemner her både dei mjuke, flytande linjene og grasiøse rørsler, i tillegg til ein rytme i komposisjonen som ikkje finst i Brunelleschis utkast.

Påverknaden av den gotiske rytmen, som fanst i framstillinga både av figurar og landskaps-scener, førte til «eine Dynamisierung des italienischen ursprünglich stark statischen Bildgefüges», skreiv Pächt (1962, 60). Denne «sanfte Bewegtheit» finst i figurane til Lorenzo Monaco, Stefano da Verona og Ghiberti, og dei var annleis enn figurar i tidlegare, tradisjonell italiensk kunst som kunne vera statiske og massive, meinte han. Ghibertis konkurransearbeid til utsmykking av dørene til dåpskapellet i Firenze var eit arbeid i den internasjonale gotiske stilen. Det vann over Brunelleschis arbeid i florentinsk tradisjon, og Pächt observerer (1962, 61): «Mit anderen Worten, in Jahre 1402 hat Florenz nicht anderes gewählt, als es Paris, Köln oder Prag getan hätte». I dag vil vi kanskje peika på at smerten, dramatikken, kaoset og konflikten mellom gudstru og sonekjærleik kjem best fram i Brunelleschi sitt utkast. Ghiberti la større vekt på estetikken og den form-messige flyten i framstillinga, og på den tida var det estetikken og dei mjuke formene som var høgast verdsett blant oppdragsgjevarane, ikkje berre i Firenze, men i dei fleste maktsentra i Europa, slik Pächt peika på.

- *Dei realistiske portretta*

Realistiske portrett er bilete av levande personar som liknar (eller skal likna) på den levande personen. I katalogen til utstillinga *Europäische Kunst um 1400* finst tre slike portrett. Dei er av hertug Rudolf IV av Habsburg frå rundt 1365, av hertug Johan utan Frykt av Bourgogne frå andre delen av 1400-talet og av hertug Wenceslaus I av Luxembourg truleg frå 1400-1415. Kunstnarane bak portretta er ukjende. På den tida synest det å vera vanleg å kopiera portrett, noko som gjer det vanskeleg både å tidfesta kunstverka og å identifisera kunstnaren. Realistiske portrett byrja å bli vanlege hos aristokratiet frå 1400 av.



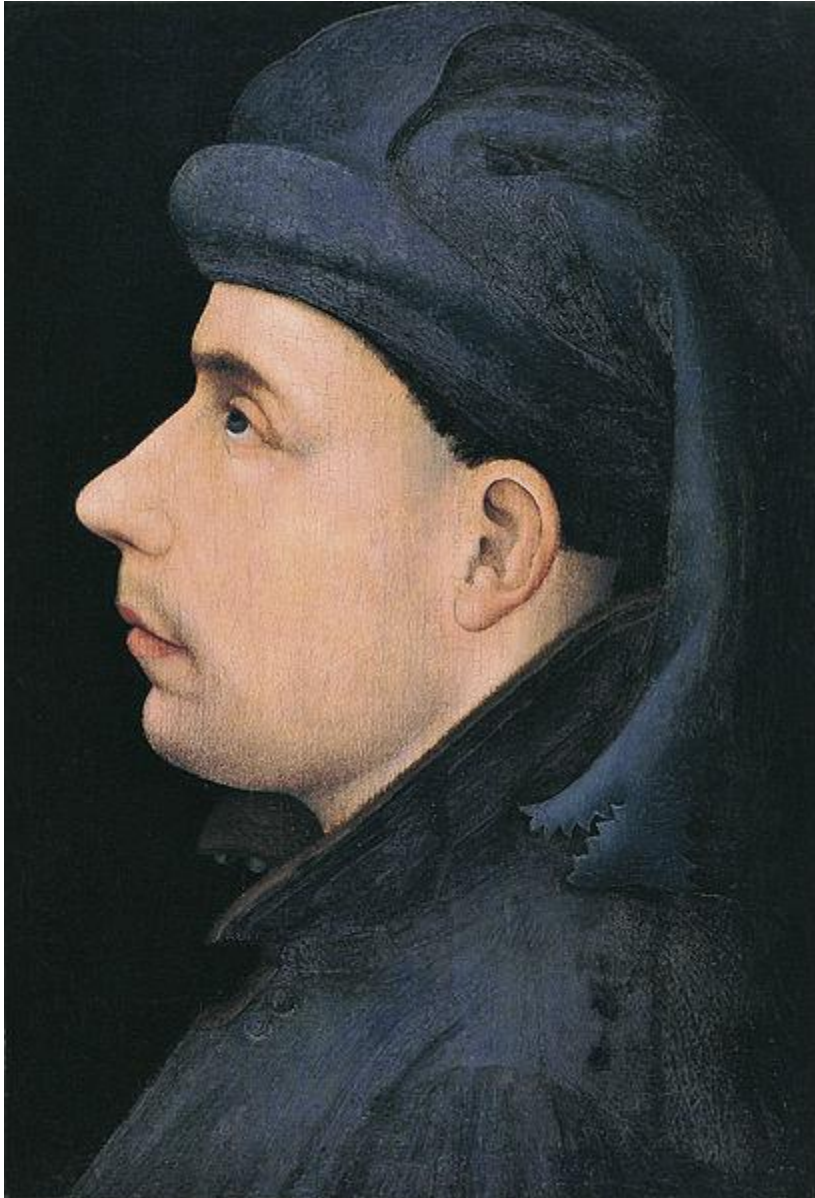
Figur 4.05 : ukjent kunstnar. *Hertug Rudolf IV av Habsburg*. 1365. Måling på pergament over treplate. 39 x 22 cm (utan ramme). Wiener Dom- und Diözesanmuseum, Wien

Biletet av hertug Rudolf, sjå figur **4.05**, er ifølgje utstillingskatalogen det eldste portrettet i tysk målararkunst. Måleriet gir eit inntrykk av at det var vel så viktig å få fram ekstravagansen i kleda og krona som å få fram ei heilt realistisk framstilling av andletet. Det var truleg enkelt å kjenna att den portretterte, likevel gir framstillinga inntrykk av at Rudolf sitt andlet er retusjert. Det viktigaste syntest å vera å visa fram den adelege posisjonen hans.



Figur 4.06: Ukjent kunstnar. *Johan utan frykt*. 1404-1405. Olje på eikeplate. 29 x 21 cm. Louvre, Paris

Hertug Johan av Bourgogne styrte i perioden 1404-1419. Portrettet i katalogen, som er frå andre delen av 1400-talet, er ein kopi av eit tidlegare bilete. Louvre har eit portrett av Johan som er datert til 1404-1405, sjå figur 4.06. Her er òg fokuset på eleganse, linjeføring og luksus. Lange, slanke fingrar finst i mange måleri i stilen.



Figur 4.07: Ukjent kunstnar. Hertug *Wenceslaus I av Luxembourg*. 1400-1415. Olje på treplate. 34,4 x 25,4 cm. Museo Naçional Thyssen-Bornemisza, Madrid

Portrettet av Wenceslaus I av Luxembourg viser ein ung mann med eit lytefritt andlet, sjå figur 4.07. På baksida av biletet fanst ei innskrift som sa «Wenchcaius dux Brabanciae in antiquitate 34 tum annorum» (utstillingskatalogen 1962, 90). Wenceslaus var 34 år i 1371. Portrettet er datert til mellom 1400 og 1415 og er truleg eit posthumt portrett⁴⁹. Måten å framstilla Wenceslaus på «corresponds to the style of the early 15th-century, as does the clothing», skriv Thyssen-Bornemisza-museet (<https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/anonymous-franco-flemish-artist/posthumous-portrait-wenceslas-luxembourg-duke>). Wenceslaus er framstilt i bøn, med andlet og auge retta oppover. Portrettet er det første kjende dømet på ein sjanger som peikar fram mot «the Early Netherlandish school», skriv museet.

⁴⁹ Wenceslaus døydde i 1383

Portretta gir inntrykk av makt og rikdom⁵⁰. Andleta til dei portretterte synest å vera realistiske i den tydinga at det nok var lett å kjenna att den portretterte. Samtidig synest dei å vera pynta på, slik at den portretterte har glattare hud, ingen rynker, utvekster eller liknande. Den pynta realismen i bileta står i kontrast til portrettet av Johan den Gode frå før 1350. Det er langt nærmare Giovannettis avignonske realisme.

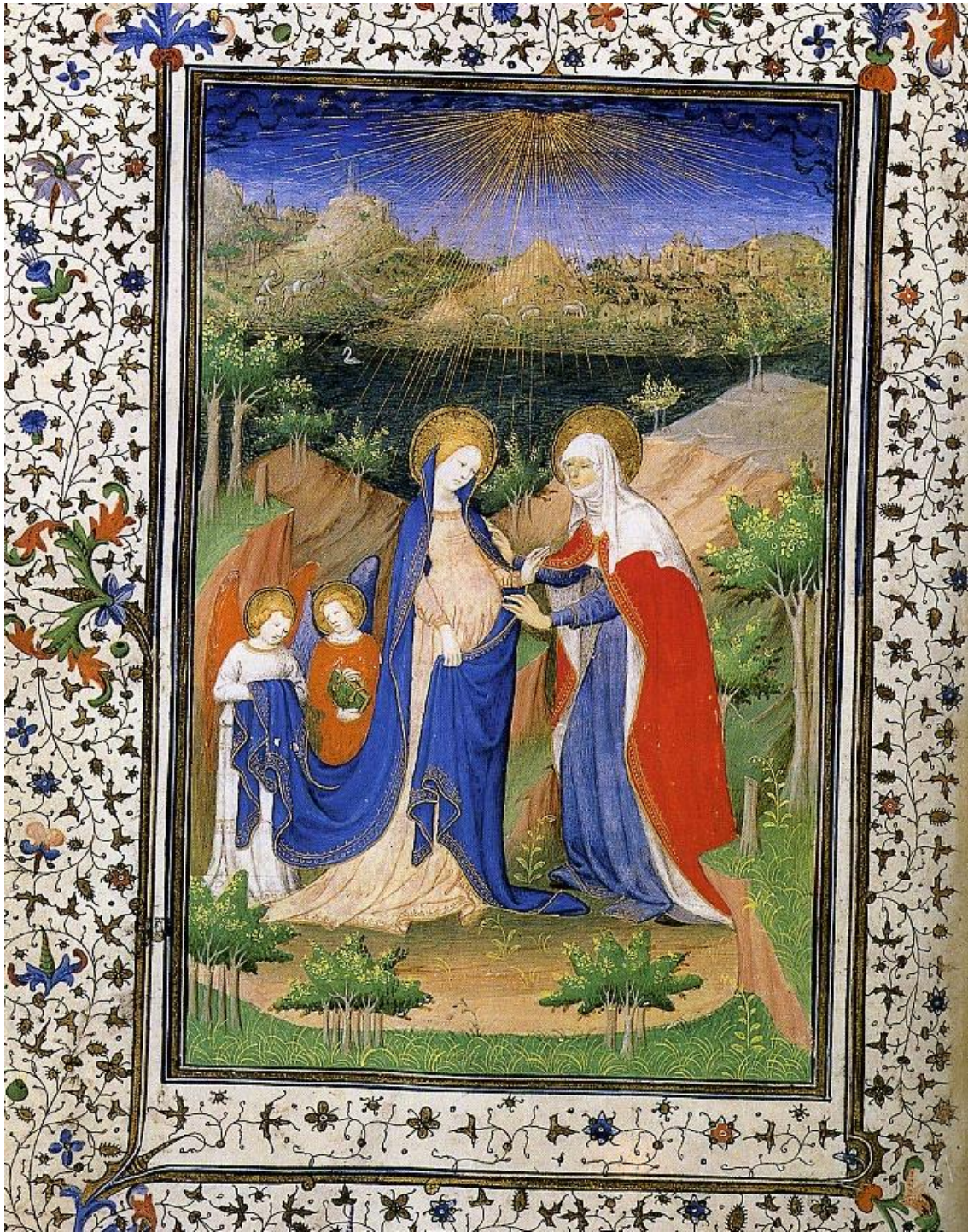
Ingen av portretta er *en face*. Portrett *en face* gjaldt for Kristus og heilage personar, som Sankt Ludvik i altartavla frå Napoli, sjå figur **3.15**. Det finst likevel døme på portrett av kongar *en face*, som regel i full mundur. Slike portrett kunne oppfattast som meir positive enn portrett i profil (Folgerø mfl. 2016, 9-12). Dessutan kunne dei framstilla kongane som nærmare det heilage enn andre. I Westminster i London er eit slikt bilete av kong Rikard II.

