

# Rideskolen

## *Tapisserier i Christian IV's sal på Akershus slott* *Dressurridning som motiv i barokken*

Anette Reiersen



Masteroppgave i Kunsthistorie

Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk

Det humanistiske fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

November 2016

Veileder: Professor Lena Liepe



# Rideskolen

*Tapisserier i Christian IV's sal på Akershus slott*

*Dressurridning som motiv i barokken*

Copyright Anette Reiersen

2016

Rideskolen

Anette Reiersen

<http://www.duo.uio.no>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

IV





## Sammendrag

Tema for denne oppgaven er et sett på tre tapissierier, kalt "Rideskolen", som henger på Akershus slott i Oslo. Motivene viser dressurridning og hester, akkompagnert av de romerske gudene Mars, Merkur og Venus. Settet ble opprinnelig produsert i Brussel, Spansk Nederland på midten av 1600-tallet av Everard Levniers. Kartongene (designen) er kjent som laget av kunstneren Jacob Jordaens. Selv om dette er internasjonalt kjente verk, er det forsket lite på settet som befinner seg i Norge.

Oppgaven er delt i to deler. Første del vil ta for seg empirien og presentere generell kunnskap og det vi vet om tapissieriene, primært etter at de kom til Norge. Jeg vil ta for meg restaureringen som ble foretatt på 1960-tallet, presentere dokumentasjonen og spørsmålene som ble stilt og avgjørelsene som ble tatt i denne prosessen. Påfølgende kommer en gjennomgang av kildematerialet som ble benyttet sist det ble skrevet om "Rideskolen", for deretter å se nærmere på internasjonal forskning, av nyere dato, for å sette "Rideskolen" i sin internasjonale kontekst. Dette gjøres også ved å se nærmere på settet i Norge komparativt med andre tapissierier, skisser og modeller i denne serien som fortsatt finnes bevart i utlandet.

Andre del, som jeg har kalt en kulturhistorisk undersøkelse, vil gå nærmere inn på selve temaet for designen. Her søker jeg en forklaring på motivets tema dressurridning, og spør hvorfor det ble valgt som design på tapissieri. Mitt utgangspunkt og teori, er at dressurridning tilhørte denne tidens absolutte samfunns-elite og at endring i krigføring og riddersystemets kollaps tvang frem en ny arena hvor adelen kunne utøve sine kunstner til hest. Dressurridningens historie, og særlig oppblomstringen av rideakademiene for adelens sønner på 1600-tallet, blir behandlet spesielt. Del to presenterer også en gjennomgang av tapissieriets historie og produksjon generelt og av tapissieri i Brussel på 1600-tallet spesielt. Jeg vil se på design for tapissieri utført av Rubens og Jordaens, de ledende kunstnerne bak design for tapissieri på denne tiden.

Mitt verktøy for undersøkelsen i del to, er basert på Michael Baxandall's modeller for forståelse av historiske bilder "the period eye" og "triangle of re-enactment".





## Forord

Aller først vil jeg rette en stor takk til min veileder gjennom de siste to årene, Professor Lena Liepe. Først fordi du så potensiale i mitt prosjekt, der andre tvilte. Så fordi du med din struktur og grundige veiledning ledet meg gjennom prosessen med en trygg hånd. Din kunnskap, åpenhet, humor og regelmessige oppfølging har vært uvurderlig og må berømmes.

Beate A. Pedersen, som venninne og historiker har du blitt utsatt for å måtte høre på alt jeg har tenkt og gjort underveis. Dine konstruktive tilbakemeldinger har reddet meg der jeg sto i stampe. Takk for all oppfølging og gode råd.

Takk til min kjære søster Trine M. Reine. Vel, dette er ikke helt ditt fag, men så ble det det likevel, du rir jo dressur! I en årrekke og til alle døgnets tider har du forholdt deg til mine spørsmål om hest, dressur og rideutstyr. Ikke alltid like enkelt når min kunnskap ligger 400 år bak din. Men tålmodig som du er, har du alltid gitt meg svar.

Kateřina Cichrová, ved Czech National Heritage Institute Regional Administration of Historic Houses, den eneste som virkelig forsto hva jeg holdt på med. For en glede det var å treffe deg. Takk for din mottakelse, åpenhet, all kunnskap du delte og alt du viste meg.

# INNHold

<b>1. Innledning</b>	<b>3</b>
1.1 Oppgavens tema og forskningsspørsmål	3
1.2 Forskningshistorie	7
1.3 Produksjon av tapisserier, en del sentrale begreper	11
1.4 Design og ikonografi	12
<b>I Første del: Fra teppene på Tjøtta til "Rideskolen" i Brussel</b>	<b>16</b>
2. Innledning	16
2.1 "Tjøtta-teppene" til Norge	17
2.2 "Rideskolen" til Akershus slott	19
2.3 Restaureringen	20
3. Veverne Levniers og Reydams og tapisserier med rideskolescener.	25
3.1 Rideskole-tapisserier på Akershus slott, Hlubokà slott og KHM Wien	30
3.2 Metalltråd og bord	37
3.3 Konklusjon	40
<b>II Andre del: Fra manège til tapiseri. En kulturhistorisk undersøkelse</b>	<b>42</b>
4. Innledning	42
4.1 Michael Baxandalls "triangle of re-encement" og "the period eye"	43
4.1.2 Baxandall og rideskolen	44
4.2 Tapiseri, produksjon og historie.	46
4.3 Tapiseri i Brussel på 1600 tallet.	48
4.4 Design for tapiseri. Rubens og Jordaens	50
4.5 Tapiseriets funksjon og rolle på 1600 tallet.	53
4.6 Generelt om motiv og tema	56

4.7 Dressurridning som motiv og tema	58
4.8 Europeisk idealer og et riddersystem i oppløsning	59
4.9 Rideakademienes utvikling	60
4.10 Pluvinel	63
4.11 Cavendish	65
4.12 Le style, c'est l'homme - konklusjon	67
<b>Litteraturliste</b>	<b>71</b>
<b>Billedkatalog</b>	<b>76</b>

## 1. Innledning

Christian IV's sal på Akershus slott i Oslo er regjeringens fremste representasjonslokaler. Her samles kongelige, politikere og internasjonal elite, salen er også åpen for publikum store deler av året. Som bakteppe for de store begivenhetene henger et sett på tre tapisserier. De opptar all veggplass på nordveggen og er dominerende kunstverk. For noen besøkende kan de nok fortone seg som falmede rester fra en svunnen tid, men disse tapisseriene er blant det mest verdifulle gjenstandene i slottets samling og bærer på en lang og intrikat historie.

Motivene viser hester og dressurridning, akkompagnert av de romerske gudene Mars, Merkur og Venus. To av tapisseriene er signert, mens på det tredje tapiseriet er området hvor signaturen ville befunnet seg ødelagt. Signaturen viser: E. Lyeniers (Everard Levniers III) og har Brussels våpenskjold, et skjold mellom to B'er, én B for Brussel en B for Brabant.

Målene på tapisseriene er h 3,75m x b 4,5 m. Man kan utifra signaturen slutte at tapisseriene er laget ved veverkompaniet til Everard Levniers III og Hendrik Reydam's i Brussel, Spansk Nederland rundt midten av 1600-tallet. Kartongene (designen) er laget av den kjente kunstneren Jacob Jordaens. Arbeidet er utført i ull (renning) og silke med gull- og sølvtråd. Tapisseriene er verker av aller ypperste kvalitet, både når det gjelder materialer, veving og design.

Dette settet med tapisserier omtales ofte i norske kilder som "Tjøtta-teppene". Forklaringen bak dette navnet er at tapisseriene ble oppdaget på Tjøtta gård i 1878 av maleren Peder Nicolay Arbo, som byttet dem til seg, mot et maleri, og tok dem med til Christiania. Hvordan tapisseriene i sin tid kom til Tjøtta, er et mysterium. I utlandet finnes flere tapisserier av samme design som Tjøtta-teppene. De er her kjent som "De store hestene" eller "Rideskolen" (i engelskspråklig litteratur "Large Horses"/ "Horsemanship" og på flamsk "Groote Paarden"). Jeg vil videre referere til settet på Akershus slott og liknende sett fra samme serie som "Rideskolen".

### 1.1 Oppgavens tema og forskningsspørsmål

"Rideskolen" er internasjonalt, anerkjente kunstverk i høyeste klasse. Likevel har forskningen rundt verkene vi har i Norge vært mangelfull og lite tilstedeværende. Jeg mener derfor det er på tide å rette søkelyset mot dette settet med tapisserier og oppdatere, samt

supplere med nyere forskning. I mitt arbeide har jeg i stor grad valgt å fokusere på denne seriens design og historie sett i internasjonal kontekst. Det gjelder både mitt valg av utenlandsk kildemateriale, som er meget substansielt sammenliknet med norske kilder, og ved å se på verkene i Norge i forhold til andre verker av samme design som fortsatt finnes på kontinentet. Tapisserier har naturlig hatt større prestisje og interesse internasjonalt, der kunnskapen, og ikke minst samlingene er større. Nettopp derfor mener jeg det er viktig å knytte vårt sett nærmere sin internasjonale historie. I min forskning har jeg derfor valgt å foreta flere studiereiser for med egne øyne å se liknende tapisserier på kontinentet, og å snakke med utenlandske eksperter på feltet.

I første del av oppgaven vil jeg i hovedsak ta for meg forskningshistorien og den empirien som foreligger om tapisseriene i settet "Rideskolen" på Akershus slott. Jeg vil i innledningsvis presentere det vi vet om "Rideskolen" etter at settet kom til Norge. Videre vil jeg ta for meg prosessen rundt restaureringen. Restaureringen stilte en del interessante spørsmål da et slikt arbeid aldri var blitt utført i Norge tidligere. Reparasjonene har i ettertid vist seg å være særdeles godt utført, om dog noe ukonvensjonell. Jeg vil se nærmere på hvilke problemstillinger som ble adressert og avgjørelsene som etter hvert ble tatt av venneforeningen på Akershus slott, som administrerte og finansierte restaureringen. Jeg har vært heldig å få tilgang til arkivet hvor mye av korrespondansen rundt spørsmål som ble stilt og diskutert er dokumentert. Dette belyser også hvor stor prestisje som faktisk lå i dette prosjektet. Det er ikke forsket på tapisseriene i settet "Rideskolen" i Norge siden slutten av 1960-tallet. Astrid Bugge publiserte sin artikkel i *Akershus slotts venners årsskrift 1968*, den første (og jeg vil påstå, siste) grundige artikkelen om tapisseriene skrevet i Norge. Denne artikkelen danner videre grunnlaget for majoriteten av det som har blitt skrevet om "Rideskolen" siden. Kildene som ble benyttet på 1960-tallet kan ha vært mangelfulle og/eller blitt misforstått og jeg vil også se nærmere på om det er mulig å forstå kildene annerledes i dag. Jeg vil også gjøre en oppdatert undersøkelse av kunnskapen rundt settet "Rideskolen" sett gjennom nyere kildemateriale.

Andre del av oppgaven har jeg valgt å kalle en kulturhistorisk undersøkelse. Her vil jeg fokusere på selve motivet: barokk dressurridning. Hvorfor ble det produsert eksklusive tapisserier av ypperste klasse med nettopp dressurridning som motiv? Jeg mener å finne forklaringen i oppløsningen av riddersystemet og den nye oppblomstringen av rideakademier

for overklassens sønner på begynnelsen av 1600-tallet. Dressurridningen erstattet og supplerte en arena hvor denne klassen kunne utvise makt og prestisje. Dressurridning som fenomen var et resultat av idealene som endret seg fra den mer brutale middelalderen, til den mer kontrollerte humanismen i renessansen. Gjennom å undersøke og forklare hva dressurridning representerte for overklassen i begynnelsen av 1600-tallet, vil jeg samtidig identifisere hvorfor noen også ønsket å bestille dressurridning som motiv på tapiseri. Selv om andre forskere har konstatert at det er dressurridning vi ser på tapisseriene, har jeg ikke sett andre stille spørsmålet så direkte og samtidig knytte en kulturhistorisk undersøkelse til svaret. Både mediet tapiseri og dressurridningen kan knyttes til den absolutte eliten i samfunnet på 1600-tallet og jeg vil se nærmere på hvordan de to fenomenene er knyttet sammen.

Mitt ønske og ambisjon for denne undersøkelsen er å åpne verket ytterligere for dagens betrakter. I dag fremstår verkene som falmede skygger av fremmede motiver fra en fordums tid. Gjennom å forklare motivet i verkets opprinnelige kontekst, og i et forsøk på å se det gjennom øynene til samtidens publikum, håper jeg å kunne speile noe av det verket inneholdt, men som har gått tapt for tilskueren i dag. Som verktøy for denne undersøkelsen har jeg valgt å støtte meg til Michael Baxandall's modell for forståelse av historiske bilder. Sentralt for min undersøkelse er hans "the period eye" primært hentet fra *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy* (1972) og som han videreutviklet i *Limewood Sculptures of Renaissance Germany* (1980). Jeg forstår "the period eye" som en undersøkelse av hvordan både kunstnere og deres verk fungerte i sin originale sosiale, kommersielle og religiøse kontekst. Baxandall argumenterte for at visuell informasjon blir prosessert av hjernen på forskjellig vis avhengig av en kombinasjon av tillærte ferdigheter og erfaring, noe som også er kulturell betinget. Han foreslår at det kulturelle har innflytelse på de visuelle karakteristika som gjør seg gjeldende i en bestemt tid og sted. "The period eye" undersøker hvordan kunsten og dens uttrykk fungerte i sin originale sosiale, kommersielle og religiøse kontekst. Mer konkret: hvilke vaner for persepsjon hadde en bestemt gruppe mennesker innenfor en bestemt tidsperiode. Hvordan var deres relasjoner og sosiale praksis og hvordan kommer dette til syne i kunsten. Konseptet forsøker å rekonstruere både det mentale og den visuelle utrustning som blir brakt til syne i kunstverk (eller andre verk) i en bestemt tid og sted, samt de sosiale handlinger og kulturelle praksis som former

oppmerksomheten til en visuell form innenfor en gitt kultur. Begrepet referer altså til en type visuell kompetanse, eller visuelle ferdigheter, man tilegner seg gjennom trening og erfaring som en del av sosialiseringen inn i den tiden og det miljøet man tilhører.

Jeg vil også ta i bruk Michael Baxandalls triangel fra *Patterns of Intentions* (1985). For å forstå intensjonene bak et verk, kan man se det gjennom "the triangle of re-enactment". Ved å bevege seg rundt i triangelen blir den et redskap for å identifisere intensjonen i verket. Man må starte med en beskrivelse av verket for å sette ord på det. Denne beskrivelsen vil, ettersom vi beveger oss i triangelen, være en simplifisert rekonstruksjon av de involverte partene i skapelsen av verket. Det gjenspeiler eksempelvis både oppdragsgiver, arkitekt/kunstner, kunder og hvilket lag av samfunnet og kulturen de befant seg i. Hvilke refleksjoner de gjorde seg, hvilke spørsmål de stilte og valgene de tok, som igjen var avgjørende for hvordan verket til slutt ble utført. Alt dette er videre avhengig av hvilken type kunnskap som var tilgjengelig for de involverte, og ellers andre forhold i samfunnet de levde under. Hvilke materialer kunne de benytte, fantes det for eksempel politiske, religiøse eller fysiske begrensinger? For å forstå dette aspektet søker vi, om ikke å gjenskape, så å determinere hva som var det kollektive utvalget av kunnskap og holdninger i en bestemt kultur, i et bestemt geografisk område, på et gitt tidspunkt. Vi ser på de impliserte partenes handlingsrom i utførelsen av et verk, og forsøker deretter å identifisere deres valg utifra det kollektive utvalget av kunnskap og holdninger som var tilgjengelig i kulturen, og som gjorde seg gjeldende i tiden da verket ble produsert.

Jeg vil i del I oppsummert:

- 1 Presentere generell kunnskap om det vi vet om tapisseriene, primært etter at de kom til Norge.
- 2 Foreta en gjennomgang av dokumentasjonen, spørsmålene som ble stilt og avgjørelsene som ble tatt i prosessen rundt restaureringen.
- 3 Gjennomgå kildematerialet som ble benyttet sist det ble skrevet om "Rideskolen" i Norge.
- 4 Se nærmere på internasjonal forskning av nyere dato for å se om det finnes kunnskap som kan belyse settet "Rideskolen" i Norge. På denne måten ønsker jeg videre å sette "Rideskolen" i den internasjonale kontekst hvor jeg mener den hører hjemme. Dette gjøres ved å se nærmere på våre tapisserier sammenliknet med andre tapisserier, skisser og modeller i denne serien som fortsatt finnes bevart i utlandet.

Jeg vil i del II oppsummert:

- 1 Søke en forklaring på motivets tema dressurridning og hvorfor de valgte dette som design på tapisseri. Jeg vil innledningsvis presentere mitt verktøy for undersøkelsen, Michael Baxandall's 'the period eye' og 'triangle of re-enactment'.
- 2 Foreta en generell gjennomgang av tapisseriets historie.
- 3 Presentere en nærmere undersøkelse av produksjonen av tapisseri i Brussel på 1600-tallet, hvor tapisseriene som behandles i denne oppgaven ble produsert. Se på design for tapisseri av Rubens og Jordaens. Og videre på tapisseriets funksjon og rolle blant eliten i samfunnet på 1600-tallet.
- 4 Se nærmere på motiv og tema på tapisseri generelt, og dressurridning som tema spesielt. Hvilken rolle spilte dressurridning blant eliten som var kundene som bestilte disse tapisseriene. Og videre hvordan dressurridningens betydning blant eliten forklarer bruken av det som motiv på tapisseri.

## 1.2 Forskningshistorie

Det finnes tre norske hovedkilder. Den primære kilden ble publisert i Akershus slotts venner Årsskrift 1968, hvor Astrid Bugge (Konservator tekstil Norsk Folkemuseum 1952 - 1972) skrev en artikkel kalt "Brusseler-tapisseriene fra Tjøtta". Dette er den mest komplette artikkelen skrevet som omhandler tapisseriene i "Rideskolen" på Akershus slott. Den danner grunnlag og kilde for det som er skrevet om tapisseriene etter denne. Problemet med denne teksten er at den ikke inneholder kildehenvisninger. Det er derfor umulig å vite hvor Bugge hentet sin informasjon fra, bortsett fra enkelte sitater og verk hun nevner i selve teksten.<sup>1</sup> Bugge innleder sin artikkel med historien om Tjøtta gård på Helgelandskysten og tapisserienes historie fra de ble 'funnet' på Tjøtta og til de kom til Akershus slott. Tapisseriene er på det tidspunktet Bugge skrev til restaurering på kunstindustrimuseet. Videre beskrives tapisseri og produksjon generelt, før hun identifiserer settet som del av den internasjonalt kjente serien med tema dressurridning produsert ved Levniers og Reydams verksted på midten av 1600-tallet. Hun tar deretter for seg arkivaliske opplysninger som

---

<sup>1</sup> I venneforeningens arkiv har jeg funnet et skriv, udatert men i mappe merket 1967 signert A. B. (Astrid Bugge) og med Norsk Folkemuseums brevhode, hvor hun gir en kortere gjennomgang av tapisseriene. Her oppgir hun en kilde: Roger -A. D'Hulst, Flamische Bildteppiche, Brussel 1961, s. 271- 278. Ved lesning av D'Hulsts tekst opp mot Bugges har jeg funnet at det er stor sannsynlighet for at dette er Bugges hovedkilde, både i brevet til venneforeningen og i artikkelen hun skrev for Akershus slotts venner.



finnes vedrørende handel med sett av denne serien og tar spesielt for seg settet man kjenner i Wien.

Den aller første av de tre norske hovedkildene er Thor B. Kielland. Han var den første som nevnte tapisseriene, dette i sitt verk *Norsk Billedvev 1550-1800, Bind I: Vevekunsten hos herremann og borger* 1953. Han tar for seg utsmykningen av Akershus slott til Kong Haakons 70 års dag 1947. Flere av byens museumsdirektører (inkludert forfatteren) fikk under ledelse av slotts-arkitekten (Arnstein Arneberg) oppgaven å utsmykke slottet som da sto tomt”.. vi slet og lånte i hop fra offentlige og private alt hva slottet manglet av utstyr”, skriver Kielland.<sup>2</sup> Og det ene av de tre tapisseriene i "Rideskolen" ble da utlånt og hengt opp i Christian IV sal.

Guthorm Kavlis artikkel ”30 år for Akershus ” har et avsnitt om ”Tjøtta-Teppene” der han viser til den før nevnte artikkel av Astrid Bugge fra 1968.<sup>3</sup> Kavli er den første som tar opp konserveringen og streifer innom spørsmålene og løsningene som ble diskutert i forbindelse med denne.

Den ubestridte, primære utenlandske kilde for tapissierier etter design av Jordaens, er Kristi Nelsons grundige og gjennomarbeidede verk: *Jacob Jordaens, Design for tapestry*, Belgia 1998. Hun er sitert i de fleste kilder som omhandler temaet etter at boken kom ut, det være seg kunsthistoriske avhandlinger, auksjonshus eller restauratører. Hun har samlet resultater fra forskning gjennom hele 1900-tallet fra de ledende innen Jordaens- og tapissierifeltet. (Her kan nevnes Max Rooses, Roger A. D’Hulst, Marthe Crick Kuntiziger, Josef Duverger, Jamila Blazková, Mercedes Ferrero-Viale, Erik Duverger og Rotraud Bauer) og boken fungerer som en referansekilde og et oppslagsverk når det gjelder det meste knyttet til tapissierier fra design av Jordaens.

Nelson innleder med en introduksjon og en kortfattet biografi av Jacob Jordaens, da spesielt hans virke som designer av tapissierier. Hun skisserer historien bak tapissieriproduksjonen i Flandern før hun går spesielt inn på Jordaens forhold til denne industrien. Hver av de 8 seriene designet av Jordaens for tapissieri, blir tematisk gjennomgått. Nelson er også den eneste som har katalogisert tapissierier, etter- og forhånd studier av Jordaens kjent gjennom overlevet visuelt materiale, auksjonskataloger, eller skriftlige kilder.

---

<sup>2</sup> Thor B. Kielland, *Norsk Billedvev 1550 -1800. Vol 1* (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1953), 15.

<sup>3</sup> Guttorm Kavli, ”30 år for Akershus” *50 år for Akershus, Akershus slotts venners jubileumsskrift*.d. Tschudi-Madsen Stephan (Oslo: Andresen & Butenschøn for Akershus slotts venner 2001), 218.

Boken er rikt illustrert, men dessverre i sort/hvitt. Illustrasjonene er delt under "Plates" og "Figures". Under figurer kan man også finne komparative studier, være seg av skisse, modelli, tapisseri eller forskjellige utgaver av tapisserier fra forskjellige sett.

Et av de mest komplette verk gitt ut i det 21 århundre med barokke tapisseri som tema, må være *Tapestry in the Baroque, Threads of Splendour*, Campbell, Thomas P. Ed, The Metropolitan Museum of Art, 2007. Gitt ut som katalog i forbindelse med utstillingen med samme navn på Metropolitan Museum of Art, New York 17. oktober 2007 til 6. januar 2008 og i Palacio Real, Madrid 6. mars til 1. juni 2008. Redaktøren Thomas P. Campbell (Direktør ved Metropolitan Museum of Art) har samlet artikler fra de fremste av dagens eksperter på feltet: Pascal-François Bertrand, Charissa Bremer-David, Koenraad Brosens, Thomas P. Campbell, Guy Delmarcel, Isabelle Denis, James Harper, Wendy Hefford, Lucia Meoni, Jeri Bapasola, Elizabeth Cleland, Nello Forti Grazzini, Ebeltje Hartkamp-Jonxis, Concha Herrero Carretero, Florian Knothe, Katja Schmitz-von Ledebur, Hillie Smit, og Jean Vitte og til sammen dekker de innholdsrike artiklene det meste som er å vite om tapisseri i barokken. Denne rikt illustrerte utgaven er den første omfattende undersøkelsen av europeisk billedvev på 1600-tallet. Fra middelalderen til slutten av det attende århundret brukte europeiske hoff enorme summer på tapisserier, som ble vevet med edle materialer etter design fra samtidens ledende kunstnere. Utgivelsen søker å utfordre oppfatningen av billedvev som ofte blir presentert som mindre betydelig dekorativ kunst. På 1600- og 1700-tallet var tapisseri blant de mest prestisjefylte figurative medier og ble verdsatt av de rikeste for sitt artisteri og brukt som et propagandaverktøy. Katalogen inneholder kapitler som omhandler de fleste temaer knyttet til tapiseriets historie i Europa i den aktuelle perioden: det være seg utvikling og bruk, ikonografi, produksjon, handel, politikk og så videre. Katalogen er rikt illustrert med fotografier. I tillegg til hovedkapitlene inneholder den også artikler skrevet av de fremste eksperter, hovedsakelig ut i fra kunnskapen til der de fremviste tapisseriene i katalogen befinner seg i dag. For eksempel er "Rideskolen" omtalt og beskrevet i detalj av Katja Schmitz-von Ledebur ved Kunsthistorisches Museum i Wien ut i fra settet som befinner seg der. Hennes kilder er i utgangspunktet de samme som Nelsons, inkludert Nelson selv.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Jeg har vært i kontakt med Ledebur per e-post og hun var behjelpelig med å svare på spørsmål jeg hadde angående settet i Wien.

