European Landscape Paintings from LIECHTENSTEIN. The Princely Collections













H.S.H. Prince Hans-Adam II von und zu Liechtenstein

West meets East, with works of art that come from my collections to present an outline of European landscape painting from its beginnings in the fifteenth century through to the nineteenth. Our Western world has learned much from the Arabian world and has been greatly enriched by it – in mathematics and in medicine, to name just two important facets. These thoughts struck me a few years ago when I was fortunate enough to acquire one of the most precious astrolabes of the Renaissance for my collections.

The thirst for knowledge, the curiosity that spurred on ancient scientists, their gift for observing the starry sky and nature, was also what impelled artists to gaze at the landscape, to roam through it, to explore the world of the mountains, and ultimately to record them in their sketches and paintings. Artists driven by the thirst for knowledge were the very first to venture onto the mountains and capture their experiences, starting with the great poet Petrarch and his ascent of Mont Ventoux in Southern France on 26 April 1336, and continuing through the centuries to the vedutists who conquered the summits of the Alps in the early nineteenth century in order to document the view from above. And in 1836 – the year he ascended the throne – one of my ancestors, Prince Alois II of Liechtenstein, together with the painter Joseph Höger, actually wandered through the landscape of the Salzkammergut in Austria in order to record it in all its variety and beauty.

So I hope that this curiosity also leads visitors into the exhibition in Abu Dhabi, and that this small spectrum of my art collections now on show will impress them and give them a great deal of pleasure.

Hans-Adam II

Prince of Liechtenstein



H.E. Sheikh Nahayan Mabarak Al Nahayan

His Highness Sheikh Khalifa bin Zayed Al Nahyan, President of the UAE, declared 2019 as the Year of Tolerance. It calls attention to the nation's respect for diversity, inclusion, and an empathetic understanding of the identity and difference of human beings.

Tolerance and inclusion have been at the heart of the Abu Dhabi Music & Arts Foundation and the Abu Dhabi Festival. They have promoted an appreciation and understanding of diversity. An annual event since 2004, the Festival has distinguished the cultural calendar in the UAE. The Festival has supported the nation's determination to become a global platform for international artists, performers, and cultural experiences. The Festival has enhanced the country's reputation as a beacon of tolerance and a safe site for intercultural dialogue. As it turns sixteen this year, the Festival continues to enrich the cultural life of Abu Dhabi and to open a space for artists and creative talent to innovate and flourish.

Visual arts have always been an integral component of the Festival. Distant Prospects, debuting this year in the Middle East, celebrates the visual arts by exhibiting over 400 years of cultural diversity and artistic talent that significantly contribute to an informed comprehension of the history of art.

Abu Dhabi Festival invests in our nation's youth and thus in the nation's future. Mentorship, training, and well-designed programmes support young talent in a wide variety of artistic fields. In particular, the partnership between Abu Dhabi Festival and Liechtenstein enables both Riwaq Al Fan-Al Emirati, which attracts more than 150 artists, and the awards presented by the Festival to creative artists across the Emirates and the world

The Festival and the Foundation's partnerships with international cultural institutions, museums, and festivals continue to strengthen our nation's cultural reputation. Without a doubt, the Abu Dhabi Music & Arts Foundation and the Abu Dhabi Festival and their tireless and visionary founder, H.E. Huda I. Alkhamis-Kanoo, have reinforced the UAE's dedication to diversity, tolerance, and intellectual and artistic excellence. They will do it again in 2019 and will again earn the boundless gratitude of the United Arab Emirates.

H.E. Sheikh Nahayan Mabarak Al Nahayan

UAE Minister of Tolerance

Patron Abu Dhabi Festival, President and Patron Abu Dhabi Music & Arts Foundation



H.E. Huda I. Alkhamis-Kanoo

The Abu Dhabi Festival has long been involved in the evolution of visual arts in the country, by hosting creative masterpieces from around the world. This year we are very excited to welcome more than 70 classic masterpieces from LIECHTENSTEIN. The Princely Collections. Spanning four centuries, some of which date back to the 15th century, they share an unparalleled view of beauty from a bygone era never before shown in this region.

The Principality of Liechtenstein celebrates its Tercentenary this year, a significant anniversary that is illustrated in the beautiful collections of paintings, sculptures, engravings and tapestries that have been collected and preserved by many successive generations. The Abu Dhabi Festival is very honoured to share this important milestone by hosting this exhibition at Manarat Al Saadiyat.

For us to be able to view and enjoy these priceless artworks is a vital aspect of cultural exchange, facilitating the dialogue between nations and people, ultimately encouraging understanding and tolerance. This year we celebrate, as a nation, this spirit across all social spectrums, faiths and backgrounds, during the Year of Tolerance.

As we experience the past, we also look to the future and our collaboration with Liechtenstein has sparked an exciting form of cultural exchange. Five young Emirati artists engaged in a special residency by visiting the Principality and the neighbouring Austrian Capital, Vienna. There they experienced the Garden Palace and City Palace of the House of Liechtenstein, the Liechtenstein Art Museum, the Hilti Art Foundation, Kunstforum, the Albertina Museum, the Maria Lassnig Foundation and Vienna's MUMOK Museum – experiences that may inspire new works they produce in the coming months and years.

This landmark exhibition in Abu Dhabi features such masters as Peter Paul Rubens, Jan Brueghel the Elder, Joos de Momper and Moretto da Brescia, works of whom have featured prominently in the Paris Louvre, The Art Institute of Chicago, the Smithsonian Museum in Washington DC and the Victoria and Albert Museum in London, among many other famous institutions. In this, The Abu Dhabi Festival continues to contribute to inspire a better tomorrow for each and every one of us, such is the power of culture in bringing people together in tolerance and unity.

H.E. Huda I. Alkhamis-Kanoo

Founder, Abu Dhabi Music & Arts Foundation Founder and Artistic Director, Abu Dhabi Festival



About the Liechtenstein Family and its Collections

The history of the Princely Family of Liechtenstein goes back to the thirteenth century, when its beginnings can be documented in the environs of Vienna. There, on a *lichter* (bright) – *stein* (rocky massif) they erected their first mighty edifice, the Feste Liechtenstein – the Liechtenstein Stronghold – the name, according to tradition, the family gave to it. This possession was lost to the family through expropriation at the end of the fourteenth century; it was not until the nineteenth century that Prince Johann I was able to buy it back.

After this expropriation, the family's endeavours mainly concentrated on increasing their possessions in Vienna, in the areas north of the city and in neighbouring Southern Moravia and Bohemia (today the Republic of Czechoslovakia), where they ultimately advanced to become the most powerful economic force.

This growth was accompanied by the creation and systematic enlargement of the art collections. Priority of mention must be given here to the collecting activities of Prince Karl I in the early seventeenth century – he was a member of the court of the Habsburg emperor, Rudolf II, who at the time ruled the Habsburg Monarchy, not from Vienna but from Prague. Rudolf wanted to turn the city, in his time, into a new Athens, and entrusted his art collection, and the many artists living in Prague, to his palatine at court, Karl, who astutely exploited the opportunity of this contact with the artists, especially after Rudolf's death.