- *Boucicaut-tideboka*

Omtrent samtidig med at Limbourgane byrja på *Les Très Riches Heures*, blei Boucicaut-tideboka ferdig. Kunstnaren arbeidde truleg på boka i perioden 1405 – 1410. Tideboka var laga til Jean II le Meingre – Boucicaut. Han var superstjerne i Frankrike i samtida; Maréchal de France då han var 26 år, ein tru tenar av kong Karl VI og ein riddar av den gamle skulen. Manuskriptet inneheld 41 miniatyrrar. Boucicaut stod truleg modell for mange av portretta av han i tideboka, og Panofsky (1966, 55) peika på at han ser eldre ut på somme av bileta enn på andre.

Tideboka viser grasiøse menneske i vakre klede. Arkitekturen er hyppig brukt som ramme for hendingar og handlingar, i tillegg til at den gir tredimensjonalitet til framstillingane. Bygningar blei ofte framstilte slik at ein kunne sjå dei både utanfrå og inni. I biletet *Vitjinga* gir det såkalla naturlege perspektivet romverknad, sjå figur **4.08**.

⁵⁰ Kanskje med unntak av Wenceslaus-portrettet



Figur 4.08: Ukjent kunstnar. *Vitjinga*. Tempera på pergament. 27,5 x 19 cm. 1405-1410. Illuminert manuskript, Boucicaut-tideboka. Musée Jacquemart-André, Paris

Biletet viser jomfru Maria som gravid, og ho får besøk av Elisabet. Maria er kledd som ei adelskvinne; ho minner meir om himmeldronninga enn om ho som skal føda i ein stall. To englar er bak henne; den eine held ei bønnebok og den andre held i kapp hennar. Framfor dei to kvinnene er det nokre små tre som er heilt ute av proporsjonar. Bakgrunnen er derimot annleis. Bak kvinnene er det måla eit vatn. Der søm ei svane og der fiskar to personar frå ein båt. På andre sida av vatnet reiser landskapet seg. Der beiter nokre sauer, ein bonde driv fram eit muldyr eller ein liten hest og nokre få hus er nær vatnet.

Lenger borte er ein landsby. Eit par kyrkjetårn viser mot himmelen, som blir gradvis lysare mot horisonten. Variasjonen i storleiken på figurane, husa og landskapet er stort sett dimensjonert for å visa ulik avstand til sjåaren. Saman med bruk av lys og skugge gir det perspektiv i biletet. Dette naturlege perspektivet skulle bli vidareutvikla i den nordlege renessansen.

- *Les très riches Heures du duc de Berry*

Tideboka er eit hovudverk i den internasjonale gotiske stilen. Manuskriptet på 206 sider er delt inn i ein kalender og ein del med religiøse tekstar. Boka har 66 heilsides og 65 mindre illustrasjonar og blei laga av brørne Paul, Johan og Herman Limbourg i tidsrommet 1410-1416. Kunstnarane døydde før boka var ferdig (det same gjorde oppdragsgjevaren, hertugen av Berry), og ein anonym kunstar (1440-åra) og målar Jean Colombe (1485-83) fullførte boka. Det aller meste er likevel laga av Limbourgbrørne. Longnon og Cazelles skriv (1990, 23) at «the Limbourgs were able to blend the Northern and Italian influences with the French pictural tradition, to create an original work that remains the highest expression of what is known as the International Style». Dei sluttar seg såleis til den generelle oppfatninga av statusen til manuskriptet.

Kalenderbileta utgjer den profane delen av manuskriptet. Her ser ein elegante figurar i flotte klede, store opptog og realistisk framstilling av arkitektur og natur. Hertugen av Berry kan kjennast att der han er med på bileta; det same kunne truleg somme av dei andre personane òg. Realismen var likevel ikkje fullt ut realistisk. Alle personane er slanke og elegante, og det er neppe berre andletet til hertugen som er pynta litt på. Landarbeidarane var nok heller ikkje så elegante og velkledde som dei er framstilte. Panofsky observerte (1966, 66) at «what had been the act of plowing, now represents the life of the plowman seen through the eyes of those who do not plow». Det er kunst som er meint for overklassen. Den framstiller aristokratar og omgjevnadene deira, og omgjevnaden for dei kondisjonerte var fest og moro og eit liv i luksus. Framstillinga av arbeidsfolk skulle reflektera rikdomen til dei adelege. Det er såleis naturleg at kalenderbileta viser fram eigedomane og den sosiale posisjonen til hertugen av Berry.

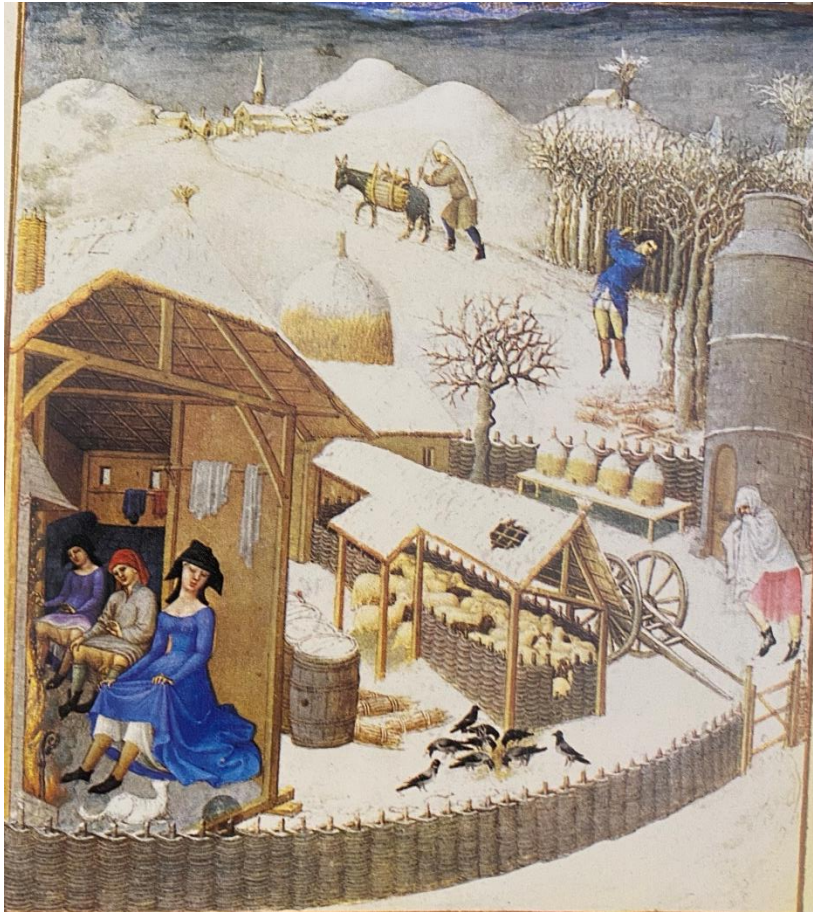
Bortsett frå januarbiletet har alle kalenderblada utandørsmotiv. Men naturen er ikkje farleg. «The world is a garden, beautiful and secure, whether one hunts with falcons or mows ripe hay», observerer Meiss (Longnon og Cazelles 1990, 13)⁵¹. Skaping av perspektiv i bileta skjer hovudsakleg gjennom naturleg perspektiv. Oktoberbladet er ein god illustrasjon på dette, sjå figur **4.09**.

⁵¹ Millard Meiss skreiv forord i boka



Figur 4.09: Limbourgbrøerne. *Les très riches Heures du duc de Berry*. Kalenderblad for oktober. 1410-1416. Måling på pergament. 21 x 29 cm. Illuminert manuskript.. Musée Condé, Chantilly

Figurane i biletet er mindre når dei er lenger borte, det same gjeld for vekster og bygningar. Bruk av skugge på høgre sida av slottet Louvre og på same sida av utspring, tårn med meir gir perspektiv i arkitekturen. Den lyse nedste delen av himmelen og den mørke framgrunnen gir ein annan type perspektiv i biletet. Lyset er dessutan naturalistisk i den meininga at det illuderer sollys. Det inneber at personen som sår, hesten som dreg innretninga som lagar rader for såkornet og dei andre figurane i biletet, alle kastar skugge i same retninga. Det er i tillegg gjenskin av personar og båt i vatnet, eit gjenskin som går rett fram mot den som ser scena. Det er såleis ei realistisk framstilling, heilt fram til fuglane, sekken med såkorn og fotspora til såmannen lengst framme i biletet. Likevel kan ein undra seg over dei fine kleda til landarbeidarane og det kvite kledet til hesten. Her har idylliseringa teke over, på same måte som i Vergil-framsida (sjå kapittel 3).



Figur 4.10: Limbourgbrøerne. *Les très riches Heures du duc de Berry*. Kalenderblad for februar. 1410-1416. Måling på pergament. 21 x 29 cm. Illuminert manuskript. Musée Condé, Chantilly

Ei anna stemning finst i februarbladet, sjå figur **4.10**. Ute er det snø og kaldt. Inne varmar folket seg. Nokre arbeider ute i vinterlandskapet, fuglane får litt korn og sauene stimlar saman for å halda varmen. Meiss observerer at «nothing like this had ever been painted before, and indeed nothing like it would be seen again until Peter Bruegel painted his beautiful *Winter*» (Longnon og Cazelles 1990, 11). Ti år tidlegare hadde rett nok målaren Wenceslaus frå Böhmen laga ein kalender i form av freskar i eit tårn i slottet Buonconsiglio i Trentino, Italia. Januarbiletet inneheld ei vinterscene, men av eit noko anna slag enn februarbiletet i tideboka, sjå figur **4.11**.