Ved siden av Ledebur er Katerina Cichrová, en ledende ekspert på tapisseriene av "Rideskolen" som finnes i Tsjekkia.<sup>5</sup> Hennes verk *Vlámské tapiserie na zámčích Hluboká a Cesky Krumlov* omhandler, som tittelen sier, samlingen flamske tapisserier som befinner seg i Bøhmen ved slottene Hluboká og Cesky Krumlov. Samlingen er meget substansiell og av høy kvalitet. Det er her vi finner den andre av de meste kjente settene av "Rideskolen". Boken er rikt illustrert i farger og inneholder både foto av enkelte av tapisseriene i settet "Rideskolen", detaljfoto, samt sammenlignende foto fra settet i Wien. I boken er det i tillegg gjengitt enkelte av illustrasjonene av Crispijn van der Passe til Pluvinels bok *Le Manège Royal*, som er sentrale som forbilder for motivet i "Rideskolen" og, som vi skal komme tilbake til lenger ut i oppgaven, spesielt i settet i Tsjekkia.<sup>6</sup>

I andre del av oppgaven, den kulturhistoriske undersøkelsen, har jeg i tillegg til *Threads of Splendour* i hovedsak støttet meg til to andre verk som omhandler og beskriver hestens stilling i samfunnet og ikke minst, dressurridningens historie slik den utviklet seg og ble den dominerende form for ridning hos 1600-tallets overklasse. Patricia M. Franz *The horseman as a work of art: The construction of elite identities in early modern Europe, 1550–1700*. PhD Dissertation City University of New York, har vært en uvurderlig kilde til kunnskap om et relativt snevert og lite behandlet forskningsfelt. Franz tar for seg den europeiske overklassens identitet knyttet opp mot hesten og dens rolle, sett historisk fra middelalderen og opp gjennom barokken. Det europeiske riddervesenet i middelalderen utviklet dressurridning som en konsekvens av avviklingen av riddersystemet og oppblomstringen av rideakademiene.

Karen Raber and Teva J. Tucker ed. : *The Culture of the Horse Status, Discipline, and Identity in the Early Modern World*, Palgrave Macmillian, New York, 2005. Er en samling artikler som på forskjellig vis omhandler hestens rolle historisk i det europeiske samfunn. De artiklene jeg har hatt utbytte av er: Kap. 6, Elisabet Le Guin "Man and horse in harmony", kap 7, Kate van Orden "From *Gens d'arme* to *Gentilshommes*: Dressage, Civility, and the *Ballet à cheval*", kap 10 Treva J. Tucker "Early modern French Identity and the Equestrian "Airs above the Ground"

---

<sup>5</sup> Katerina Cichrová er en jeg har hatt stor glede av å diskutere med og som var generøs i å dele sin kunnskap.

<sup>6</sup> På slottet i Cesky Krumlov's bibliotek finnes en utgave av Pluvinels bok fra 1663 og jeg har fått scannet alle illustrasjonene fra den.

### 1.3 Produksjon av tapissierier, en del sentrale begreper

Tapissiereri er det vi på godt norsk vil kalle billedvev, men det er allikevel ikke synonymt.

Tapissiereri i denne sammenhengen, karakteriserer billedvev av meget høy kvalitet, hvor man nesten ikke kan se spor av veven og hvor motivet fremstår som malt på lerret. I Norge er det også vanlig og benytte termen gobelin eller gobeleng, noe jeg mener blir upresist. Tapissiereri er en generell term, mens gobelin peker på et spesifikt produksjonssted av tapissierier utenfor Paris som oppsto på midten av 1600-tallet.<sup>7</sup> En gobelin er altså et tapissiereri produsert på Gobelin-veveriet utenfor Paris.<sup>8</sup> Man kan tenke på tapissiereri som musserende vin, mens gobelin er mer stedsspesifikt som Champagne.

Aller først ville en kunstner lage en design, gjerne utført som et maleri, i mindre skala enn tapissieriet. Maleriet kunne utføres i vannfarger eller dekkende farger som olje, enten på lerret, plate eller papir. Denne designen blir kalt en *modelli*.<sup>9</sup> Ut ifra *modellien* produseres så *kartongene*. Dette er fullstørrelse mønster for veverne og det er kartongen de vever etter. Kartongene ble på 1600-tallet vanligvis produsert i vannfarger på papir.<sup>10</sup> De hadde stor verdi i seg selv og fungerte som egen handelsvare, da de kan benyttes som mønster for produksjon av mange tapissierier.

Veverne vevde på en renning, vanligvis av ulltråd. Vevingen kunne foregå på to måter avhengig av om veveren benyttet en stående vev, hvor veven står opp vertikalt (*haut lisse*) eller en vev som ligger horisontalt (*basse lisse*). På stående vev vil renningen løpe vertikalt mellom to ruller, med den nederste rullen som den som mottar det ferdige tapissieriet. Når man benytter en slik vev, vil kartongen være hengt opp på veggen bak veveren, som igjen vil se den gjennom renningen i et speil på veggen foran seg. I motsatt fall, på en liggende vev, løper renningen horisontalt mellom to ruller. Her ble kartongene kuttet i lange remser, ca 80 cm brede, som deretter ble lagt under de stramme renningstrådene. Vevvern kan dermed sitte

---

<sup>7</sup> Til opplysning: Store Norske leksikon opererer (noe upresist, vil jeg si) med gobelin som et synonymt med billedvev.

<sup>8</sup> »Tapissierie» est un mot générique. Quant aux Gobelins, ce sont des tapissieries provenant d'une manufacture parisienne bien déterminée qui doit son nom au fait que dans la maison d'une vieille famille de teintureiers, les Gobelins, s'installèrent des tapissiers flamands qui avaient été invités à se rendre à Paris son Henri IV. Bauer 1977 s. 14.

<sup>9</sup> I dag kan man ofte se modelli produsert av kjente kunstnere presentert som selvstendige verk på store museer. Et godt eksempel i denne sammenheng er Jordaens modelli til "Hestens skapelse" som vi kan se i Palazzo Pitti, Firenze.

<sup>10</sup> Materialet er årsaken til at den finnes ytterst få kartonger bevart i dag.

og se ned mellom trådene og overføre motivet. Etter at hver remse var vevet ble kartongbiten fjernet, og den ferdige vevnaden rullet rundt en stolpe. Den neste biten fra kartongen ble deretter lagt under delen med renning som ikke var vevet og prosessen repetert til hele designet var vevet.

Når veverne vever, knytter de fargede tråer, vanligvis silke, som om de skulle malt motivet. Det er benyttet flere hundre farger og nyanser på trådene i tapisserier med virkelig høy kvalitet. Tråden er altså ikke gjennomgående vevet i veven, men knyttes fast nøyaktig der den aktuelle fargenyansen i motivet skal være. Siden av veven som er vendt mot veveren, vil altså vise de festede trådene og avklippede trådbiter. Det er altså baksiden eller vrangen vi ser som publikum, og det er den som blir hengt opp ut i fra veggen. Benytter man horisontal vev (basse lisse) vil derfor også motivet fremstå som speilvendt for betrakteren av det ferdige tapisseriet, i og med at de vever direkte etter motivet på kartongen som ligger under veven. I vertikal vev, haute lisse, ble som sagt motivet vanligvis overført via et speil og baksiden som vender opp mot veveren blir dermed speilvendt, mens kartong og ferdig vevnad er identiske.

Tapisseriene i serien "Rideskolen" er vevet på basse lisse, en horisontal vev, som var vanlig å benytte i Nederland. Verket produseres fra siden og inn. Veveren sitter altså med sin front mot den ene sidedelen av tapisseriet. Veveren vever fra siden, med baksiden opp mot seg. Kvaliteten på både veving, design, kvaliteten på tråd og farger og ikke minst bruken av metalltråd (gull/sølv) forteller oss at verkene i "Rideskolen" er av det aller ypperste som kunne produseres fra en vevstol på midten av 1600-tallet. Levniers og Reydam's vevekompani der "Rideskolen" ble produsert, var kjent for å være blant de beste veveriene i Brussel i sin samtid. Som vi skal se nærmere i del to av min undersøkelse, nøt de beste veverne i Nederland og Belgia på denne tiden stor respekt og hadde betydelig innflytelse og makt.

#### **1.4 Design og ikonografi**

De tre tapisseriene på Akershus slott er dessverre preget av å ha mistet det meste av sin sin fargeprakt og storhet fra glansdagene. Likevel har de fortsatt en magisk tiltrekning på tilskueren. Figurene fremstår, selv i falmet utgave, som så livaktige at de neste gir inntrykk av å kunne bevege seg ut fra tapisseriet og inn i rommet. Hestenes blikk har fortsatt noe av dualiteten i seg, det milde kombinert med det ville. Vevet er så fin at man må helt innpå for å

faktisk se at motivet er vevet og ikke malt. Vi skal her se nærmere på design og ikonografi i settet "Rideskolen" på Akershus slott.

Alle tapisseriene i settet har en identisk frukt- og blomsterbord på alle fire sider. I øvre venstre og høyre hjørne er en papegøye og en påfugl. I nedre venstre og høyre hjørne er et rådyr og en hund.

Jeg vil her presentere tapisseriene i den rekkefølge de er hengt opp i Christian IV sal, fra vest mot øst, på nordveggen i salen.

Nr. 1 "Presentasjon av hestene" (ill. 1). Frem fra trærne i en åpningen i en løvskog trer et følge med fem personer og seks edle hester frem. Fra venstre står en person med ryggen til oss, ansiktet vises i profil. Han er iført sandaler, en stor blå kappe og bevinget hjelm. I venstre hånd holder han tøylene til en hvit hest. I høyre har han en stav, en såkalt merkurstav eller caduceus, bestående av to tvinnede slanger. Denne er knapt synlig da tapisseriet er falmet. Det er med andre ord Merkur som står foran oss. Merkur representerer i romersk mytologi budbringeren og handelen, og er det handel med hester vi her ser? Hestens blikk ser på direkte på oss mens den løfter begge forbena som en hilsen. Bak den hvite hesten følger en brun hest, den løfter venstre forben som en hilsen og bikket er vendt mot Mars som er på vei mot oss i full romersk uniform. Mars ser ut til å kommunisere med Merkur, han rekker venstre hånd frem for å instruere.<sup>11</sup>

Mars er ikke alene, men ledsager en vakker kvinne, som kan være Venus. Kvinnens høyre underarm hviler på Mars' venstre, og hendene deres er lett flettet. Hun står stille og ser ut på oss med et mildt smil om munnen. Kroppen hennes er drapert i klassiske gevanter, underst en blå kjole og over et stort, lyst sjal hun holder sammen og som dekker høyre hånd. Om halsen og rundt livet har hun to rader med hvite perler. På skrå over brystet er også en tråd med glassperler eller edle stener. Bak kvinnens skjørt titter et barn frem. Det ser ut som en liten gutt eller en vingeløs *putto*. Gutten holder en hvit hest i tøylene. Foran han følger nok en gutt som ser opp på den brune hesten han leder i tøylene. Er det de to *puttiene* Fuga og Timor som vanligvis følger Mars? Flukt og redsel passer godt med hesters temperament. Hesten har stoppet helt opp og har vendt blikket mot betrakteren. Helt ut mot høyre kommer nok en

---

<sup>11</sup> Mars is portrayed as a warrior in full battle armor, wearing a crested helmet and bearing a shield. His sacred animals are the wolf and the woodpecker, and he is accompanied by Fuga and Timor, the personifications of flight and fear. The month March (Martius) is named after him (wars were often started or renewed in spring). His Greek equivalent is the god Ares, <http://www.pantheon.org/articles/m/mars.html> (22.03.2015).

lysebrun hest ut av skogen og inn i bildet. Alle hestene har oppmerksomt vendt ørene fremover. De er iført eksklusivt seletøy av tidens høyeste kvalitet. Det kan altså se ut som om det er Merkur som sammen med puttiene bringer hestene frem for Mars og kvinnen vi kan kalle Venus. Nederst i høyre hjørne er tapisseriet signert BB (Brussel Brabante) E. Levniers (signaturen til veveren)

Nr. 2 ‘Rytter som utfører Mezair’ (ill.2). Midt i en glenne omkranset av spredt løvskog, ser vi en rytter utføre den barokke dressurøvelsen kjent som meziar. Det er en fremadgående bevegelse der hesten hopper på bakbena. Hesten er hvit og av edel, sterk rase. Nakken er usedvanlig muskuløs og den har et pent, lite hode med bare en anelse konveks profil. Kroppen er kompakt og bakparten ekstremt kraftig og sterk. Den hvite, flagrende manen og den gredde halen gir hesten et feminint preg, selv om det nok er en hingst vi ser utføre denne øvelsen. Rytteren er en adelsmann kledd i samtidens siste mote. Materialene på klærne er eksklusive og luksuriøse. Rytteren er dypt konsentrert og vi ser hans ansikt i profil. Han har mustasj, skulderlangt, brunt, krøllete hår og en stor hatt med hvite strutsefjær. Han holder en pisk i venstre hånd, løftet i været. Motsatt hånd holder tøylene løst samlet. Posituren er stram og strak og han styrer hesten fra setet. Rytteren sitter på en eksklusiv sal og alt seletøy på hesten er av meget høy kvalitet etter tidens standard. Inn fra høyre billedkant treer igjen Mars frem. Nok en gang i sin romerske uniform, med sin store røde kappe. Denne gangen holder han en pisk i venstre hånd, senket mot bakken. Han har blikket rettet mot rytteren og fremtrer som hans ridelærer eller hestemester. I motivets bakgrunn, i landskapets horisont, skimter vi et barokk herskapshus, eller lite slott. Tapisseriet er særdeles slitt og området der en signatur ville vært er borte.

Nr. 3 ‘Rytter som utfører Capriole’ (ill.3). Vi møter igjen Mars som står i skogkanten til venstre i bildet. Han er i selskap med en vakker dame, Venus, kledd i klassiske gevanter. Det kan synes som om hun sitter lengst frem i bildet, mens Mars står noe i bakgrunnen. De ser begge beundrende på, og Mars gestikulerer mot en ekvipasje, en ung rytter som utfører den barokke dressur-øvelsen capriole på en brun, glinsende hest. Ekvipasjonen er plassert sentralt i bildet, i fullt firsprang mot Mars og hans følge. Rytteren er en ung adelsmann. Han er kledd i tidens siste mote, igjen kostbare klær, og en bredbremmet hatt med strutsefjær. Han holder pishen høyt hevet i venstre hånd, tøylene slakke i venstre. Holdningen er stram og kontrollert, selv midt i hestens sprang. Hesten utfører perfekt et av de

mest avanserte barokke dressurøvelsene, capriole, hvor hesten hopper med forbeina tett bøyd inn mot kroppen mens den deretter sparkes bakut med begge bakbena. Den vakre hesten har en usedvanlig sterk og kompakt kropp. Halsen er tykk og krummet, den har en perfekt rett profil og ørene er vendt fremover. Den synes dermed ikke å høre på rytteren, men er selvstendig. Manen er lang og flagrer lett i vinden, panneluggen tykk og vill over øynene. Halen er bundet opp, med det som ser ut som tykke, røde silkebånd med pon-pon. De samme fargene går igjen i den forseggjorte salen. Handlingen er satt ved inngangen til en liten innsjø i en åpning i løvskogen. Tapisseriet signert BB (Brussel Brabante) E. Levniers (signaturen til veveren) nederst i høyre hjørne.



## I Første del: Fra teppene på Tjøtta til "Rideskolen" i Brussel

### 2. Innledning

I denne delen av oppgaven skal jeg se nærmere på historien til "Rideskolen" på Akershus slott, slik vi kjenner den. Det er med andre ord en presentasjon av empirien. Til opplysning vil jeg omtale tapisseri-settet som "Rideskolen". Videre vil jeg omtale hvert og en av de tre verkene med forkortet tittel: "Presentasjon av hestene", "Rytter som utfører meziar" og "Rytter som utfører capriole". Ordet *serie* blir følgende brukt som en referanse til design som et komplett narrativ, mens *sett* indikerer veving eller re-veving av design i serien, det kan altså finnes flere *sett* av en bestemt *serie*. (Og ikke alle *sett* har vevet alle design i serien). *Editio princeps* indikerer første veving av et *sett* i en bestemt *serie*.

Først vil jeg se på det vi vet om tapisseriene etter at de kom til Norge, sannsynligvis på slutten av 1700-tallet. De hang lenge på Tjøtta gods i Nordland før de til slutt ble donert til Akershus slott. Påfølgende er temaet restaureringen av tapisseriene som ble foretatt på Oslo Kunstindustrimuseum på slutten av 1960-tallet i regi av venneforeningen på Akershus slott. Dette stoffet er ikke behandlet tidligere.

Videre vil fokuset ligge på "Rideskolen" i et mer internasjonalt historisk perspektiv og vi skal blant annet se nærmere på sammenhengen i historien til designen for de forskjellige settene produsert over temaet. Jeg vil her se på om det kan dokumenteres når veverne, Everard Levniers III og Hendrik Reydam's tok designen i bruk og hvordan den videre er knyttet til kunstneren Jacob Jordaens.

"Rideskolen" på Akershus slott er lite behandlet i norske kilder. Kun tre kilder, her presentert i kronologisk rekkefølge: Thor B. Kielland, *Norsk Billedvev 1550-1800 bind 1*, Oslo 1953, Astrid Bugge "Brusseler tapisseriene fra Tjøtta", artikkel i *Akershus slotts venners årsskrift 1968* og Guttorm Kavlis artikkel "30 år for Akershus", *50 år for Akershus, Akershus slotts venner jubileumsskrift*, Oslo 2001. Delen om restaureringen av tapisseriene etter at de blir donert til Akershus slott, er basert på avtaler og korrespondansen jeg har funnet i arkivet til Akershus slotts venner.

I internasjonal sammenheng er kilder til tapisseriene i "Rideskolen", både design av serien, kunstneren og veverne rikere og grundigere behandlet. Jeg har, i dette kapitlet, valgt å fokusere på den i dag fremste kilden til kunnskap om tapissierier vevet etter design av Jordaens, nemlig Kristi Nelsons verk *Jacob Jordaens Design for Tapestry*, Brepolis, Belgium,

1998 og verket *Threads of Splendour* ed. Thomas B. Campbell, Metropolitan Museum of Art 2008.

## 2.1 "Tjøtta-teppene" til Norge

"Rideskolen" på Akershus slott ble produsert i Brussel av Everard Levniers på midten av 1600-tallet. Hvem som i sin tid bestilte tapisseriene og hvordan de kom til Norge vites ikke med sikkerhet. Det mangler derimot ikke på spekulasjoner og det er spesielt tre versjoner som går igjen. Disse historiene har blitt hengende ved tapisseriene som mulige svar på det store mysteriet: hvordan havnet de i Norge?<sup>12</sup>

En første, temmelig fantasifull versjon, går ut på at den franske arveprinsen, Ludvig d.XVII, i 1796 kom rullet inn i et tapisseri til Pastor Christoffer Garman i Harstad. Han tok seg av gutten som var blitt reddet unna giljotinen. Pastoren døde brått uten å kunne legitimere hvor gutten var anbragt, men han var hos Brodtkorp på Tjøtta. Brodtkorp hadde reist til Harstad og hentet de øvrige saker gutten eide (tapisseriene). Det var altså Ludvig XVI og Marie Antoinettes 7 år gamle sønn som skal ha blitt reddet og bragt til Norge sammen med tapisseriene etter den franske revolusjon.

Den andre historien går ut på at tapisseriene skal ha blitt reddet fra et strandet skip på vei til Russland rundt Nordkapp på et tidspunkt hvor Østersjøen var sperret av krig. Tapisseriene skal ha vært en gave fra den franske kongen til den russiske tsaren. Historien som etter sigende skal stamme fra Windfelt Arboe Hansen, sier ikke hvilke tsar eller konge det var snakk om og kan derfor ikke tidfestes med sikkerhet.<sup>13</sup>

Den tredje versjonen forteller at tapisseriene ble bragt til Norge med hertug Louis Philippe d'Orléans da han flakket rundt i eksil. Det er bevist at han var i Norge i 1795 og kom seg helt til Nordkapp. Senere skal han ha sendt rike gaver til de mennesker han hadde møtt på sin ferd. Astrid Bugge mener likevel han ikke sendte tapisseriene i gave, men hadde dem med seg på reisen. Bugge siterer muligens Kielland som også bruker denne forklaringen på hvordan tapisseriene kom til Norge. Han tilføyer at det var vanlig for rike mennesker å ha

---

<sup>12</sup> Ved flere presseoppslag rundt avdukingen av de restaurerte tapisseriene er det lagt stor vekt på den "uløste gåten" og mysteriet rundt hvordan de verdifulle tapisseriene havnet på Tjøtta gård i Nordland. Spesielt kan vi lese i Aftenposten etter pressekonferansen ved avduking av det første, ferdig restaurerte tapisseri i 1968 hvor mysteriet er sentralt og videre, når alle teppene er på plass skriver Aftenposten en artikkel med tittel "Mystikk omkring Akershus-tapisseriene" (Aftenposten Aften, torsdag 4. oktober 1973).

<sup>13</sup> Sønnensønn av Peder Nicolay Arbo og arvingen som donerte tapisseriene til Akershus slott.

med seg slikt på reise i den tiden.<sup>14</sup>

Historikeren og storgårdeksperten Axel Coldevin, kommer med den mest sannsynlige forklaringen i mine øyne. I sin artikkel "To prakttepper fra Tjøtta og deres uoppklarte historie" hevder Coldevin at tapisseriene har kommet til Tjøtta som del av et arveoppgjør. Kammerherre Joachim Irgens er mulig opphavsmann. Han fikk utlagt hele krongodset Nordland og Troms i tillegg til eiendommer i Jylland. Han eide også paleer i København og Amsterdam. Irgens var i ferd med å bygge sin herregård på Jylland da han døde i 1675. Han kan ha bestilt tapisseriene med tanke på sitt nye gods i Vestervik på Jylland, eller et av de andre stedene han disponerte. Etter hans død ble det klart at han hadde svindlet stort og hans eiendommer og eiendeler ble spredt i arveoppgjøret og spesielt etter at hans kone døde i 1708. En av kreditorene, hans svoger, baron de Petersen, fikk resten av Helgelandsgodset og hele Tromsøgodset. Coldevin mener det er rimelig å anta at de Petersen eller hans arvinger igjen, overtok tapisseriene. Da så Johan Hvid kjøpte godset i Nord-Norge, var tapisseriene nær 100 år gamle og umoderne. Det er heller ingen eiendommer i Nordland som har 4 meter takhøyde, og følgelig verken Tjøtta eller andre steder som kunne huse dem på normalt vis. De har dermed ble vanskjøttet og glemt inntil de igjen ble oppdaget.

Det er først etter 1865 da ingeniør Johan Brodtkorb (d.y.) overtok Tjøtta gård, og i hans tid at det omtales tre store, dyrebare tepper på eiendommen. Men de kan jo ha vært der før den tid. I følge hans datter, fru Hildur Gregersen, ble tapisseriene oppbevart i en havepaviljong ved Storevann.<sup>15</sup> Det kan forklare tilstanden til tapisseriene før restaureringen. De var nemlig sterkt bleket og var slitt i stykker flere steder, spesielt på øvre og nedre kant.

I 1878 kom maleren Peder Nicolay Arbo på besøk til Tjøtta. Han så tapisseriene og fikk byttet dem til seg mot et maleri av den engelske Kong Edvard VII, dronning Alexandra og prinsesse Maud til hest (senere dronning Maud av Norge). Hans etterkommer arkitekt Hemming Arbo Windfelt-Hansen, fortalte at hans bestefar Peder Nicolay Arbo fant teppene i temmelig dårlig forfatning i en sommerpaviljong hos godseier Brodtkorb på Tjøtta i 1878 og fikk byttet dem til seg mot ett av hans malerier året etter. Han bekreftet altså at de hang tildels

---

<sup>14</sup> Nelson oppgir som proveniens: kjøpt av Louis Phillipe i 1795 av en anonym nordmann, 1830 på Tjøtta, 1879 i Windfeldt-Arbo familiens eie, overført til Akershus slott i 1967. Kristi Nelson *Jacob Jordaens Design for tapestry* (Belgia: Brepolis, 1998), 121.

<sup>15</sup> Astrid Bugge, "Brusseler-tapissereiene fra Tjøtta", *Akershus slotts venner årsskrift 1968* (Oslo: Akershus slotts venner 1968), 4.

ute i paviljongen.

Tapisseriene ble dermed fraktet til Christiania, men fordi vegghøyden ikke strakk til i sin leilighet, fikk Arbo bygget et eget atelier til tapisseriene i sin leilighet i Oscars gate 46. Forsøk på restaurering ble gjort, men som vi skal se var de på fremdeles i dårlig stand da to av tapisseriene ble donert til Akershus slott i 1967.<sup>16</sup>

## 2.2 "Rideskolen" til Akershus slott

I forbindelse med utsmykningen av Akershus slott til Haakon VII jubileumsfest i 1947 var flere av byens museumsdirektører, inkludert Thor B. Kielland (direktør ved Kunstindustrimuseet), engasjert under ledelse av slotts-arkitekten (Arnstein Arneberg) i oppgaven med å utsmykke slottet som da sto tomt "...vi slet og lånte i hop fra offentlige og private alt hva slottet manglet av utstyr," opplyste Kielland<sup>17</sup> Dette var den første, store festen som skulle arrangeres på Akershus slott etter at det gjennom første del av 1900-tallet hadde blitt totalrenovert og restaurert. Det fantes ingen møbler eller annet inventar bevart. Det ble senere en av Akershus slotts venners hovedoppgave å fremskaffe inventar til Akershus slott. Et av tapisseriene fra serien "Rideskolen" ble i denne anledning utlånt av etterkommerne etter Peder Nicolay Arbo som oppbevarte dem i sitt hjem i Oslo. Etterkommerne, Elna og Knut Arbo ytret etter denne anledningen et ønske om at teppene skulle doneres til Akershus slott. Et ønske som først ble realisert da deres arving igjen, Hemming Arbo Windfeld-Hansen, donerte to av tapisseriene ("Rytter som utfører Mezair" og "Rytter som utfører Capriole") til Akershus slott i 1967. Det lå i avtalen at det tredje tapiseriet ("Presentasjon av hestene") også skulle til Akershus slott, men først etter donatorens død.

Akershus slotts venner anerkjente verdien av gaven og så det derfor som en prioritert oppgave og restaurere tapisseriene og å få dem hengt opp på slottet så raskt som mulig.

---

<sup>16</sup> Guthorm Kavlie, "30 år for Akershus", *50 år for Akershus Akershus slotts venner 1951-2001*, (Oslo: 2001), 219.

<sup>17</sup> Thor B. Kielland, *Norsk Billedvev 1550 -1800*. Vol 1, (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1953) 15.