His collecting activity was consistently followed up by all his successors; each of the princes commissioned, purchased or sold in total hundreds of artworks, always with an eye on enhancing the quality of the collections. This collecting activity most certainly reached a climax around 1700 under Prince Johann Adam Andreas I – by the time of his death in 1712 probably around 50 paintings by Peter Paul Rubens were to be found in the collections, which still hold 36 today. It was also he who gave great impetus to the princely building programmes and erected the palace in the Vienna city centre (Bankgasse) and the princely Summer Palace (in the suburb of Rossau), both still owned by the family. In 1705 he presented his integrated collection for the first time in the town palace and, by 1810, this had grown considerably and was relocated to the Summer Palace. Here it was open to the general public with an admission fee until 1938.

Prince Johann Adam Andreas was also the one who, by purchasing the two small counties of Vaduz and Schellenberg located between Austria and Switzerland nearly four hundred miles west of Vienna, acquired a territory that in 1719 was elevated by Emperor Charles VI into an independent imperial principality. He thus laid the foundation stone for the State of Liechtenstein, which this year is celebrating its 300th anniversary. The head of state is the ruling Prince von und zu Liechtenstein, Hans-Adam II.

This state as their domain, with its capital of Vaduz, was the family refuge in 1938, when the Nazis occupied Vienna; it has been the family residence since August 1938. The collections of the Princely House were also relocated there from 1938 to 1945. After the costly and radical refurbishment of the two Viennese palaces, approximately 400 works of art are once more presented there today, in changing constellations.

After the end of the Second World War in 1945, the princely family lost all its significant possessions, land, industries and their chateaux with many works of art, to the state (then Czechoslovakia, which was Communist from that year.) They have never been restituted. In the early days after these losses the family was only able to survive materially by selling important artworks – star works today, like the Portrait of Ginevra de' Benci by Leonardo da Vinci, now in the National Gallery in Washington.

The present ruler, Prince Hans-Adam II von und zu Liechtenstein, born in 1945, has managed to put the financial status of the house on a new, stable footing. In the meantime he has acquired more than a thousand top-class artworks for the collections and thus consolidated its significance as the most valuable, truly private art collection in the world.



Distant Prospects | About the Exhibition

To understand the significance of the collection of artworks that has been presented for the Abu Dhabi Festival 2019's Distant Prospects exhibition, we must understand the importance of landscape painting within a wider context. Landscape painting as subject and pictorial motif had to contend a long time for its autonomous role. Landscape depictions have indeed existed since classical antiquity, where they were integrated as small cabinet pieces into an otherwise strictly architectural corset and only as an exception reached monumental dimensions in floor mosaics

Not until the thirteenth century do such landscape elements crop up again increasingly as the background for pictures devoted to a narrative of Christian themes or, later, motifs from ancient mythology. We still encounter panels even in the sixteenth and seventeenth centuries in which a saint or a religious narrative provides the title, but the real aim was to depict a landscape. These early examples were painted almost exclusively on carefully prepared wooden panels, later superseded – although not always – by canvas as substrate. In fact, Biedermeier painting of the early nineteenth century used the wooden panel, quite within this tradition of the Old Masters. The material made it possible to produce the richly detailed and extremely nuanced pictures demanded particularly of landscape pictures, typical of Flemish, Dutch and indeed Viennese Biedermeier painting.

Landscape painting attained its autonomy and initial heyday in seventeenth-century Flemish and Dutch landscape painting, Holland's Golden Age, when it joined portrait and genre painting as one of the major export hits, especially in the Northern Netherlands (Holland). Specialists emerged for seascapes and cityscapes, inundating the market throughout Europe with their pictures. Many artists evaded the enormous competition in their home country and went to Rome, where they formed their own association and infused their painting with the light of the south. Both here and in the north – whither they frequently returned – this resulted in an strikingly atmospheric painting style that evoked life, movement and moods with unprecedented intensity, Seascapes portray with great realism the might and perils of the sea and the marine catastrophes they cause, also the great naval battles. In the landscapes the light changing during the day and its course towards nocturnal, moonlit scenes are taken as autonomous subjects for depiction.

In reflection and celebration of this genre, Distant Prospects brings to Abu Dhabi an extensive collection of European landscape paintings from the fifteenth to nineteenth century, following the practice from early beginnings in Italy, through to the Late Renaissance, Baroque and nineteenth century developments. Within this collection we are offered a window into the past, allowing the visitor to become a witness to glorious spectacles, fierce clashes, powerful seascapes and stunning vast expanses.

In parallel with the Emirati artist residency programme, the Abu Dhabi Festival exhibition has connected two nations – Liechtenstein and the United Arab Emirates – with the passion of collecting, and a deep respect for the history of visual art.



Left to right: Aisha Juma, Hamdan Buti Al Shamsi, Princess Irina zu Sayn-Wittgenstein-Berleburg, H.E. Hamad Al Kaabi, the Ambassador of the UAE to Austria, Asma Khoory, Taqwa Al Naqbi and Maitha Abdalla.

About Abu Dhabi Festival Artist Residency Programme

In line with its ongoing objective to support and develop the artistic practice of UAE National artists, ADMAF designed an intensive one-week programme which offered five Emirati artists from its Nationals' Gallery a unique opportunity to visit significant institutions of arts and culture in Vaduz, Liechtenstein and Vienna, Austria.

With visits to historically monumental points of interest such as the Liechtenstein City and Garden Palaces, the artists were plunged into centuries of rich visual history, counter balanced by compelling exhibitions in celebrated modern and contemporary institutions like the Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (MUMOK) and the Albertina Museum Vienna. Over the course of the six-day programme, the artists also attended the Vienna Symphony Orchestra at Musikverein and visited the private atelier of artist Peter Kogler.

Through this Residency Programme, which was supported by Huda and Mohamed Kanoo, ADMAF provided a vital opportunity for the Emirati artists to develop and shape their artistic practice within an international context while facilitating important cultural dialogue between them and their contemporaries overseas, culminating with them meeting the UAE Ambassador to Austria, H.E. Hamad Al Kaabi. Under the guidance of ADMAF Advisor, Princess Irina zu Sayn-Wittgenstein-Berleburg, and supported by the mentorship of established artist Aisha Juma, the participants in the residency embraced their surroundings with extraordinary passion for their own artistic development while benefitting from one another's unique perspectives.

Speaking of the residency, Alexandra Hanzl, Curator and Deputy Director of LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, said: "Art is an international language, and as such the Abu Dhabi Festival 2019 – Visual Arts Residency Programme is an appropriate occasion to start a fruitful cross-border dialogue in connection with our forthcoming exhibition: Distant Prospects. European Landscape Paintings from LIECHTENSTEIN. The Princely Collections. It remains for me to congratulate the organisers on this initiative and to await with keen interest the future impact of this project."



About ADMAF

Founded in 1996, ADMAF is one of the oldest, not-for-profit cultural organisations in the Arabian Gulf. Pioneering new artistic practices, it seeks to deepen global cross-cultural dialogue and inspire a renewed interest in the creativity of the UAE and Arab world. Often in partnership with leading national and international institutions, it delivers multidisciplinary initiatives for people of all ages, backgrounds and nationalities through the Abu Dhabi Festival, special projects and year-round education and community programmes. In the visual arts, it contributes to artists' professional development, seeks to enhance and elevate the UAE art scene through publications, grants, commissions and exhibitions, works in schools and universities to inspire and inform the next generation, and uses art to tackle social issues. Presenting the creativity of the UAE at home and abroad, ADMAF helps to empower the nation, securing a brighter future for its communities and artists.