Figur 4.11. Wenceslaus av Böhmen. *Januar*. Rundt 1400. Freske. Torre dell'Aquila i Buonconsiglio-slottet i Trentino. Italia

Wenceslaus måla nokre aristokratar som leikar i snøen utanfor slottet. Dei er slanke og elegante med vakre klede og kan minna om profetane og patriarkane i pavepalasset. Litt lenger bak er det måla to jegerar med hundar, og lengst bak til høgre reiser det seg nokre klipper bak ein liten skog. I biletet skin vintersola over eit jordisk paradisk, fjernt frå uro og konflikt. Det er eit visst perspektiv i framstillinga. Dimensjoneringa av slottet og jegerane i bakgrunnen viser avstanden til dei nærmaste personane. Jegerane er ikkje så slanke og velklede som aristokratane. Distansen mellom dei leikande aristokratane og det arbeidande folket er framstilt som ein del av naturens orden. Det kjem klart fram her, slik det òg gjer i kalenderblada til Limbourgane. Fresken til Wenceslaus plasserer seg i den internasjonale gotiske stilen på same måten som *Les très riches Heures*.

Det er likevel luksusen, dei ekstravagante kostymane og dei flotte opptoga som oftast blir assosiert med kalenderblada i tideboka, og for den del med den internasjonale gotiske stilen. Kalenderbladet for mai viser eit slikt opptog, komplett med elegante personar i luksuriøse klede, hestar og musikantar, skog og

eit av hertugens slott i bakgrunnen, sjå figur 4.12. Dei er plasserte midt i naturen, på same måten som Sebedeus-sønene, sjå figur 3.28.



Figur 4.12: Limbourgbrøerne. *Les très riches Heures du duc de Berry*. Kalenderblad for mai. 1410-1416. Måling på pergament. 21 x 29 cm. Illuminert manuskript. Musée Condé, Chantilly

Den religiøse delen av tideboka inneheld illustrasjonar av bibelsoga, hovudsakleg relatert til Jesu liv og død. Dei store opptoga finst likevel òg her, til dømes reisefølgerne til dei tre kongane som kjem til det nyfødde jesusbarnet, sjå figur 4.13. Maria og nokre uidentifiserte damer bak henne er fint kledde, slik det høvde seg for dei kondisjonerte. Det kan sjå ut som den eine gjetaren i bakgrunnen drikk. I så fall gir det assosiasjonar til motiver *den drikkande tenaren*, sjå artikkelen til Megyeši og omtalen under presentasjonen av Broederlams altarstykke.



Figur 4.13: Limbourgbrøerne. *Les très riches Heures du duc de Berry*. *Dei tre kongane*. 1410-1416. Måling på pergament. 21 x 29 cm. Illuminert manuskript. Blad nr 49. Musée Condé, Chantilly

Gentile da Fabriano måla det same motivet i 1423, sjå figur 4.14. Her manglar det heller ikkje verken opptog eller luksus.



Figur 4.14: Gentile da Fabriano. *Dei tre kongane*. 1423. Tempera på panel. 300 x 282 cm. Altarstykke. Galleri Uffizi, Firenze

Ein annan type opptog finst i framstillinga av Jesu siste dagar, frå han blir ført fram til Pontius Pilatus til han heng på krossen. Jesus på veg til Golgata (figur 4.15) blir følgt av ei stor samling menneske.



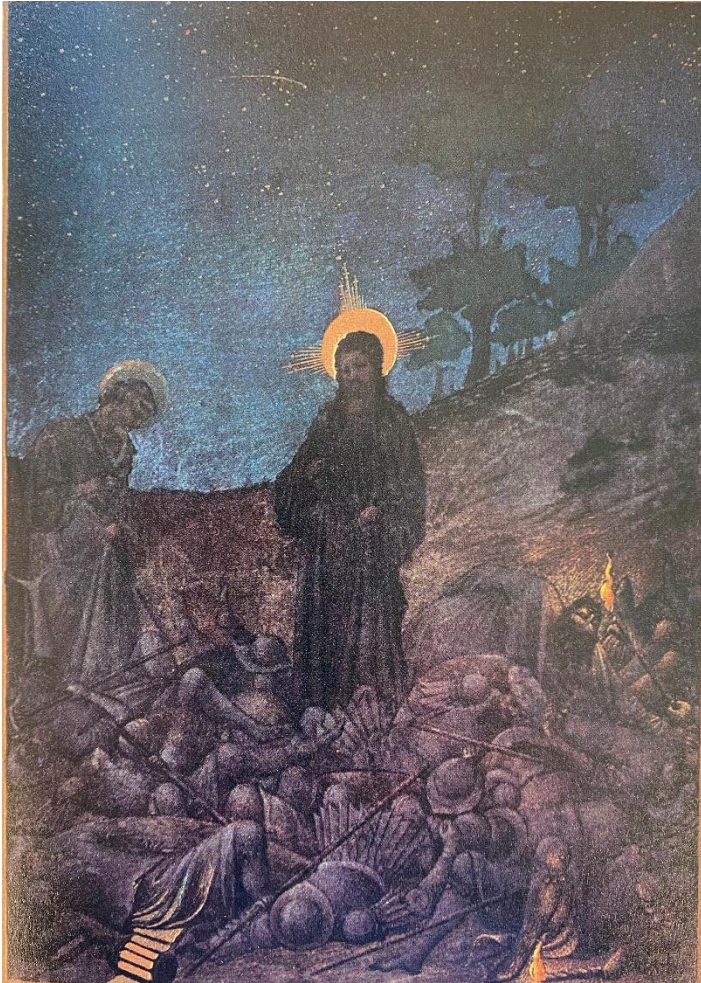
Figur 4.15: Limbourgbrøerne. *Les très riches Heures du duc de Berry*. *Vegen til Golgata*. 1410-1416. Måling på pergament. 21 x 29 cm. Illuminert manuskript. Blad nr 111. Musée Condé, Chantilly

Biletet har mange likskapar med det same motivet i Orsini-polyptykonet av Simone Martini (sjå figur 3.12), og det kan ikkje vera tvil om at målaren var kjent med Simone sitt bilete. Giovanni di Paolo frå Siena måla det same motivet i 1426 (figur 4.16), her har truleg òg Orsini-polyptykonet vore modell.



Figur 4.16: Giovanni di Paolo : *Vegen til Golgata*. 1426. Tempera på panel. 40 x 43 cm. Predellaen til Pecci-altarstykket. The Walters Art Gallery, Baltimore

I bildet av Jesus i Getsemane brukte Limbourgbrøerne lys, skugge og fargar for å få fram ei spesiell stemning, sjå figur 4.17: «a profoundly religious feeling (...) emanates from the painting and gives it an extraordinary grandeur», skriv Longnon og Cazelles (1990, 211).



Figur 4.17: Limbourgbrøerne. *Les très riches Heures du duc de Berry*. *Jesus i Getsemane*. 1410-1416. Måling på pergament. 21 x 29 cm. Illuminert manuskript. Blad nr 107. Musée Condé, Chantilly

Nattehimmelen og faklane til dei falne soldatane gir eit svakt lys til scena, der glorien til Jesus er det lysande midtpunktet. Bak Jesus stig landskapet opp mot Oljeberget, og nokre tre kan skimtast mot den nattblå himmelen. Landskapet er roleg, mest harmonisk. Bruken av lys, skugge og fargar gir situasjonen både eit høgtideleg og inderleg preg, men biletet formidlar òg stilla før stormen, som bryt laus i dei støyande bileta som kjem etterpå. Måten å bruka fargar, lys, skugge og komposisjon på for å få fram ei spesiell stemning er ikkje ny. I Avignon måla Simone Martini fram den poetiske stemninga i Vergil-framsida, og i gravleggingssena i Orsini-polyptykonet styrkjer dei mørke fargane og den raude himmelen framstillinga av sorg og sinne, sjå figurane **3.07** og **3.11**. Matteo Giovannetti brukte liknande verkemiddel for å få fram den kontemplative og inderlege stemninga i biletet frå klosteret i Villeneuve som viser gravlegginga av Johannes Døyparen, sjå figur **3.39**.



Figur 4.18: Limbourgrørne. *Les très riches Heures du duc de Berry*. *Dei falne englane*. 1410-1416. Måling på pergament. 21 x 29 cm. Illuminert manuskript. Blad nr 65. Musée Condé, Chantilly

Biletet i tideboka av dei falne englane (figur 4.18) kallar Longnon og Cazelles (1990, 197) «one of the Limbourgs' most original (...) miniatures». Eg synest likevel at komposisjonen er svært lik måleriet med same tema frå Avignon, sjå figur 3.21. Fargane er lysare i tideboka, og plasseringa av benkane gir eit opnare inntrykk enn i Avignon-biletet, men samlinga av soldat-englane midt i himmelrommet er den same. Castelnovo (1996, 134 note 5) skriv at omtalen av freskane i mottakingssalen i pavepalasset i avisa *La Roche provençale* minner om biletet av dei falne englane. Det kan såleis ikkje utelukkast at det var dei freskane som inspirerte Limbourgane (og at det var freskane i pavepalasset som hadde biletet av dei falne englane som førebilete).



Figur 4.19: Limbourgbrøerne. *Les très riches Heures du duc de Berry*. Johannes på Patmos. 1410-1416. Måling på pergament. 21 x 29 cm. Illuminert manuskript. Blad nr 15. Musée Condé, Chantilly

Limbourgane sitt bilete av Johannes på Patmos (figur 4.19) inneheld òg benkeradene i himmelen, og her er likskapen med benkane i biletet frå Avignon tydelegare⁵². Biletet har to typar perspektiv. Det eine gjeld i himmelen, der benkane er plasserte langs forsvinningslinjer som peikar fram til Kristus på trona. Det andre gjeld på jorda. Der framhevar roaren og båten, byen i bakgrunnen og fargen på himmelen, som blir lysare bak byen og mot havet, det naturlege perspektivet. Det er interessant å sjå på Patmos-biletet av Limbourgbrøerne i forhold til det same motivet, måla av Matteo Giovannetti i pavepalasset over 60 år tidlegare, sjå figur 3.30. Hos Limbourgane er Johannes ung, vakker og fint kledd. Hos

⁵² Longnon og Cazelles sin presentasjon av dette biletet og biletet av dei falne englane inneheld ingen referanse til 'originalen' frå Avignon, sjølv om den kom til Louvre i 1967

Giovannetti er han gammal, uflidd og i vanlege klede. Begge framstillingane er realistiske, men i den internasjonale gotiske stilen blei framstillinga tilpassa den adelege smaken.