### 2.3 Restaureringen

Etter besiktigelse av tapisseriene 10. mai 1967 sto det klart for venneforeningen at tapisseriene de hadde fått donert trengte en omfattende restaurering.<sup>18</sup> De var nedslitte, hullete og falmete. Man så for seg at arbeidet ville ta flere år. Venneforeningen tok kontakt med førstekonservator Astrid Bugge ved Norsk Folkemuseum for å få en ekspertuttalelse både når det gjaldt historisk informasjon og råd angående tapisseriernes videre skjebne. Bugge ble videre en sentral skikkelse når det gjaldt spørsmål som reiste seg rundt restaureringen, ikke minst var det hun som sto for den kunsthistoriske ekspertisen og hennes informasjon lå til grunn for det som videre ble formidlet om "Rideskolen" i Norge.

I venneforeningens styremøte i august 1967 sto restaurering av tapisseriene som nummer én på agendaen.<sup>19</sup> Arno Berg hadde på venneforeningens vegne vært i kontakt med eksperter i Sverige og hatt Dr. Agnes Geijer (Statens Historiska Museum/Riksantikvarembetets tekstilavdeling) med på befaring og gjennomgang av spørsmålene som reiste seg rundt metode og fremgangsmåte for restaureringen. Befaringen ble foretatt på Kunstindustrimuseet i Oslo. Venneforeningen hadde allerede vært i kontakt med museets konserveringatelier og deres konservator Frk. Tharaldsen med spørsmål om Kunstindustrimuseet kunne foreta restaureringen/konserveringen.

Dr Geijer sendte sin faglige uttalelse i et brev datert 16-18 august 1967.<sup>20</sup> Hun så for seg to alternative metoder for rensing: enten i vannbad eller kjemisk rensing. Det kommer frem at kjemisk rensing var det Kunstindustrimuseet har sett for seg. Geijer vil likevel anbefale vannbad. Dette fordi tapisseriene var krøllete og samtidig trengte å slettes ut, noe som kunne gjøres i denne prosessen. Samtidig tvilte hun på om de ville tåle en kjemisk rens. Hun reiste videre tvil om rensing i vann i det hele tatt kunne foretas i Oslo. Hun hadde vært i kontakt med flere sakkyndige som kunne understøtte dette. Metoden krevde store vannbad og personell med erfaring. Størrelsen på tapisseriene var også en utfordring, da arbeidet måtte utføres raskt.

Venneforeningen utsatte avgjørelsen og det foregikk drøfting med de sakkyndige både i Sverige og ved Norsk Folkemuseum samt, kan det antas, Oslo Kunstindustrimuseum som

---

<sup>18</sup> Referat styremøte Akershus slotts venner 10.mai 1967 Dok 2 i min katalogisering av arkivmateriale.

<sup>19</sup> Dok 4 i min katalogisering av arkivmateriale.

<sup>20</sup> Brev fra Agnes Geijer til Arno Berg Dok 5 i min katalogisering av arkivmateriale.

sannsynligvis ville få oppdraget og hvor Tapisseriene befant seg. Dr. Geijer skrev igjen til Arno Berg 2. oktober 1967 at hun var overbevist om at vannbehandling var den beste, men også den mest krevende metoden.<sup>21</sup> Det var både hun og kollegaen, antikvarie Franzén, enige om. De så for seg at Riksantikvarieämbetets textilkonservering innen kort tid ville ha lokaler som kunne ta på seg oppgaven. Trinn to i restaureringen, selve repareringen, kunne derimot utføres i Norge. Hun konkluderte likevel med at de burde utsette hele spørsmålet ett års tid.

Arno Berg hadde, etter å ha mottatt Geijers brev, vært i kontakt med Norsk Folkemuseum og førstekonservator Marta Hoffmann for kommentar på Geiers "betenkning". Hoffmann hadde vært sammen med Geijer på befaring av tapisseriene i Oslo og videre på reise andre steder i Europa. Som svar skrev hun et P.M. datert 16.10.1967 hvor hun informerte om at hun var kjent med Geijers anbefalte valg av metode (vannbad) og også Geijers bekymring for den rent fysiske utfordringen når det gjaldt teppenes størrelse og forfatning.<sup>22</sup> Hverken i Oslo eller Stockholm hadde man gjort dette tidligere. Hoffman var enig med Geijer om at hvis arbeidet skulle utføres i Oslo og Kunstindustrimuseet, måtte Tharaldsen ta ansvaret for en eventuell restaurering alene. Hun poengterte i denne sammenheng at Astrid Bugge gjentatte ganger hadde opplyst Arno Berg om hun ikke vil påta seg noen forpliktelser i dette slags arbeid. Hun avsluttet med: "At det er så vanskelig å gi råd om den rent praktiske utførelse av vannbehandlingen, selv for en ekspert som over i en menneskealder har arbeidet med restaurering av tekstiler, viser tydelig at folk som ikke er eksperter må holde seg utenfor den faglige siden av denne sak."

Motstanden de eksterne ekspertene viste mot en konservering under Tharaldsen og Kunstindustrimuseet i Oslo, synes påfallende. Det er vanskelig for en utenforstående, nesten 50 år senere, og sette seg i inn i eventuelle bakenforliggende motiver de måtte ha for dette, annet enn at metoden de anbefalte ikke var benyttet i Norge eller Sverige tidligere på tapisserier av den størrelse og befatning det her var snakk om. De kom med mange synspunkter, men ville ikke ta noe ansvar og kommer ikke med andre konstruktive råd annet enn å avvente.

At å avvente ikke er i venneforeningens agenda virker åpenbart. Ennå en faktor som kan ha spilt inn er at Elsa Tharaldsen muligens ikke innehadde den store tilliten fra de øvrige

---

<sup>21</sup> Brev fra Geijer til Arno Berg. Dok 8 i min katalogisering.

<sup>22</sup> PM Hoffmann til Berg. Dok. 10 i min katalogisering.

ekspertene. Elsa Tharaldsen var konservator og elev av Thor B. Kielland som i sin tid etablerte Kunstindustrimuseets Konservatoratelier.<sup>23</sup> I korrespondansen blir Tharaldsen aldri omtalt med tittel, men kun som *frøken* og tonen som settes i deler av korrespondansen, kan for dagens lesere oppfattes som nedlatende.

Det er derfor interessant og muligens revolusjonerende at venneforeningens styremøte 17. november likevel beslutter å engasjere "frøken Tharaldsen ved Kunstindustrimuseet til å gå i gang med restaureringen, idet man er enige om å se hvordan det går".<sup>24</sup> Styret argumenterte med at Geijers metode i vannbad, som måtte utføres i utlandet, synes risikabel. Det er også mulig at venneforeningen ønsket en fortløpende prosess og ikke ville vente i flere år på en restaurering i utlandet. Man skal også ha følt at det gjaldt en nasjonal utfordring, i følge Kavlis artikkel.<sup>25</sup>

Arbeidet settes nå offisielt i gang, og oppdraget ble gitt Kunstindustrimuseet v/ direktør Opstad til Elsa Tharaldsen. Den 1. desember 1967 lå planen for konserveringen klar.<sup>26</sup> Ett år senere kunne Arno Berg opplyse om at restaureringen av det ene tapisseriet nå var ferdig og det ble invitert til prøve-opphenging av tapisseriet i Chr. IV' sal på Akershus slott 7. mai 1969.<sup>27</sup> Tapisseriet tok seg glimrende ut og man kunne beundre det "helt fremdragende restaureringsarbeidet som er utført".<sup>28</sup> Det ble takket Elsa Tharaldsen og hennes assistent Liv Grossvold for arbeidet. Direktør Opstad ved Kunstindustrimuseet takket samtidig for oppdraget og for: "en kjærkommen anledning til å vise at museets restaureringatelier er av internasjonal klasse".<sup>29</sup>

---

<sup>23</sup> Kavli, 2001, s 221.

<sup>24</sup> Referat styremøte 17. november 1967. Dok. 12 i min katalogisering.

<sup>25</sup> Kavli, 2001, s 221.

<sup>26</sup> Notat fra møte 1.12.1967. Dok 15 i min katalogisering. Se også brev til styremedlemmene 11. desember 1967 Dok 16 i min katalogisering. OK's konserveringatelier dekker tapisserienes rettside med gaze og tråkler fast løse partier.

1. OK's konserveringatelier dekker tapisserienes rettside med gaze og tråkler fast løse partier.
2. Tapisseriene sendes til renseriet hvor det renses i rensetrommel fylt med renseveske (white spirit) tilsatt litt mykgjøringsmiddel anvist av ingeniør Alvsåker. Tapisseriet behandles hele tiden så forsiktig og skånsomt som overhodet mulig og legges etter rensingen ut helt slett på rister utlånt av OK for tørking og utlufting den nødvendige tid.
3. Tapisseriet bringes deretter umiddelbart til OK for konservering, som skjer i stadig kontakt med førstekonservator Bugge.

<sup>27</sup> Referat styremøte 11.april 1969 Dok 24, invitasjon til prøve opphenging Dok 25 i min katalogisering.

<sup>28</sup> Referat styremøte 8. mai 1969 Dok 26 i min katalogisering.

<sup>29</sup> Referat styremøte 8. mai 1969 Dok 26 i min katalogisering.

Ved vennforeningens årsmøtet 9. oktober 1969 ble det første ferdig restaurerte tapisseriet, "Rytter som utfører Capriole", formelt overlevert Akershus slott og venneforeningen inviterte til pressekonferanse.<sup>30</sup> At de inviterte pressen viser hvor stor prestisje som faktisk lå i dette prosjektet. Ikke bare hadde de verdifulle tapisserier å vise frem, de kunne også vise til en kapabel venneforening med ressurser, og den kompetanse som lå i norske hender i restaureringsarbeidet utført ved Kunstindustrimuseet.

Før den offisielle overlevering av det første restaurerte tapisseriet stilte Kunstindustrimuseet et spørsmål: Hva med det tredje tapisseriet i serien som fortsatt var i Windfelds Hansens eie, og som hadde blitt forespeilet er testamentert til Akershus slott?<sup>31</sup> I et brev fra direktør Opstad (Kunstindustrimuseet) opplyste han at arbeidet med det andre tapisseriet skred frem og at arbeidet med dette gikk raskere, selv om dette var i dårligere stand.<sup>32</sup> De var nå kjent med prosessen og metodene. I den forbindelse mente han det ville være en fordel om også det tredje tapisseriet i serien kunne restaureres av samme stab. Det var også et moment at materialene som trengtes til konserveringen stadig ble vanskeligere å få tak i, noe som kunne bli et problem om man ventet for lenge med det tredje tapisseriet. Var det mulig for venneforeningen å sikre seg retten til tapisseriet?

Den 4. mai 1971 kunne Arno Berg, på venneforeningens vegne, meddele Konservatoren ved Akershus slott Stephan Tschudi Madsen at det andre tapisseriet nå var ferdig restaurert "med praktfullt resultat".<sup>33</sup> Overlevering ville finne sted på venneforeningens årsmøte og 20-års jubileumsfest 1. oktober 1971. Samtidig tok han opp spørsmålet rundt det tredje tapisseriet. Eiereren, Windfeld Hansen, hadde uttrykt ønske om å beholde det så lenge han levde, men det var fra venneforeningens side ønskelig at Elsa Tharaldsen foretok restaureringen.<sup>34</sup>

Før venneforeningen tok saken videre med Windfeld Hansen ville de forsikre seg om at det faktisk var plass til tapisseriet på Akershus slott når de en gang mottok det som testamentarisk gave. Stephan Tschudi-Madsens svar var positivt. Han mente tanken med å

---

<sup>30</sup> Invitasjon pressekonferanse 09.10.1969 Dok 30 min katalogisering.

<sup>31</sup> Referat fra styremøte 16.09.1969 Dok 29 i min katalogisering. Spørsmålet dukker opp i referat fra styremøte 16. september 1969, men da som et kort notat og man fant at restaurering av dette får utstå til senere.

<sup>32</sup> Brev fra Opstad 17.10.1969 Dok 32 i min katalogisering.

<sup>33</sup> Brev Arno Berg, Tschudi Madsen 04.05.1971 Dok 34 i min katalogisering.

<sup>34</sup> Windfeld Hansen døde september 2016.



utføre restaurering av det tredje tapisseriet ‘‘når materialer og apparater og arbeidshjelp er til stede nå er riktig’’.<sup>35</sup> Videre mente han også at de tre tapisseriene skulle henge sammen i Chr. IV’ sal. Det burde imidlertid unngås en hel tekstilvegg og forbeholdt seg derfor retten til at Monteringsutvalget skulle kunne sette gjenstander foran teppene, slik det ble gjort på 1600-tallet. Dersom venneforeningen aksepterte dette, ville ‘‘Akershus slott selvsagt være takknemlig for å motta en så stor og verdifull gave’’.<sup>36</sup>

Venneforeningen hadde tydeligvis vært i kontakt med Hemming Windfeld-Hansen, for datert 27. november 1971 forelå det offisielle gavebrev der han ga til Akershus slott som gave ‘‘mitt brüsseler tapisseri, kaldt ‘‘les sceènes équestres de Louis XIII’’, ca 390.390 cm. og formodentlig fremstillende Venus, Mars og Merkur.’’<sup>37</sup> Og endelig, den 10. oktober 1971, kan kommandanten ved Akershus festning i brev informere forsvarsministeren at sitat:

‘‘Arkitekt Hemming Windfeld Hansen og frue har gjennom Akershus slott Venner foræret 3 flamske tapisserier til Akershus slott. teppene er en del av en serie på 7 tepper, forestillende ‘‘De store hestene’’, også kalt "Rideskolen", vevd av Levniers etter kartonger av Jacob Jordaens. Akershus Slotts Venner har bekostet restaureringen av teppene til en samlet kostnad av kr 186.200,- utført ved Kunstindustrimuseet i Oslo’’.<sup>38</sup>

Over 30 år senere, i 2006, engasjerte Akershus slott De Wit (en av dagens verdens-ledende innen rensing, reparering og konservering av tapisserier) til befaring av slottets samling, inkludert "Rideskolen". Konklusjonen var at selv om disse tapisseriene opprinnelig var i ekstremt dårlig stand, med store deler manglende silke, var konserveringsarbeidet godt utført og fungerer fortsatt 30 år senere. Dagens restaurere ville muligens ha valgt en mindre synlig erstatning av manglende tekstil, uansett er det en subjektiv avgjørelse. De Wit anbefalte ingen videre behandling per dags dato (18.02.2006). Sett som De Wit referere til som ‘Horse Riding School’ hører, i følge dem, til det beste i Akershus slotts samling. De omtalte dem som et sett i en berømt serie, og referer til den lignende i Kunsthistorische Museum i Wien som den mest kjente.

---

<sup>35</sup> Brev Tschudi Madsen av 25. juni 1971 venneforeningens sekretær Helge l’Orsa Dok 34 i min katalogisering.

<sup>36</sup> Brev Tschudi Madsen til venneforeningens sekretær Helge l’Orsa Dok 34 i min katalogisering.

<sup>37</sup> Gavebrev fra hemming Windfelt-Hansen 27.11.1971 Dok 37, Dok 38i min katalogisering.

<sup>38</sup> ‘‘Teppene og deres historie er omtalt i Akershus slotts venners årsskrift 1968. Disse praktfulle teppene, som antakelig er blandt de mest verdifulle utgaver i denne serien som er vevd, er overlevert Akershus slott. (...) Tapisseriene henger alle i Christian IV’s sal. Det tør være klart at Akershus slott ved denne gave er blitt eier av noen av de fineste tepper som finnes fra denne storhetsperioden i flamsk malerkunst og vevekunst’’ sitat brev fra kommandant 10.10.1973 DOK 39 i min katalogisering.

Restaureringen av tapisseriene i "Rideskolen" viste seg viktig på flere plan. Akershus slotts venner fikk vist frem sin handlekraft og innsats. Dette var (og er) noen av de mest verdifulle gjenstandene i samlingen. Det sto helt klart at i den tilstand de var, kunne de ikke henge på slottet. At prosessen tok såpass kort tid, var en bragd. Verken praktiske eller økonomiske forhold satte bremsen på dette prosjektet, noe som kan sies å være en sjeldenhet i de fleste sammenhenger av denne art.

“Rideskolen”, både hva gjaldt anskaffelsen og restaureringen, satte også Norge, Oslo og Akershus slott på kartet da de er internasjonalt anerkjente kunstverk og derfor en stolthet og ha i samlingen. At restaureringen ble gjort nasjonalt sier også sitt. Her fikk Oslo Kunstindustrimuseum og deres restaurering-atelier en mulighet til å vise sine evner og kunnskap, også i internasjonal sammenheng da utenlandske spesialister var konsultert og trolig fulgte prosjektet fra øyekroken. At arbeidet nok ikke har fulgt sedvanlige internasjonal standard og metoder, men likevel har bevart tapisseriene i meget god stand i dag, er også interessant.

Restaureringen kan altså sees på som både nasjonal stolthet, og noen vil også si stahet, og samtidig et forsøk på å sette Norge og Akershus slott på det internasjonale arena.

### **3. Veverne Levniers og Reydamns og tapisserier med rideskolescener.**

Vi vet ikke hvordan “Rideskole”-tapisseriene har havnet i Norge, men utifra signaturen kan vi vite med sikkerhet at minst to av tapisseriene ble produsert ved Everard Levniers III's veveri i Brussel.

Fra midten av 1600-tallet spesialiserte to vevere i Brussel seg på veving av tapisserier med motiver av formell dressurridning presentert på didaktisk vis. Deres navn var Everard Levniers III (1597 - 1680) og Hendrik Reydamns I (fl.1629 - 1669). De to veverkompanjongene produserte begge tapisserier i serien "Rideskolen" og samarbeidet om settene, men signerte alltid tapisseriene hver for seg. Det finnes altså sett med rideskolemotiver hvor begge veverne har levert tapisserier til settet. De hadde ingen fast fordeling, men alternerte og byttet om på hvem som vevet hvilke av de forskjellige motivene i serien. Tapisseriene var uansett vevet med utgangspunkt i kartongene de disponerte sammen.

To varianter av rideskole-scener skal ha blitt produsert i deres verksted: små scener

med hester (kalt Kleine Paardens på flamsk) som det ble vevet flere sett av og store scener med hester (kalt Groote Paarden på flamsk) også vevet i flere sett.<sup>39</sup> Videre referert til som *de små- og de store hestene*. Det kan i ettertid være vanskelig å skille mellom *de små* og *de store* hestene da designen ble brukt om hverandre også innenfor samme sett.

Det er mest sannsynlig at serier med *de små hestene* var i produksjon først. *De små hestene* skal ha vært direkte inspirert av illustrasjonene til Crispijn Van der Passe d.y. (1594 - 1670) i boken til den store hestemesteren Antoine de Pluvinel (1552 - 1620) *Le manège Royal*, hvorav første utgave kom ut etter Pluvinels død i 1623.<sup>40</sup> Serier med *de små hestene* kan altså ikke ha vært i produksjon før etter denne datoen, men det kan ha vært produsert et sett så tidlig som 1626.<sup>41</sup> *De små hestene* kjennetegnes blant annet ved at vi kan se Pluvinel gjengitt som ridelærer i motivet, i motsetning til *de store hestene* der kunstneren Jacob Jordaens hadde fått oppgaven med å re-designe serien og hadde erstattet Pluvinel med guden Mars.

*De små hestene* fungerte altså som en forløper til serien som senere ble knyttet til kunstneren Jacob Jordaens (1593 - 1678), og som Jordaens helt klart var inspirert av og mer videreutviklet enn skapte. Han beholdt til og med store deler av elementene i designen. Vi kan for eksempel se rytteren på hest (ekvipasjen) gjengitt temmelig identisk i både *de store* og *de små* hestene, mens omgivelsene, landskapet, arkitekturen og andre deltakere har blitt endret og utviklet i Jordaens design. Komposisjonen til Jordaens er mer organisk og levende og representerer det barokke vi ellers kjennetegner med ham, som en arvtager etter Rubens. Man kan også se at klærne på rytterne i tapisseriene ble endret i takt med moten.

Det er ikke kjent hvem som sto bak design til *de små hestene* og det finnes ingen bevarte kartonger, modelli eller skisser til disse, i motsetning til hva som er tilfelle med design av Jordaens. Jordaens design for "Rideskolen" er altså direkte knyttet til veverne Reydam og Levniers. Det var Jordaens som sto for designen av *de store hestene* som en

---

<sup>39</sup> Nelson, 1998. 38, fra Jozef Duverger.

<sup>40</sup> Pluvinel og hans ridemanual "Le manège Royal" vil bli ytterligere presentert i andre del av denne oppgaven.

<sup>41</sup> Nelson, 1998. 39.

direkte utvikling og kommentar til *de små* hestene som allerede var i produksjon.<sup>42</sup>

Kontrakter som fortsatt eksisterer ved arkivet i Brussel, viser at det senest mellom 1651 og 1666 fantes et skille mellom de to seriene, det snakkes om seriene med ‘‘det store uttrykket’’ og de med mer landskap hvor positurene er mindre. I dag finnes det fortsatt to bevarte, komplette sett, hver på åtte tapisserier som vanligvis refereres til som representanter for *de små-* og *store hestene*.

**De små hestene:** et sett på åtte tapisserier i Hluboká- og Trebon slott i Tsjekkia. Ull og silke, vevet av Everard Levniers og Hendrik Reydam i Brussel. Kjøpt av Erkehertug Leopold William i 1647 og arvet videre til Johan-Adolph von Schwarzenberg.<sup>43</sup> At dette settet kalles for *de små hestene*, kan virke motstridende da det faktisk inneholder 2 tapisserier etter design av Jordaens (‘‘Hestens skapelse’’ og ‘‘Presentasjon av hestene’’). Det kan henspille på størrelsen, at de faktisk er litt mindre i størrelse enn settet i Wien, og at 6 av de 8 tapisseriene ikke er etter Jordaens design, og hvor figurene er fremstilt mindre fremtredende i landskapet.

**De store hestene:** et sett på åtte tapisserier, Kunsthistorische Museum, Wien. Ull og silke med gull- og sølvtråd, vevet av Everard Levniers og Hendrik Reydam i Brussel 1666. Denne serien ble bestilt av det keiserlige hoff gjennom Bartholome Triangel i anledning Keiser Leopold I bryllup med infanta Marguerite Therese av Spania.

Produksjonen av sett i serien "Rideskolen" viser at Levniers og Reydam skiftet ut og byttet om på elementer fra og i design både fra *de store* og *små hestene*. Resultatet var en variasjon av design i alle produserte sett fra deres verksted. Oppdragsgiver og bestiller kunne også komme med sine ønsker og dermed påvirke elementene i designen. Veverne lot seg altså inspirere av forskjellige modeller til sine tapisserier hentet fra Van der Passe (Pluvinel) og fra Jordaens, man kan også se trekk fra Rubens.

Nelson beskriver tapisseriene på Akershus slott som: ‘‘Large Horses with Small

---

<sup>42</sup> Det skal ha blitt produsert en annen serie med Rideskole tema hos veveren Jacob Geubels etter 1626. To sett er nevnt i kilder, det andre skal ha vært hos Charles I hoff i England før 1643. Design for disse skal ha vært inspirert av illustrasjonene i Pluvinels bok og utført av Rubens i følge korrespondanse og inventarliste. Ingen av disse tapisseriene finnes i dag. Nelson, K. 1998. 38. Det spekuleres (Wendy Hefford) også i at Charles I sett kan være fra så tidlig som 1636 og at det ble vevet på oppdrag hos Levniers/Reydam. Det er i så fall ti år tidligere enn vanlig datering av det første settene med temat fra deres verksted. Schmitz-von Ledebur, Katja. ‘‘26. The Creation of the Horse’’. *Tapestry in the Baroque Threads of Splendour*, Campbell, Thomas P. Ed, The Metropolitan Museum of Art, New York, Yale University Press, New Haven and London, 2007. s. 244.

<sup>43</sup> Nelson, 1998. 118.

Horses Landscapes”<sup>44</sup>. De er altså, i følge Nelson, et eksempel på en blandingen av design. Det er sannsynlig at Jordaens design var i bruk hos Levniers og Reydams allerede fra 1647. To av Jordaens modelli, som fortsatt er bevart, ble nemlig benyttet som utgangspunkt for kartongene til tapisseriene i Hluboká-settet: ”Hestens skapelse”<sup>45</sup> og ”Presentasjon av hestene”<sup>46</sup> og dette settet kan være bestilt allerede i 1647.<sup>47</sup> <sup>48</sup>Modelliene er, som nevnt bevart og finnes fortsatt i dag: ”Hestens skapelse” Palazzo Pitti, Firenze og ”Presentasjon av hestene” som er å se i samlingen til Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana, Havanna, Cuba.

I tillegg til kilden for dateringen til settet i Tsjekkia, finnes det fortsatt i dag tre kjente dokumenter som indikerer når Levniers og Reydams begynte å benytte Jordaens design i sine tapissier for "Rideskolen". Det tidligste som knytter Jordaens til "Rideskolen" er datert 5. juli 1651 på hvis tidspunkt kartongene nok ikke var eid av Levniers og Reydams, men tilhørte forhandleren Frans de Smit som lånte to av kartongene som ”prøver og bevis” til to handelsmenn i Hamburg (Petere van Houste og Peeter Tonnet).

Et annet bevart dokument som knytter Jordaens og Levniers/Reydams til "Rideskolen" er en kontrakt av 21. november 1651 hvor Antwerpen-kjøpmannen Carlos Vincque bestilte et sett av syv Brussel-tapissier etter kartonger malt av Jacop Jordaens' ”Store scener med hester akkompagnert av figurer” fra veveriet til Levniers og Reydams. Han hadde tidligere kjøpt to serier av *små hester* fra de samme veverne.<sup>49</sup> Det samme kjøpet blir nevnt i et dokument fra 18. november 1654 hvor Jan de Backer bestilte et sett på syv tapissier av de samme veverne, som skal vise ”store scener med hester, i samme kvalitet og etter Jordaens kartonger som levert til Carlos Vincque 30. juli 1652”. I tillegg kommer det tidligere nevnte settet i Wien, som man vet ble bestilt i 1666 av kjøpmannen Bartholomeus Triangl på vegne av det keiserlige hoff i Wien i forbindelse med Keiser Leopold I's giftermål

---

<sup>44</sup> Nelson, 1998. 121.

<sup>45</sup> Jacop Jordaens Modello for 'Hestens skapelse', (viser Neptun som skaper hesten) ca 1633-35 olje på lerret, 67 X131, Galleria Pallatina, Palazo Pitti, Firenze.