About Abu Dhabi Festival

Abu Dhabi Festival is a unique experience that celebrates the UAE as a crossroads of culture and creativity. Founded in 2004, it was held initially under the patronage of the then Minister of Information and Culture (and now Minister of Foreign Affairs and International Cooperation) H.H. Sheikh Abdullah bin Zayed Al Nahyan. This was followed from 2007 to 2011 with the patronage of H.H. Sheikh Mohamedbin Zayed Al Nahyan, Crown Prince of Abu Dhabi and Deputy Supreme Commander of the UAE Armed Forces. Today, the Festival is held under the patronage of H.E. Sheikh Nahayan Mabarak Al Nahayan, UAE Minister of Tolerance.

It has become one of the region's most prominent arts festivals and a key player on the worldwide festival circuit. Each year, the Festival brings audiences together for unique experiences that testify to our shared humanity and the deep bonds we share. Always growing, always innovating, it brings the best of the world to Abu Dhabi and takes the very best of Abu Dhabi to the world. Presented by ADMAF, the 16th Festival in 2019 had as its central theme the 'Culture of Determination', joining forces with Special Olympics World Games Abu Dhabi in celebration of everyone who battles against the odds to make a positive impact on society. This theme is one each of us can relate to, and the brave Olympians who competed here are inspirational human beings whose drive and determination, in the face of often great adversity, should bring joy and hope to everyone.

For over a decade, Abu Dhabi Festival has taken children and young people on a voyage of discovery. The Founder of the UAE, the late Sheikh Zayed, once said, "Future generations will be living in a world that is very different from that which we are accustomed. It is essential that we prepare ourselves and our children for that new world". With this in mind, Abu Dhabi Festival 2019 further strengthened its youth platforms, supporting the creative visionaries of the future as they develop their skills, address their needs and explore their futures so that they may contribute to the progress of the country. The Festival once again presented a panoply of exhibitions, concerts, performances and events, inspiring the general public, students, young people and their families to engage, inspire and excite.

The visual arts have played a major role throughout ADMAF's 23-year history as a developmental tool in education, a means to strengthen civil society and as a platform to celebrate the breadth of artistic expression. Since 2008, Abu Dhabi Festival has staged major exhibitions that explore the work of leading practitioners from the Middle East and Arab world, including Nja Mahdaoui (Tunisia), Dia Al Azzawi(Iraq), Parviz Tanavoli (Iran), Adam Henein (Egypt), Rachid Koraïchi (Algeria) and Hassan Massoudy (Iraq). In 2013, the 10th anniversary of Abu Dhabi Festival presented the Arab world premiere of '25 Years of Arab Creativity: The Contemporary Arab Art Scene' in partnership with Institut du Monde Arabe. In 2014, it staged the first ever retrospective of the US sound artist Bill Fontana (including two commissions inspired by the natural and urban landscapes of the Emirate of Abu Dhabi). In 2015, it hosted two exhibitions – 'View From Inside', the Arab world debut of FotoFest International and 'Emirati Insights', an exhibition of contemporary photography, videography and mixed media art by 12 Emirati practitioners. In 2016, a landmark exhibition of contemporary Emirati art 'Portrait of a Nation' was presented and included 20 commissioned works by some of the UAE's most innovative artists. That same year, 'Place and Unity: Works from The ADMAF Art Collection' opened at Maraya Art Centre in Sharjah, further ratifying ADMAF's place at the forefront of Emirati artistic expression. In 2017 the Festival celebrated the 20th anniversary of the Environment Agency – Abu Dhabi with a special commemorative exhibition entitled 'The Art of Nature' exploring the diverse landscapes and species of the UAE.

In recent years, Abu Dhabi Festival has sought to connect Emirati artistic expression with the rest of the world through international touring exhibitions. In 2013/14, 'Three Generations', which visited London and Cleveland, Ohio became the first ever group exhibition of Emirati art to be presented in the UK and in a healthcare setting in the USA. In 2017, 'Portrait of a Nation' participated in Berlin Art Week at me Collectors Room, presenting more than 50 Emirati artists in Germany for the first time. Abu Dhabi Festival's annual exhibition, accompanied by a commemorative publication, guided tours, workshops, discussion forums and commissions of new work, plays a vital role in the growth of the nation's artistic practice. In 2018 'From Barcelona to Abu Dhabi' exhibited a fascinating collection of works from the Barcelona Museum of Contemporary Art (MACBA) in dialogue with the Emirates. It included exceptional pieces produced by 20 Emirati artists, displayed alongside the 70 international works from nine decades of MACBA in a pioneering exhibition that explored what defines us as humans.

This year's exhibition, 'Distant Prospects', is a landmark event for the Festival. For the first time ever in the Middle East, more than 70 priceless works of art – spectacular European landscape paintings from LIECHTENSTEIN. The Princely Collections – are being publicly displayed, arranged into nine separate chapters. Some of the works date back to the 15th century and the collection spans some four hundred years, featuring works by key figures in the Late Renaissance and Baroque artistic movements, such as Lucas Cranach the Elder, Joos de Momper, Jan Brueghel the Younger and Peter Paul Rubens. These have been acquired and preserved over many generations by the House of Liechtenstein, and the collection is widely recognised as one of the world's most important

 M
 A
 N
 A
 R
 A
 T

 A
 A
 L
 S
 S
 A
 A
 D
 I
 Y
 A
 T

About Manarat Al Saadiyat

Manarat Al Saadiyat was the first cultural space to be opened on Saadiyat Island and the first part of the Jigsaw for the new Saadiyat Cultural District. Completed in 2009, Manarat Al Saadiyat has already showcased a multitude of diverse exhibitions in its gallery spaces, including major shows for Louvre Abu Dhabi, Zayed National Museum and Guggenheim Abu Dhabi.

In addition to the exhibitions gallery spaces, Manarat Al Saadiyat offers a multitude of other facilities and programmes, making it the place in Abu Dhabi for art, cultural activities and community events. The Centre is designed to be a place where everyone can come together to share, consider, and create all types of creative artistic expression.

Manarat Al Saadiyat is a haven for anyone and everyone to hang out, relax be inspired and explore diverse range of cultural expressions. Discover an exhibition, exchange ideas, take part in an art workshop, enjoy delectable food, attend a talk or enjoy a movie... All of these moments can be experienced in Manarat Al Saadiyat

STRATEGIC PARTNERS







EXHIBITION PRINCIPLE SPONSOR



Copyrights

Abu Dhabi Music & Arts Foundation PO Box 47488, Abu Dhabi. United Arab Emirates Tel: +971 (0) 2 333 6400 www.admaf.org

EXHIBITION

LIECHTENSTEIN. The Princely Collections

Director and Curator of the Exhibition

Dr. Johann Kräftner

Deputy Director/Curator

Alexandra Hanzl

Registrars/Exhibition Coordinators

Brigitte Brandstetter, Johanna Kreis, Michael Schweller

Conservation Support

Ruth Klebel, Katharina Köllnreitner, Stella Lattanzi, Robert Wald, Hannes Weiss

Framing

Alfred Meister

PUBLICATION

Translation German-English: Sophie Kidd, Abigail Prohaska

Picture Editor

Michael Schweller

Photographs/Image Editing

Peter Kubelka

Book typeset in Graphik (English) by Commercial Type and Zarid (Arabic) by 29LT

PHOTOGRAPHIC ACKNOWLEDGEMENTS

All illustrations from p. 26 - 170 $\mbox{@}$ LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna, with the exception of:

Daniel Ospelt, Vaduz: pg. 4

Abu Dhabi Music & Arts Foundation pg. 8

Filip Antoni Malinowski pg. 14

Photo Scala, Florence: pgs. 29, 31, 32, 33, 38 top, 39 top, 41 bottom, 43 top, 72 bottom Photo Scala, Florence – courtesy of the Ministero Beni e Att. Culturali e del Turismo: pg. 30 Archivio fotografico Castello del Buonconsiglio. Momumenti e collezioni provinciali, Trento: pg. 34 Photo Josse/Scala, Florence: pg. 35

Public domain (The Yorck Project (2002) 10.000 Meisterwerke der Malerei (DVD-ROM),

distributed by Directmedia Publishing GmbH.): pgs. 36, 44 bottom

De Agostini Picture Library/Scala, Florence: pg. 38 bottom

Photo Art Media/Heritage Images/Scala, Florence: pg. 39 bottom

RMN (Museé du Louvre) / René-Gabriel Ojéda; pg. 40 top

Bibliothèque Nationale, Paris: pg. 43 bottom

Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg (Foto: Jürgen Musolf): pg. 44 top

Kunsthistorisches Museum, Vienna: pgs. 46, 57 bottom

Teylers Museum, Haarlem: pg. 69 top

Public domain (collectie.boijmans.nl): pg. 69 bottom

Fundacion Coleccion Thyssen-Bornemisza, Madrid: pg. 70

RMN-Grand Palais (Museé du Louvre) / Daniel Arnaudet / Christian Jean: pg. 42 top

National Gallery of Canada: pg. 72 center

Residenzgalerie, Salzburg: pg. 75 top

Front cover: Jan Brueghel the Elder, The Road to Market, 1604 (detail; cf. cat. pg. 86)

pg. 10: Liechtenstein Castle, former family castle near Maria Enzersdorf south of Vienna

pg. 12: Joos de Momper, Large Mountain Landscape, c. 1620 (detail; cf. cat. pg. 89)

pg. 26-27: Jan Brueghel the Elder, The Road to Market, 1604 (detail; cf. cat. pg. 86)

pg. 76-77: Lukas Cranach the Elder, The Sacrifice of Isaac, 1531 (detail; cf. cat. pg. 83)

pg. 84-85: Jan Brueghel the Younger, The Virgin and Child with Putti in a Landscape, c. 1626 (detail; cf. cat. pg. 90)

pg. 98-99: Jan van Goyen, View of Dordrecht, 1654 (detail; cf. cat. pg. 100)

pg. 116-117: Jacob de Heusch, River Landscape, 1698 (detail; cf. cat. pg. 123)

pg. 126-127: Simon de Vlieger, Dutch Merchantmen in Rough Seas off a Rocky Coast Early, 1640s (detail; cf. cat. pg. 131)

pg. 134-135: Franz Christoph Janneck, An Elegant Company Making Music in the Open Air, 1740/60 (detail; cf. cat. pg. 141)

pg. 148-149: Hendrik Verschuring, Cavalry Attack (detail; cf. cat. pg. 152)

pg. 156-157: Anton Jenik, Hunting with Hounds (detail; cf. cat. pg. 162)

pg. 164-165: Rudolf von Alt, View of the Molo in Venice with the Doge's Palace and Santa Maria della Salute, 1835 (detail; cf. cat. pg. 169)

No part of this publication may be reproduced in any material form (including photocopying or storing in any medium by electronic means) without the written permission of the copyright holders. Applications for the copyright holders' written permission to reproduce any part of this publication should be addressed to the publishers. In accordance with the International Copyright Act 1956 and the UAE Federal Copyright Law No (7) of 2002, Concerning Copyrights and Neighbouring Rights, any person acting in contravention of this copyright will be liable to criminal prosecution and civil claims for damages. A catalogue record for this book is available in the British Library, Library of Congress, Bibliothèque National de France, Bibliotheca Alexandria and Al Noor Library, among others.

ISBN: 978-9948-38-930-9

National Media Council Approval Number: MC-02-01-8665731 Printed by Al Khalidiyah Commercial Printing Press, Abu Dhabi, UAE

Contents

Distant Prospects	26
The Beginnings	76
Flemish Landscapes	84
Dutch Landscapes	98
Dutch Southern Landscapes	116
Seascapes	12
Central European Landscapes	13
Battle Scenes	14
Hunting Scenes	15
Cityscapes	16





DISTANT PROSPECTS

Johann Kräftner

Today we don't think twice about taking a photo, recording an image of a landscape. Probably thousands, hundreds of thousands, indeed millions of such images are created each day; a slight touch of a button – the shutter release – and the picture is taken. The rest is routine, either the anachronistic trip to the photo laboratory, or – far more up to date and by now an everyday activity – you switch on the computer and in the twinkling of an eye a printer reels off a paper picture of optional size, or sends the picture electronically across the globe. In these moments you hardly waste a thought on the idea that this image of an everyday, immediate experience has had a long and gripping history over the millennia.

Human beings had to master this imaging process – including that of the landscape – very slowly; they had to make it usable, gain access to it step by step as source of their artistic engagement and inspiration.

Old patterns repeat themselves. One person might record the spectacle of a wild, untamed natural landscape, someone else solitary, idyllic stillness, a third might immortalise the work of the human hand, cultivated nature, or – and why not? – the cityscape with its spectacular, canyon-like street perspectives and skyscraper silhouettes. Human beings form and preserve this nature, exploit it shamelessly and destroy it: this work of destruction, too, is visually recorded, distressing documents repeatedly record the irresponsibility of human beings towards creation – and these documents of industrial landscapes, too, have a history of their own.

Mankind itself in the end becomes the subject of these pictures; in many cases it is not a question of recording nature and the landscape, but of placing the human being in front of this backdrop. The landscape becomes the legitimation; it signifies: I've been there, I dared to climb to the summit, endured all the toil – or, could simply afford to go there. Visualised in this landscape are the everyday activities and work of men and women, but also the dark side of their existence. War and struggle, the unremitting destruction and erosion of nature are re-enacted with these landscapes as background. This is where we come full circle in one aspect; for surely the portrait with a landscape background marks the start of the landscape's emancipation from being a mere accessory to becoming an autonomous genre; early battle pictures in very different cultures also use the motif of integrating the landscape into the event as a background foil, of establishing a location, of saying: this is where it all took place.

This essay aims no more than to focus certain spotlights on the early approaches to the landscape as a theme, or, more precisely, on the tradition of western landscape painting. The latter differs diametrically from the skeins of tradition in other cultural spheres. China, Japan, Korea, in Persia, or Islam. where landscape painting likewise played a considerable role everywhere. In Egyptian art, for instance, we repeatedly find it providing the background for hunting scenes, or appearing in one of its most artificial guises, the garden. The garden, the artificial, surrogate paradise, is one of the themes that was to accompany the landscape picture well into modern times. In Roman painting, artificial garden idylls on the walls of villas around Vesuvius or in Rome afford views onto bucolic landscapes with rare plants and colourful birds. Like early anticipations of paradise gardens in the western Christian tradition, these attempts to retreat evoke for us a tranquil, serene and intact world. Before someone is ready to capture the landscape in images he and she has to be capable of engaging with it, of observing it, of describing it. Homer (eighth century BC) reproduces in his incomparable language such images of his homeland - wherever this may have been - that in our imagination they very quickly condense into a form that could be rendered as visual image, as drawing, as painting. "There are meadows burgeoning and sweet, full of running water to the sea, here the vine is always heavy with grapes; ...up at the head of the bay pure water springs from the rock's cleft, a spring surrounded by whispering poplars ...", thus he describes the island of the Cyclops as a paradise isle. Sappho (630-612 BC - c. 570 BC) from Lesbos describes in the unsurpassed, laconic precision of her verses the beauty of her home. The later poems of Theocritus (c. 270 BC) were categorised as "Eidylla". Here he describes the simple pastoral life of his home country Sicily, its trees and fragrances, the sounds and colours, never lapsing into the sentimental or fanciful. The "Bucolica" subsequently emerged as an autonomous literary genre, in which the rural life of the shepherds was a metaphor for the long vanished felicity of the Golden Age.