4.4. Oppsummering

Den internasjonale gotiske stilen er karakterisert ved ei klar linjeføring, mjuke og avrunda former og ein flyt og rytme i komposisjonen som er vidareutvikla frå gotikken. I presentasjonen har eg òg peika på andre element som finst i mange bilete i stilen. Det eine er luksusen, som viser att særleg i kleda og opptoga. Det andre er det integrerte nærveret av natur. Det tredje er ein aktiv bruk av perspektiv, både i arkitektur og landskap. Det fjerde er ein stor grad av realisme i framstillingane av både natur, arkitektur og menneske. Samhandlinga mellom personar, som var så markant i *Den heilage familien*, har blitt vanleg, sjølv i forsamlingar som i kalenderbiletet frå mai (figur 4.12) og mellom dei snøballkastande aristokratane i figur 4.11. Det femte er bruk av fargar, lys og skugge for å skapa ei stemning eller å byggja opp under ei forteljing eller ein bodskap. Mange av bileta inneheld òg markeringar av skilnaden mellom aristokratiet og andre sosiale klassar.

Eg synest at kunsten i stor grad er kommersiell i den tydinga at den gir inntrykk av å vera tilpassa dei uttrykte eller underforståtte forventningane eller haldningane hos aristokratiet. Samstundes er kvaliteten på utføringa høg, og bruk av gull og fargar gir mange av bileta eit smykkeaktig preg. Panofsky skriv (1966, 67) at den uvanlege ekstravagansen og «the inflationary spiral of social overstatement» som pregar mange av bileta i den internasjonale gotiske stilen, «tend to occur whenever a ruling class of an aging society begins to feel the competition of younger forces rising against it». Dei yngre kreftene var «the new protocapitalist class of merchants and financiers», og det var desse ‘nouveau riche’ som prøvde å koma på linje med aristokratiet, «and often outdid them in courtly extravagance», meinte han (1966, 68). Framstillinga av den luksuriøse aristokratiske livsstilen må sjåast i det lyset. Pyntinga av realismen er òg eit døme på at estetikken overstyrte andre kunstnarlege element.

4.5 Status til stilen

I kunsthistoria har stil normalt blitt nytta som eit verktøy for å plassera kunstverk i tid og rom. I ein stil finst det såleis kunstverk som deler tid og rom og som har nokre fellestrekk som gjer det naturleg å tala om ei felles gruppe, samtidig som dei skil seg frå andre enkeltståande eller grupper av kunstverk. Dessutan må det vera formålstenleg å bruka stilen som markør for desse kunstverka.

Meyer Shapiro observerer i ein artikkel om stil (1998, 145) at “[S]tyles are not usually defined in a strictly logical way (...) and resist a systematic classification into perfectly distinct groups”. Han peikar på at definisjonen av stil generelt sett referer til tre sider ved kunst: formelement eller -motiv, forholdet mellom former og kvalitet. Desse tre faktorane utgjer «the broadest, most stable, and therefore most

reliable criteria”, skriv han. Formelement eller -motiv er ikkje tilstrekkeleg, og han nemner som døme at dei runde bogane er felles for romerske, bysantiske, romanske og renessanse-bygningar. For å avgjera kva for stil det er tale om, er det derfor nødvendig å sjå etter andre element og å undersøkje forholdet mellom dei. Når det gjeld kriteriet om kvalitet skriv han (1998, 146) at «in practice one has been unable to do without the vague language of qualities in describing styles. (...) The complexity of a work of art is such that the description of forms is often incomplete on essential points, limiting itself to a rough account of a few relationships». Sjølv om kvalitet er eit vanskeleg omgrep, er det eit nødvendig kriterium for å definera stil, meiner han.

Ein indikasjon på om det er tale om ein stil, er om det finst referansar til den i kunsthistoriske framstillingar. Ovanfor under avsnitt 4.2 er det vist til omtale av den internasjonale gotiske stilen hos fleire kunsthistorikarar. Det finst såleis mange kunsthistorikarar som synest å ha hatt behov for stilen som ein referanse. På den andre sida finst det kunsthistoriske framstillingar der ein kunne venta referansar til stilen, utan at det finst. I boka *Northern Renaissance Art* avgrensar Susie Nash den nordlege renessansen til tidsrommet 1350 – 1500, og ho omtaler blant anna kunstverk som *Les Très Riches Heures*. Boka hennar har derimot ingen referansar til den internasjonale gotiske stilen.

Bruksformålet for stilomgrepet tilseier at det må gi mening å bruka stilane i kunsthistoriske framstillingar. Kunst har alltid vore i endring, og eit bilete i ein stil kan samtidig peika fram mot ein seinare stil. Det kan òg tenkjast bilete som både kan definerast som eit seint verk i ein stil og eit tidleg verk i ein seinare stil. Dessutan finst periodar som er prega av oppbrot frå tidlegare stilar, utan at det har festa seg ein ny stil. Siste del av mellomalderen i Italia er ein slik oppbrotperiode, der Cimabue, Duccio, Cavallini og Giotto laga ein ny type kunst, utan at det er enkelt å samanfatta kunstverka i ein felles stil. Kunstverk i stilar som har noko uklare særdrag eller som kjem i skuggen av store og viktige stilar, kan bli definerte inn som tidlege eller seine verk dei store stilane, utan at det synest å skapa problem i mange kunsthistoriske framstillingar.

Det kan likevel vera behov for dei «mindre» stilane når kunsthistorikaren går nærmare inn på ein kortare periode eller eit avgrensa område. Dersom formålet er å samanlikna kunstverk i slike samanhengar, eller å markera skilnader i forhold til andre kunstverk som ligg nær i tid, rom eller form, og det i tillegg finst ein stil som sameinar kunstverka, er det formålstenleg å bruka stilen som eit felles merke for verka som fell inn under stilen.

Eg meiner at framstillinga i dette kapitlet gir grunnlag for å hevda at det finst slike fellestrekk ved ei gruppe av kunstverk frå rundt 1400 at dei materielle vilkåra for å samla dei i den internasjonale gotiske stilen er oppfylte. Fleire kunsthistorikarar har òg plassert kunstverk frå denne perioden i stilen, og det same gjorde dei to store utstillingane om europeisk kunst rundt 1400, den eine i Wien med støtte frå Europarådet og den andre i Baltimore med utgangspunkt i samlinga til The Walters Art Gallery. Frå den siste delen av 1900-talet synest det derimot å ha vore svært få kunsthistoriske referansar til stilen.

Den marginale bruken av stilen i kunsthistoriske framstillingar kan nettopp ha samanheng med at det sjeldan har blitt referert til den, jamfør det som tidlegare har blitt sagt om *mere exposure*⁵³. Det kan òg ha samanheng med at stilen ikkje har blitt rekna som interessant nok. Viktige element som eit nytt forhold til naturen, realisme i framstillingane og utvikling av perspektiv blei førte vidare på ein så markant måte i den seinare renessansen at desse elementa ikkje blir profilerte som karakteristika ved den internasjonale gotiske stilen. Skilnaden til seinare kunstverk på desse områda er kanskje ikkje sterk nok. Andre element som er typiske for stilen, som elegansen, dei mjukt buktande linjene, dei luksuriøse kleda, stadfestinga av den aristokratiske samfunnsordenen og dyrkinga av det aristokratiske livet, pyntinga av realismen og framhevinga av verda som ein stad for luksus og lukke, denne estetikken synest ikkje å ha hatt sterk nok gjennomslagskraft til å etablera stilen på linje med andre stilar. Stilen kan likevel brukast for å karakterisera kunstverk frå denne perioden, og den blir sporadisk vist til òg i nyare kunsthistorisk teori.

Eg synest på denne bakgrunnen at det er rimeleg å konkludera med at det finst ein stil som kan kallast den internasjonale gotiske stilen, og at stilen inneheld nokre flotte europeiske kunstverk frå tida rundt 1400. Nærleiken til dei seinare markante renessansesstilane i Italia og Nederland, kombinert med at viktige verk i stilen har vore lite tilgjengelege fordi dei er i bøker eller i små format i privat eige, kan vera moment som har gjort det lett å oversjå stilen. Referanse til stilen har særleg vore liten i nyare kunsthistoriske framstillingar, og det har styrka marginaliseringa av den.

⁵³ Sjå note 9

5. AVIGNON OG DEN INTERNASJONALE GOTISKE STILEN

5.1 Føresetnader

Var Avignon ein fødestad for den internasjonale gotiske stilen? Det skal eg prøva å gi eit svar på i dette kapitlet. Svært mykje kunst i Avignon har gått tapt. Arkiv frå perioden gir heller ikkje mange opplysningar om flytting av kunst eller om kunstnarar sine reiser. Det er derfor vanskeleg å gi eit kategorisk svar på spørsmålet. Ambisjonen min er derfor å koma fram til det mest sannsynlege svaret. Uttrykket «pavetida» er nytta om perioden frå rundt 1310 til rundt 1360, med einepave i Avignon. Denne perioden avgrensar det tidsrommet der Avignon kan vera aktuell som fødestad for stilen.

Dei tre prosjekta som oppgåva er delt inn i, og som er behandla over, kan omformulerast til følgjande tre spørsmål:

1. hadde Avignon i pavetida ein posisjon som kunne gjera det mogleg å påverka kunst andre stader i Europa?
2. fanst det i Avignon i pavetida kunst som hadde potensiale til å påverka kunst i Europa?
3. fanst det rundt 1400 i Europa ein stil som den internasjonale gotiske stilen?

Dersom svaret på desse tre spørsmåla er ja, er det siste spørsmålet om kunsten i Avignon påverka kunst i den internasjonale stilen på ein slik måte at det kan konkluderast med at Avignon i pavetida var ein fødestad for stilen.

I kapittel 2 drøftar eg det første spørsmålet. Avignon blei i praksis paveby frå 1309 og var i tida med einepave det klart sterkaste religiøse og eit av dei viktigaste politiske maktsentera i Europa, med hyppig kontakt med den europeiske eliten. Dei omfattande byggearbeida i Avignon i pavetida førte til ein større kunstproduksjon enn nokon annan stad i Europa. Statusen til byen førte til mange besøk, mange såg kunsten og mange kunne få inspirasjon til å skaffa seg noko liknande. Eg konkluderer med at Avignon i pavetida hadde ein slik posisjon at det fanst eit potensiale for kunsten i byen å kunna påverka kunst andre stader i Europa.

I kapittel 3 drøftar eg det andre spørsmålet. Avignon hadde i pavetida eit svært vitalt kunstliv, med kunstnarar frå store delar av Europa, sjølv om dei fleste kom frå Italia og Frankrike. Det fanst fleire kunstnarlege nyskapingar, som realistiske natur- og personschildringar, portrett, bruk av fargar og psykologi til å skapa ulike stemningar og nye motiv som *den audmjuke madonna* og *den heilage familien*. I tillegg fanst det import og vidareutvikling av italienske motiv for eit nytt publikum, som opptoga, luksus i klede og omgjevnader, patos, bruk av perspektiv og samhandling mellom personar.

Dessutan fann det stad ei sterkare tilnærming mellom italiensk kunsttradisjon og fransk gotikk enn ein hadde sett tidlegare, som i freskane i inngangspartiet i Notre-Dame des Doms og patriarkane og profetane i mottakingssalen i pavepalasset. Kunsten var av høg kvalitet, dessutan hadde truleg kunsten høg prestisje, ettersom det var i eller nær pavens eige hus og kunne reknast å ha eit slags «paveleg godkjenningstempel». Eg refererer fleire døme på at kunst i Avignon blei kopiert andre stader.