<sup>46</sup> Ett av motivene vi finner i "Rideskolen" på Akershus slott, (Merkur og puttier leder en liten flokk hester foran Mars og en dame/Venus). Modellien befinner seg i Museo Nacional de Bellas Artes i Havana.

<sup>47</sup> Nelson, 1998. 118,123-125.

<sup>48</sup> A. Smitz-von Ledbur. *Threads of Splendour* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2007). 244.

<sup>49</sup> Nelson, 1998. 39, Appendix VI s.195 Kontrakten mellom handelsmannen Carlos Vincque og veverne Everard Levniers og Hendrick Reydams er her gjengitt i sin helhet på flamsk og oversatt til engelsk.

med Infanta Marguerite Therese av Spania.

Dokumentasjonen viser altså at i 1651 hadde Jordaens ferdiggjort minst to kartonger for en serie tapisserier med *store heste-scener* og at i 1654 var et komplett sett produsert og levert, og ett nytt bestilt. Om Hluboká-settet er produsert så tidlig som 1647, kan det bety at allerede på midten av 1640-tallet hadde Jordaens produsert kartonger for minst to tapisserier og at veverne Levniers og Reydamas hadde tilgang til disse. Om de ikke eide kartongene selv, kan de ha leid dem eller fått oppdrag å veve dem av eieren.

På bakgrunn av opplysningen fra de bevarte kontraktene har man i norske kilder konkludert med at det ble produsert totalt tre sett av serien "Rideskolen" og at disse opprinnelig besto av syv tapisserier<sup>50</sup> (settet i Wien skal ha fått spesialdesignet et ekstra motiv).<sup>51</sup> Man har da spekulert i om Akershus-tapisseriene kan være det andre settet fra bestillingen i 1654 og tatt det for sikkert at settet opprinnelig besto av syv tapisserier. Man har dermed konkludert med at settet i Norge kan dateres 1654, og at det opprinnelig besto av syv deler. Spørsmålet man har stilt seg er hvor resten av settet har blitt av?

Leser vi Nelsons kapittel 'Sets of two or more tapestries: Large and small horses for the Riding School', dokumenteres mulig produksjon av totalt 22 sett av "Rideskolen". Syv av disse settene er listet som *Store hester*, fem er kalt *små hester*; resten er ikke navngitt store- eller små hester. De fleste settene vet man ikke hvor befinner seg i dag. I katalogen til Nelson er de settene som ble beskrevet i kontraktene ovenfor listet som egne sett og ikke assosiert med settet på Akershus slott. Selv om det ikke opplyses om hvem som bestilte Akershus-settene og man ikke har opplysninger om disse før var ankommet Norge, vil jeg mene at det er umulig å si om kontrakten fra 21 november 1651 omhandler settet på Akershus slott. "Rideskolen" på Akershus slott kan være denne, andre, eller et selvstendig sett.

Også antakelsen om at settet på Akershus slott må ha bestått av syv tapisserier kan man stille spørsmål ved. Forholder vi oss til Nelsons katalog, viser den at det fantes utallige variasjoner av motivene i serien og at disse ikke var låst i én spesiell design. Her kunne både

---

<sup>50</sup> Disse opplysningen starter allerede i Bugges første ekspertuttale til venneforeningen og forplanter seg derfra videre og er å lese i mye av korrespondansen, i artiklene til Bugge, Kavlie og i diverse presseklipp og har blitt en del av historien som formidles rundt "Rideskolen" på Akershus slott.

<sup>51</sup> Bugge skriver at de "Store hester" i Wien på 8 tapisserier fikk produsert et ekstra tapiseri formodentlig for å dekke veggen i ett rom. Dette ekstra tapiseriet mener hun er motivet 'Hestens skapelse' og at dette teppet faller ut av motivkretsen da det fremstiller guden Neptun som skaper hesten. Hvorvidt Jordaens leverte kartongen til dette tapiseriet, mener hun ikke vites. Denne opplysningen er feil da modellien er bevart og er signert Jordaens. Motivet ble også benyttet i serien i Hluboká. Bugge, 1968.10.

vever og oppdragsgiver hente inspirasjon fra skisser, modelli og kartonger både fra de *små hestene*, og de *store hestene*, fra Jordaens design, fra andre designere (den ukjente kunstner bak *de små hestene*) eller fra Van der Passe illustrasjoner - for å nevne noen. Tapisseriene kunne tilpasses mål, materialer, design og lommebok. En kjøper kunne bestille det antall han hadde plass eller råd til, og dermed er det også mulig at noen kan ha bestilt tre tapisserier i serien "Rideskolen".

Av de 22 settene K. Nelson har dokumentert i katalogen, ligger et flertall av dem på åtte tapisserier. Det viser at dette antallet ikke var uvanlig og at settet i Wien ikke skiller seg ut i så måte. Men her finnes også sett med antall på syv, fire, tre, og to tapisserier. Det er selvfølgelig en mulighet at noen av settene med få tapisserier opprinnelig besto av flere. Jeg vil konkludere med at det er like, om ikke mer, sannsynlig at settet på Akershus slott besto av åtte enn av syv tapisserier. Samtidig som settet like gjerne kan ha bestått kun av de tre tapisseriene vi ser i dag.

### **3.1 Rideskole-tapisserier på Akershus slott, Hlubokà slott og KHM Wien**

Jeg vil her se "Rideskolen" på Akershus slott komparativt med de to andre komplett bevarte settene av "Rideskolen" som ble presentert i forrige kapittel. Det ene settet på slottet i Hluboká, Tsjekkia og det andre på Kunsthistorisk museum i Wien. Ved å sammenligne de tre settene søker jeg om en mulig identifisering av utvikling i design kan gi en indikasjon om hvor vi kan plassere settet på Akershus slott i forhold til de to andre i tid. Det kan i sin tur bidra til en sikrere datering av settet på Akershus slott.

Settet i Wien er uten tvil i fra 1666, bestilt til Keiser Leopold Is bryllup. Dateringen av settet i Hluboká har man gode indikasjoner på at er fra 1647. Da ble nemlig et sett kjøpt av Erkehertug Leopold Wilhelm. Settet ble videre registrert i hans posthumous inventarliste for arvingen Johan Adolf av Schwarzenberg og har siden blitt oppbevart på Hluboká slott.<sup>52</sup> Med forbehold om at disse opplysningene stemmer, har vi altså her å gjøre med to sett av "Rideskolen" laget med 20 års mellomrom.

---

<sup>52</sup> Men, som Kateřina Cichrová (kurator ved Hluboká slott) kunne fortelle at det spekuleres i om disse settene ikke nødvendigvis er identiske. Settet i registeret er nemlig oppgitt med sølv og gulltråd og det finnes ikke metalltråd i settet vi ser på Hluboká i dag. Leopold Wilhelm kan ha bestilt to sett, ett med og ett uten metalltråd og kun det uten er bevart. Det kan altså i utgangspunktet ha funnets to sett med "Rideskolen" ett med og ett uten metalltråd. Settet med metalltråd er tapt, men informasjonen blitt hengende ved settet uten metalltråd som er det vi ser i dag. Jeg har valgt å avvente til man kan finne mer dokumentasjon. Det er i tilfelle snakk om to sett som er produsert relativt samtidig.

Settene i Hluboká og Wien består som nevnt begge av totalt 8 tapisserier, men motivene er ikke helt identiske i de to settene. Noen av motivene er helt klart varianter over samme tema og design, mens enkelte kun finnes i det respektive settet. Begge settene inneholder variasjoner av motivene vi finner i settet på Akershus slott.

Settet i Hluboká blir som tidligere nevnt blir kalt *de små* hestene og kjennetegnes ved at det inneholder tapisserier med design man mener ikke ble utført av Jordaens. I settet i Wien er alle tapisseriene design av Jordaens kalt *store hester*, dog med inspirasjon fra tidligere produserte tapisserier og kartonger. Mer presis er ekvipasjen (hesten og rytteren) er stort sett beholdt fra tidligere design, mens landskapet og supplerende figurer er endret/tilført. Begge settene har varianter av motivene "Neptun skaper hesten" og "Presentasjon av hestene" som begge er dokumentert design av Jordaens.<sup>53</sup> Om det da stemmer at settet i Hluboká er datert 1647, kan vi slutte at Jordaens hadde levert modelli og kartong til minst to motiver i "Rideskolen" før den tid.<sup>54</sup>

Begge settene inneholder altså varianter av de tre motivene vi finner på Akershus slott og de er derfor interessante i den komparative analysen. Jeg vil nå se nærmere på tre versjoner av motivene: "Presentasjon av hestene", "Rytter som utfører mezzair" og "Rytter som utfører capriole" og sammenligne versjonene på Akershus slott, Hluboká og Wien, for så å se om det finnes indikasjoner om når settet på Akershus slott kan være produsert i forhold til de to andre. Mitt utgangspunkt er at settet på Akershus slott ligger et sted i mellom de to andre settene i tid, og at det er mulig å gjengjenne i utviklingen av design. En samlet vurdering av fremstillingenes felles relasjon gir inntrykk av at motivene har gjennomgått en trinnvis utvikling i fra Hluboká som det første tapiseriet, som så utvikler seg videre gjennom og i Akershus-teppene og kulminerer i settet i Wien. Jeg vil derfor starte med å presentere tapisseriene på slottet i Hluboká, så videre til Akershus slott og til slutt tapisseriene i Wien. Tapisseriene blir behandlet etter tittel/motiv, suksessivt. Disse tre eksemplene er også en god illustrasjon på den kreativitet og mangfold man kunne finne hos gode vevere i denne perioden. Hvordan motivet ble endret etter veverens smak, bestillerens ønsker eller endringer i motebildet.

---

<sup>53</sup> Modellene er som tidligere nevnt bevart og finnes respektive i Palazzo Pitti, Firenze, Italia og Nasjonalmuseet i Havanna, Cuba.

<sup>54</sup> Modellen i Palazzo Pitti er datert 1645.



### Presentasjon av hestene (Fig.: 1, 4, 7, 10, 13):<sup>55</sup>

‘‘Presentasjon av hestene’’ fremstiller Mars, Venus og Merkur som i følge med puttier, presenterer seks hester, plassert i et skog-/parklandskap. Sentralt i bildet ser vi paret Mars og Venus, mens Merkur er plassert i venstre side av bildet. Skoglandskapet er noenlunde identisk i alle de tre fremstillingene. Bakken med gresstuser og en liten forhøyningen bak Mars, gjentas. I alle tre fremstillingene ser hestene rett på betrakteren, møter hans blick og inviterer han inn i bildet. Hestene oppleves å ha samme status som de menneskelige figurene. I 1600-talls inventarlistene og i tidlig 1900-talls auksjoner ble mannen i romersk rustning og den elegant kledte damen plassert sentralt i komposisjonen, indentifisert som Kong Henry IV og hans dronning Maria de’Medici, foreldrene til Louis XIII. Denne konvensjonen skriver seg uten tvil fra Pluvinelns bok *Le Maneige Royal* hvor Louis XIII blir instruert i dressurridning. I *de store hestene* er figuren i romersk rustning sannsynlig Mars, knyttet til den mytologiske assosiasjonen vi finner i serien, i så tilfelle vil det ikke være unaturlig at den kvinnelige figuren er Venus som ofte sees sammen med Mars. Kilden for Jordaens design er ikke kjent. Selv om en av illustrasjonene i Pluvinelns *Le maneige Royal*, viser Monsieur du Pre som fører en hest frem for Kongen og Pluvinel (fig. 13), kan det ikke bekreftes at Jordaens er inspirert av dette trykket.

I tapisseriet på Hluboká slott (fig. 4) ser vi Merkur vendt med ryggen til betrakteren, der han henvender seg direkte til Mars og Venus med merkurstaven (som identifiserer han) hevet i høyre hånd. Sentralt i bildet ser vi Venus og Mars flankert av tre hester på hver side (totalt 6 hester). Til høyre i bildet ser vi en naken gutt, putti, som holder tøylene og leder en av hestene. Tapisseriet er godt bevart og vi får her et inntrykk av fargeprakten som også en gang har preget tapisseriet på Akershus slott.

Tapisseriet på Akershus slott (fig. 1) er mer eller mindre identisk i komposisjon med fremstillingen man ser på Hluboká slott, men er noe utvidet mot høyre i billedrammen. Vegetasjonen som deler seg der følget vises frem, kan synes noe mer frodig i teppet på

---

<sup>55</sup> Tapisserier: 1. Akershus slott Mål: H.375cm X B 450 cm Renning: ull, innslag: silke, ull og metalltråd Motiv: Skogslandskap med hester, Mars og Venus, Merkur og puttier. Bord av frukt, blomster og dyr.

Innvevd nederst t.h. BB, Brussels byvåpen etterfulgt av signaturen til veveren E. Levniers.

2. Castle Hluboká, Ull og silke, 380 X 394 cm. Merket Brussel BB nedre høyre del og veverens signatur H. REYDAMS, nedre høyre del. 3. Wien, Kunsthistorische Museum, Ull og silke, med gull og sølvtråd. 410 X 665 cm. Brussel BB nedre del høyre, veveren H. REYDAMS.

Akershus slott enn på de to andre. Tapisseriet på Akershus har mer rom i komposisjonen og viser mer av den lysebrune hesten til høyre i bildet enn det vi ser på tapisseriet i Hluboká. Paret sentralt i komposisjonen (Mars og Venus) er beholdt i samme stil og klesdrakt og det kan synes som om de opprinnelig er fremstilt med like farger som i Hluboká (tapisseriet på Akershus slott er sterkt falmet).

Tapisseriet i Wien (fig. 7) skiller seg markant fra de to foregående fremstillingene. Den er nesten identisk med modellen av Jordaens som ennå finnes i Havanna Cuba (ytterste, venstre kant på modellen er utelatt i tapisseriet). Det er fristende og foreslå at design for *de små hestene* kom forut for Jordaens modellen og at han i denne har videreutviklet sin design fra det vi ser i Hluboká og Akershus.<sup>56</sup> Paret sentralt i komposisjonen er beholdt (fargene på klesdrakten til Venus er endret) og de har beholdt liknende positur og gester. Endringer ser vi spesielt i fremstillingen av Merkur som her er frontalt vendt mot publikum. Hestene er også mindre stiliserte og ser mer ville ut i bevegelsene. Landskapet er også mindre fremtredende. Det er figurene og deres bevegelser som er det dominerende i bildet og komposisjonen fremstår dermed som mer barokk og i tradisjon med Rubens revolusjonerende design for tapisseri noen tiår tidligere.

### **Rytter som utfører Mezair (Fig. 2, 5, 8, 12):<sup>57</sup>**

Mezair er et hopp hvor hesten løfter forbena og, mens de faller, løfter bakbena slik at i et øyeblikk er begge bena i luften på samme tid. Dette motivet har ikke identifisert øvelsen likt i de forskjellige kildene. Nelson oppgir tittelen "Rytter som utfører Mezair" på Akershus-teppet.<sup>58</sup> I Hluboká har de en versjon som de har kalt "Pasade", mens Bauer og Delmarcel benevner Wien-versjonen som Mezair.<sup>59</sup> Rideøvelsene Mezair, Courbette, Levade (fig.12 og

---

<sup>56</sup> Nelson, 1998.125. Kilde for tapisseriene på Akershus slott: Bugge årskrift 1967, Bauer in *Brussels* 1977, p 46.

<sup>57</sup> 1. Akershus slott, Oslo. Mål: H 375 x b 415 Materialer: Renning: ull, innslag: silke, ull og metalltråd. Tapisseriet er ødelagt der en sannsynlig signatur ville vært.

2. Vienna Kunsthistorisches Museum. Ull og silke, sølv og gulltråd, 410 X 435 cm. Brussell BB på nedre venstre del, samt veveren H.R. (Hendrik Reydam). Dette tapisseriet er det eneste kjente som viser denne design.

3 Nelson inkludere ikke tapisseriet i Hluboká i sin oversikt, da hun åpenbart mener det ikke er av Jordaens.

<sup>58</sup> I min kontakt med Kunsthistorisk museum i Wien oppgir de også at dette finnes et tapisseri i deres samling med tittelen "Mezair", men da jeg kjøpte foto av disse fikk jeg kun 7 av 8 og dette tapisseriet mangler. Cichrová har imidlertid et bilde fra Wien-samlingen i sin bok - det er her oppgitt som "Courbette". Jeg har nå fått bekreftet av Schmitz-von Ledebur per 08.06.2016 at det aktuelle tapisseriet i deres samling har tittel "Le Meziar".

<sup>59</sup> Rotraud Bauer, *Tapisseries bruxelloises au siecle du Rubens* (Brussels: Musée royaux d'Art D'Histoire, 1 July- 7 September 1977), 52. Illustrasjonen her er også identisk med illustrasjonen hos Cichrová.

14) og Pasade kan være vanskelige å skille med et utrenet øye. Men, som beskrevet hos Bauer, Delmarcel : Le mézair est une courbette avec gain d'espace, c'est figure est produite par une série de courbettes vers l'avant, qui n'ont pas entièrement réussi: le cheval ne fléchit pas suffisamment ses membres postérieurs.<sup>60</sup> Øvelsen kan altså ligne øvelsen courbette men er fremadstrebende og består av en serie hopp som aldri bli fullført, da hesten ikke bøyer bakbena nok. Øvelsen identifiserer ut i fra vinkelen på bakbena (og forbena som heller ikke vil ha en krapp bøy). Det er en type courbette men hvor bakbena ikke er like bøyd. Derfor er den, i følge La Guérinière (samtidig hestemester som Pluvinel), også kalt *Demi-Courbette*.

Alle tre tapisseriene viser en rytter som sitter på en hvit hest og som utfører rideøvelsen meziar. Rytteren holder tøylene i venstre hånd og i høyre en pisk som er hevet over hans hode.

I tapiseriet på Hluboká slott (fig 5) ser vi en rytter, mørkhåret med bart, hesten hvit, ekvipasjen vent med front mot venstre i bildet.<sup>61</sup> Rytteren på tapiseriet i Hluboká opptrer alene og er plassert i en skog eller park med stiliserte trær, i bakgrunnen kan vi skimte et slott som vises under buken på hesten. Tapiseriet i Hluboká ble bemalt under restaurering på 1800-tallet og fargene på rytteren er ikke representative.

Tapiseriet på Akershus (fig. 2) viser en identisk ekvipasje som på Hluboká slott. Ryttere har lik klesdrakt i de to tapisseriene og er også her plassert i en skog eller park, men trærne her er mindre stiliserte og er plassert nærmere betrakteren i landskapet. Trærne på Akershus-teppet er mer krokete og innfløkt i formen, men er ellers plassert nokså likt i komposisjonen som det vi ser i Hluboká. I bakgrunnen ser vi også det samme slottet plassert under buken på hesten. Nytt i tapiseriet på Akershus slott er at rytteren her har fått selskap av den romerske krigsguden Mars som for anledningen opptrer som ridelærer, der han fra høyre flanke trer inn i bildet i fullt krigsutstyr med senket ridepisk i høyre hånd

I tapiseriet i Wien (fig. 5) ser vi en yngre, blond rytter med endret/modernisert klesdrakt. Også han rir på en hvit hest, men hesten er her plassert i en annen vinkel inn mot venstre i bildet, noe som gir en annerledes plassering av hestens forben. Som i Akershus slott-tapiseriet har han selskap av Mars som ridelærer. Mars fremtres identisk i begge tapisseriene. I Wien-teppet har Mars i tillegg fått selskap av en naken liten gutt/putti som står

---

<sup>60</sup> Bauer, 1977. 51.

<sup>61</sup> Tapiseriet i Hluboká er bemalt på rytterens klesdrakt i et forsøk på restaurering på 1800-tallet.

ved Mars' venstre side ut mot billedkanten og holder skjoldet hans. Tapisseriet i Wien har et enklere landskap hvor vi ikke ser en skog, men kun ett tre i bakgrunnen. Komposisjonen er ellers fylt med flere figurer enn i de to andre tapisseriene.<sup>62</sup> Slottet vi så i bakgrunnen i landskapet i Hluboká og Akershus, finnes ikke på tapisseriet i Wien.

Disse tre fremstillingen er et godt eksempel på utviklingen av design: fra den enkle mer stiliserte stilen i Hluboká-teppet, et eksempel på *de små hestene* både i størrelse (det er mindre enn de to andre) og innhold i komposisjonen. Videre beholdes ekvipasjen og deler av landskapet i Akershus-teppet, men Jordaens tilfører Mars som ridelærer, noe som gjør inntrykket mer grandios. Så ser vi i Wien-tapisseriet at hele ekvipasjen er endret. Rytteren er ny og mer moderne i tøyet og hestens plassering er endret. Mars beholdes fra Akershus-fremstillingen, men han har i tillegg fått en putto-ledsager. Både Mars og puttoen kommer fra en design av Jordaens, men det finnes ingen overlevende modeller, skisser eller forberedende studier av Jordaens for disse figurene.

### **Rytter som utfører capriole (Fig. 3, 6, 9, 11):<sup>63</sup>**

Capriole er et på stedet oppadgående hopp hesten gjør med alle fire ben. På hoppets høyde sparker hesten ut med bakbena. Capriole er ansett å være det mest perfekte og vanskeligste av alle dressur-øvelsene. Identisk hest og rytter-motiv finnes i både *de små-* og *store hestene*, og motivets opprinnelse er konsekvent fra samme modelli. Hvem som først designet motivet er ukjent, men kilden til design var et av trykkene i Pluvinel's *Le Maneige Royal* hvor capriole er sett i profil (fig. 11).<sup>64</sup>

Tapisseriet på Hluboká slott (fig. 6) viser en blond rytter som med hevet pisk utfører dressur-øvelsen capriole på en brun hest. Ekvipasjen er fremstilt fra siden, vendt med front mot venstre. Han er plassert i et park-/skoglandskap mot en bakke som heller fra høyre og inn sentralt i bildet. Trærne er tette fra toppen av bakken i høyre og tynnes ut ettersom den følger helningen inn mot senter av komposisjonen.

På tapisseriet i Akershus slott (fig. 3) ser vi en identisk fremstilling av ekvipasjen. Det

---

<sup>62</sup> Se også Bauer, 1977, 52.

<sup>63</sup> 1. Akershus slott, Oslo. Mål: H.365 X B 438 cm Renning: ull, innslag: silke, ull og metalltråd. Signaturen til veveren E.Levniers etterfulgt av BB, Brussels byvåpen. 2. Vienna, Kunsthistorisches Museum, ull og silke, sølv og gulltråd. 410 X 500 cm. Merket til Brussel BB nedre del høyre etterfulgt av initialene til veveren Everard Levniers E.L.3. Hluboká, 4,10 X 5 Merket til Brussel BB nedre del høyre etterfulgt av initialene til veveren Everard Levniers E.L.

<sup>64</sup> Nelson 1998. 129, 130.

eneste som skiller er farger på rytteren klær og sal. Dette tapisseriet er større og her har man i tillegg til ekvipasjen fått plass til Mars som fra venstre flanke er vendt mot oss, ser mot rytteren og presenterer han med en gestus. Mars har tillegg fått selskap av Venus (?) som sitter ved Mars' side og beundrer rytteren fra skogkanten. Landskapet i tapisseriene fra Akershus og Hluboká er identiske, i alle fall så langt det strekker seg i Hluboká-teppet som er av betydelig mindre størrelse.

På tapisseriet i Wien (fig. 9) er ekvipasjen identisk som i de to foregående, bare fargene på salen og klærne er endret. Også her opptrer Mars som ridelærer fra venstre flanke, identisk fremstilt som i teppet på Akershus slott, men han er her fremstilt alene og ikke i selskap med Venus. Landskapet er i denne fremstillingen mer kupert og vegetasjonen mindre frodig enn i de to foregående komposisjonene. Det viser igjen til en utvikling av komposisjonen og motivet hvor figurene står mer i fokus og vies mest plass.

De tre varianter av motivene illustrerer godt det jeg mener kan sees som en utvikling av motivet "Rideskolen" fra å være representasjoner av rideøvelser, illustrasjoner og mer didaktiske motiver inspirert av Pluvinsels ridemal, til Jordaens' mer utarbeidede, grandiose kunstverk med en mer artistisk dimensjon. Jordaens tar grep ved å beholde ekvipasjen fra tidligere design i enkelte av sine design til "Rideskolen". Det er tydeligvis populære motiver det er snakk om, motiver som muligens veverne og/eller kundene ønsket å beholde og som Jordaens moderniserte. Kostymene blir i enkelte tilfeller oppdatert, men det er gjennom introduksjonen av Mars i rollen som ridelærer at Jordaens for alvor setter sitt stempel på designen (eller skal vi kalle det re-design) av denne serien.<sup>65</sup> Vi ser også en utvikling mot den stil Jordaens eldre kollega og oppdragsgiver, Rubens, gjorde kjent gjennom sine design for tapisseri og som kjennetegnes av et større fokus på figurene og på dynamiske bevegelser i komposisjonen. (Jeg vil gå nærmere inn på både Jordaens og Rubens i andre del av oppgaven). Ser vi først på Akershus teppene i forhold til Hluboká-settet er det tydelig hvordan landskapet og rommet i komposisjonen vies mindre plass, det mister sin dekorative funksjon som blir overtatt av figurene. Isteden bringer Jordaens ekvipasjen frem og setter den inn i en samhandling med ridelæreren, krigsguden Mars. "Presentasjonen av hestene" er alle

---

<sup>65</sup> Den romerske krigsguden Mars er knyttet til hesten spesielt gjennom ofringseremonien 'Oktober-hest' 15. oktober. Den eneste kjente seremoni hvor romerne ofret hest, noe de ellers anså som uspiselig og ikke ofret. Oktober er kjent som måneden hvor avlingen var inne og jordbruket avsluttet for sesongen var avsluttet og sesongen for krigføring kunne starte.

design av Jordaens og et eksempel på at han selv videreutvikler motivet fra de nesten identiske eksemplene på Akershus slott og Hluboká til den mer fullendte, barokke versjonen vi ser på tapiseriet i Wien og på modellien i Havanna.