For the Roman poet Ovid (43 BC – probably 17 AD), this primal, Golden Age of Man has long been lost, usurped by the questionable achievements of civilisation with its avarice and urge to destroy. He is thus the first poet of the criticism of civilisation, casting a sceptical eye on the achievements and luxury of the Augustan age – he was probably exiled far away to the Black

Fig. 1
UNKNOWN ARTIST
Red Room
Villa di Agrippa Postumus, Boscotrecase
Museo Archeologico Nazionale, Naples



Sea for this reason. Virgil, too, (70 BC – 19 BC) was witness to this change. In his "Bucolica", we do not experience nearby Sicily, where shepherds and countryfolk had long been vassals of Roman grandees and property owners, but faraway Arcadia, the Greek home of the shepherd god Pan, the focus of all ideal imaginings and dreams. It was to remain so throughout the ages. Virgil did not know this first hand and hence could render it only in a transfigured form he had dreamed up himself. In his verses he gave shape to an imaginary, ideal world far removed from any reality; this dream endured throughout the millennia at least until Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) and in fact assumed political dimensions in the Greek struggle for liberty in the early nineteenth century. It is a world far from civilisation and education in which nature and man still co-exist in perfect harmony.

No wonder that not only the literary description of the landscape but also the visual image is partly rooted in this atmosphere. Despite finds of Greek painting, some of larger dimensions, which would have been unimaginable a generation ago, the most important sources for this are still Roman mural paintings, to a great extent based on Greek models, which had rapidly become "icons" for artists.

In his Bibliotheke Diodoros (c. 350 BC - third century BC) mentions for the first time in the ancient history of art a "topographos", who came from Alexandria in the first half of the second century BC to work in Rome. Pliny the Elder's (c. 23 – 79 AD) Natural History names a painter Serapion from Alexandria (third century - second century BC) who is said to have painted large-scale scenographic pictures in Rome. Mural decorations have come down to us today, some of them covering the walls of entire rooms with illusionist views, some are miniature-like scenes incorporated – very much in a "contemporary" manner - as little paintings into architecturally structured wall decorations (fig. 1). They are certainly only a small fragment of the former abundance of such pictures. Yet the inventory that has been preserved and constantly augmented by the latest archaeological finds is in any case extraordinary. Many motifs that we know from ancient writers are recorded here for us, Homer's Odyssey is especially popular as a thesaurus of images; sea strands and harbours, groves and grottos, shepherds and their herds, also quite often small sanctuaries are constantly appearing for the beholder. Heroic landscapes

Fig. 2
UNKNOWN ARTIST
View of a Garden
"Studiolo" della Casa del Bracciale d'Oro, Pompeii, left wall

with bizarre, rocky scenery alternate with the "locus amoenus" exemplified in poetry, the ideal of rural life moves stage front as a contrast to the increasingly inhospitable and problematic life of the big city. The peristyle gardens of Roman country villas became an escape from the real world, an artificial landscape garden strictly confined by architecture, the painting cycles in the adjoining rooms also providing a response to and extension of this world (fig. 2). Here types of surrogate nature were created with such superlative sophistication and astounding powers of observation and execution that would only be rivalled in realism centuries later in the painting of the western world. They depict the most diverse and sometimes exotic species of flora and fauna; they experiment with sophisticated gradations, chromatics and foreshortening obedient to the laws of perspective, all to achieve the utmost realism in spatial impression, illusionistically enlarging the walls of the cramped rooms usually adorned with these paintings, thus breaking open the confines of prevailing reality.

It is a truism that with the migration period this super-civilised world declined, fell and went under for a long time; how much of the ancient world was still accessible to the artists of the new Christian West is something we can only surmise. First with the appearance of Giotto (1266-1337) do we see an incontestable genius taking the stage and leading painting out of rigid medieval and Byzantine traditions into a whole new world, capable in its essentials of linking up once more with ancient traditions. In the Divine Comedy (Purgatory, canto XI) Dante has already recognised Giotto's significance in freeing himself of Cimabue's (1240 - c. 1302) influence and his "maniera bizantina". Boccaccio (1313-1375), too, is fully aware of Giotto's achievement when he describes his amazing talent in the Decamerone (VI.5), "that among the things Great Mother Nature brings forth in the eternal cycle of the seasons there was not a single thing he could not reproduce with stylus, pen or brush to be so lifelike that it did not just seem like, but actually seemed to be the object itself, so that frequently, when confronted with his works, the beholders were deceived by the objects he painted and thought they were real." As in antiquity, the observation of nature and its representation in all its facets was the starting point of artistic engagement. At the same time, people started to study the physical reality of the human being; in Bologna the first public dissection of a corpse in 1306 gave rise to the earliest textbook on anatomy. Filippo Villani (1325-1407) names Giotto



Fig. 3 GIOTTO (1266–1337) Miracle of the Spring Upper Basilica San Francesco, Assisi, inner façade



at the end of the fourteenth century as "piu sovrano maestro", a painter who had oriented himself on the model of antiquity. Lorenzo Ghiberti (c. 1378-1455) wrote in around 1450 that painting started with Giotto's study of nature. In his Miracle of the Spring (1300/1304) in the Upper Basilica of San Francisco in Assisi, he places his figures in an abstract landscape with stylised trees; at first glance, dimensions and perspectives of the figures seem to have nothing to do with each other, with trees and rocky landscape far removed from any study of nature (fig. 3). And yet Giotto points the way by relating the dramatis personae to a real environment and thus to each other. Allegretto di Nuzi's (1315-1373; cat. pg. 78-79) two small panels Adoration of the Shepherds and The Flight into Egypt from the Princely Collections palpably waft something of the wind fanned by Giotto; here it is not the gold ground that sets the protagonists in a remote, divine cosmos, but transports them into a real, though still very stylised and abstract world. This development progressed on its unwavering course when on 26 April 1335 Francesco Petrarca (1304–1374) along with his brother Gherardo climbed the 6273 feet of Mont Ventoux in Provence. Overwhelmed by the view over "the peaks and rivers to the margin of the ocean", Petrarch describes the experience; for the first time, Nature is consciously seen as landscape and described as such. Behind all this there is also the moral component; like his ancient predecessors, Petrarch warned of endangerments from the city and reiterated Virgil's glorification of rural life.