Avignon var som paveby i prinsippet tilgjengeleg for alle europearane. Som hovudsete for kyrkja og eit viktig politisk maktsentrum i Europa fekk byen besøk av representantar for dei aller fleste konge- og fyrstehusa på kontinentet, og viktige handelshus og bankar hadde sete i byen. Kunsten i byen var i all hovudsak tilgjengeleg for desse gruppene. Kunsten med dei mange italienske innslaga var ny for mange, samtidig hadde den med seg element frå mange skulpturar som pryda dei gotiske kyrkjene, som individualitet og samhandling. Den skinande elegansen, luksusen, begeistringa for naturen og det storslegne i freskane i dei store salane i pavepalasset gav truleg inspirasjon til velståande besøkande om å få noko liknande. I kapittel 2.6 nemner eg fleire døme på at det òg skjedde i praksis. På denne bakgrunnen meiner eg at kunsten i Avignon hadde potensiale til å påverka kunst andre stader i Europa.

I kapittel 4 drøftar eg det tredje spørsmålet. Eg meiner, på linje med fleire kunsthistorikarar, at det rundt 1400 fanst nokre felles stildrag blant kunstverk som var populære blant den ypparste eliten i Europa, og som det er naturleg å samla i ein felles stil. Typiske stildrag er mjukt buktande linjer, slanke og elegante former, ei begeistring for naturen, realisme i framstillingane og utvikling av perspektiv. Andre element i stilen er dei luksuriøse kleda, stadfestinga av den aristokratiske samfunnsordenen og dyrkinga av det aristokratiske livet, pyntinga av realismen og framhevinga av verda som ein stad for luksus og harmoni. Stilen varte i kort tid, berre nokre ti-år før og etter 1400. Det har vore få referansar til stilen i kunsthistoriske framstillingar, særleg i nyare tid. Kunstverk i stilen har ofte blitt rekna inn i utviklinga frå mellomalderen og fram mot renessansen, utan at dei nødvendigvis har blitt knytte til ein felles stil. Det har ført til endå mindre bruk av stilen som samnemnar for desse kunstverka. Konklusjonen min etter drøftinga er likevel at det, uavhengig av seinare marginalisering, fanst ein stil rundt 1400 for eliten i Europa, ein stil som kan kallast den internasjonale gotiske stilen, og at stilen inneheld nokre flotte kunstverk frå den tida.

Eg svarer såleis ja på alle tre spørsmåla over. Grunnlaget er derfor til stades for å stilla det siste spørsmålet: Var Avignon i pavetida ein fødestad for den internasjonale gotiske stilen?

5.2 Avignon og den internasjonale gotiske stilen

Eg samanliknar kunst frå pavetida i Avignon med kunst i den internasjonale gotiske stilen ved å drøfta følgjande tre spørsmål:

1. kan konkrete kunstverk i Avignon ha inspirert konkrete kunstverk i stilen?

2. kan element i kunsten i Avignon ha inspirert bruk av liknande element i kunstverk i stilen?
3. kan nye sjangrar frå Avignon finnast att i stilen?

Likskap mellom konkrete kunstverk

Det klaraste dømet på likskap mellom konkrete kunstverk er Martinis *Vegen til Golgata* frå Orsini-polyptykonet og Limbourgane sin bilete med same motiv, sjå figurane **3.12** og **4.15** (det same gjeld Giovanni di Paolo sitt bilete, sjå figur **4.16**). Det kan reisast spørsmål om Limbourgane såg polyptykonet i Avignon eller i klosteret ved Dijon, der det kom rundt 1400. Uansett var biletet i Avignon i pavetida. Eit anna kunstverk som var i Avignon og som inspirerte Limbourgane, var *Dei falne englane* (figur **3.21**). Sentrale element i biletet finst att både i eit bilete med same motiv og i biletet av Johannes på Patmos, sjå figurane **4.18** og **4.19**. Eit tredje døme på likskap finst mellom profetane og patriarkane i den store mottakingssalen i pavepalasset og helgenkongane Edmund og Edvard i Wilton-diptykonet, sjå figurane **3.37-38** og **4.01**. Eg meiner såleis å ha vist at konkrete kunstverk frå pavetidens Avignon kan ha inspirert konkrete kunstverk i den internasjonale gotiske stilen.

Gjenbruk av element i kunsten

Den nye begeistringa for naturen manifesterte seg i kunsten i Avignon for det første på den måten at naturen kom nær; den var ikkje lenger farleg. I *la Chambre du Cerf* kan både tresortar, blommar og fuglar identifiserast, og barn badar og klatrar i trea. I *Vergil-framsida* er natur og menneske integrerte, og i Sankt Johannes-kapellet ror Sebedeus-sønene fiske med natur rundt seg. Den same måten å vera i naturen på kan ein til dømes sjå i Limbourgane sitt kalenderbilete frå mai, i Wenceslaus sin «januarfreske» frå Trentino og i Broederlam sitt bilete frå flukta til Egypt. For det andre viser begeistringa seg i framstillinga av natur som natur. Endene i *Sankt Georg-kodeksen*, hunden i Sankt Martial-kapellet og krepsen i Sankt-Johannes-kapellet er ikkje nødvendige element i bileta, dei må nærmast sjåast på som overskotsfenomen. Hos Limbourgane er mange dyr med som ein naturleg del av framstillingane, det nærmaste ein kjem overskotsframstillingane frå Avignon i biletdøma i kapittel 4 er hunden nede til høgge hos Gentile da Fabriano (figur **4.14**), hunden som ikkje likar å bli sparka av hesten. For det tredje kan det synast som at naturen blir brukt for å gi ein viss poetisk dimensjon til bileta. Det er markant i *Sankt Georg-kodeksen*, der det vesle vatnet med ender og siv løftar scena over dei vanlege framstillingane av Sankt Georg og draken. Det same inntrykket av poesi gir naturen i *Vergil-framsida*. Eit liknande inntrykk av poetisk ro og harmoni finst i *Vitjinga* i Boucicaut-tideboka, og - om enn på ein litt annan måte - i februar-kalenderbiletet i *Les Très Riches Heures*. Eg meiner på dette grunnlaget å ha vist at den nye måten å bruka natur på i bileta i Avignon finst vidareført i bilete i den internasjonale gotiske stilen.

Andre element i kunsten i Avignon kan samanfattast i kategorien «elegant luksus». Det syner seg i framstillingane av Sankt Martial, San Fortunato og dei tre damene i Sankt Johannes-kapellet (sjå figurane **3.22**, **3.27** og **3.31**), men òg i framstillinga av *Den heilage familien*. Mest tydeleg er det likevel i bileta av profetane og patriarkane i den store mottakingssalen i pavepalasset. Figurane er slanke og

elegante, somme med lett svai, alle i kostesame klede. Framstilling av elegant luksus oppstod ikkje i Avignon, men fusjonen av «dei solide og konkrete figurane frå toskansk tradisjon med personane i svaiaende, ledige former med ein krystallaktig glans frå dei gotiske glasmåleria» (Castelnuovo 1996, 137), var ny. Den elegante luksusen blir endå tydelegare i den internasjonale gotiske stilen. Helgenkongane i Wilton-diptykonet, aristokratiet hos Limbourgane, dei snøballkastande aristokratane i kalenderbiletet av Wenceslaus og portrettet av hertug Johan (figur 4.06) er døme på vidareføring av den elegante luksusen og dei slanke formene i den internasjonale gotiske stilen.

Ei kunstnarleg nyskaping i Avignon var utvidinga av fargespekteret og ein ny måte å bruka fargar på. Castelnuovo skriv (1996, 137) at fargespekteret blei meir nyansert enn tidlegare. Han nemner i samband med bileta av profetane og patriarkane i pavepalasset at den bleike blåfargen nærmar seg den pastellgrøne, ein rosafarge held oppe ein lett grønfarge, ein oransje dempar ein kvit med blåtone, og at det gir inntrykk av ein atmosfære som var populær i den internasjonale stilen. Utnyttinga av heile fargespekteret på ein ny måte kjem òg til uttrykk i utsmykkinga i klosteret i Villeneuve. Dette utvida fargespekteret er vidareført i den internasjonale gotiske stilen, og kjem tydeleg fram blant anna i Wenceslaus sitt kalenderbilete (figur 4.11), Gentile da Fabriano sitt måleri av dei heilage tre kongane (figur 4.14) og Giovanni di Paolo sitt bilete av vegen til Golgata (figur 4.16). Fargebruken i dei to kapella i pavepalasset viser ein annan måte å bruka fargar på. I Sankt Martial-kappet er fargane klare, med mykje bruk av gull og dyr blåfarge. Det samsvarer godt med det preget av luksusen, urbaniteten og den sosiale klassen som Martial levde i. Fargane i Sankt Martial-kappet finst att i framstillingane av aristokratiet i kalenderbileta til Limbourgane (sjå som døme figur 4.12). Ein annan ny måte å bruka fargar, lys og skugge på, er å få fram spesielle effektar eller stemningar. I *Vergil-framsida* gir fargebruken eit heilskapleg poetisk inntrykk. Blåtonane og jordfargane gir bakgrunn til det lyse forhenget og dei kvite kleda til personane i biletet. Vergils blick ut i eteren understrekar den poetiske, skapande stemninga i biletet. Bruken av fargar i gravleggingssena i *Orsini-polyptikonet* er annleis. Den raudfarga himmelen, den mørke jordvollen bak gravferdsfølget og dei fire trea som står i uorden, speglar stemninga rundt gravlegginga. Biletet av gravlegginga av Johannes Døyparen i klosteret i Villeneuve inneheld ei heilt anna stemning. Der dannar òg tre, jord og himmel ein bakgrunn for gravlegginga, men her er det ingen raud himmel eller uorden; trea ser meir ut til å bøya seg i sorg, på same måten som personane rundt grava. Den kvite muren og dei lyse fargane rundt grava skaper ei høgtideleg, sakral stemning. Limbourgane synest å ha utnytta fargespekteret og brukt fargar, lys og skugge på liknande måte i Getsemane-biletet (figur 4.17). Den utvidinga av fargespekteret og fargebruken som fann stad i Avignon, meiner eg såleis òg kan finnast i den internasjonale gotiske stilen.

Bileta i Avignon blei meir realistiske enn tilfellet var i italiensk og fransk tradisjon. Det manifesterte seg for det første i framstillinga av natur. Rett nok hadde både Giotto og Siena-målarane byrja å framstillja natur meir realistisk enn forgjengarane, men naturen var ofte på avstand, som i landskap. Kunsten i Avignon er nær naturen, som ikkje er farleg men inviterande. I pavepalasset leikar barn i trea

og Sebedeus-sønene ror på vatnet, Vergil sit med ryggen mot eit tre og får inspirasjon og i naturen finst realistiske framstillingar av vekster, fuglar og dyr. Denne realismen er vidareført i den internasjonale gotiske stilen og kan finnast att i mange bilete, som i fleire kalenderbilete i *Les Très Riches Heures*. Realismen var ikkje avgrensa til natur, den gjaldt òg framstilling av personar. Giovannetti brukte truleg levande personar som han såg i Avignon som modellar for personar som han måla inn i dei religiøse bileta sine. Denne realismen finst berre i avgrensa grad i bilete i den internasjonale stilen, og den kjem truleg ikkje inn att i kunsten før hos Masaccio i den italienske renessansen.