Ut i fra denne gjennomgangen av utviklingen til design av motivene, mener jeg det er riktig å plasserer tapiseriene på Akershus slott i tiden etter tapiseriene på Hluboká slott, men før settet i Wien. Samtidig, i og med at alle teppene har Mars representert, og at de i så måte er mer like tapiseriene i Wien kan vi med sikkerhet si at de alle tre er fra design av Jordaens. Det vil da være mest sannsynlig at de ble produsert en gang på 1650-tallet. Etter 1647 som settet på Hluboká er antatt å være produsert og før settet i Wien som ble ferdig 1666. Om man skal holde på kategoriseringen *små-* og *store hester* vil jeg mene settet på Akershus slott passer inn blant de *store hestene*. Dette korresponderer også med dokumentasjonen vi leste om i forrige kapittel, hvor det fremkom at Reydams og Leniers vevet *store hester* fra 1651. De har alle design av Jordaens og både størrelsen og kvaliteten korresponderer mer med settet i Wien enn det i Hluboká. Når vi ser de tre settene i sammenheng, er det liten tvil om at tapiseriene på Akershus slott ikke står tilbake for de to andre settene når det gjelder design eller kvalitet. Dette er noe vi skal se nærmere på i neste kapittel.

### 3.2 Metalltråd og bord

Som tidligere nevnt er det internasjonalt kjente kunstverk og luksusvarer av aller ypperste kvalitet som her behandles. Likevel ser jeg at de forskjellige kildene ikke samsvarer i opplysningen om hvilke sett som inneholder metalltråd eller ei. Jeg skal her ta en rask gjennomgang for klarhet i dette. Videre vil jeg kort ta for meg borden som rammer tapiseriene.

Bugge nevner både i sitt brev til Akershus slotts venner og i sin artikkel, at tapiseriene i Wien ikke har gull- eller sølvtråd. Selv om tapiseriene i Wien er i bedre stand tør Bugge nemlig påstå at de norske nok har "den fineste utforming og dessuten en rik anvendelse av gull- og sølvtråd som mangler i Wien".<sup>66</sup> Om hun her mente at settet i Wien fullstendig mangler metalltråd, tok hun dessverre feil. Alle nye kilder oppgir at settet i Wien inneholder metalltråd, noe som også bekreftes fra Kunsthistorisk museum i Wien. Det kan

---

<sup>66</sup> Bugge, 1968. 11.

altså ikke holde som et argument for at Akershus-settet er 'finere' eller av høyere kvalitet.<sup>67</sup> I motsetning til Bugge opplyser derimot ikke Nelson om metalltråd i sin beskrivelse av data for settet på Akershus slott.<sup>68</sup> Som det kom frem i kapittelet om restaureringen, hersker det liten tvil om at settet på Akershus slott har et betydelig innslag av innvevd metalltråd. Jeg har dessverre ikke funnet dokumentasjon på hvilken type metall og tviler på at slike undersøkelser er utført. Det ikke ble gjort nærmere undersøkelser under restaureringen, annet enn at de konstaterte rik bruk av metalltråd. Man kan enkelt se metalltråd i tapisseriene i dag, selv om den nå i stor grad er svart (Fig. 15). At settet på Akershus har et betydelig innslag av metalltråd indikerer at det må ha vært en meget velstående person som i sin tid bestilte det. Til sammenligning var keiseren av Østerrike-Ungarn som bestilte settet i Wien, så ingen hvem som helst hadde midler til å kjøpe disse settene og vi kan sammenligne de to settene i kvalitet og likestille dem uten at jeg vil gå så langt som Bugge og påstå at 'våre' er finere. Av de tre settene vi har tatt for oss er det ikke metalltråd i settet i Hluboká, noe som er bekreftet av Kurator Cichrová og ved selvsyn.

Alle tapisserier av den typen det her er snakk om er innrammet av en bord. Borden er vanligvis identisk på samtlige tapisseri i hvert enkelt sett, men varierer normalt mellom settene. Rubens revolusjonerte design av bord til å bestå av arkitektoniske elementer og trompe d'oeil effekt, gjerne i kombinasjon med symbolske gjenstander og organiske elementer. Dette er trekk Jordaens fulgte opp, slik vi ser det i settene i Hluboká og Wien. På settet i Norge ser vi ingen arkitektonisk utformet bord eller gjenstander, men derimot en tett blomsterbord med animalske innslag som en papegøye og påfugl øverst i venstre og høyre hjørne, i de nedre hjørnene ser vi fra venstre henholdsvis et rådyr og tre hunder. Man kan også se flere fugler som gjemmer seg og leker innimellom blomstene. Symbolikken og ikonografien som kan leses i denne borden, er tema for en fullstendig og utfyllende analyse, noe jeg ikke vil foreta i denne omgang.

Borden på Akershus-settet avviker altså noe i stil sammenlignet med borden på settene i Wien og Hluboká. Den skiller seg også ut fra mange andre sett produsert i perioden av Levniers og Reydam, spesielt fra sett med design av Jordaens er denne variant av bord

---

<sup>67</sup> Schmitz-von Ledebur, Katja. "26. The Creation of the Horse". *Tapestry in the Baroque Threads of Splendour*, Campbell, Thomas P. Ed, The Metropolitan Museum of Art, New York, Yale University Press, New Haven and London, 2007. s. 240.

<sup>68</sup> Nelson, 1998. 121.

noe uvanlig. Det viser seg likevel at settet på Akershus er ikke den eneste representanten for tapisserier i serien "Rideskolen" med blomsterbord. Ser vi forbi de tre representantene for sett av "Rideskolen" vi har behandlet, finner vi en variant av blomsterbord på en versjonen av "'Hestens skapelse' som finnes i Toms collection, en stor privat samling tapisserier fra Reginald og Mary Alice Toms, nå i Vaud Canton i Sveits eie.<sup>69</sup> På dette tapisseriet er borden enklere, mer stilistisk og inneholder ingen dyr eller fugler. Guy Delmarcel, Professor ved Universitetet i Leuven, skriver at denne borden skiller seg fra de andre blomsterbordene som det er kjent at Reydams (og dermed også Levniers) benyttet for "Rideskolen". Jeg går her ut i fra at han med "de andre blomsterbordene på Rideskolen", sikter til typen blomsterbord vi kan se på Akershus slott.<sup>70</sup>

En tilnærmet identisk bord som på Akershus-settet er også å se på et tapiseri fra serien "Rideskolen" som befinner seg på Saumur slott i Frankrike. Motivet viser "Ballotade" eller "Rytter som utfører Ballotade". Vi ser her en ekvipasje i selskap med en uidentifisert ridemester. Ekvipasjonen synes identisk med "Ballotade" vi finner i settet i Hluboká. Om tapisseriet i Saumur finnes få opplysninger. Opplysningene fra deres arkiv forteller at tapisseriet med motivet "Ballotade" eller "Manège Royal" som de kaller det, ble kjøpt i Frankrike under andre verdenskrig av Museum Kunsthandwerk i Frankfurt. Det ble så sendt tilbake til Paris med den første konvoien 4/11/1948 fra Wiesbaden. De innehar ellers ingen informasjon om dette tapisseriet før 1948. Ellers opplyses det at tapisseriet er vevet i Brussel av H. Reydams og at kartongen er av Jordaens. Kristi Nelson oppgir imidlertid ikke dette tapisseriet som en design av Jordaens, men kun som vevet av Reydams.<sup>71</sup> Om dette tapisseriet tilhører et av de tidligste settene, forteller det oss at borden har vært i bruk før det ble benyttet på Akershus-settet. I og med at tapisserier fra samme sett har lik bord, kunne det vært en indikasjon på at dette tapisseriet en gang tilhørte settet på Akershus slott. Det er derimot lite som tyder på at dette tapisseriet en gang var del av Akershus-settet. Dette tapisseriet har for eksempel ikke innslag av metalltråd noe som er rikholdig representert i settet på Akershus slott. Samtidig var mønsteret for bordene, som for kartonger, i vevernes eie og en oppdragsgiver eller kunde kunne derfor velge bord fra et utvalg av eksisterende design.

---

<sup>69</sup> Cotton.edt. *The Toms Collection Tapestries of the Sixteenth to Nineteenth Centuries*, Fondation (Lausanne: Toms Pauli, 2010). 126, 127.

<sup>70</sup> Tapisseriet i Toms Collection har ikke metalltråd i veven.

<sup>71</sup> Inventarliste 3052, inventar No O.A.R 53 mottatt fra Saumur- Chateau et musée per e-post 23. mai 2016.



Kunden kunne komme med ønske om endringer eller rett og slett bestille en helt ny design. Det var vanlig at vevere gjentok bruk av border på forskjellige sett av tapisserier de produserte i sitt atelier. Borden har derfor også blitt et middel til å identifisere veveren av tapisserier som ikke er signert.<sup>72</sup>

### 3.3 Konklusjon

Vi har nå blitt kjent med tapisseriene i Chr Iv sal på Akershus slott som et sett fra en internasjonal kjent serie kalt "Rideskolen". De tre motivene er "Presentasjon av hestene", "Rytter som utfører Mezair" og "Rytter som utfører capriole". Av denne serien ble det produsert et ukjent antall sett av (22 hos Nelson). Settene ble produsert av partnerne Levniers og Reydams veve-atelier i Brussel mellom 1647-1670. "Rideskolen" ble innledningsvis vevet etter kartonger laget av en ukjent kunstner, inspirert av illustrasjonene til den franske ridemesteren Pluvinel's manual. Designen ble etterhvert videreutviklet og erstattet med design av kunstneren Jacob Jordaens som utarbeidet nye kartonger.

"Rideskolen" var et populært tema for tapisseri blant adelen og samfunnets økonomiske elite og de er av meget høy kvalitet. Settet på Akershus slott er produsert med høyeste kvalitet av fineste silkestråd og har i tillegg et betydelig innslag av metalltråd (gull eller sølv). Vi vet ikke hvordan "Rideskolen" på Akershus havnet i Norge og det finnes ikke kildemateriale som omtaler dem før på midten av 1800-tallet og igjen ikke før etter at de ble oppdaget av maleren Peder Nicolay Arboe på Tjøtta gods i 1878. Han tok dem med seg til Kristiania hvor de på 1960-tallet ble donert til det nyrestaurerte Akershus slott. Arvingen ønsket i første omgang kun å donere to av tapisseriene, men under restaureringen ble det altså klart at det var hensiktsmessig å restaurere alle tre under ett. Restaureringen ble Akershus slotts venneforenings ansvar. Det var en komplisert prosess. Tapisseriene de hadde fått viste seg og være både skitne, ødelagt og falmet. Det ble innkalt internasjonal ekspertise, men venneforeningen ønsket at arbeidet skulle utføres i Norge og det ble Kunstindustrimuseet i Oslos restaureringsatelier som til slutt fikk den kompliserte, men ærefulle oppgaven. Et slikt arbeid av dette formatet var ikke gjort i Norge tidligere. Restaureringen har vist seg å være et solid stykke arbeid som har holdt gjennom 40 år, selv om det neppe ville blitt utført på samme vis i dag.

---

<sup>72</sup> Nelson, 1998. 11.

Settet på Akershus slott, er som sagt, et av flere sett laget i samme serie og enkelte eksisterer fortsatt i dag. De mest kjente representantene, er settene på Hluboká slott/Trebon slott i Tsjekkia (settet er for øyeblikket splittet og henger i to utstillinger) og settet på Kunsthistorisk museum i Wien i Østerrike. Begge disse settene består av åtte tapisserier mot våre tre på Akershus slott. De to andre settene inneholder versjoner av motivene vi finner i settet på Akershus og egner seg derfor godt til en komparativ analyse, som grunnlag for en relativ datering. Settet i Hluboká er datert ca. 1647, mens settet i Wien er datert 1666. Ved å sammenligne disse tre og se på utviklingen av design, falt det naturlig å plassere settet fra Akershus mellom disse to i tid. Som vi så, beholdt Jordaens designen på ekvipasjen, men tilførte krigsguden Mars (der man tidligere hadde sett ridemesteren Pluvinel). Kortfattet kan vi si at fra settet i Hluboká gjennom settet på Akershus og til settet i Wien ser vi en forenkling av kulissene, naturen og miljøet rundt ekvipasjen. Mars introduseres som ridelærer fra å delta i enkelte design (i Hluboká-settet) til å være representert i alle (i Wien-settet). Ekvipasjen beholdes og er identisk i alle tre settene i motivet som viser øvelsen "Capriole". Mens i øvelsen "Mezair" er ekvipasjen identisk i settene fra Hluboká og Akershus, men er utviklet videre gjennom Jordaens' hånd i settet i Wien. "Presentasjonen av hestene" er nærmest identisk i Hluboká- og Akershus-settet men ble utviklet videre i Wien-settet. Jeg mener, ut i fra det vi her har sett at det er sikkert å plassere Akershus-settet i tid mellom de to andre settene og at det sannsynligvis ble produsert en gang i løpet av 1650-tallet.

## II Andre del: Fra manège til tapisseri. En kulturhistorisk undersøkelse

### 4. Innledning

Utgangspunktet for andre del av denne oppgaven er dressurridning, selve temaet og motivet en ser på tapisseriene. Hvorfor dressurridning? Hva var det som gjorde dette til et interessant tema som motiv på tapisseri? Som vi har lest i første del, var og er tapisseri et veldig kostbart medium og valget av motiv derfor langt i fra tilfeldig. Spesielt på eksklusive tapisseri av den høye kvaliteten det her er snakk om. For å finne svar på dette spørsmålet vil jeg i denne delen av oppgaven kartlegge de aspekter som omhandler historien rundt produksjon, design og kundegruppen.

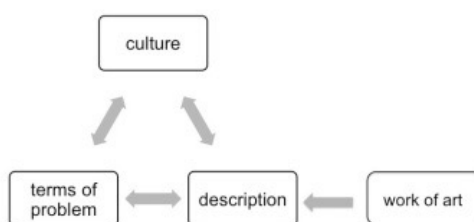
Jeg tar først for meg tapisseri generelt og ser nærmere på dets historie og produksjon. Deretter vil jeg gå mer inn på produksjonen av tapisseri i Brussel på 1600-tallet spesielt. Videre ser jeg på de to mest innflytelsesrike kunstnerne som sto for design av tapisseri i området i den aktuelle perioden, nemlig Rubens og Jordaens. Påfølgende vil jeg ta for meg valg av tema for motiv på tapisseri generelt, og deretter dressurridning som tema. Spesifikt i lys av kundegruppen som kjøpte disse tapisseriene og deres forhold til dressurridning. Herfra leder undersøkelsen til de store rideakademiene som ble etablert i perioden. Jeg vil se nærmere på den mest kjente og innflytelsesrike franske ridemesteren Pluvinel og hans rideakademi. Som det kom frem i første del, var det illustrasjonene fra hans manual som dannet utgangspunkt og inspirasjon for de aller tidligste tapisseriene i "Rideskolen". Som et videre ledd vil jeg også se nærmere på Ridemesteren Cavendish som etter Rubens død leide hans tidligere hjem og etablerte et rideakademi der. Cavendish bodde i Jordaens hjemby Antwerpen samtidig som design for "Rideskolen" ble laget. Og, det er ikke umulig at Jordaens lot seg inspirere av denne ridemesteren og hans virke.

I det jeg har kalt en kulturhistoriske undersøkelse, vil jeg ta utgangspunkt i Michael Baxandalls metode "triangele of re-enactment" som han primært presenterer i *Patterns of Intentions*. Jeg vil benytte metoden praktisk, som et redskap og en rettesnor for logisk oppbygning av undersøkelsen og forklaring på dressurridning som tema og motiv på tapisseri på 1600-tallet. Metoden vil altså benyttes som et redskap i min undersøkelse, den vil ikke bli diskutert og problematisert eksplisitt i den følgende tekst, men diskusjonen jeg fører i teksten vil følge metodens linjer. Jeg vil i delen som omhandler dressur eller manège, i tillegg, benytte Baxandalls metode "The periode eye" primært hentet fra hans *Painting and*

#### 4.1 Michael Baxandalls “triangle of re-enactment” og “the period eye”

Verktøy for undersøkelsen i andre del av denne oppgaven er Michale Baxandalls “the triangle of re-enactment og “the period eye”. Med verket og en beskrivelse av dette som utgangspunkt, beveger man seg inn i triangelen (illustrasjon 1). Som illustrasjonen viser, kan man forflytte seg frem og tilbake og rundt mellom triangelens tre kanter. Ser man nærmere på triangelen er **problemet** implisert av både det som gir grunnlag for produksjon av verket og den **kulturelle** bakgrunnen, samtidig som den kulturelle bakgrunnen vil definere problemet. **Problemet** inkluderer to elementer. Baxandall identifiserer dem som *charge* og *brief*. *Charge* er oppgaven som skal utføres mens *brief* er de spesifikke elementene som definerer *charge* i en spesiell kontekst. I *Patterns of Intentions* er Forth Bridge et eksempel hvor *charge* er selve oppgaven, nemlig å bygge noe som fungerer som en bro, mens *brief* definerer det som er spesielt ved denne broen og lokale forhold/oppgaver som må tas hensyn til i dette spesifikke tilfellet. Sitert: “Together Charge and Brief seemed to constitute a problem to which we would see the bridge as a solution.”<sup>73</sup> Inkludert i løsningen er altså ikke kun resultatet, selve verket, men hele prosessen og alle de faktorene, valg som ble tatt og som deretter ledet til at problemet ble løst slik det endelig ble gjort, og at man kom frem til akkurat denne løsningen på problemet.

Baxandalls “the triangle of re-enactment”:



Ettersom produksjonen tar til ut fra de ressursene som er tilgjengelig innenfor den kulturelle rammen det her er snakk om, bidrar kulturen ikke bare til definisjonen av løsningen

<sup>73</sup> Michael Baxandall, *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures* (Yale University Press, 1972, Second edition 1985). 35.

på problemet, men også til genereringen av selve problemet i utgangspunktet. Gjennom denne interaksjonen framgår en forklarende beskrivelse av objektet som en løsning på problemer stilt innenfor kulturens rammer. Slik lar triangelen oss formulere prinsipper for en historisk forståelse av verket. Den knytter vår *subjektive* respons av verket både til *objektive* beskrivelser og til observasjoner angående kunstnerens engasjement i sitt materiale og hans forståelse av sin oppgave sett innenfor en kulturell ramme.

I denne modellen blir kunstneren en problemløser, men hvem er kunstneren bak tapisseriene? Er det veveren Levniers som vevet tapisseriene, eller Jordaens som laget kartongene? Er det kanskje slik at motivet kom først og definerer dermed problemet? Dressurridning som motiv eksisterte før Levniers vevet det eller Jordaens laget kartongene. I dette tilfellet viser det seg at veveren vever dette motivet før kunstneren Jordaens får oppdraget og blir involvert i å forbedre designen.

Jeg ønsker å undersøke de kulturhistoriske aspekter som kan forklare hvorfor akkurat dette motivet ble brukt og var særdeles populært. Jeg vil argumentere for at motivet *dressurridning* på 1600-tallet hadde en dypere kulturell forankring enn kun som dekorative tema, og jeg vil finne argumenter som forklarer bruken av temaet på tapiseri. Tapiserier var noe av det mest kostbare de kunne kjøpe og motivene var designet for en elite og er derfor ikke tilfeldige. For å sette tapisseriene i sin samtidige sammenheng vil jeg se på motivet, men også på andre aspekter som: produksjonen av tapiserier i Spansk Nederland (og generelt)- hvordan denne industrien var organisert? Hvem var veverne og hvordan jobbet de? Hvem var kunstnerne? Hvordan var forholdet vever kunstner? Hvem kjøpte tapiserier og til hvilket formål? Hva var dressurridning og hvem holdt på med dette?

Dette er spørsmål jeg vil stille mens jeg beveger meg rundt i Baxandalls triangel.

#### **4.1.2 Baxandall og rideskolen**

Den første spissen som møter verket i triangelens (work of art) kaller Baxandall *beskrivelse* (description). Hva skal beskrives? Ikke kun selve objektet, men hvordan objektet ble til. Hvilke elementer ligger til grunn for at verket i det hele tatt ble skapt. Jeg vil derfor se nærmere på den sosio-kulturelle konteksten for tilblivelsen av tapisseriene. I første omgang vil jeg i stor grad holde meg på den spissen av triangelen som indikerer *kultur* (culture).

Jeg innleder derfor andre del av oppgaven med å fortelle om produksjonen av

tapisseri i Brussel fra 1500 mot 1600 og videre inn på 1600-tallet. Denne kunnskapen danner grunnlaget for å forklare den konteksten veverne som utførte verket befant seg i. Deres oppgave lå i løse problemene de møtte da de skulle produsere et tapisseri. Vi beveger oss videre til spissen for *betingelser for problemet* (terms of problem). Det var veverne som satt med oppdraget og som skulle løse oppgaven og dikterte og/eller ble diktert av vilkårene for gjennomføringen vi fant i det Baxandall kaller *charge* og *brief*. *Charge* er oppgaven som skal utføres mens *brief* er identifiseringen av de elementene som produsenten bestreber for å realisere *charge*. Vevernes faglige dyktighet og tilgang på materialer, deres organisering og økonomi, er eksempler på elementer jeg kommer inn på og som jeg identifiserer under *brief*.

Motivet er igjen også definert av en kunstner som utførte kartongene, ikke kun av veverne. Jeg beveger meg derfor tilbake til *beskrivelse* og *kultur* for å forklare kunstnerens rolle i denne sammenhengen. I dette tilfellet har jeg fokus på kunstnerne Rubens og Jordaens. Kunstnerne definerte også i stor grad hva slags verk som skulle skapes. Jeg slutter altså at man kan tillegge dem en rolle i spissen betingelser for problemet med *charge/brief*. Man beveger seg altså rundt i triangelen, gjerne frem og tilbake, innenfor undersøkelser av de forskjellige elementene som til sammen forklarer verket i en kulturhistorisk eller som Baxandall selv kaller de i *Painting and experientet*: "Social history of pictorial" style. Videre forteller jeg om bruken av tapisserier på 1600-tallet generelt. Hvordan og hvem bestilte dem, til hva, hvordan og hvorfor? Disse elementene er også med på å definere *betingelser for problemet*. Det er jo dette som gir oppgaven og på mange måter definerer den. Disse spørsmålene leder rett inn i en samfunnsklasse som videre er opphavet til dressurridningen. Med denne informasjonen som bakteppe vil jeg videre forklare dressurridningens rolle i denne tiden og samfunnsklassen, noe som videre danner grunnlag for forklaring på hvorfor dette var et motiv som ble favorisert av denne gruppen og i denne perioden.

I delen som behandler dressurridning eller manège, tar jeg i større grad i bruk Michaels Baxandalls teorier rundt "the period eye", det periodiske øyet. Dette konseptet forsøker å rekonstruere både det mentale og den visuelle utrustning som blir brakt til syne i et kunstverk i en bestemt tid og sted, samt de sosiale handlinger og kulturelle praksis som former oppmerksomheten til en visuell form innenfor en gitt kultur. Begrepet referer altså til en type visuell kompetanse, eller visuelle ferdigheter man tilegner seg gjennom trening og

erfaring som en del av sosialiseringen og hvordan man er blitt formet ut ifra den verden og det miljøet man tilhører

#### **4.2 Tapisseri, produksjon og historie.**

Fra begynnelsen av 1500-tallet dominerte Flandern og især Brussel produksjonen av tapisserier. Det var flere faktorer som lå til grunn for dette, hovedvekten kan legges på tilgangen til lærde vevere og fargere, et godt organisert laugsvesen og ikke minst agenter og oppdragsgivere (spesielt hertugene av Burgund). Mot slutten av 1400-tallet var både tilgangen og produksjonen stabil nok til at det var en jevn produksjon av tapisserier i alle prisklasser og kvalitet. Denne produksjonen utviklet seg etterhvert tett opp til det vi i dag kan kalle industri. En utlært vever kunne produsere ca 90 cm<sup>2</sup> per uke, selvfølgelig avhengig av kompleksiteten i motivet og finhetsgraden av trådene. Veverne satt flere ved siden av hverandre og et tapisseri av den størrelsen i settet "Rideskolen" kunne dermed sysselsette minst fire vevere i seks til åtte måneder. Snakker vi om et sett tapisserier, vil vi altså måtte regne like mange vevere og tid for hvert enkelt produkt i settet.

I middelalderen var det ofte veveren selv som bestemte og designet motivet, men på 1600-tallet kopierte veverne fullskala *kartonger* (*cartoon*) i akvarell utført av kunstnere. Designen startet som en skisse ofte i blekk som så ble grunnlaget til en *modelli*, gjerne i olje på lerret. Modellen la igjen mønster for en fullskala *kartong* i vannfarger som veverne kunne veve etter. Tidligere var kartongene malt på lin, men utover 1500-tallet ble det mer vanlig å bruke papir. *Modelli* og *kartonger* kunne brukes flere ganger og hadde derfor en verdi som handelsvare i seg selv. Økningen av antall vevere og veverier i Flandern var kombinert med en identisk økning i produksjonen fra støtte-industrien. Produksjonen av kartonger ble spesialisert og etterhvert utviklet det seg spesielle workshops som kun spesialiserte seg på produksjon av kartonger. Videre utover 1500 og 1600 ble produksjon av kartonger også en god gjeskjeft for oppdrag og inntekt til og fra flere kjente kunstnere.

Simultant skjer altså en avgjørende utvikling i støtteindustrien. Spesialiseringen av produksjon av farget tråd i ulik kvalitet var viktig. Veveriene var avhengig av en stabil tilgang på høy kvalitet farget ull- og silketråd i alle farger og nyanser. Sist, men ikke minst spilte utviklingen av et nettverk av samarbeid mellom veverkompaniene og rike kjøpmenn og entreprenører en rolle. Disse kunne legge ut forskudd for kostnader for vevere og produksjon

av kartonger, samt agere som agenter mellom kunder og produsenter. De mest eksklusive tapisseriene ble i stor grad produsert på bestilling fra rike oppdragsgivere, mens de mindre kostbare ble solgt på årlige markeder, hovedsakelig i nederlandske kystbyer.<sup>74</sup>

Brussel seiler fra og med 1500-tallet opp som den viktigste byen for veving av tapisserier. De mest anerkjente kunstnere sendte sine kartonger dit for veving. Høydepunktet må være da Raphael i 1516 sendte sine kartonger for "Apostlenes gjerninger" til veving i Brussel.<sup>75</sup> Sett på 10 tapisserier skulle henge i det Sixtinske kapell under Michelangelos nymalte tak og kostet fem ganger mer enn taket (tapisseriene er fortsatt i Vatikanet, kartongene de eldste som er bevart i V&A museum).