Only a few years after this landmark, another, perhaps even more revolutionary step followed for the history of painting: Ambrogio Lorenzetti (c. 1290 – c. 1348) painted a monumental fresco cycle in the Sala della Pace of the Siena Town Hall, embedding the actual subject, The Allegory of Buon Governo, in a monumental landscape panorama, thus anchoring the subject in the city and surrounding landscape (fig. 4). Here, too, it is yet again the elevated viewpoint – it could have been the Town Hall loggia – that enables him to present a panorama of the city and its surroundings – no longer the abstract landscape of Giotto's Legend of St Francis, but reality, demonstrable any time and perceptible to the beholder, in which the actual challenge for the painter is the visualisation of the subject. The "paesaggio", the cultivated landscape, is the actual theme of the picture, a landscape and its contents designed by man: the nature of the Appenine Mountains and the "Crete Senesi" region, of

Fig. 4

AMBROGIO LORENZETTI (c. 1290 – c. 1348)

Allegory of Buon Governo

Palazzo Pubblico, Siena, Sala della Pace









Fig. 5
SIMONE MARTINI (1284-1344)
Guidoriccio da Fogliano
Palazzo Pubblico, Siena, Sala del Mappamondo



the agrarian landscape, and of the buildings with the city embedded within it. Lorenzetti depicts a very rational reality; perspective is visualised in accord with the laws of geometry by diminishing objects in the background, not yet through aerial or colour perspective, techniques still inaccessible to him. His is a narrative rendering of the landscape, populated by countryfolk at work watching their herds, ploughing, sowing, harvesting and threshing. He also depicts the activities of the citizens, production, processing and trade are presented as the sources of prosperity. Here Lorenzetti goes far beyond his predecessor Simone Martini (1284-1344). Martini also worked by studying real situations and was commissioned by the city to portray Guidoriccio da Fogliano in his fresco painted in 1330 in the Sala del Mappamondo; he was in fact sent out with horse and servant by the city for purposes of research. Yet again, the depiction was only of a bleak, bare rocky landscape, with nothing of the real situation (fig. 5). There is no doubt that Lorenzetti's invention must have had other historical roots and influences; what else could have served here as inspirational source than Roman models, which were surely known in Siena? And yet he surpasses this model by far: instead of representing the bucolic, ideal landscape excluding everyday human life, he composes a scene combining this very reality with nature in a painted cultivated landscape. Between 1404 and 1407, monumental landscapes were painted on commission of the family of Liechtenstein, when the Torre Aquila of the Castello del Buonconsiglio in Trent was adorned with the earliest large-scale cycle of the months (fig. 6, 7, 8). The painter seems to have come from Bohemia with the

commissioning patron Bishop Georg von Liechtenstein (1390–1419), though there are obvious signs of influence from the Lombardian School and Stegano da Verona (c. 1375–1438). The individual representations of the months together form an overall Alpine panorama; the month of January shows a winter landscape with the dominating castello of the Prince-Archbishop; a snowball fight – probably the earliest representation of one of the most pleasurable sides of winter – lends the pictures an unprecedented vitality and lifelike immediacy (fig. 6). The quality of nature observation and its detailed reproduction is demonstrated in the way it captures the first thaw along the walls on the banks of a stream and at the forest edge. We may imagine the cycles by Antonio Pisano (Pisanello; before 1395–1455) in Pavia and Mantua as similar – unfortunately their surface is lost, and apart from a few fragments they are now documented only in sinopias.

The books of hours might also be mentioned in this context; until the triumphal progress of the panel painting, book illuminations of the north played a similar role to fresco painting in Italy. Their state of preservation is incomparably better, thus they are inestimable sources for exploring this culture, which aspired to represent a cyclic picture of life in the spirit of Christianity according to years, months, days and hours. Its centres were the Île de France, Flanders, Burgundy, emanating from there to other Central European capitals like Cologne, Prague, Verona and Milan. The crowning achievement is indubitably the fifteen books of hours owned by Jean de France, Duc de Berry (1340–1416). The Très Riches Heures created between 1414

Fig. 6
Cycle of the Months (January)
Torre Aquila, Castello del Buonconsiglio, Trent

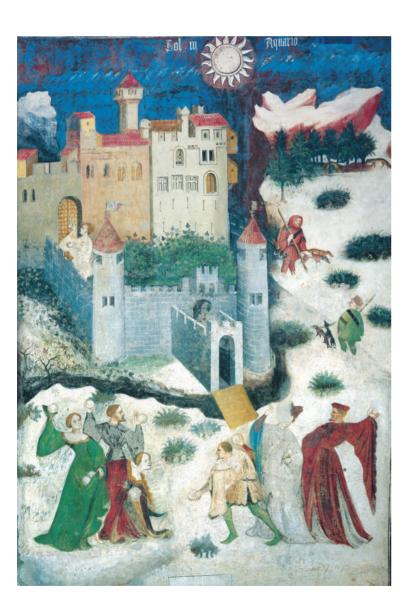


Fig. 7

Cycle of the Months (April)

Torre Aquila, Castello del Buonconsiglio, Trent

Fig. 8

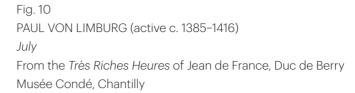
Cycle of the Months (May)

Torre Aquila, Castello del Buonconsiglio, Trent





Fig. 9
PAUL VON LIMBURG (active c. 1385–1416)
February
From the Très Riches Heures of Jean de France, Duc de Berry
Musée Condé, Chantilly







and 1416 with illuminations by the Limburg brothers has the twelve months of the year following the duke's castles and palaces, their surroundings illustrating the typical activities of each month for both nobility and countryfolk (fig. 9, 10). The division between social classes is clearly delineated; the nobility is represented in a larger dimension as dominant, enjoying the beauties of nature and rural life, while the humble peasant folk toil like ants in the sweat of their brows. These motifs, too, are dominated by a colourful palette innocent of any sfumato or aerial perspective. The azure of the sky additionally evokes a paradisial world view; the duke's inventories mention "two leather sacks of azure stones" (lapis lazuli), which the painters rubbed on the surface to create the colour. This pigment from the Orient was one of the most precious trade goods and irreplaceable not only in landscape painting; it would be a long time before Europe found a real substitute. Also prevailing here – as already evident in Lorenzetti's pictures – is the bird's eye view, a landscape that lives through the overview rather than the atmospheric gradations of depth.

The same type of composition finds correspondence in the Paradise Garden with the Virgin Mary and the Child Jesus, central to the religious symbolism of the time as the image of a paradisial Jerusalem and the immaculate virginity of Mary: "A garden inclosed is my sister, my spouse; a spring shut up, a fountain sealed", to quote from the Song of Solomon in the Old Testament. This garden is now given a new interpretation in Christian terms. It is a garden from which the toil and burdens of everyday are totally banned, a garden closed off from the attacks of the world by a high wall and populated only by tame animals. The representations of Paradise are redolent throughout with the predominant "soft style", idealistic euphemisms to disguise a rough and realistic world, its models probably found as well in the fairy-tale paradise gardens of Persian book illustrations. With every delightfully rendered detail of a rose, a strawberry, a lily of the valley or a little bird, there is no denying the intention of cutting this small section out of the real world and transporting it to a faraway paradise (fig. 11). The bird's eye view renders the scene as if on an artfully woven garden carpet, upon which events move through the cosmos, spatial depth is avoided. The view onto these paradise gardens does not seem like an earthly one, but angled from an infinite distance; central perspective has no part to play as yet, the little birds in the foreground do not differ in size from their fellows in

Fig. 11 UPPER RHENISH MASTER Paradise Garden Städel Museum, Frankfurt

the far background; parallel perspective, the gaze of an infinitely remote God, rules the composition.