Kunsten i Avignon viser at det blei eksperimentert med ulike måtar å få fram perspektiv i bileta, i tråd med italiensk tradisjon. Kunsten til Matteo Giovannetti viser ein aktiv bruk av teknikkar for å skapa romverknad i bileta. Han brukte òg dei djupe vindaugskarmane for å måla same scena frå to ulike ståstader, og han laga linjer for å knyta ulike bilete saman. I kunsten i Avignon finst fleire døme på tidlege eksperimenteringar med bruk av arkitektur og natur for å skapa romverknad/perspektiv i bileta. Framstillinga av himmelrommet i *Dei falne englane* (figur 3.21) og interiøret frå ei av kyrkjene som Sankt Martial grunnla (figur 3.24) viser eksperiment med sentralperspektiv, gravleggings-scenene i *Orsini-polyptykonet* og i klosteret i Villeneuve viser bruk av natur for å skapa romverknad. Kunsten representerer likevel berre eit steg i utviklinga av perspektiv i bilete. I den internasjonale stilen er desse eksperimenta utvikla vidare. Bileta *Vitjinga* i Boucicaut-tideboka og *Johannes på Patmos* i *Les Très Riches Heures* er døme på naturleg perspektiv, og Broederlam bruker arkitektur for å få fram romverknad i *Presentasjonen av Jesus i tempelet* (figur 4.03), slik Limbourgane òg gjorde i gjenbruken av himmelrommet frå *Dei falne englane*. Simone Martini brukte i mange av bileta sine skinande gull som bakgrunn, frå Sankt Ludvik-altaret i Napoli til *den heilage familien*. Lyset frå gullet blei assosiert med Guds lys. Ein slik bakgrunn finst òg i bilete i den internasjonale gotiske stilen, som i Wilton-diptykonet.

I Avignon blei opptog og anna samling av folk i bilete innført frå italiensk tradisjon. Bilete i *Orsini-polyptykonet* som viser vegen til Golgata og krossfestinga har gitt inspirasjon til seinare bilete i den internasjonale gotiske stilen. Freskar i pavepalasset inneheld òg mange personar, til dømes dei som såg offeret til Sakarias i Sankt Johannes-kapellet i pavepalasset (figur 3.31). Det er all grunn til å rekna med at krossfestings- og dommedagsscenene i dei store salane i pavepalasset òg inneheldt folkesamlingar. Samlinga av mange personar finst i mange profane verk i den internasjonale gotiske stilen, men òg i religiøse bilete. Døme på dette er bileta av dei store, staselege følgja til dei heilage tre kongane og opptoget av aristokratiske ryttrarar i kalenderbiletet for mai i *Les Très Riches Heures*.

Nye sjangrar

Dei første realistiske portretta etter antikken blei truleg laga i Avignon. Det gjeld portrettet av Laura, som Petrarca var forelska i, og av kardinal Napoleone Orsini, begge laga av Simone Martini. Det eldste kjende, bevarte portrettet er av (den seinare) kong Johan den Gode, truleg frå rundt 1350. Sjangeren blei populær, og frå rundt 1400 av var det vanleg for adel å bli portrettert. Utstillinga om kunst frå rundt 1400 i Wien viste tre slike portrett. Det er grunn til å hevda at denne sjangeren, som blei fødd på ny i Avignon, blei vidareført i den internasjonale gotiske stilen. Realismen i framstillinga av personar i bilete frå Avignon fanst òg i den internasjonale gotiske stilen, men berre så langt at personane kunne kjennast att. I mange tilfelle synest det som at realismen er pynta på: «the far from beautiful features of the Duke are smoothed out and idealised, while still conveying a recognisable likeness», skriv Clark (1947, 761) om eit portrett av hertugen av Berry. Det er ulik grad av realisme i portrettet av Johan den Gode (figur 3.13) og portrettet av hertug Rudolf av Habsburg (figur 4.05).

To ulikskapar

På to område skil likevel kunsten i den internasjonale gotiske stilen seg frå kunsten in Avignon. Det eine gjeld den pynta realismen. Clark (1947, 761) sin observasjon om at andletsdraga til hertugen av Berry er «smoothed out and idealised» er eit døme på denne pyntinga. Framstillinga i *Les Très Riches Heures* av Johannes på Patmos (figur 4.19) samanlikna med Giovannetti sin Johannes på Patmos (figur 3.30) viser tydeleg skiljet mellom den pynta realismen og realismen.

Det andre området gjeld framstilling av aristokratiet i forhold til dei andre sosiale klassane, der aristokratiet er slanke, elegante og i luksuriøse omgjevnader, medan personar frå andre sosiale lag er framstilte som fysisk breiare, dårlegare kledde og i mindre attraktive omgjevnader. Jegerane i fresken til Wenceslaus og Josef hos Broederlam illustrerer dette sosiale skiljet. Panofsky (1996, 67) meiner at dette fenomenet botnar i den konkurransen om hegemoniet i samfunnet som aristokratiet kjende frå den veksande velstående borgarstanden av handelsmenn og finansfolk. Elsner meiner (2003,102) at «cultural and historical changes in perception» påverkar stilbiletet. Kunsten fekk som ein funksjon å stadfesta overherredømet til aristokratiet i det europeiske sivile samfunnet.

5.3 Konklusjon

Føresetnadene for at Avignon i pavetida var ein fødestad for den internasjonale stilen er for det første at pavebyen Avignon hadde ein slik status og posisjon i Europa at det fanst eit potensiale for at kunsten i byen kunne påverka seinare kunst. Den andre føresetnaden er at det i byen fanst kunst av eit slikt omfang og med ein slik kvalitet at den kunne inspirera seinare kunst. Den tredje føresetnaden er at den rundt 1400 i Europa fanst ein stil som kan kallast den internasjonale gotiske stilen. Eg meiner gjennom drøftinga i oppgåva å ha grunnlag for å konkludera med at alle tre føresetnadene er oppfylte.

Samanlikninga av kunstverk frå pavetidas Avignon med kunstverk i den internasjonale gotiske stilen gir meg grunnlag for å hevda at for det første har konkrete kunstverk frå Avignon vore modellar for kunstverk i den internasjonale gotiske stilen. For det andre er mange ulike element som er identifiserte i kunsten i Avignon, vidareførte i den internasjonale gotiske stilen. For det tredje gjenoppstod ein portrettsjanger frå antikken i pavetidas Avignon, nemleg det realistiske portrettet av ein person. Den sjangeren er òg vidareført i den internasjonale gotiske stilen. Eg peikar òg på to element i den internasjonale gotiske stilen som ikkje er vidareførte frå Avignon, og som heller ikkje vanlegvis har blitt inkluderte i tidlegare definisjonar av stilen: den pynta realismen og markeringa av avstand mellom aristokratiet og lågare sosiale grupper. Begge desse elementa har kome til som tilpassingar til dei aristokratiske kjøpargruppene.

Føresetnadene for at Avignon i pavetida var ein fødestad for den internasjonale gotiske stilen er oppfylte. Samanlikninga av kunst frå Avignon med kunst i stilen viser dessutan at svært mange nyskapingar og andre kunstelement frå Avignon er vidareførte i stilen. Eg meiner derfor at svaret på spørsmålet først i oppgåva er at Avignon i første del av 1300-talet må reknast som ein fødestad for den internasjonale gotiske stilen.

Litteraturliste

Bøker:

- Bellosi, Luciano. 1983. «Le Maître du Codex le saint Georges.» *L'art gothique siennois*. Utstillingskatalog. Firenze. Centro Di : 124-125
- Binski, Paul. 2000. "Court Patronage and international Gothic." *The New Cambridge Medieval History, volume VI*. Redigert av Michael Jones. Cambridge. Cambridge University Press, s. 222-233
- Castelnuovo, Enrico. 1996. *Un peintre italien à la cour d'Avignon*. Omsett av Simone Darses og Sylvie Girard. Paris. Gérard Monfort
- Chilvers, Ian. 2009. *The Oxford Dictionary of Art and Artists*. Oxford. Oxford University Press
- Curajod, Louis. 1901. *LEÇONS professés à l'École du Louvre (1887-1896)*. Paris. Alphonse Picard et fils
- Elsner, Jan. 2003. "Style." *Critical Terms for Art History* (2. utgåve). Redigert av Robert S. Nelson og Richard Shiff. Chicago. University of Chicago Press, 98-109
- Falkeid, Unn. 2017. *The Avignon Papacy Contested*. Cambridge, Massachusetts. Harvard University Press
- Fleck, Cathleen. 2009. "Seeking legitimacy: Art and manuscripts for the popes in Avignon from 1378 to 1417." *A Companion to the Great Western Schism (1378-1417)*. Redigert av Joëlle Rollo-Koster og Thomas M. Izbicki. Leiden. Brill: 239-302

- Fleck, Cathleen. 2010. *The Clement Bible at the medieval courts of Naples and Avignon*. Abingdon Oxfordshire. Routledge
- Gombrich, Ernst H. 1950. *The Story of Art*. (16. utgåve, 2012) London. Phaidon Press
- Gordon, Dillion. 1993. *The Wilton Diptych*. London. National Gallery Publications
- Hartt, Frederick og David G. Wilkins. 2011. *History of Italian Renaissance Art*. London. Pearson Education Inc.
- Honour, Hugh og John Fleming. 1991. *A World History of Art* (3. utgåve). London. Laurence King Ltd.
- Kemp, Martin. 1990. *The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Saurat*. London. Yale University Press
- Kleiner, Fred S. 2009. *Gardner's Art through the Ages*, 13. utgåve. Boston USA. Thomson Higher Education
- Laclotte, Michel. 1960. *L'École d'Avignon*. Paris: Éditions l'Art Gonthier-Seghers
- Laclotte, Michel og Dominique Thiébaud. 1983. *L'École d'Avignon*. Frankrike. Flammarion
- Longnon, Jean og Raymond Cazelles. 1990. *The Très Riches Heures of Jean, Duke of Berry*. Secaucus, New Jersey. The Wellfleet Press
- Mâle, Emile. 1986. *Religious Art in France. The late Middle Ages*. Omsett av Marthiel Mathews. Guildford, UK. Bollingen series XC 3, Princeton University Press
- Martindale, Andrew. 1988. *Simone Martini*. Oxford. Phaidon Press
- Panofsky, Erwin. 1966. *Early Netherlandish Painting*. Cambridge, Massachusetts. Harvard University Press
- Pächt, Otto. 1962. "Die Gotik der Zeit um 1400 als gesamteuropäische Kunstsprache." *Europäische Kunst um 1400*. Utstillingskatalog. Wien: 52-65
- Previtali, Giovanni. 1983. « La chute des anges rebelles. » *L'art gothique siennois*. Utstillingskatalog. Firenze. Centro Di :181-183
- Renouard, Yves. 1970. *The Avignon Papacy 1305 – 1403*. Omsett av Denis Bethell. London. Faber and Faber.
- Rollo-Koster, Joëlle. 2015. *Avignon and its Papacy 1309-1417*. London. Rowman & Littlefield
- Shapiro, Meyer. 1998. "Style". *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Redigert av Donald Prezioso. Oxford. Oxford University Press
- Sterling, Charles. 1962. «Die Malerei um 1400.» *Europäische Kunst um 1400*. Utstillingskatalog. Wien: 66-78
- Vasari, Giorgio. 2008. *The Lives of the Artists*. Omsett av Julia Conaway Bondanella og Peter Bondanella. Oxford. Oxford World's Classics, Oxford University Press
- Verdier, Phillipe. 1962. «Introduction.» *The International Style*. Utstillingskatalog. Baltimore: x-xv