De politiske og religiøse stridighetene i Europa på slutten av 1500- og begynnelsen av 1600-tallet markerte en nedgang i og en vanskelig tid for produksjonen av tapiseri i Brussel. Mange av veverne og produsentene av kartonger hadde flyktet/emigrert og fått oppdrag andre steder. Det var også færre rike oppdragsgivere og entreprenører i området. Monopolet spesielt Brussel hadde hatt som produsent av både høyeste kvalitet og kvantitet av tapisserier, var nå brutt og konkurransen fra andre steder var sterkere. Veverne var lukrative og ble plukket opp av statsledere som ønsket å starte egen produksjon av tapisserier.<sup>76</sup> Spesielt Henry IV av Frankrike så sitt snitt til å snappe opp nederlandske vevere for å sette i gang produksjon og få fart på økonomien etter krigene. Han vedtok samtidig en lov som forbød import av tapisserier fra utlandet. I 1607 vedtok et kongelig dekret at det skulle finnes 60 vevstoler i Hôtel de Gobelins i Faubourg Saint Marcel og 20 i Amiens.<sup>77</sup> De nederlandske mesterne i Frankrike forpliktet seg til, det første året, og ta inn 25 lærlinger, deretter 20 hvert år. Frankrike sikrer seg dermed nasjonal kunnskap på området. Til gjengjeld sto veverne fritt til å brygge øl skattefritt.

Dette er kanskje det mest kjente eksempelet for ettertiden (veveriet i Gobelins er fortsatt i produksjon), men det var flere forsøk som dette satt i gang av mektige menn og

---

<sup>74</sup> Thomas P. Campbell, "Introduction : The Golden Age of Netherlandish Taperstry Weaving", *Threads of Splendour* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2007) 3, 4, 5.

<sup>75</sup> Nelson, 1998. 5.

<sup>76</sup> Frederik II av Danmark/Norge hyret nederlandske Hans Kneiper og fikk satt opp verksted i Helsingør 1585-86 til å veve trone-baldakin. Senere krigsbytte for svenskene og befinner seg nå på Stockholm Nationalmuseum.

<sup>77</sup> Campbell, Thomas P. "The Development of New Centers of Production and the Recovery of the Netherlandish Tapestry Industry 1600 - 1620" *Threads of Splendour* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2007) s. 61.



statsledere i samtiden. Selv om det skulle ta lang tid før tapisseriet mistet sin popularitet, stengte det siste veveriet i Brussel sine dører i 1774 og Brussel måtte da se seg slått av Gobelin i Paris og Mortlake i England. Men 1700-tallet lå ennå langt inn i fremtiden og slaget var ikke tapt. For å redde Brussels rykte som den fremste produsenten av tapisserier, måtte det settes i gang tiltak. I 1606 initierer byens ledende tapisseri-kjøpmenn, sammen med byens ledere tiltak som ble presentert erkehertug Albert og Isabella.<sup>7879</sup> Blant tiltakene ble det igjen forbudt for andre byer å merke tapisseriene BB (Brussel Brabante), det ble forbudt å blande tapisserier produsert i forskjellige byer i et og samme sett, forbud for eksport av råmateriale til produksjon, fritak for vevere fra tjenestegjøring i bygarden og redusert avgift på øl for vevere. Det ble også gitt økonomisk hjelp og støtte for å stimulere produksjonen (Albert og Isabella bestilte selv flere sett som finnes i den spanske hoffsamlingen i dag).

#### **4.3 Tapisseri i Brussel på 1600 tallet.**

Gjennom 1600-tallet var det kun et fåtall bedrifter som dominerte tapisseri-industrien i Brussel. I 1613 var ni firmaer dominerende, et privilegium som fritok dem skatt. De mektigste produsentene startet samarbeid som ble konsolidert i sammenknytting av familiebånd gjennom giftermål og ved å være gudfedre for hverandres barn. Everard Leynier III valgte, for eksempel, sine kollegaer Hendrik Reydams I og Gillis van Habbeke som gudfedre for sine sønner (i henholdsvis 1639 og 1641).<sup>80</sup> Reydams var hans faste samarbeidspartner mellom 1641 og 1669 på mange oppdrag, her også "Rideskolen". De viktigste tapisseri-produsentene spilte en mektig politisk rolle i byen og fikk betrodde stillinger, som for eksempel skatte innkrevere, og til og med borgermestere (Everard Leynier III var byrådsmedlem). Dette viser den viktige sosioøkonomiske rolle tapisseri-industrien spilte i denne perioden. Fargeindustrien, som var uvurderlig for veverne, var også konsentrert i hendene på en elite og ble etterhvert monopolisert av Levniers familien etter at Daniel I entret yrket i 1632, et monopol som varte til 1711.

Både eiere av veveriene og agenter som spesialiserte seg på tekstiler og tapisserier

---

<sup>78</sup> Nelson, 1998. 5.

<sup>79</sup> Thomas P. Campbell, "Stately Splendour, Woven Frescoes, Luxury Furnishing: Tapestry in Context, 1600-1660" *Threads of Splendour* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2007) 111, 113.

<sup>80</sup> Guy Delmarcel. "Tapestry in the Spanish Netherlands, 1625-60" *Threads of Splendour* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2007). 212.

higet etter å eie full-størrelse kartonger som tapisseriene ble vevet etter. Veverne kunne inngå kontrakter med kunstnerne eller, som tilfellet nok var med "Rideskolen", lease kartongene og med dette en eksklusiv rett til å benytte dem. Alle sett av "Rideskolen", både de små og de store (basert på Jordaens design blant andre) ble produsert i fellesskap av Evereart Levniers III og Hendrik Reydam's I. I andre tilfeller var det også midlertidige avtaler som gjorde samarbeid om kartonger mulig. Et slags leasing-system som skulle vise seg å bli mer og mer vanlig. Også innenfor kunsthandelen sirkulerte kartonger laget av de mest kjente mestere. Rubens kartonger ble vevet igjen flere ganger, ved flere veverier i forskjellige land, gjennom hele 1600-tallet og kartongene flyttet seg fra et veveri til et annet.

Produksjon av eksklusive tapissierier var dyrt, og agenter og forhandlerere ga ofte veveren forskudd for settene. Det betød igjen at om veveren kom i økonomiske problemer kunne agentene ta pant i hans lagerbeholdning. Ved flere tilfeller (1628, 1642, 1658) subsidierte også myndighetene veverne eller ga dem lån i tillegg til fritak på skatter og avgifter og krav om å huse soldater. For å få igjennom disse fordelene hadde veverne pekt på fordelene deres kollegaer som hadde forlatt landet for å sette opp produksjon i for eksempel Frankrike fikk. Privilegiene veverne hadde ble etter hvert så mange at fra 1647 måtte veverne dokumentere produksjon av minst to serier per år for fortsatt skattefritak.<sup>81</sup> Fra 1650 tok Brussels tapissieri-industri et nytt sprang idet de danner sin egen Tapissierspand (Tapissierihall) etter mønster fra Antwerpen. Tillatelse ble gitt i 1655 og salgs- og utstillingsrommet ble satt opp i rådhuset. Alle tapissierier skulle inspiseres og få godkjenning der.

Fra 1657 ble agentene begrenset til å gi sine kartonger til kun to mester-vevere for å få vevet nye utgaver, og kun disse veverne kunne signere tapisseriene. Det viser posisjonen agenter som selv eide kartonger hadde og vevernes ønske om å begrense denne. Dette forklarer også hvorfor vi kun finner "Rideskolen" vevet av Levniers og Reydam's. Om de ikke eide kartongene selv, hadde de hatt eksklusiv rett til å veve både de tidlige kartongene av ukjent opphav, og de senere laget av Jordaens. Fra 1658 forsøkte veverne å involvere administrasjonen av Tapissierspand til å regulere salget av kartonger gjennom mellommenn. I 1658 kunne direktøren for Tapissierspand rapportere at hallen huset tapissierier for en verdi av 150.000 gylden, ikke bare fra Brussel men også fra de omkringliggende byene. De aksepterte også tapissierier som pant og ga lån for to tredeler av deres verdi. Slik utviklet

---

<sup>81</sup> Delmarcel, 2007. 213

Brussel Tapissierspand seg til også og ha fungert som en kredittbank for produsentene.

#### **4.4 Design for tapisseri. Rubens og Jordaens**

Brussel som tapisserienes hovedstad hadde reist seg etter nedgangen på slutten av 1500-tallet og sto på beina igjen etter 1610. Men produksjonen var nå i stor grad basert på motiver fra gamle kartonger eller kopier av tidligere mestere. Presset etter ny design begynte å bli påtrengende. I 1616 fikk den anerkjente og berømte kunstneren Peter Paul Rubens (1577 - 1640) fra Antwerpen oppdraget med å designe en serie kartonger "Historien om Decius" som var den første av totalt fire store serier han designet. Rubens fulgte ikke det vanlige regimet med først å lage en modelli og så kartongen i vannfarge på papir. I stedet malte han modelli i olje på plater og videre kartongene i olje på lerret. Veverne var avhengige av fullskala kartonger delt på langs, så det er derfor sannsynlig at det også ble produsert papirkopier de kunne benytte ved vevingen.

Rubens revolusjonerte design for tapisseri, men hans maleriske uttrykk og trompe l'oeil ga veverne store utfordringer.<sup>82</sup> De første seriene som ble produsert var av høy kunstnerisk kvalitet, men man kan se problemene veverne har hatt med dybde og forkortninger i senere, ikke like vellykkede, produserte serier. Rubens design for tapisserier var på mange måter nyskapende og gjenspeilte hans utrykk som maler. Vi ser storskala menneskelige, kroppslige figurer i dramatisk positurer, mennesket som har vunnet over naturen. Tidligere var det vanlig å ha figurer i mindre størrelses-skala, satt i et landskap, ofte en pen park med et slott i bakgrunnen. Hos Rubens forsvinner naturen og mennesket blir hovedfokus. Rubens innflytelse på utviklingen av design kan også gjenkjennes i settene av "Rideskolen", nettopp ved at landskapet hadde mistet sin betydning og fokuset dreiet mer mot figurene, ekvipasjen og ridelæreren Mars i, slik vi kan se det i "Rideskolen" på Akershus slott.

Rubens revolusjonerte også design på bordene rundt tapisseriene. De vanlige motivene med blomster, bær, dyr og grotesker erstatter Rubens med arkitektoniske elementer. Bordene ble nå søyler som illuderer romlige størrelser og strukturer. Rubens

---

<sup>82</sup> Campbell, Thomas P. "The Development of New Centers of Production and the Recovery of the Netherlandish Tapestry Industry 1600 - 1620", 2007. 74

arkitektoniske innramming ble raskt populær, noe også Jordaens tar opp etter han.<sup>83</sup> (Eksempel: bordene på "Rideskole"-settene både i Wien og Hluboká har arkitektoniske og figurative elementer. Her skiller settet på Akershus slott seg ut). Etter Rubens død 1640, var det likevel påfallende hvor mange av veverne i Brussel som gikk tilbake til de gamle blomsterbordene.<sup>84</sup>

Hvis kartongene for veverne ble laget i Rubens verksted i Antwerpen, kan dette i så tilfelle være en del av forklaringen på at Rubens ansetter den unge Jacob Jordaens (1593 - 1678) som assistent i sitt verksted. Jordaens var registrert i St. Lukes laug som *waterschilder*<sup>85</sup>, en som malte på lerret med vannfarger. Veggoppheng malt i vannfarger på lerret var i tiden et mye rimeligere alternativ enn tapisserier, men kvaliteten var dårlig og få slike (ingen av Jordaens) er bevart i dag. Det er uklart om Rubens engasjerte Jordaens til å lage veggoppheng i vannfarger eller om han fikk i oppdrag å produsere kartonger på papir til vevere, det siste er det mest sannsynlige.<sup>86</sup> Jordaens erfaring med vannfarger og arbeid med store veggdekorasjoner, ga han en unik kunnskap da han senere satte i gang med sin egen produksjon av design for tapisseri.<sup>87</sup>

Antwerpen var på deres tid en kosmopolitisk by, også denne, som Brussel, med et sterkt etablert laugsvesen og hvor den katolske kirke hadde gjenvunnet sin makt etter motreformasjonen. I motsetning til sine kollegaer beveget ikke Jordaens seg i like høye sirkler og han reiste aldri utenlands. Som tidligere nevnt, tilhørte han lauget for malere som benyttet vannfarger, men han arbeidet like gjerne i olje og det er hans oljemalerier vi stort sett kjenner i dag. Han produserte design for minst åtte kjente serier av tapisserier.<sup>88</sup> Innen 1630 hadde Jordaens etablert et stort verksted med flere ansatte assistenter og i 1640-årene spilte hans verksted en viktig rolle i ferdigstilling av hans mange prosjekter. Ikke minst utferdigelse

---

<sup>83</sup> Delmarchel. 2007. 208

<sup>84</sup> Campbell, "Stately Splendour, Woven Frescoes, Luxury Furnishing: Tapestry in Context, 1600-1660", 2007. 74.

<sup>85</sup> Roger A. D'Hulst, *Flämische Bildteppiche*, Kunstverlag L'Arcade (Brüssel: Kunstverlag L'arcade 1961). 271.

<sup>86</sup> Nelson, 1998. 4.

<sup>87</sup> Nelson, 1998. 5.

<sup>88</sup> Seriene er tittel på engelsk: "History of Alexander the Great", "Life of Odysseus", "Scenes of Country Life", "Proverbs", "The Riding School", "The History of Charlemagne", "Famous Women of Antiquity", "The Life of Achilles" fra Nelson. Man har nylig oppdaget en niende serie "Theodosius and the Apple" Delmarcel, *Threads of Splendour*. 209.

av større kopier av hans design for tapisseri. Jordaens utarbeidet sine modelli i olje på tre, papir eller lerret etter skisser i vannfarger på papir. Modelliene fungerte ikke kun som skisser for kartongene, men kunne også brukes i markedsføring i fremvisning til potensielle kunder.<sup>89</sup>

Rubens utviklet komplekse, maleriske komposisjoner i sine design som ga veverne utfordringer. Tidligere tiders og andre kunstneres design ga veverne en viss frihet til å endre komposisjon og farger slik det passet dem eller de mente var best. I Rubens uttrykk fantes lite rom for dette og han tok heller ikke hensyn til at det å veve et motiv var en helt annen kunststart og teknikk enn å male. Å modellere en tredimensjonal figur med pigmenter i olje, er noe helt annet enn å modellere med tråd. For å få figurene til å fremtre tredimensjonalt, måtte veveren knytte en mengde tynne tråder i mange nyanser. Jordaens derimot, synes å ha mer forståelse for vevernes utfordringer. Selv om hans komposisjoner var komplekse, og ofte med mange elementer i samme motiv, klarte han å utvikle en spenning mellom romlig illusjon og todimensjonale, mer flate, elementer. Jordaens erfaring som *waterschilder* ga han en unik erfaring i ornamentering og kan også forklare hans mer balanserte uttrykk mellom figurene og landskapet i sine komposisjoner enn det vi ser hos Rubens. Jordaens kan slik sies å ha hatt satt større preg på tapisseri-produksjonen som helhet enn Rubens, da han leverte et større antall design. Selv om Rubens i sin stilling som celebritet nok er mer kjente i dag.

Jordaens temaer for tapisserier er historiske dramaer (Alexander den store, Ulysses, Charlemagne), men også symbolske og moralske temaer som ‘Scener fra livet på landet’, "Rideskolen" og ‘Ordtak’. Dette var også temaer han med suksess hadde behandlet flere ganger ellers i sin kunstneriske virksomhet. Veverne av tapisserier bestilte altså motiver som allerede var populære som malerier. Fortsatt var også temaer fra den klassiske litteraturen populære og spesielt var produksjonen av sykluser som har heltinner som tema populære i værelser der kvinner oppholdt seg og vi finner også en slik serie designet av Jordaens (‘Kjente kvinner fra antikken’).<sup>90</sup>

---

<sup>89</sup> Nelson, 1998. 8, 9.

<sup>90</sup> Delmarcel, 2007. 209.

#### 4.5 Tapisseriets funksjon og rolle på 1600 tallet.

Opprinnelig hadde tapisserier en praktisk funksjon både som isolasjon og dekor. Tapisseri hadde også den fordel at de lett kunne taes ned og fraktes fra sted til sted (i motsetning til påmalt dekorasjon på vegg, som fresker) og ble derfor raskt populært.<sup>91</sup> De ble transportert mellom residenser og til og med tatt med i krig for å dekorere og isolere feltherrenes telt. Tapisseri utviklet seg til et statussymbol som utsmykket de mest luksuriøse interiører og representerte eierens gode smak og rikdom. I motivene fant betrakteren modeller for et dydig og heltmodig liv.<sup>92</sup> Moralske eksempler, estetisk nytelse og referanser til samtidens liv og litteratur.<sup>93</sup> De mest kostbare tapisseriene, med intrikate mønster i eksklusive materialer som silke og gull og sølvtråd, ble en luksusvare og demonstrasjon på makt og rikdom. Ikke minst rikdom.<sup>94</sup> Tapisseriene med forgylt tråd var eksklusivt, og kun for de aller rikeste. Til sammenlikning kunne et slikt tapisseri koste hundre ganger mer enn malerier og fresker, som vi vanligvis forbinder med kunst-oppdrag fra denne overklassen.<sup>95</sup> Vi kan merke oss at "Rideskolen" på Akershus slott, er vevet i ull og silke og med et stort innslag av metalltråd og vi kan dermed slutte at den ukjente oppdragsgiveren satt meget godt i det økonomisk.

Tapisserier hadde en fremtredende rolle ved europeiske hoff fra 1500-tallet og beholdt denne utover 1600-tallet. De største samlingene fant man uten tvil hos de kongelige familiene som både hadde formue til å kjøpe de største og mest forseggjorte verkene og mulighet (lagringsplass og veggplass) til å holde store samlinger. Dynastisk kontinuitet beholdt og tilførte samlingen verker, uten at de sto i fare for å bli delt og spredt ved arveoppgjør og liknende.<sup>96</sup> Tapisserier vevd med gulltråd, var sammen med smykker og edelstener det mest

---

<sup>91</sup> Nelson, 1998. 12.

<sup>92</sup> Tapisseriene ble hengt kant i kant, drapert over døråpninger og annen dekorasjon og ga en praktisk, robust og bærbar form for isolasjon og dekorasjon. Selv om husene på 1600-tallet var bedre isolert og varmere enn tidligere, var det fortsatt (for denne samfunnsklassen) snakk om store, trekkfulle stenhus. Generelt kan det synes som at i nord-Europa hang tapisseriene oppe året rundt (man kunne skifte dem ut). Mens i sør Europa tok man tapisseriene ned om sommeren og lagret dem. I nord Europa ble de aller mest verdifulle tapisseriene hengt på lager og tatt frem og hengt opp ved spesielle anledninger. Til daglig hadde man rimeligere eller eldre varianter hengende oppe året rundt. Dette krevde igjen at man hadde økonomi til å eie en større samling tapisserier. Enkelte sett kunne også ha blitt spesiallaget og tilpasset et enkelt rom og hang der kontinuerlig.

<sup>93</sup> Nelson, 1998. 5.

<sup>94</sup> Tapisserier produsert i ull og silke kostet fire ganger mer enn de laget kun av ulltråd. Videre kostet de med forgylt metalltråd tjue til førti ganger mer.

<sup>95</sup> Campbell, Thomas P. "Introduction: The Golden Age of Netherlandish Tapestry Weaving", 2007. 4.

<sup>96</sup> Campbell, Thomas P. "Stately Splendour, Woven Frescoes, Luxury Furnishing: Tapestry in Context, 1600-1660", 2007. 107.

verdifulle eiendelene i en kongelig samling, og var dermed høyt ansett både som en del av kongelig regalia og som kunstverk.<sup>97</sup>

De mest berømte og verdifulle settene ble en naturlig del av iscenesettelsen av kongelige offisielle arrangementer og også brukt i propagandaøyemed. Hoffene hadde en garderobeavdeling med en stab som ivaretok både stell og oppheng av tapisserier. Verdifulle tapisserier ble lagret vekk fra lys som kunne bleke dem og damp og røyk som skitnet dem til, og kun hengt opp ved spesielle anledninger. Det kan forklare hvorfor settene i Wien og Hluboká, som har vært knyttet til samme dynastiske familie gjennom århundrer, er så godt bevart, sammenliknet med Akershus settet som nok har skiftet eiere flere ganger.

Det tilførte en spesiell aura da disse sjeldne fremviste verkene ble hengt opp, i tillegg til et teatralsk element, ved kongelige begravelser, kroninger, bryllup, mottakelser av ambassadører og andre store anledninger. Ved de aller mest betydningsfulle tilstelninger, kunne man til og med henge tapisserier utenfor bygningene i borggården eller langs ruten en prosesjon ville bevege seg. De mest storslåtte hoff-fremvisninger av tapisserier inkluderte en blanding av antikke og moderne tapisserier. Mange av de eldre settene ble, som nevnt, tradisjonelt knyttet til bestemte anledninger.

I tillegg til å ta vare på eldre tapisserier i sine samlinger, synes europeisk adel på begynnelsen av 1600-talet å dele en entusiasme for kontemporære tapisseri som var like sterk, om ikke sterkere enn entusiasmen for de eldre. Appetitten for nye tapisserier viste at de fortsatt var en fyrste verdig og et middel til demonstrasjon av makt og rikdom, slik det hadde vært på 1500-tallet. For et publikum av i dag, kan det virke overraskende hvordan tapisseri ble foretrukket av den regjerende klasse fremfor andre kunstverk, som maleri og skulptur. Tapisseriet projiserer selve institusjonen de var plassert i og var blant det dyreste og viktigste kunstobjekter regjerende fyrster og andre velstående kunne eie. De beholdt dermed sin posisjon som det mest allsidige og imponerende storskala dekorasjon tilgjengelig.<sup>98</sup>

Den fyrstelige interessen for tapisserier ble igjen stimulert av de flamske vevernes emigrasjon og mulighetene det skapte for å sette opp nye verksteder, eller pumpe ny giv inn allerede eksisterende. Tidligere tider hadde vært mer eller mindre avhengig av verkstedene i

---

<sup>97</sup> Campbell, Thomas P. "Stately Splendour, Woven Frescoes, Luxury Furnishing: Tapestry in Context, 1600-1660", 2007. 109.

<sup>98</sup> Campbell, "Stately Splendour, Woven Frescoes, Luxury Furnishing: Tapestry in Context, 1600-1660", *Threads of Splendour*, 2007. 112.

Brussel for de fineste tapisseriene, nå kunne de produseres mer lokalt (Paris, Mortlake). 1600-tallets monarker utnyttet denne muligheten først og fremst til produksjon for eget bruk, men tapisseri var ettertraktet som gave til trofaste allierte, ambassadører etc. Gjennom 1600-tallet ble det franske, engelske og spanske hoffet tilført en rekke nye tapisserier som komplimenterte de allerede enorme samlingen disse hoffene hadde.<sup>99</sup>

I det katolske Nederland fortsatte det spanske herredømme å støtte produksjonen i Brussel slik Albert og Isabella hadde gjort de første 20 årene av 1600-tallet. Erkehertug Leopold Wilhelm (1614-1662), guvernør mellom 1647 og 1656, kjøpte et antall eksklusive sett etter design av Jacob Jordaens og var personlig involvert i bestillingen av design ‘Allegori over tiden’ serien fra Jan van den Hoecke.<sup>100</sup> Keiser Leopold I (Østerrike-Ungarn) favoriserte også Brussel og Bruges verksteder. Før sitt bryllup med Infanta Margerita Theresa bestilte han seks sett med tapisserier, inkludert "Rideskolen", gjennom en agent som holdt til i Wien (Triangel). Flere av disse settene kan man fortsatt se i Wien i dag.<sup>101</sup> "Rideskolen" på Akershus slott er av like eksklusiv kvalitet som settet i Wien, noe som tilsier at oppdragsgiveren må ha vært en, om ikke adelig, så en svært bemidlet person.

De ledende europeiske kongehus sørget altså for at tapisserier fortsatt holdt seg moderne og en sentral komponent i aristokratiske residenser gjennom hele perioden. Det store antallet antikke tepper i de kongelige samlingene var eksepsjonell, men de fleste noble hus hadde et antall eldre sett eller individuelle tapisserier inn på 1600-tallet. Tapisseriene sentrale plass i palasser og byhus, slott og landeiendommer over hele Europa ga den observante iakttagere mye informasjon om eierens herkomst, rikdom og smak. Derfor var det også en jevn etterspørsel etter second-hand tapisserier blant de som hadde jobbet seg opp og frem og steg i gradene og rikdom. Da som nå, var ikke de nyrike de mest kresne kjøperne.

I middelalderen og renessansen fraktet husholdet med seg tapisserier når de flyttet fra

---

<sup>99</sup> For eksempel bestilte Prinsen av Orange Fredric Hendrick i sist del av 1630 et sett portretter av sine forgjengere til hest, delvis kopiert fra et dynastisk sett vevet hundre år tidligere etter design av Bernaert van Orley.

<sup>100</sup> Campbell, Thomas P. ‘Stately Splendour, Woven Frescoes, Luxury Furnishing: Tapestry in Context, 1600-1660’, 2007. 114.

<sup>101</sup> Det svenske og danske hoff kjøpte fra ca 1610 også flere sett med tapisserier fra verkstedene i Delft og fortsatt å bestille tapisserier både fra Holland og Flandern. For eksempel bestilte dronning Christina av Sverige et stort antall tapisserier i 1647 i anledning av sin kroning. Disse ble levert i 1649 og inkluderte både narrative og dekorative landskapsmotiver. Mange av disse finnes fortsatt i den svenske kongelige samling. Etter hennes abdikasjon og emigrasjon til Roma i 1654 skal Christina ha bestilt flere tapisserier fra verksteder i Delft.



residens til residens. På 1600-tallet hvor samlingene stort sett hadde akkumulert seg og blitt store, var ikke dette lenger nødvendig og tapisseriene ble oppbevart in situ. De mest velstående hadde kapasitet til å ta tapisseriene ned og oppbevare dem på lager når eieren ikke var i residens. Ellers kunne man dekke tapisseriene med lerret for å beskytte dem mot støv, og skjerme vinduene slik at lys ikke slapp inn.