The gardens of Hieronymus Bosch (1453–1516) give us the perfect opposite polarity to the paradise garden programme; his complex world landscapes portray not the sound and sane world of the Bible, but compose an impenetrable abyss of a world, its meadows, mountains and trees inhabited by a reckless, pleasure-seeking society hovering between paradise and hell, as Bosch could witness daily in his native country. He painted on commission of Catholic fraternities and the nobility; one of his greatest admirers was King Philip II of Spain, who purchased no fewer than 33 pictures by Bosch – and this, although Bosch's pictures were entrenched in an attitude of social criticism against the oppression of the ruling Habsburgs and the intractable hierarchies of the Church. As in the classical paradise gardens, the figures are scattered across the entire scene, a pattern that long affected later generations and was also manifest in Bosch's brilliant successor Pieter Bruegel the Elder and his school. These forays into a world at the edge of the abyss were extremely popular, also among the great aristocratic houses of Central Europe; evidence of this is provided by Jan Brueghel the Younger's (1601–1678) The Triumph of Death from the Princely Collections, painted in this tradition around 1620.

The decisive step forward was first taken by Jan van Eyck (1390–1441) in his Madonna of the Chancellor Rolin, painted around 1435 (fig. 12). In this picture van Eyck on the one hand utilises the geometric foundations of central perspective, producing a composition in accord with our present-day visual habits; it progresses from the persons portrayed in the foreground, then on past the triphorium in the centre of the picture, across the river landscape with the city located on both sides, and finally to the mountain ranges in the background, which disappear into the mist of the sky. The magic word haze, the fading and vanishing of the objects in the background, is a new visual and representational method that revolutionised painting. In presenting this scene, van Eyck had the benefit of a technical revolution and is noted as its first consistent user: the discovery of oil painting. The glacé technique of oil painting gave him access to a completely different palette, just as in the books of hours or in the



paradise gardens, a palette much richer in nuances and shading, enabling the artist to modulate a spatial depth reaching to the furthest hills. The blue of the sky is no longer pure azure or toned down with white, but defined through the light of sun vanished below the horizon; here, this light of the sky and the snow-topped mountains it illuminates unite in the peaceful evening mood. The delicate blue of the sky and blue and purple tones blend into a completely new picture space stretching from the foreground into infinity; the blue sky is no longer the substitute for the gold ground it once replaced. This paves the way for the landscapes of Bosch, Pieter Bruegel the Elder, Dürer and Leonardo, and of the succeeding Flemish, Dutch and Venetian artists.

The new realism in representing nature in northern painting is accompanied as well by the discovery of the real location as subject. In 1444, Konrad Witz (before 1410–1445/46) painted a Miraculous Draught of Fishes for the right wing of the lost altar of St Peter in Geneva. He placed the scene before the local backdrop of Lake Geneva, the landscape of the events (fig. 13). We can clearly recognise the mountains along the bank on the eastern side of the lake reaching as far as the snow-covered massif of Montblanc; this is placed lower than the breakwater in the centre ground and set against the glacial föhn sky to finish off the view in the distant depths of the scene.

The revolution of aerial perspective was also discussed in Florence. In his Trattato della pittura, Cennino Cennini (c. 1370 - c. 1440) described inverse aerial perspective, which involved intensifying blackness of colour, outlining the lightcoloured figures against a dark background; this resulted in a kind of spatial perspective. Meanwhile, in his De pictura of 1435, Leon Battista Alberti (1404-1472) defines the laws of aerial and colour perspective in his theory of a continual aerial and colour space. Alberti rationalises the reduction of colour intensity towards the back of a picture with a white haze filling the space (vapore bianchiccio), which becomes increasingly whiter and thicker after the horizon, and more and more transparent as the distance decreases. In his work De prospectiva pingendi of 1482. Piero della Francesca (c. 1420 – 1492) gives us the most detailed discourse ever produced by the Renaissance on central and aerial and colour perspective, which he knew not only from Alberti's writings, but also from Netherlandish painting; this found no acknowledgement, however. The true culmination of all these observations was to be established first of all by Leonardo da Vinci (1452-1519) a generation later. This unified in theory and practice all previous observations and canonised what van Eyck had already demonstrated in his pictures.

Fig. 12 JAN VAN EYCK (1390–1441) Madonna of the Chancellor Rolin, detail Musée National du Louvre, Paris





Fig. 13 KONRAD WITZ (pre- 1410–1445/46) The Miraculous Draught of Fishes Musée d'Art et d'Histoire, Geneva

"Only choose one teacher and one alone: nature" was Leonardo's motto. Consequently he positively threw himself into nature study and dissected landscape and fauna with equal intensity, recording everything in his sketch books. On 5 August 1473, he produced the first landscape drawing devoid of human beings and topographically exactly identifiable, showing an overall panorama of the wild Arno valley near Florence (fig. 14). He isn't interested in the idyll, but in the elementary struggle between earth and water, air and light; he records catastrophes, conflagrations, volcanic eruptions and floods. During a journey in the early 1500s, he produced a ruddle drawing in Veneto showing a gathering storm rolling over the mountains into the valley; the light breaks through the clouds, in the next instant everything seems swallowed up by the approaching storm (fig. 15). Leonardo acquired early practice in portraying these real scenarios; in his last years they were to dominate his oeuvre as fantasies of the impending apocalypse and end of the world, the final flood. Nothing defines his understanding of landscape more clearly than the Leonardo's criticism in a section of Botticelli's Trattato della pittura, where he comments laconically: "... but this painter created quite wretched landscapes." Leonardo's idea of landscape painting was without a doubt guite different from all previous ones ever known: "... look at a wall that is spotted with damp, or a stone of irregular colouring. If you have to invent backgrounds you will soon be able to see glorious landscapes in them, a kaleidoscopic abundance of mountains, ruins, rocks and forests, far-reaching plains, valleys and heights; or you will see battles and strange figures in violent movement, facial expressions and garments and innumerable other things, which you can then complete in their appropriate form. Such walls create similar associations to the sound of bells, in whose ringing you may hear all kinds of words." The challenge to release creative energy could scarcely be greater than in this statement, demonstrating in Leonardo's own words how intensively his entire environment recharged his own creative energy. It is therefore of elemental significance for the further development not only of landscape painting, but also of art itself. He assigns a key role to two aspects, coincidence and the imagination, which were soon to play a pivotal part in many landscapes and landscape studies. The genius of the artist has to be able to draw creativity out of all the opportunities that come his way - thus he lays one of the foundation stones for the later cult of the genius in western art. In the

Fig. 14
LEONARDO DA VINCI (1452–1519)
The Arno Valley near Florence
Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Florence







Paragone he states that the expressive power of the elements in a landscape picture has its roots not in nature but in the inner eye of the artist, in his "fantasia". The landscape in The Virgin and Child with St Anne (1508–1510) is born of the imagination, a landscape that could have existed perhaps in the darkest past of the earth's history, if an earthly landscape is meant at all (fig. 16). It is a landscape created of the elements as we know them, mountains and valleys, water courses and vegetation, commingled here into an unreal entity, never actually seen by the artist; yet it is a landscape which in its correctness of perspective techniques, in its sfumato, is more real than anything ever painted before, making mountain and background in the sky appear to be one; a landscape that places Christ's birth not 1,500 years prior to the date of the picture, but in a remote, primordial age of the earth, between paradise and awakening mankind.

To find a contrast, we may turn to Piero di Cosimo's (1461/62–1521) small panel of the same subject, probably painted around the same time, between 1505 and 1510. Here the landscape is clearly based on Florentine ideals, where the primacy of "disegno" shaped the fundamental composition; there is no hint of sfumato; the mountains loom up solid and mighty in the background sky; the stylised trees are set off in dark outline from the sky, just as the small plants in front of the mother stand out from the green of the meadow (fig 17). Piero was known as an odd man out in the Florence of Botticelli and deliberately remained aloof from his environment, cultivating his own naive primitivism.