- Warnke, Martin. 1993 *The Court Artist*. Omsett av David McKintock. Cambridge. Cambridge University Press
- Weiss, Stefan. 2002. *Die Versorgung des päpstlichen Hofes in Avignon mit Lebensmittel (1316-1378)*. Berlin. Akademie Verlag
- de Winter, Patrick Marc. 1976. *The Patronage of Philippe le Hardi, Duke of Burgundy (1364-1404)*. New York. New York University
- Zutshi, P. N. R. 2000. "The Avignon Papacy." *The New Cambridge Medieval History, volume VI*. Redigert av Michael Jones. Cambridge. Cambridge University Press: 653-673

Artiklar :

- Anheim, Etienne. 2008. « La Chambre du Cerf. » *Knowledge at the courts*, Firenze, Sismel, 2008 (<https://www.sudoc.fr/140527850>): 57-124
- Anheim, Etienne. 2017. « Un atelier italien à la cour d'Avignon. Peindre à la Renaissance. » *Editions EHESS (Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales)*, juillet-septembre. Cambridge University Press : 703- 735
- Capron, Emma. 2017. "Simone Martini's last documented work." *The Burlington Magazine*, vol. CLIX, nr 1366: 4-13
- Clark, Kenneth. 1947. "International Gothic and Italian Painting: Selwyn Brinton Lecture." *Journal of the Royal Society of Arts*, vol. 95, No. 4753: 757-770
- Cutting, J. E. 2003. "Gustav Caillebotte, French Impressionism and mere exposure." *Psychonomic Bulletin & Review*. 10(2): 319-343
- Enaud, François. 1971. « Les fresques du Palais des Papes d'Avignon. » *Les Monuments Historiques de la France*. Vol XVII, nr 2-3 : 1-139 og 196-202
- Folgerø, Per Olav. 2006. "The analepsis and the conception of the logos. Some remarks on the depiction of the ascension/the vision of Daniel (Dan 7, 9-13) on the triumphal arch of S. Stefano di Soleto /Lecce)." *Bollettino della badia greca di Grottaferrata, BBGG*. Vol 3: 205-214
- Folgerø, Per Olav mfl. 2016. "Effects of Facial Symmetry and Gaze Direction on Perception of Social Attributes: A Study in Experimental Art History" *Frontiers in Human Neuroscience*. Doi: 10.3389/Inhum.2016.00452
- Lyna, Frédéric. 1963. « La miniature européenne vers 1400. » *Scriptorum*. Tome 17 nr. 2: 307-310
- Markey, Tim. 2016. "Servius illustrated: Latin texts and contexts of Simone Martini's frontispiece painting to Petrarch's Virgil." *Humanistica Lovaniensia*. vol. 65: 1-28
- Megyesi, Peter. 2021. « The drinking servant in depictions of the 'Adoration of the Magi'." *The Burlington magazine*, vol. 163, nr 1417: 344-351
- Meiss, Millard. 1936. "The Madonna of Humility." *The Art Bulletin*. vol. 18 nr. 4: 435-465

- Rickert, Margaret. 1962. "European Art about 1400." *The Burlington Magazine*, nr. 714, vol. CIV, 367-373
- Roques, Marguerite. 1960. « Le peintre de la chambre de Clément VI au palais d'Avignon. » *Bulletin Monumental*. tome 118, nr. 4: 73-296
- Rouchon Mouilleron, Veronique. 2009. « Saint Jean le Baptiste dans les chapelles peintes du palais des papes d'Avignon et de la chartreuse de Villeneuve (1347 et 1355). » *Centre Europeen d'Etudes Bourguignonnes (XIVe-XVIe s.)*, Avignon [halshs-01967163]:279-302
- Williamson, Beth. 2007. "Sight, Seeing and Salvation in Fourteenth-century Avignon." *Art History*. vol. 30 nr 1: 1-24

Illustrasjonar

3. kapittel

- Figur 3.01: Giotto. *Klage over den døde Jesus*. Ca 1305. Freske. Arena-kapellet, Padua. Kopiert frå Gardner's Art through the Ages
- Figur 3.02: Ukjent kunstnar. *Abraham og dei tre englane*. 1253-1270. Illuminasjon. Tempera og gull på pergament. Sankt Ludvik-salmebok. Nasjonalbiblioteket i Paris. Kopiert frå Gardner's Art through the Ages
- Figur 3.03: Pavepalasset i Avignon. Skjematisk oversyn. Kopiert frå *Les Monuments Historiques de la France*. Vol XVII, nr 2-3
- Figur 3.04: Pavepalasset i Avignon. Etasjeinndeling i Engletårnet og Garderobetårnet. Kopiert frå Roques, Marguerite. 1960. « Le peintre de la chambre de Clément VI au palais d'Avignon. » *Bulletin Monumental*. tome 118, nr. 4
- Figur 3.05: Ukjent kunstnar. *Sankt Georg reddar prinsessa*. 1320-talet. Illuminasjon. Sankt Georg-kodeksen, folio 852. Vatikanbiblioteket, Roma. Kopiert frå Laclotte, Michel og Dominique Thiébaud. 1983. *L'Ecole d'Avignon*.
- Figur 3.06: Ukjent kunstnar. *Fuglebura*. 1336-1341. Freske. La Chambre du Pape. Pavepalasset. Kopiert frå Laclotte, Michel. 1960. *L'Ecole d'Avignon*.
- Figur 3.07: Simone Martini. *Framsida til Vergil-manuskriptet*. 1338-1340. Illuminasjon. 29 x 20 cm. Ambrosia-biblioteket i Milano. Kopiert frå Martindale, Andrew. 1988. *Simone Martini*
- Figur 3.08: Hovudinngangen til katedralen Notre-Dame des Dom, Avignon. Kopiert frå Martindale, Andrew. 1988. *Simone Martini*.
- Figur 3.09: Simone Martini. *Den audmjuke madonna. Maria, Jesusbarnet, englar og donator*. 1337-1341. Freske. Inngangspartiet til Notre-Dame des Doms, Avignon. Kopiert frå Laclotte, Michel og Dominique Thiébaud. 1983. *L'Ecole d'Avignon*.
- Figur 3.10: Simone Martini. *Kristus med globus*. 1337-1341. Sinopia. Inngangspartiet til Notre-Dame des Doms, Avignon. Kopiert frå Martindale, Andrew. 1988. *Simone Martini*

- Figur 3.11: Simone Martini. *Gravlegginga*. 1336-1341. Tempera på treplate. 30 x 20 cm. Orsini-polyptykonet. Gemäldegalerie, Berlin. Kopiert frå Martindale, Andrew. 1988. *Simone Martini*
- Figur 3.12: Simone Martini. *Vegen til Golgata*. 1336-1341. Tempera på treplate. 30 x 20 cm. Orsini-polyptykonet. Louvre, Paris. Kopiert frå Laclotte, Michel og Dominique Thiébaud. 1983. *L'Ecole d'Avignon*.
- Figur 3.13: Ukjent kunstnar. *Johan den Gode*. Før 1350. Tempera på treplate. 60 x 45 cm. Louvre, Paris. Lasta ned frå https://nn.wikipedia.org/wiki/Johan_II_av_Frankrike
- Figur 3.14: Simone Martini. *Jacopo Stefaneschi*. Detalj frå figur 3.09. Kopiert frå Laclotte, Michel og Dominique Thiébaud. 1983. *L'Ecole d'Avignon*.
- Figur 3.15: Simone Martini. *Sankt Ludvik-altartavla*. 1317. Tempera på treplate. 250 x 188 cm. Museo di Capodimonte, Napoli. Kopiert frå *The New Cambridge Medieval History, volume VI*. Redigert av Michael Jones. Cambridge. Cambridge University Press
- Figur 3.16: Simone Martini. *Kong Robert I den Vise*. Detalj frå figur 3.15. Kopiert frå Martindale, Andrew. 1988. *Simone Martini*
- Figur 3.17: Simone Martini. *Den heilage familien*. 1342. Tempera på treplate. The Walker Art Gallery, Liverpool. Kopiert frå Martindale, Andrew. 1988. *Simone Martini*
- Figur 3.18: Ukjent kunstnar. *Fiskescene*. 1343. Freske. La Chambre du Cerf. Pavepalasset. Kopiert frå Laclotte, Michel og Dominique Thiébaud. 1983. *L'Ecole d'Avignon*.
- Figur 3.19: Ukjent kunstnar. *Jaktscene*. 1343. Freske. La Chambre du Cerf. Pavepalasset. Lasta ned frå <https://www.palais-des-papes.com/fr/content/des-fresques-ineestimables>
- Figur 3.20 : Ukjent kunstnar. *Barn i eit tre*. 1343. Freske. La Chambre du Cerf. Pavepalasset. Kopiert frå *Les Monuments Historiques de la France*. Vol XVII, nr 2-3
- Figur 3.21. Ukjent kunstnar. *Sankt Martin si gode gjerning, Dei falne englane*. Rundt 1340. Opprinneleg tempera på treplate, overført til duk. 64 x 29 cm. Louvre, Paris. Inv.nr DL 1967 1 A og B. Lasta ned frå heimesida til museet.
- Figur 3.22: Matteo Giovannetti. *Vekkinga av sonen til Nervi frå dei døde*. 1344. Takfreske. Sankt Martial-kapellet. Pavepalasset. Kopiert frå Laclotte, Michel og Dominique Thiébaud. 1983. *L'Ecole d'Avignon*.
- Figur 3.23: Matteo Giovannetti. *Mirakla i Limoges*. 1344. Freske. Øvre del i nordmuren i Sankt Martial-kapellet. Pavepalasset. Kopiert frå *Les Monuments Historiques de la France*. Vol XVII, nr 2-3
- Figur 3.24: Matteo Giovannetti. 1344. Freske. Sankt Martial-kapellet. Pavepalasset. Kopiert frå heftet *Trésor peints, Chapelles du Palais des Papes*. 2012. Editions Ouest-France
- Figur 3.25: Ukjent kunstnar. *Jegerar med hundar og falk*. 1343. Freske. La Chambre du Cerf. Pavepalasset. Kopiert frå Laclotte, Michel og Dominique Thiébaud. 1983. *L'Ecole d'Avignon*.