De eldre tapisseriene i samlingen til de aller rikeste, ble stort sett tatt godt vare på, men det at tapisseri var mobile og anvendelige de fleste steder, gjorde også at det ble utsatt for mye slitasje. De ble fraktet rundt, skiftet eiere og ble til tider omgjort slik at de kunne passe nye saler og rom de egentlig ikke var tiltenkt. I de fleste kongelige hjem hadde tapisseriene blitt hengt opp etter et slags ad-hoc skjema. Det ble fra første halvdel av 1600-tallet mer vanlig å bestille tapissier etter mål og tema tilpasset spesifikke værelser. (Spesielt gjaldt dette mindre værelser med verdur motiver hvor tapisseriene ble festet mer permanent på paneler). Dette er igjen noe av forklaringen på at vi kan finne sett av "Rideskolen" med ulikt antall tapissier og i ulike størrelser på tapisseriene. De ble bestilt for å passe inn i et spesielt rom.

#### **4.6 Generelt om motiv og tema**

Antikke tapissier ga ballast og prakt til de fornemme hushold, men det var med nye tapissier at de aller rikeste medlemmene av det europeiske aristokratiet virkelig kunne fremvise sin smak og raffinement. Som sine kongelige overordnede, var franske og engelske adelige også kunder og støttet dermed produksjonen av tapissier lokalt i Paris og Mortlake, samtidig som de fortsatt kjøpte tapissier fra flamske produsenter. I mange tilfeller etterspurte de motiver som først hadde blitt designet for de kongelige og som nå ble modifisert og tilpasset deres egen bruk ved, for eksempel, å tilføre deres eget våpenskjold og heraldiske elementer i borden.<sup>102</sup>

Kun de aller rikeste kunne bestille tapissier med personlig tilpasset design, og slike bestillinger var sjeldne på grunn av sin kostbarhet. Som tidligere var majoriteten av tapisseriene som ble innkjøpt av det europeiske aristokrati bestilt gjennom kjøpmenn/agenter som hadde kommisjon på et design. Eksemplariske motiver fra bibelen eller tidlig historie

---

<sup>102</sup> Campbell, 'Stately Splendour, Woven Frescoes, Luxury Furnishing: Tapestry in Context, 1600-1660', 2008. 117.

hadde den bredeste appellen og dominerte markedet over narrative serier.<sup>103</sup>I første tredel av 1600-tallet var det også en jevn etterspørsel etter enkle temaer som årstidene og lignende allegoriske fremstillinger.

Stilen på tapisseriene varierte nevneverdig fra verksted til verksted og reflekterte dyktigheten til kunstneren som hadde designet kartongen, vevernes evne til å overføre motivet til veven og kvaliteten på materialet tapisseriet ble laget av. En kunde var ikke tvunget til å kjøpe et helt sett av en serie. Han kunne velge de motiver han ønsket, for eksempel tre stykker i en serie på åtte, som kan ha vært tilfelle med "Rideskolen" på Akershus slott. Samtidig kunne de også legge til og øke antallet i et sett, for eksempel for å dekke et bestemt areal i et rom. Designen ble da ikke nødvendigvis utført av samme kunstner som det originale settet.<sup>104</sup>

Generelt kan man si at de narrative settene med tapissier som ble produsert i Nederland i andre halvdel av 1600-tallet, er karakterisert av oppskriften Rubens initierte i 1610-1620 og som ble plukket opp og videreutviklet av Jordaens i 1630-årene: monumentale figurer i en skjematisk setting innrammet av trompe l'oeil arkitektoniske strukturer. Denne innrammingen som forutså høy-barokkens illusjonistiske arkitektur var populære blant kundene, da den ga en ny dimensjon til rommet hvor teppet skulle henge og populær blant vevere, da en slik ramme var enkel og lite komplisert å veve. Suksessen til denne oppskriften som startet hos verkstedene i Brussel ble raskt tatt opp av andre verksteder i Nederland og spesielt i Antwerpen og Bruges og i en litt mindre grad Paris og Mortlake. Markedet for store figurer på tapissier stimulerte også produksjonen av helt nye kartonger. Noen av disse var re-design av 1500-talls kartonger hvor landskapene ble minimert og borden gjort om til arkitektonisk elementer. Jeg mener man kan se "Rideskolen" som en re-design utført av Jordaens over et motiv som allerede var populært blant en eksklusiv kundegruppe.

---

<sup>103</sup> Populær temaer for menn: Alexander, Cæsar, Scipio, Abraham og Jakop. For kvinner: temaer fra livene til Esther, Judith, og andre dydige, kvinnelige figurer.

<sup>104</sup> Nelson, 1998. 13.

#### 4.7 Dressurridning som motiv og tema

Vi har nå sett nærmere på bruken av tapisserier og hvilken rolle de hadde på 1600-tallet. Men hva med motivet? Tidligere i oppgaven har vi lest at "Rideskolen" ble designet av Jordaens, men at Levniers og Reydams (før Jordaens kartonger) også produserte en serie rideskolemotiver (fra kartong av ukjent kunstner) inspirert av illustrasjonene til Crispijn van der Passe fra læreboken til den store ridemesteren Antoine Pluvinel. Dette leder frem til spørsmålet: hva gjorde illustrasjonene fra en ride-manual så innflytelsesrike at de ble interessante som inspirasjon og gjengivelse på tapisserier? I forrige kapittel identifiserte vi kundegruppen for eksklusive tapisserier, produsert i silke med metalltråd, som det helt øverste lag av samfunnet blant fyrster og kongelige. Vi vet også at denne gruppen bestilte og kjøpte kontemporære tapisserier med mulig mer samtidsrettede tema i motivkretsen. Jeg vil derfor se nærmere på forholdet mellom dressurridning på 1600-tallet og den aktuelle kundegruppen.

Jeg starter med å se nærmere på hvilken rolle dressurridningen, hesten og ikke minst ridemesterne og rytterne hadde på 1600-tallet. Fremveksten av dressurridning, eller manège, som de kalte det på denne tiden, var relativt nytt, og utviklingen av dette kan muligens fortelle oss noe om den ledende eliten i Europa i første halvdel av 1600-tallet, deres forhold til og hvorfor manège blir interessant som motiv gjengitt på tapisserier.

Hesten var og er tradisjonelt og stereotypert assosiert som symbol på styrke. I vestlig tradisjon kan hesten referere til dominans, disiplin og uorden, og som symbol på tjeneste.<sup>105</sup> Manège spiller på hestens symbolverdi og på fordums idealer, samtidig som det reflekterer og gir plass til en ny dimensjon i samtidens 1600-tall og fremtidens idealer. De klassiske symbolene som for eksempel rytterstatuene representerte, var kjent lenge før manège. De refererer til den selvbevisste rytter på sin ville hest han fullstendig kontrollerer. Den klassiske og historiske symbolverdien lever videre, men manège tilførte samtidig noe nytt. Hest med rytter, ekvipasjen, assosieres med idealer fra keiser- og riddertiden og om herskeren som den dydige kriger. Slik som vi ser det fremstilt i "Rideskolen" på Akershus slott, der ekvipasjen, en rik adelsmann på en flott, dyr hest, er fremstilt akkompagnert av selveste krigsguden Mars som sin ridelærer. Det som nå kommer i tillegg med manège og som manifesterer seg på

---

<sup>105</sup> Patricia M. Franz, *The horseman as a work of art: The construction of elite identities in early modern Europe, 1550–1700* (PhD Dissertation City University of New York 411, 2006, UMI Number: 3231996). Abstract, iv.

1600-tallet, er en implementasjonen av en tredje dimensjon, nemlig riding som et uttrykk for personlig ærbarhet, uttrykt gjennom stil.<sup>106</sup>

#### **4.8 Europeisk idealer og et riddersystem i oppløsning**

Fra begynnelsen av 1500-tallet og utover mot 1600-tallet var adelens rolle som ridder og hærfører under stadig endring. Dette kom som en reaksjon på et samfunn som gikk gjennom en betydelige politisk og sosial utvikling. En adelig mann ville tradisjonelt, fra middelalderen og gjennom renessansen, gjøre militær karriere som krigsfører til hest. For oss i dag ville han fremstått som levendegjørelsen av det bildet vi har av den tradisjonelle ridder: tungt utrustet med rustning og våpen. For å bære utstyret og rytteren, trengte ridderen en stor og tung hest. Hesten bar i tillegg selv egen rustning, noe som hemmet dens bevegelser og gange.<sup>107</sup> De tradisjonelle riddernes hester krevde ikke særlig avansert trening annet enn å kunne gå fremover, gjøre enkle vendinger og å tåle støy og ståk rundt seg. Treningen var ofte brutal og la liten vekt på at dyr faktisk kunne føle smerte.<sup>108</sup>

Krigføringens utvikling gjorde etterhvert den tungt utrustede ridderen i rustning mer og mer overflødige. Flere faktorer spiller inn i denne utviklingen. Den første er at væpnet infanteri nå ble brukt hyppigere og var mer effektivt mot et kavaleri. Fra 1520-tallet var det standard rutine å grave dype grøfter for å beskytte mot kavaleriangrep. Rundt samme tid skiftet man strategi rundt festningsverk fra kamp mot beleiring. Et angrep med mål om å beseire et beleiret anlegg, krever et stort antall bevæpnet infanteri, ikke en liten styrke tungt utrustede riddere. Videre ledet oppfinnelsen av pistolen på tidlig 1500-tallet til utviklingen av en ny type kamp-ryttere ‘the mounted pistoleer’. Disse rytterne bar ikke like tunge rustninger som tradisjonelt kavaleri, slik at hestene også kunne være lettere og dermed raskere. Økonomisk var det hele tiden også et spørsmål om hva som var mest effektiv og kostet minst. Infanteri var langt billigere både å utruste og ivareta på alle andre måter. De krevde også lavere lønn. Uansett ble kun én fattig mann rimeligere å holde enn en adelig og

---

<sup>106</sup> Franz, 2006. 27, 28.

<sup>107</sup> For å frakte alt utstyr trengte en velutrustet ridder ofte to hester, eller en hest og et muldyr. En krigs-hest og en til å bære. Dette var særdeles kostbart å holde.

<sup>108</sup> For å tvinge hesten fremover kunne man binde piggsvin til halen eller pirke den under magen med en pinne med en fastbundet katt som klorte. Franz, 2006.

hans hest (eller gjerne to, en hest til å bære utstyret og en til å ri).<sup>109</sup>

Under den franske religions- og borgerkrigen i andre halvdel av 1500-tallet fortsatte trendene skissert ovenfor å utvikle seg. Da krigen sluttet i 1598 var bare et lite antall infanteri og en minimal del av kavaleriet plassert under den franske kronen. Det resulterte i at på begynnelsen av 1600-tallet hadde unge adelsmenns mulighet til å gjøre en karriere som ridder mer eller mindre forsvunnet. Likevel anså flere medlemmer av adelen fortsatt tjeneste i kavaleriet som eneste akseptable karrierevei en adelsmann verdig. En militær karriere hadde vært tett knyttet opp mot adelens identitet og et sentralt element i selve definisjonen av adelen og dets idealer frem til nå. Spørsmålet var hvordan adelen fortsatt skulle kreve og rettferdiggjøre sine privilegier.<sup>110</sup>

Dressurridning skal vise seg som et alternativ til ridderen og ble ny arena der adelen kunne utspille og vise frem sine nye idealer og ferdigheter. Vi ser samtidig at det dukker opp en ny undergruppe adelige som ikke bygget sin innflytelse og identitet rundt militær tjeneste og krigføring, men i tjeneste i den kongelige administrasjon. At det nå var blitt mulig å oppnå adelig status uten noen gang å ha satt sin fot på krigsarenaen (eller være i slekt med en som hadde gjort det) brøt ned og endret de adelige idealene og den tidligere definisjonen av ridderlighet bygget på dyd og modighet.<sup>111</sup>

#### **4.9 Rideakademiens utvikling**

Dressurridning har sin opprinnelse i renessansens Italia. Som i utviklingen av de store mestere innen kunsten som maleri og skulptur, så utviklet det seg også en sofistikert form for trening av hest og rytter. De etablerte akademier med berømte ridemestere som lærere. Ridemestrenes status var sentral for utviklingen og den betydningen dressurridning etter hvert fikk.<sup>112</sup> Læresentere for ridning utviklet seg etterhvert over hele Europa med Italia, Spania og Frankrike som de store sentra. Noen av de tidlige meste berømte ridemestrene var Frederico

---

<sup>109</sup> Teva J. Tucker, 'Early Modern French Noble Identity and the Equestrian 'Airs Above the ground'', *The Culture of the Horse Status, Discipline, and Identity in the Early Modern World*, (New York: Palgrave Macmillan, 2005). 277.

<sup>110</sup> Franz, 2006. 223, 224.

<sup>111</sup> Tucker, 2005. 279.

<sup>112</sup> Ridemester var høyt ansette ridelærere gjerne med egne skoler eller ansatt direkte under en fyrste. Deres oppgave var å undervise adelens sønner i ridekunsten.

Grisone og Giovanni Battista Pignatelli. Disse italienske ridemesterne var også blant de første som utga egne skrifter.

Stilen som ble undervist ved de populære akademiene ble kalt manège og reflekterer den franske dominansen som etterhvert skulle komme (ordet stammer fra it. maneggio og henspiller til arenaen, manesjen man red på). Ordet manège fikk etterhvert en dobbel betydning både som ridemetode/stil og ridebane eller arena. Utgangspunktet for undervisningen var å trene hesten til kamp i krig. For nærkamp ble det etterhvert utviklet en serie figurer eller mønstre for å trene hesten i lydighet, koordinasjon, styrke og fleksibilitet. De trente hesten i øvelser som ble kalt *airs*. Både naturlige *airs* som gangartene skritt, trav, galopp og kunstige, mer akrobatiske *airs* som courbette, croupade og capriole. De mest spektakulære av disse var eksplosive og presise hopp som krevde en lydig, veldressert og grasiøs hest, og samtidig en dyktig rytter. Med øvelsene i *airs* hadde de beveget seg bort fra krigs-arenaen og over til en helt annen og ny scene hvor rytteren kunne fremvise helt andre kvaliteter ved seg selv og sin hest. De beveget seg over i teatralisk fremvisning inspirert av de store teaterforestillinger og ballett som også oppstår på denne tiden i samme miljø.

Skriftene til den greske ride-mesteren og filosofen Xenophone, *Peri Hippiké*, (om ridekunsten) var gjenopplaget og ble utgitt på latin i 1516.<sup>113</sup> Disse skriftene hadde utvilsomt stor innflytelse på utviklingen av ridekunsten. Xenophone la større vekt enn vanlig på hestens høyverdige egenskaper. Han så hesten som mer enn et menneskelig redskap, men som et selvstendig individ med tanker og følelser. Selv om få av ridemestrene plukket opp dette aspektet i begynnelsen, burde treningen av hesten i følge Xenophon være basert på å behandle hesten med ros og belønning når den gjorde det de ønsket, heller enn å straffe den når den gjorde feil. Hesten kunne være en villig samarbeidspartner, men kun om rytterens egenskaper, kunnskaper, respekt og forståelse for dyret var den rette. Disse tankene utviklet etterhvert manège til noe mer enn kun en fysisk prestasjon.

Italienske Grisone som først var den av ridemesterne som refererte til Xenophone ignorerte for det meste den dyrevennlige teknikken. Men det er her den franske sagnomsuste ridemesteren Antoine Pluvinel kommer inn som etterfølger og banebrytende på arenaen i det han benytter Xenophones tanker om at straff ikke skaper en harmonisk hest. På den måten representerte Pluvinel 1700-tallets klassiske humanisme mer enn humanismen fra

---

<sup>113</sup> Ca. 430 - 354 f.Kr.

renessansen.<sup>114</sup> Var man den ideelle rytter og besatte de rette egenskapene, var det ingen grense for hva man kunne få hesten til å gjøre. Både mannen og hesten var her viktig. Kun de beste hestene kunne utføre de mest avanserte øvelsene.<sup>115</sup> Og kun den beste mannen kunne få den beste hesten til å utføre de mest kompliserte øvelsene.

Fra andre halvdel av 1500-tallet reiste unge adelsmenn fra hele Europa til rideskolene i Italia. I tillegg til rideundervisningen i den nye og sofistikerte stilen, fikk adelens sønner her sosialisere med den internasjonale eliten. Den franske adelen sendte tidlig sine sønner til de italienske akademiene, men ble med tiden mer og mer bekymret da sønnene kom hjem med en italiensk innflytelse de ikke alltid mente passet seg, de ble ledet ut i fristelse og ble 'italianisert'.

I 1594 åpner Antoine Pluvinel (1552 - 1620) det første militære rideakademiet i Frankrike. Målet var, som han uttrykte, å utdanne sine studenter til: "capable of serving their Prince well, wether in peace or war".<sup>116</sup> Pluvinel var den første, mest berømte og anerkjente, men ganske snart dukker det opp flere akademier av samme sort både i hovedstaden Paris og i provinsene.<sup>117</sup> De franske rideakademiene overgikk raskt de italienske i kunnskap og prestisje, og tidlig på 1600-tallet hadde rytternes Mekka forflyttet seg fra Italia til Frankrike.<sup>118</sup>

Boken basert på Pluvinels skrifter populært kalt *Le manéige Royal* og ikke minst dens illustrasjoner, er den grunnleggende inspirasjon for de første tapisseriene med "Rideskole"-motiv. Vi skal videre se nærmere på Pluvinel og hva hans rideakademi representerte og ikke minst lese mer om hans bok.

---

<sup>114</sup> Hilda Nelson, "Introduction". Pluvinel *The Maneige Royal* (London: J.A Allen & Co Ltd, 1989) VII. Denne utgaven er basert på en utgave publisert i 1626 av Gottfried Müller i Braunschweig, Tyskland.

<sup>115</sup> Italienske stutierier (spesielt Grizone familiens) lå langt fremme og spesialiserte seg på hester og muldyr til enhver bruk. Hestene var i seg selv en meget kostbar handelsvare og de aller fineste hestene var ofte viden kjent med navn.

<sup>116</sup> Kate van Orden, "From Gens d'armes to Gentilshommes. Dressage, Civility and the Ballet Cheval", *The Culture of the Horse Status, Discipline, and Identity in the Early Modern World*, (New York: Palgrave Macmillan 2005). 197.

<sup>117</sup> Tucker, 2005. 281.

<sup>118</sup> Tucker, 2005. 281.

#### 4.10 Pluvinel

Antoine De Pluvinels bok *Le manège Royle. L'instruction du Roy en l'exercice de monter á cheval* (1625) gitt ut post mortem, er en av de mest kjente ridemanualene gjennom tidene.<sup>119</sup> Boken vant raskt popularitet, spesielt på grunn av de detaljerte og presise illustrasjonene utført av Krispijn van der Passe (Crispian de Pas fr). Illustrasjonene var populære både som pedagogiske hjelpemidler og på grunn av sin egen estetikk. De inspirerte, som vi vet, kunstverk over temaet i andre medier som maleri og tapisseri. Pluvinel er kjent for å være den første som tok i bruk Xenofons idealer om en human behandling av hesten, hvor de trente den med ros fremfor straff.

Selv om det var rideundervisningen som sto i sentrum, var dressur à la Pluvinel mer enn kun militær utdanning. Det var langt mer enn kun riding som sto på programmet i Pluvinels akademi: i tillegg kom løping, fekting, dansing, gymnastikk, tegning og musikk. Det ble også gitt opplæring i etikk og moral, politikk og ledelse. Dressur utviklet seg til en moralsk og politisk øvelse - et ideal som beveget seg mot en harmoni mellom det fysiske og den sosiale utdanningen. Manège representerte en type ridning som var fundamental for en adelig utdanning i en periode hvor denne samfunnsklassen ble nødt til å bevege seg vekk fra middelalderske, voldelige idealer og mot et mykere ideal. Akademiene dekket og appellerte til adelens fortsatte behov for å utspille mange av de dyder og tradisjonelle kvaliteter knyttet til dem, men nå på en ikke-voldelig arena. I denne perioden måtte adelen redefinere seg selv, hvordan de skulle fremvise sin rolle og sine nye idealer. Samtidig beholdt de gjennom hesten sin tilknytning til, i det minste noen aspekter, av sine tidligere tradisjoner under en periode hvor så mye av det som tidligere hadde definert adelen hadde forsvunnet.<sup>120</sup>

Pluvinels akademi åpnet rett etter borgerkrigen i Frankrike var avsluttet og kun få måneder etter at Henry IV hadde gjeninntatt hovedstaden. Det kan synes som en tilfeldighet,

---

<sup>119</sup> Denne utgaven er en autorisert og utvidet utgave av hans *La Maneige Royal* utgitt tidligere. Pluvinels bok finnes nemlig i to versjoner. Faren til illustratøren befant seg i pengemangel og skal ha lurt til seg manuskriptet for deretter å gi ut boken sønnen hadde illustrert. Den første, uautoriserte utgaven kom ut i 1623 og fikk tittelen *Maneige Royal*. En versjon av denne kom også ut i 1624. I 1625 kom så *Maneige Royal L'instruction du Roy, En l'Excercice du Montér a cheval, par Messir Antoine de Pluvinel*. Den nye versjonen var utgitt av Pluvinels disippel Renée du Menou de Charrizay og attesterte at dette er var rette versjonen som holdt seg til det forfatteren hadde ønsket av manuskriptet og som i første (autoriserte) utgave kun var et utkast. Videre utgaver fortsetter å benytte den nye tittelen. Derimot fortsetter historikere og hestekjennere et al og referere til boken som *Manège Royal*, noe som skaper forvirring. Uansett om teksten er redigert i de to utgavene, er illustrasjonene omtrent de samme. *Manège* er en barokk stavemåte og staves i dag *manège*.

<sup>120</sup> Tucker, 2005. 277, 282.



men dette var en god strategi fra kongen for å beholde grepet om adelen. Ved å ha direkte kontroll over utdanningen av adelens sønner, lovet akademiet å fostre samarbeid fra en klasse som tradisjonelt hadde utøvd politisk uavhengighet og som kunne virke som en trussel mot kronen. Adelen hadde egne hærer og deres ridder-idealer som til nå hadde forherliget vold, dueller og aristokratisk opprør, kunne nå tøyles.<sup>121</sup> Det faktum at akademiet til Pluvinel bare aksepterte elever som var sønner av adelen, dets ambisiøse utdannelsesprogram og at det fikk kongelig støtte (inkludert Pluvinelns favoriserte stilling ved hoffet) gjorde skolen (og de andre liknende akademiene som raskt dukker opp) til et eksempel for makt og ridekunst i det tidlige, moderne Europa. Ridekunsten ble altså synonymt med og et symbol for makt og de ny-platoniske idealene til den redefinerte adelen.

Pluvinelns akademi kan karakteriseres som et klassisk gymnasium med en politisk agenda gjennom ny-platoniske idealer for moral og harmoni. Akademiet til Pluvinel var offisielt kongelig i den forstand at hans fremste elev var arveprinsen Louis XIII, og det er han som står sentralt i både tekst og illustrasjon i de to versjonen av Pluvinelns bok. Teksten er gjengitt som en dialog mellom Pluvinel og Le Dauphin. De andre studentene utgjorde en grand circle av mektige rundt den kongelige (inkludert var Richelieu og hertugen av Vendôme)<sup>122</sup>. Det var selvfølgelig en særdeles kostbar affære for foreldrene å få sine sønner utdannet sammen med arveprinsen, men det sikret samtidig deres fremtid ved hoffet - en ny mulighet da de tradisjonelle veiene for ridderlighet, dyd og ære nå var mer eller mindre borte. Andre kunne trene hesten, men bare Pluvinel, ble det sagt, kunne trene mannen.

Pluvinel underviste altså en eksklusiv gruppe sønner av de mektigste adelige familiene i Frankrike. Til hans akademi kom sønner fra familiene som i utgangspunktet stilte størst trussel mot fremtidens monarki. Der fikk de nå en utdanning som ikke bare fremmet deres egne mål, men som også formet deres oppførsel og lojalitet mot hoffet og kongen. Motivene vi ser på tapisseriene "Rideskolen" på Akershus slott gjenspeiler nettopp disse adelsmenn og deres idealer, de fremste blant de fremste av en elite som fremviser de ypperste kunster, på de flotteste hestene, iført det mest kostbare utstyr (gjelder både hest og rytter).

---

<sup>121</sup> Like mye som en rideskole, kan vi se på Pluvinelns akademi som et flaggskip for en rekke initiativ til utdanning satt i verk under Henry IV og som kulminerte i omstruktureringen av Universitetet i Paris, etableringen av College of Nobles i Flèche og åpningen av flere skoler i provinsene drevet av Jesuittene som svarte direkte til kongen. Forholdene som lå til grunn for åpningen av Pluvinelns akademi og formet dets program, synliggjør de forholdene som også lå til rette for utviklingen av et utdanningssystem rent generelt.

<sup>122</sup> Van Orden, 2005. 200.

Motivet er hentet fra Pluvinels lærebok, men forfinet og forhøyet av Jordaens til det nærmest guddommelig, der manège blir utført i selskap med og instruert av selveste krigsguden Mars, og denne klassen likte å identifisere seg med klassiske guder.

#### 4.11 Cavendish

I Antwerpen, Rubens og Jordaens hjemby, dukket i 1648 en annen stor hestemester opp, William Cavendish hertug av Newcastle (1593 - 1676). Han var en svoren rojalist og tjente under kong Charles 1 av England. Cavendish var ved hoffet samtidig som Pluvinels elev Monsieur de St Antoine tjente som ridemester.<sup>123</sup> Under den engelske borgerkrigen dro Cavendish i selvpåført eksil, først til Paris og siden til Antwerpen hvor han fra 1648 leide Rubens hus av hans enke og etablerte en rideskole der. Man kan si at han reetablerte seg selv og sitt rykte gjennom sin posisjon som ridemester.

Cavendish var blant samfunnets elite, og i Paris sirkulerte han blant vitenskapsmenn og intellektuelle som Marin Mersenne, Thomas Hobbes, René Descartes og Perre Gasendi.<sup>124</sup> Cavendish utga (førsteutgaven av) sitt praktverk om ridekunsten i 1658 *La Methode nouvelle & invention extraordinaire de dresser les chevaux*, illustrert av Abraham van Diepenbeeck. Som Pluvinels verk, var også dette kjent for sine detaljerte illustrasjoner som viste både Cavendish, hans hester og eiendommer. Illustrasjonene var spesielt beundret for sine gode gjengivelser av hestenes bevegelser. Disse illustrasjonene kom altså etter Pluvinel/van der Passe, Rubens og Jordaens arbeider på samme tema og var trolig inspirert av forgjengerne. Illustrasjonene i denne boken ble også brukt som grunnlag for en serie tapissierier vevet i Antwerpen av veverfirmaet til Michael Wauters.<sup>125</sup> Nok et eksempel på populariteten og posisjonen til manège og ridemanualene som tema og inspirasjon til tapisseri.

Cavendish skal ha gjort Antwerpen til et møtested og et senter for den equestriske elite. Europas adel kom både for å se Cavendish ri, handle med hester eller av andre grunner. Det var vanlig for fyrster og presentere hest som gave og Cavendish fikk mange flotte eksemplarer fra forskjellige stuttierier rundt om i Europa. De fyrstelige kappes om å ha de fine hestene og strebet etter Cavendish' aksept. Han var nøye med å notere hvilke nobelheter han

---

<sup>123</sup> M. de St Antoine er ridemesteren i det kjente portrettert av "Charles I til hest" av Anthony van Dyck.

<sup>124</sup> Franz, 2006. 345.

<sup>125</sup> Nelson, 1998. 38.

kom i kontakt med og også skandinaver var på hans liste. Han beskrev hestene til alle berømthetene han traff. Så også den svenske dronning Kristinas hester. Hun befant seg i Antwerpen fra august til desember 1654 før hun konverterte til katolisismen i Brussel julaften samme år.<sup>126</sup> Hannibal Sehested (kong Christian IV av Danmark/Norges svigersønn) var med som en av dronning Kristians rådgivere. Tidligere hadde han fungert som stattholder i Norge og bodde da på Akershus slott, hvor tapisseriene i "Rideskolen" henger i dag. Han skal ha returnert til Antwerpen og deltatt på ball hos paret Cavendish 27. februar 1658.<sup>127</sup> Dette er et eksempel på at det absolutt fantes skandinaver som befant seg i den stilling og miljø, og som kunne ha interesse av og midler til å kjøpe tapisserier i serien rideskolen. Og at Axel Coldevin sin teori vi leste i kap 2.1 om Kammerherre Irgens mulige innkjøp av tapisserier i denne serien, ikke er usannsynlig. "Rideskolen" på Akershus slott kan dermed ha blitt kjøpt og bragt til Skandinavia i sin samtid.<sup>128</sup>

Cavendish ankom Antwerpen omtrent samtidig som Jordaens utarbeidet sin design til "Rideskolen". De bodde ikke langt i fra hverandre. Det er ikke umulig at Jordaens kan ha frekventert Cavendish' rideskole for å lage skisser. Dette ser vi få spor av i de tre motivene i serien jeg har presentert her og som vi ser i "Rideskolen" på Akershus slott. I disse er ekvipasjen stort sett beholdt fra den originale design inspirert av illustrasjonene fra Pluvinel, det er kun Mars og Venus som ble lagt til. Men i "Rytter som utføres meziar" i settet i Wien, var design på ekvipasjen blitt endret etter Jordaens design. Den har mer bevegelse og er ikke så skjematisk som de andre. Ser man settet "Rideskolen" i Wien i sin helhet, er det opplagt at Jordaens har arbeidet etter nye skisser til de resterende tapisseriene i settet, tapisserier jeg ikke har behandlet i denne oppgaven. Og her er det ikke usannsynlig at han har arbeidet med å lage skisser hos en av de fremste hestemesterne som faktisk bodde i Antwerpen samtidig som han selv. Det er heller ikke usannsynlig at det klientell som frekventerte Cavendish og som absolutt representerte kundegruppen som kjøpte tapisserier kan ha blitt presentert for Jordaens design og tapisseriene her.

---

<sup>126</sup> Dronning Kristina skal i flg. Cavendish' notater ha være kjent for å ri med bukser, noe få andre kvinner gjorde. Cavendish var ikke særlig imponert over salene svenskene hadde på hestene, men hestene i seg selv aksepterte han, flotte Oldenburgere.

<sup>127</sup> Marika Keblusek "Horsemanship", *Royalist Refugees* (Antwerpen: Rubenshuis & Rubenianium, 2006). 53, 66.

<sup>128</sup> Lucy Worsley, Urslula Härting, Marika Keblusek "Horsemanship", *Royalist Refugees* (Antwerpen: Rubenshuis & Rubenianium, 2006). 37-55.

#### 4.12 Le style, c'est l'homme - konklusjon

Gjennom manège, dressurridning, hadde adelen utviklet en ny arena for karriereutvikling og promotering av sine moderniserte idealer og verdier, samtidig som den enevelldige kongen festet grepet. Rideakademiene oppsto i et miljø og i en hoffkultur som allerede ved begynnelsen av 1600-tallet hadde redefinert adelsmannen som ‘le style, c'est l'homme’. Stil ble alt. Rideakademiene eksisterte side om side med akademier for oppdragelse, høflighet, dans og ‘belle-letters’, egenskaper som styrte salongene som nå omgav hoffet. Idealene som mot, rikdom, galanteri, liberalitet, dans og riding var ledende i denne kretsen av elite. Fysisk koordinasjon var et tegn på en velbalansert sjel med kontroll over følelser og sinn. Etter alle årene med krig og brutalitet, kom nå en tid hvor man ikke lenger favoriserte det brutale og voldelige på samme vis. Selvkontroll og selvsensur ble favorisert som uttrykk for pasifisering av aggresjonen som hadde preget et Europa med over 30 år i krig. Et fredelig samfunn krevde en mer passiv adel og elite, definert av kontroll og en ny sensitivitet. Rideakademiene spilte en viktig rolle i denne prosessen.

Haute école - et annet uttrykk for manège, og som virkelig løfter det opp, krevde mer sensitive øvelser, fokus på detaljer og selvkontroll. De mange og lange timene med øvelse i dressursadelen, la grunnlaget for utholdenhet til å takle de harde kravene ved hoffet, hvor brutalitet og bevæpnet aggresjon ikke lenger var like akseptert, men derimot krevde mer selvkontroll. Idealene svingte altså mot en mykere hånd, evne til samarbeid, diplomati, politikk, og hoffkultur. Manège sammenfattet, synliggjorde og eksemplifiserte disse karaktertrekkene, og vakker ridning ble synonymt med dydig oppførsel og samtidig en iscenesettelse og oppfyllelse av de nye idealene. Det var en kjensgjerning at ikke hvem som helst kunne lære seg dressur. Det var kun den adelige og kun den beste av de beste som kunne utføre de aller meste kompliserte øvelsene i manège. En annen av de franske ridemestrene La Broue skriver (oversatt K. Van Orden)“(…) it is certain that only the most beautiful minds are meant for the most beautiful exercises”, “the perfection of such knowledge can never be communicated to weak and crude minds”.<sup>129</sup> Kodifisert og elegant som dans, representerte manège hestekunst som en retorisk forestilling som kunne fremkalle hele spekteret av de assosiasjoner som tidligere var knyttet både til tradisjonen fra middelalderens ridderlige galanteri, og nå til de nye idealene rundt hoffetikette.

---

<sup>129</sup> Van Orden, 2005. 205.

Manège inkorporerte også de ikonografiske idealene som var tradisjonelt knyttet til rytter-portretter og statuer og utviklet det videre til et kunstnerisk uttrykk for eneveldets storhet gjennom show og fremvisninger i karuseller og heste-balletter (*Ballet à cheval*). Samtidig som det tjente som rygggrad i læreplanen for fyrstelige akademier. Dressurridning ga både rytteren og en hel samfunnsklasse et dramatisk og strategisk nyttig verktøy for presentasjon og promotering av seg selv og sine idealer. Rytteren viste frem sine kunnskaper og sin hest i manesjen som kun en indre krets kunne se, men det ble også koreografert store show og forestillinger som fungerte som propaganda. Pluvinel er kjent for å ha koreografert flere heste-balletter i sin tid og gjenga dem også illustrert i sin bok. Den største og mest omtalte forestillingen var i anledning dobbeltbryllupet til kong Henrys IV og Maria Medici sønner etter Henry IV død 1610. Dette var et eksempel på det vi i dag ville kalt markedsføring eller propaganda, et ledd i Maria Medici's kamp for å konsolidere sin sønn Louis XIII's makt. Det sies at over 200 000 så denne heste-balletten som ble arrangert i forbindelse med karusellen på Place Royal.<sup>130</sup> Heste-balletten og dressurridning var altså noe alle kunne kjenne og ha et forhold til, men bare overklassen utøve og identifisere seg med.

Som vi har sett ble manège en kunstform som legemliggjorde og fremviste overklassens idealer på 1600-tallet. Dette forklarer manège og dressurridning som et motiv i kunsten og at det var en fyrste verdig, og et ønske å ikle sine saler og residenser med ryttere som utførte de fremste øvelser i den aller ypperste ridekunst. Og det er alt dette som formidles og som ligger vevet inn i de falmede, men fascinerende tapisseriene i "Rideskolen" på Akershus slott.

De innflytelsesrike ridemestrenes publikasjoner ble raskt populære, ikke minst på grunn av sine fantastiske illustrasjoner. Dette gjorde også sitt til å spre kunnskapen om og øke populariteten til dressur. Illustrasjonene til Van der Passe i Pluvinel's bok *Le maneige Royal* vekket enorm beundring og berømmelse, det er derfor ikke underlig at det nettopp er disse illustrasjonene som inspirerer og som er utgangspunkt for den første serien av tapisserier vi her har blitt kjent med som "Rideskolen". Veverkompanjonene Reydam's og Levnier's eide sammen eksklusiv rett på produksjon av denne serien. Som vi har sett var Brussel fortsatt det absolutte senter for produksjon av tapisserier i Europa på 1600-tallet. Byen og de omliggende områdene hadde gjennom en årrekke bygget opp et effektivt laugvesen med ekspertise og

---

<sup>130</sup> Van Orden, 2005. 209, 210.

spisskompetanse. Produksjonen var effektivt organisert i alle ledd, fra tilgangen til farget silkestråd i alle nyanser, til distribusjon av tapisseriene over hele Europa gjennom driftige agenter. De aller dyktigste veverne hadde også opparbeidet seg en solid posisjon i samfunnet de var en del av, ofte med høye verv. Tapisseri-produksjonen i Brussel var altså mektig og leverte luksusvarer av ypperste klasse til de aller rikeste. Mange kunne ha råd til et maleri, men kun de færreste hadde råd til å smykke seg med tapissier av den kvalitet det her er snakk om. Tapisseri blir altså både et statussymbol og et middel for propaganda blant de aller rikeste.

Når det så var på tide på tide å friske opp designen på tapisseri som hadde fått et etterslep etter flere år med krig og urolighet, var det derfor ikke underlig at dressur sto i tur som tema. Vi så at Rubens revolusjonerte med sine nye design for tapisseri. Hans design er kjennetegnet av dominerende, fremtredende figurer i dramatiske positurer, ofte rammet inn av trompe l'oeil arkitektoniske elementer. Hans arvtager Jacob Jordaens fortsatte tradisjonen fra Rubens i sine design for tapisseri, men synes samtidig å ha en mer pragmatisk tilnærming og forståelse for tapisseriet som medium i motsetning til maleri. Jacob Jordaens tok oppgaven med å videreutvikle den allerede eksisterende designen for "Rideskolen". Som vi så i del I, inspirert av Rubens, trakk Jordaens figurene frem i designen og lot kulissene forsvinne og ga dem mindre oppmerksomhet. Ridemesteren Pluvinel (og/eller andre) som er representert i enkelte av designene, erstattes av den romerske krigerguden Mars som i enkelte tilfeller også får selskap av Merkur og Venus. Mars tok over oppgaven som ridelærer, og med han inkorporeres de maskuline, krigerske idealene fra riddertidens på elegant vis.

I del I så vi nærmere på og sammenlignet settene i Hluboká, Akershus og Wien. Settet i Hluboká inneholder både design av Jordaens og av den ukjente opphavsmannen til den opprinnelige design. Enkelte av tapisseriene i Hluboká-settet har beholdt den opprinnelige designen kjennetegnet ved at Pluvinel opptrer som ridemester. I ett tapisseri ("Capriole") er ekvipasjen fremstilt alene, uten noen form for mester. I Jordaens design for "presentasjon av hestene" ser vi hvordan han introduserer den romerske guden Mars som ridemester i selskap med Venus og Merkur. I Akershus-settet er krigerguden Mars representert som ridemester i alle tapisseriene. Ekvipasjen er imidlertid beholdt slik vi finner den i settet i Hluboká. Jordaens hadde ferdgjort sin design for åtte tapissier i "Rideskolen" slik det er komplett i settet i Wien. Her er Mars gjennomgående representert som ridelærer. Ekvipasjen er også

endret og oppdatert, hesten sees fra andre vinkler og rytteren har fått, etter samtidens, mer moderne kostymer.<sup>131</sup> Ut i fra utviklingen i design er det nærliggende å plassere Akershus-settet i tid mellom de to andre settene, som henholdsvis dateres til 1647 og 1666. Det er trolig produsert en gang på 1650-tallet.

Vi vet altså ikke hvem oppdragsgiveren til settet på Akershus var og hvordan de havnet på Tjøtta gård i Norge. Det vi med sikkerhet kan anslå er at oppdragsgiveren har vært en person i aller høyeste samfunnslag og med en betydelig formue. Både fordi motivet i seg selv bare er interessant for denne samfunnsklassen og fordi den høye kvaliteten på selve veven, de tynne silketrådene i alle fargenyanser og det store innslaget av metalltråd kun var tilgjengelig for de aller rikeste. Kvaliteten på Akershus-settet er absolutt sammenlignbart med settet i Wien som jo var en keiser verdig. Det kan ha vært bestilt av en skandinav, som vi så frekventerte den skandinaviske elite de nederlandske statene og besøkte blant andre Cavendis.

Gjennom ukjente veier havnet altså "Rideskolen" på Tjøtta gård hvor de ble hengende, sannsynlig i et lysthus, utsatt for vær og vind og ikke minst lys. Alle elementer et tapiseri ikke skal utsettes for om målet var å bevare dem. Motivets og formatets etterhvert utdatert og verdien ukjent eller ikke satt pris på. Det var sterkt falmede og direkte ødelagte tapiserier som til slutt ble donert Akershus slott. Selv om de siste eierne, etterkommerne til maleren Peder Nicolai Arbo, absolutt så verdien i teppene, hadde nok oppgaven med å restaurere og reparere dem vært overveldende. Restaureringsarbeidet, som til slutt ble utført ved Kunstindustrimuseet i Oslos restaureringsatelier på slutten av 1960- begynnelsen av 1970-tallet er imponerende. Både fordi arbeidet etter 40 år har vist seg å holde høy kvalitet og fordi et liknende arbeid, i så stort format aldri tidligere var blitt utført i Norge eller Skandinavia. Det er takket være Kunstindustrimuseets innsats, og i sin tid Akershus slotts venners initiativ, at vi i dag kan være stolte av å ha det internasjonale mesterverk "Rideskolen" som kulisser for regjeringens arrangementer og som ikke minst kan beundres av alle besøkende i Christian IV sal på Akershus slott.

---

<sup>131</sup> Settene i Hluboká og Wien består, i motsetning til Akershus-settet 3 tapiserier, av 8 tapiserier. De to settene inkluderer begge Jordaens design for "Hestens skapelse" hvor vi ser den romerske havguden Neptun skape hesten i havets skum og bølger.

## Litteraturliste

Bauer, Rotraud. *Tapisseries bruxelloises au siecle du Rubens*. Brussels: Musée royaux d'Art D'Histoire, 1 July- 7 September 1977. (Introduction og Cat 1-24).

Baxandall, Michael. *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*. Seventh printing 2008. New Haven and London: Yale University Press, 1980.

Baxandall, Michael. *Painting and Experience in Fifteenth century Italy*, Second edition. Oxford: Oxford University Press Pbl 1972. 1988.

Baxandall, Michael. *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*. Second edition 1985. Yale: Yale University Press, 1972.

Brosens, Konrad. "Flemish Production, 1660 - 1715". *Tapestry in the Baroque: Threads of Splendour*, New York: The Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, New Haven and London, 2007.

Bugge, Astrid. "Brusseler-tapisseriene fra Tjøtta", *Akershus slott venner årsskrift 1968*, Oslo: Akershus slotts venner 1968.

Campbell, Thomas P. "Introduction: The Golden Age of Netherlandish Tapestry Weaving". *Tapestry in the Baroque: Threads of Splendour*, New York: The Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, New Haven and London, 2007.

Campbell, Thomas P. "The Development of New Centers of Production and the Recovery of the Netherlandish Tapestry Industry 1600 - 1620". *Tapestry in the Baroque: Threads of Splendour*, New York: The Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, New Haven and London, 2007.



- Campbell, Thomas P. “State Splendour, Woven Frescoes, Luxury Furnishings: Tapestry in Context, 1600 - 1660”. *Tapestry in the Baroque: Threads of Splendour*, New York: The Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, New Haven and London, 2007.
- Campbell, Thomas P. “Collections and Connoisseurs: The Status and Perception of Tapestry, 1600 -1660”. *Tapestry in the Baroque: Threads of Splendour*, New York: The Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, New Haven and London, 2007.
- Cichrová, Katerina. *Vlámske tapiserie na zámcích Hluboká a Český Krumlov*. Narodni Ceske Budejovice: Památkovy Ústav, 2014.
- Cotton, Giselle Eberhard ed. *The Toms Collection Tapestries of the Sixteenth to Nineteenth Centuries*. Lausanne: Fondation Toms Pauli, 2010.
- Delmarcel, Guy. “Tapestry in the Spanish Netherlands, 1625-60”. *Tapestry in the Baroque: Threads of Splendour*, New York: The Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, New Haven and London, 2007.
- De Pluvinel, Antoine, *L'instruction du Roy en L'exercice de monter a cheval*, Amsterdam: 1868. Publ 1623.
- De Pluvinel, Antoine, *The Maneige Royal, Translated into English and with introduction by Hilda Nelson*. London SWIW OEL: J A Allen & Co Ltd I, Lower Grosvenor Place, 1989.
- Franz, Patricia M. *The horseman as a work of art: The construction of elite identities in early modern Europe, 1550–1700*. PhD Dissertation City University of New York 411, 2006, UMI Number: 3231996.

Hasenmueller, Christine: "Panofsky, Iconography, and Semiotics". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 36/3 (1978): s. 289–301.

Hatt, Michael, Charlotte Klonk: *Art History. A Critical Introduction to Its Methods*. kap. 6: "Iconography–Iconology. Erwin Panofsky" kap. 10: "Semiotics". Manchester: Manchester University Press 2006.

d'Hulst, Roger-A. *Flämische Bildteppiche*. Brüssel: Kunstverlag L'Arcade, 1961.

Iversen, Margareth and Stephen Melville. *Writing art history, Disciplinary departures*. Chicago and London: University of Chicago Press, 2010.

Kavli, Guttorm, "30 år for Akershus" 50 år for Akershus, *Akershus slotts venners jubileumsskrift*. d. Tschudi-Madsen Stephan. Oslo: Andresen & Butenschøn for Akershus slotts venner 2001., s. 215 - 220.

Kaspersen, Søren: "Ikonografi/ikonologi: En utbrændt metode?". *Bulletinen. Meddelelser fra Dansk Kunsthistoriker Forening* 23 (oktober 1995): s. 35–40.

Kielland, Thor B. *Norsk Billedvev 1550 -1800*. Vol 1. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1953.

Langdale, Allan. "Aspects of the Critical Reception and Intellectual History of Baxandall's Concept of the Period Eye". *Art History*. ISSN 0141-6790 Vol. 21 No. 4 December 1998 pp.479-497.

Leeds-Hurwitz, Wendy: *Semiotics and Communication. Signs, Codes, Cultures*. Hillsdale, New Jersey: Lawrence Erlbaum Ass. Pbl 1993; s. xi–xxx, kap. 1–3.

Liepe, Lena: "The study of the iconography and iconology of medieval art. A historiographic survey". Opubl. manuskript.

Nelson, Kristi: *Jacob Jordaens Design for Tapestry*. Belgium: Brepolis, 1998.

Panofsky, Erwin: "Iconography and Iconology. An Introduction to the Study of Renaissance Art I". *Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History*. Garden City, N.Y.: Doubleday Anchor Books 1955.

Raber, Karen and Teva J. Tucker ed. : *The Culture of the Horse Status, Discipline, and Identity in the Early Modern World*. New York: Palgrave Macmillian, 2005.

Rifkin, Adrian. *About Michael Baxandall*. Oxford: The Alden Press, 1999.

Schmitz-von Ledebur, Katja. "26. The Creation of the Horse". *Tapestry in the Baroque: Threads of Splendour*, New York: The Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, New Haven and London, 2007.

Tanner, Jeremy. "Michael Baxandall and the Sociological Interpretation of Art". *Cultural Sociology*. <http://www.sagepub.co.uk/journalsPermissions.nav> BSA Publications Ltd® Volume 4(2): 231–256.

Tervarent, Guy De. *Les animaux symboliques dans les bordures des tapisseries bruxelloise au XVIe siècle*. Bruxelles: Palais des Académies, Rue Ducal I, 1968.

Van Benden, Ben og De Poorter, Nora ed.: *Roylist refugees, William and Margaret Cavendish in the Rubens house 1648 -1660*. Antwerpen: Rubenshuis & Rubenianium, 2006.



## Billedkatalog

**Fig. 1**



*Presentasjon av hestene* fra settet *Rideskolen*. Design Jacob Jordaens. Vevet av Everard Levniers Brussel ca. 1650. Ull, silke og metalltråd. 375 x 450 cm. Akershus slott, Oslo. Foto: André Clemetsen.

**Fig. 2**



*Rytter som utfører Meziar fra settet Rideskolen. Design Jacob Jordaens. Mangler signatur, sannsynligvis vevet av Everard Levniers eller Hendrik Reydams i Brussel ca. 1650. Ull, silke og metalltråd. 375 x 450 cm. Akershus slott, Oslo. Foto: André Clemetsen.*

**Fig. 3**



*Rytter som utfører Capriole fra settet Rideskolen. Design Jacob Jordaens. Vevet av Everard Levniers, Brussel ca. 1650. Ull, silke og metalltråd. 375 x 450 cm. Akershus slott, Oslo Foto: Anette Reiersen.*

**Fig. 4**



*Presentasjon av hestene fra settet Rideskolen. Design Jacob Jordaens. Vevet av Hendrik Reydams, Brussel ca. 1647. Ull og silke. 380 x 294 cm. Hluboká slott, Tsjekia. Gjengitt med tillatelse fra Kateřina Cichrová, fra Cichrová, 2014, s.152.*



**Fig. 5**



*Rytter som utfører Mezair fra settet Rideskolen. Design ukjent. Vevet av Hendrik Reydams, Brussel ca. 1647. Ull og silke. 380 x 294 cm. Hluboká slott, Tsjekkia. Foto: Anette Reiersen.*

**Fig. 6**



*Rytter som utfører Capriole fra settet Rideskolen. Design ukjent. Vevet av Hendrik Reydam, Brussel ca. 1647. Ull og silke. 380 x 294 cm. Hluboká slott, Tsjekia. Gjengitt med tillatelse fra Kateřina Cichrová, fra Cichrová 2014, s. 164.*

**Fig. 7**



*Presentasjon av hestene fra settet Rideskolen. Design Jacob Jordaens. Vevet av Hendrik Reydam, Brussel 1666. Ull, silke og metalltråd. 410 x 665 cm. Kunsthistorisk museum, Wien, Østerrike Foto: KHM Wien.*

**Fig. 8**



*Rytter som utfører Mezair*, fra settet *Rideskolen*. Design Jacob Jordaens. Vevet av Hendrik Reydams, Brussel 1666. Ull, silke og metalltråd. 410 x 665 cm. Kunsthistorisk museum, Wien, Østerrike Foto: gjengitt med tillatelse av Kateřina Cichrová, fra Cichrová 2014.

**Fig. 9**



*Rytter som utfører Capriole fra settet Rideskolen. Design Jacob Jordaens. Vevet av Hendrik Reydams, Brussel 1666. Ull, silke og metalltråd. 410 x 500 cm. Kunsthistorisk museum, Wien, Østerrike. Foto: KHM Wien.*

**Fig. 10**



Jacob Jordaens *Presentasjon av hestene* modelli i olje på lerret, Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana, Havanna, Cuba. Foto: Jacob Jordaens [Public domain], via Wikimedia Commons.

**Fig. 11**



*Capriole* Illustrasjon av Crispijn Van der Passe fra *Le maneige Royal*, 1632. Foto: biblioteket i Cesky Krumlov, Tsjekkia.

**Fig. 12**



*Levade*. Illustrasjon av Crispijn Van der Passe fra *Le maneige Royal*, 1632. Foto: biblioteket i Cesky Krumlov, Tsjekkia.



**Fig. 13**



Illustrasjon av Crispijn Van der Passe fra *Le maneige Royal*, 1626 utgitt av Gottfried Müller, Braunschweig, Tyskland. Fra engelsk oversettelse, London 1989.

**Fig. 14**



Illustrasjon av Crispijn Van der Passe fra *Le maneige Royal*, 1626 utgikk av Gottfried Müller, Braunschweig, Tyskland. Fra engelsk oversettelse, London 1989.

**Fig 15**



Detalj med metalltråd fra *Presentasjon av hestene*, settet *Rideskolen*. Akershus slott, Oslo.

Foto: Anette Reiersen.

**Fig 16**



Signatur BB (Brussel Brabante) E. Leyniers. *Presentasjon av hestene* fra settet *Rideskolen*, Akershus slott, Oslo. Foto: Anette Reiersen.

**Fig 17**



Detalj av bord med påfugl. *Presentasjon av hestene* fra settet *Rideskolen*. Akershus slott, Oslo. Foto: Anette Reiersen.

**Fig 18**



*Levade* som viser Antoine Pluvinel representert som ridelærer i sine tidsriktige klær. Fra settet *Rideskolen*. Vevet av Hendrik Reydam, Brussel 1647. Design ukjent. Ull og silke. 380 x 436 cm. Hluboká slott, nå utstilt på Trebon slott, Tsjekkia. Foto: Anette Reiersen.