- Figur 3.26: Matteo Giovannetti. *Jesus, Maria og helgenar*. 1344. Freske. Sankt Martial-kapellet. Pavepalasset. Kopiert frå *Les Monuments Historiques de la France*. Vol XVII, nr 2-3
- Figur 3.27: Matteo Giovannetti. *San Fortunata*. Ca 1345. Tempera på treplate. 55 x 18 cm. Del av triptykon. Museo Correr, Venezia. Lasta ned frå <http://www.archiviodellacomunicazione.it/sicap/OpereArte/2607/?WEB=MuseiVE>
- Figur 3.28: Matteo Giovannetti. *Yrket til Sebedeus-sønene*. 1346-1348. Freske. Sankt Johannes-kapellet. Pavepalasset. Kopiert frå heftet *Trésor peints, Chapelles du Palais des Papes*. 2012. Editions Ouest-France
- Figur 3.29: Matteo Giovannetti. Detalj frå figur 3.28. Kopiert frå Laclotte, Michel og Dominique Thiébaud. 1983. *L'École d'Avignon*.
- Figur 3.30: Matteo Giovannetti. *Johannes sitt syn på Patmos*. 1346-1348. Freske. Sankt Johannes-kapellet. Pavepalasset. Kopiert frå Laclotte, Michel og Dominique Thiébaud. 1983. *L'École d'Avignon*.
- Figur 3.31: Matteo Giovannetti. *Tilskodarar til offeret til Sakarias*. 1346-1348. Freske. Sankt Johannes-kapellet. Pavepalasset. Kopiert frå Laclotte, Michel og Dominique Thiébaud. 1983. *L'École d'Avignon*.
- Figur 3.32: Alexandre Denuelle. *Halshogginga av Johannes Døyparen*. 1849. Teikning. Kopi av Giovannetti sin freske i Sankt Johannes-kapellet i pavepalasset frå 1346-1348. Kopiert frå *Les Monuments Historiques de la France*. Vol XVII, nr 2-3
- Figur 3.33: Matteo Giovannetti. *Soldatar som ser på halshogginga av Johannes Døyparen*. 1346-1348. Freske. Sankt Johannes-kapellet. Pavepalasset. Kopiert frå *Les Monuments Historiques de la France*. Vol XVII, nr 2-3
- Figur 3.34: Matteo Giovannetti. *Herodes-festen*. 1346-1348. Freske. Sankt Johannes-kapellet. Pavepalasset. Kopiert frå Rouchon Mouilleron, Veronique. 2009. « Saint Jean le Baptiste dans les chapelles peintes du palais des papes d'Avignon et de la chartreuse de Villeneuve (1347 et 1355). » *Centre Europeen d'Etudes Bourguignonnes (XIVe-XVIe s.)*, Avignon [halshs-01967163]:279-302
- Figur 3.35: Matteo Giovannetti. *Salome gir mor si hovudet til Johannes på eit fat*. 1346-1348. Freske. Sankt Johannes-kapellet. Pavepalasset. Kopiert frå *Les Monuments Historiques de la France*. Vol XVII, nr 2-3
- Figur 3.36: Matteo Giovannetti. *Profetar og Patriarkar*. 1352. Freske. Den store mottakingssalen. Pavepalasset. Kopiert frå *Les Monuments Historiques de la France*. Vol XVII, nr 2-3
- Figur 3.37: Matteo Giovannetti. *Esekiel, Jeremias, Jesaja og Moses*. 1352. Freske. Den store mottakingssalen. Pavepalasset. Kopiert frå Laclotte, Michel. 1960. *L'École d'Avignon*. Paris: Éditions l'Art Gonthier-Seghers

- Figur 3.38: Matteo Giovannetti. *Salomon og David*. 1352. Freske. Den store mottakingssalen. Pavepalasset. Kopiert frå Laclotte, Michel. 1960. *L'École d'Avignon*. Paris: Éditions l'Art Gonthier-Seghers
- Figur 3.39: Matteo Giovannetti. *Gravlegginga av Johannes Døyparen*. 1355. Freske. Klosteret i Villeneuve-lès-Avignon. Kopiert frå Rouchon Mouilleron, Veronique. 2009. « Saint Jean le Baptiste dans les chapelles peintes du palais des papes d'Avignon et de la chartreuse de Villeneuve (1347 et 1355). » *Centre Europeen d'Etudes Bourguignonnes (XIVe-XVIe s.)*, Avignon [halshs-01967163]:279-302
- Figur 3.40: Matteo Giovannetti. *Halshogginga og presentasjonen av hovudet til Johannes*. 1355. Freske. Klosteret i Villeneuve-lès-Avignon. Kopiert frå Rouchon Mouilleron, Veronique. 2009. « Saint Jean le Baptiste dans les chapelles peintes du palais des papes d'Avignon et de la chartreuse de Villeneuve (1347 et 1355). » *Centre Europeen d'Etudes Bourguignonnes (XIVe-XVIe s.)*, Avignon [halshs-01967163]:279-302

4. kapittel

- Figur 4.01: Ukjent kunstnar. *Kong Rikard II med helgenane Edmund, Edvard og Johannes og Maria, Jesusbarnet og englar*. 1395-99. Tempera på treplate, kvar 47,5 x 29 cm. Wilton-dyptikonet. National Gallery, London. Kopiert frå Gordon, Dillion. 1993. *The Wilton Diptych*
- Figur 4.02: Ukjent kunstnar. *Underlagsteikning frå Maria, Jesusbarnet og englane*. 1395-99. Del av Wilton-dyptikonet. National Gallery, London. Kopiert frå Gordon, Dillion. 1993. *The Wilton Diptych*
- Figur 4.03: Melchior Broederlam. *Presentasjonen av Jesus i tempelet og flukta til Egypt*. 1398. Olje på treplate. 166,5 x 125 cm. Musée des Beaux-Arts de Dijon. Kopiert frå Gardner's Art through the Ages
- Figur 4.04: Filippo Brunelleschi (venstre) og Lorenzo Ghiberti (høgre). *Isak-offeret*. 1401. Bronserelieff. Kvar av dei 52 x 45 cm. Museo Nazionale del Bargello, Firenze. Kopiert frå Hartt, Frederick og David G. Wilkins. 2011. *History of Italian Renaissance Art*. London. Pearson Education Inc
- Figur 4.05: ukjent kunstnar. *Hertug Rudolf IV av Habsburg*. 1365. Måling på pergament over treplate. 39 x 22 cm (utan ramme). Wiener Dom- und Diözesanmuseum, Wien. Lasta ned frå https://no.wikipedia.org/wiki/Rudolf_IV_av_%C3%98sterrike
- Figur 4.06: Ukjent kunstnar. *Johan utan frykt*. 1404-1405. Olje på eikeplate. 29 x 21 cm. Louvre, Paris. Lasta ned frå <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:JeanIIdFrance.jpg>
- Figur 4.07: Ukjent kunstnar. *Wenceslaus I av Luxembourg*. 1400-1415. Olje på treplate. 34,4 x 25,4 cm. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid. Lasta ned frå https://en.wikipedia.org/wiki/Wenceslaus_I,_Duke_of_Luxembourg

- Figur 4.08: Boucicaut-meisteren. *Vitjinga*. 1405-1410. Tempera på pergament. 27,5 x 19 cm (folio). Illuminert manuskript, Boucicaut-tideboka. Musée Jacquemart-André, Paris. Lasta ned frå [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Boucicaut_hours_visitation_\(2\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Boucicaut_hours_visitation_(2).jpg)
- Figur 4.09: Limbourgbrørne. *Les très riches Heures du duc de Berry, kalenderblad for oktober*. 1410-1416. Måling på pergament. 21 x 29 cm. Musée Condé, Chantilly. Kopiert frå Longnon, Jean og Raymond Cazelles. 1990. *The Très Riches Heures of Jean, Duke of Berry*.
- Figur 4.10: Limbourgbrørne. *Les très riches Heures du duc de Berry, kalenderblad for februar*. 1410-1416. Måling på pergament. 21 x 29 cm. Musée Condé, Chantilly. Kopiert frå Longnon, Jean og Raymond Cazelles. 1990. *The Très Riches Heures of Jean, Duke of Berry*.
- Figur 4.11. Wenceslaus av Böhmen. *Januar*. Rundt 1400. Freske. Ørnetårnet (Torre dell'Aquila) i Buonconsiglio-slottet i Trentino. Italia. Lasta den frå https://www.wikiwand.com/en/Buonconsiglio_Castle
- Figur 4.12: Limbourgbrørne. *Les très riches Heures du duc de Berry, kalenderblad for mai*. 1410-1416. Måling på pergament. 21 x 29 cm. Musée Condé, Chantilly. Kopiert frå Longnon, Jean og Raymond Cazelles. 1990. *The Très Riches Heures of Jean, Duke of Berry*.
- Figur 4.13: Limbourgbrørne. *Les très riches Heures du duc de Berry, Dei tre kongane*. 1410-1416. Måling på pergament. 21 x 29 cm. Blad nr 49. Musée Condé, Chantilly. Kopiert frå Longnon, Jean og Raymond Cazelles. 1990. *The Très Riches Heures of Jean, Duke of Berry*.
- Figur 4.14: Gentile da Fabriano. *Dei tre kongane*. 1423. Tempera på panel. 300 x 282 cm. Altarstykket. Galleri Uffizi, Firenze. Lasta ned frå <https://www.uffizi.it/en/artworks/adoration-of-the-magi>
- Figur 4.15: Limbourgbrørne. *Les très riches Heures du duc de Berry, Vegene til Golgata*. 1410-1416. Måling på pergament. 21 x 29 cm. Blad nr 111. Musée Condé, Chantilly. Kopiert frå Longnon, Jean og Raymond Cazelles. 1990. *The Très Riches Heures of Jean, Duke of Berry*.
- Figur 4.16: Giovanni di Paolo : *Vegene til Golgata*. 1426. Tempera på panel. 40 x 43 cm. Predellaen til Pecci-altarstykket. The Walters Art Gallery, Baltimore. Kopiert frå heimesida til The Walters Art Gallery
- Figur 4.17: Limbourgbrørne. *Les très riches Heures du duc de Berry, Jesus i Getsemane*. 1410-1416. Måling på pergament. 21 x 29 cm. Blad nr 107. Musée Condé, Chantilly. Kopiert frå Longnon, Jean og Raymond Cazelles. 1990. *The Très Riches Heures of Jean, Duke of Berry*.
- Figur 4.18: Limbourgbrørne. *Les très riches Heures du duc de Berry, Dei falne englane*. 1410-1416. Måling på pergament. 21 x 29 cm. Blad nr 65. Musée Condé, Chantilly. Kopiert frå Longnon, Jean og Raymond Cazelles. 1990. *The Très Riches Heures of Jean, Duke of Berry*.
- Figur 4.19: Limbourgbrørne. *Les très riches Heures du duc de Berry, Johannes på Patmos*. 1410-1416. Måling på pergament. 21 x 29 cm. Blad nr 15. Musée Condé, Chantilly. Kopiert frå Longnon, Jean og Raymond Cazelles. 1990. *The Très Riches Heures of Jean, Duke of Berry*.