Painterly and picturesque effects were much more en vogue in Venice and its surrounding region, perhaps motivated by the specific light of the lagoon and the "terra firma" in the hinterland, surely the inspiration for this way of seeing things. The colour is the main thing here, not the drawing. In his Dialogo della pittura of 1548 Paolo Pino (1534–1565) has a painter from Venice say the following to his colleague from Florence: "If perspective is so important, our painters are badly equipped to handle it." Lightness of touch (facilitá) and grace (grazia) play the leading role in Venice and was to become progressively important, right through until Ricci, Guardi, Tiepolo and Canaletto. In his Diario, Marcantonio Michiel (1484–1552) describes the landscapes of the Venetians (paesetti) no longer as "pittura minore", but as "prime opere". Paolo Pino even goes so far as to "clone" the ideal painter in his mind out of the two worlds, the Florentine of Michelangelo and the Venetian of Titian;

Fig. 16 LEONARDO DA VINCI (1452–1519) The Virgin and Child with Saint Anne Musée National du Louvre, Paris





Fig. 17
PIERO DI COSIMO (1461/62–1521)
Madonna with Child and the Young St John
LIECHTENSTEIN. The Princely Collections. Vaduz-Vienna, inv. GE 264

this chimera would be the god of painting and ideally unite both worlds in one. The concluding point of the discussion was made by the Roman art theoretician Giovanni Pietro Bellori (1613-1696) in his Le Vite de' Pittori (1672) with the disarminally simple statement: an artist should learn drawing in Florence, composition from Raphael and finally colour in Venice. We can first encounter this compositional and chromatic balance harmonising figures and landscape in Giovanni Bellini's (c. 1430-1516) Feast of the Gods (1514), commissioned for the Camerino degli Alabastri in the castello of Duke Alfonso I d'Este of Ferrara (1476-1534). If we are to lend credence to Vasari's biography, it was completed after Bellini's death by Titian. The next step is Giorgione's (1476/77-1510). The Pastoral Concert (1508), also completed by Titian in 1510. It captures perhaps most exquisitely of all the atmosphere at the Court of the Muses of the ex-queen of Cyprus, Catarina Cornaro (1454-1510), who made Asolo the focus of Arcadian yearnings among humanists, poets and the painters of Venice and Padua. Jacopo Sannazaro's (c. 1456-1530) pastoral novel Arcadia, published as a pirate edition in 1502 in Venice and authorised in Naples two years later, rediscovered the faraway pastoral land of the Greeks and entered into a culminating symbiosis with the beauty and idylls of Italian landscapes, a fusion with the ancient topos to form a new ideal (fig. 19). In the Pastoral Concert the ancient human ideal unites finally with the reality of Veneto and its northern buildings, creating a multi-layered prototype inspiring successors and interpreters throughout history, including Poussin, Watteau, Manet and Picasso.

Giorgione painted one of his most mysterious pictures for the rich Venetian merchant Gabriele Vendramin, The Tempest dated between 1506 and 1508 (fig. 18). The actors stand or sit in the picture, unwaveringly innocent of the drama enacted in the background; it is a work that has always given rise to the most diverse interpretations, which we cannot enter into here. The prominence of the landscape in the foreground is such that it was primarily described as early as 1530 as "the landscape with the storm painted on canvas" and named after the gypsy and the soldier only later.

Titian (c. 1488–1576) strives after this unity of landscape and figures even more than Giorgione; in his late work they fuse into an entity in the open structure of the painting and the blurredness of contours. In one of his last works, Nymph and Shepherd (c. 1570) human being and landscape are imbued



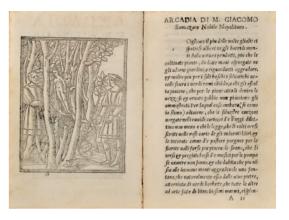


Fig. 19
JACOPO SANNAZARO (c. 1456–1530)
Arcadia di M. Giacomo Sannazaro Nobile Napolitano

throughout with the spirit of an Arcadian primal state and merge into an inseparable totality, become eternal metaphors of Eros and death, the neverending cycle of nature, in which man, in his short existence, only acts as a small, insignificant cog in the works of the universe.

The scene in the smaller centres of Brescia, Bassano, Ferrara and so on was cast completely under the spell of the momentous developments in the Upper Italian capitals, Milan and above all Venice. Among the pictures of Benvenuto Tisi of Ferrara (called II Garofalo; 1481-1559) we find dynamic landscapes - for instance in a small panel showing St Christopher of 1518/20 (cat. pg. 81) - that repeatedly reflect the developments of the time and betray influences above all from Flemish models. In his Apotheosis of Hercules (c. 1539) recently acquired for the Princely Collections, he gives us the earliest exact depiction of the city of Ferrara in a masterful recreation of atmosphere, with the Po in the foreground and a mountainous landscape at the back. The St Jerome (cat. pg. 80) by Alessandro Bonvicino (called Moretto da Brescia; 1492/95-1554) is also seated in front of a wild and craggy mountainous landscape. In his much later Madonna with Child and the Young St John (c. 1550), the influences of Venetian landscape painting on the Brescian painter are already much more in evidence (fig. 20). The developments in the south naturally affected painting in the north - and vice versa, as we have seen. Landscape painters from the north, the "oltramontani", as they were called in the south, were welcome assistants in the major studios and employed as landscape specialists. We can perhaps judge the great demand for these painters in the south by the fact that in 1535 Federigo Gonzaga (1500-1540) bought 120 works from an offer of 330 Netherlandish paintings,



Fig. 18
GIORGIONE (1476/77–1510)
The Tempest
Galleria dell'Accademia, Venice

Fig. 20
ALESSANDRO BONVICINO, called MORETTO DA BRESCIA (1492/95–1554)
Madonna with Child and the Young St John
LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna, inv. GE 879



Fig. 21 ALBRECHT DÜRER (1471–1528) View of Arco Musée National du Louvre. Paris





Fig. 22
ALBRECHT DÜRER (1471–1528)
Willow Mills on the Pegnitz
Département des Estampes, Bibliothèque Nationale, Paris

of which "Twenty were nothing but landscapes". Landscape painting had been treated as a separate genre since the early sixteenth century and was greatly admired. As early as the 1490s, Albrecht Dürer (1471–1728) had produced a series of small-format pen and ink drawings for study purposes; it is the earliest series of autonomous landscape compositions that dispenses with human figures. Following these were the watercolour studies of his first trip to Italy in 1494/95; the itinerary can be precisely traced in the sketches; particularly the two sheets showing Arco near Lago di Garda are among the incunabula of early landscape sketches, executed in a mixed technique of transparent and opaque water colours (fig. 21). In his Willow Mill on the Pegnitz in Nuremberg (1498) Dürer finds a consummate balance between the parts rendered true to detail and the more expansively characterised areas that lend the watercolour its dynamism (fig. 22). Exact topographical reproduction is no longer the task at hand, but the notation of the mood, the cloud landscape of the stormy sky as the main generator of atmosphere. Cloud studies were discovered in 1971 on the verso side of the sheet with the Forest Pond in the British Museum. They prove yet again the Nuremberg master's great interest in such natural phenomena, how he studied them and skilfully deployed them literally as transporters of atmosphere. The medium of paper and watercolours is of the greatest import here; the paper itself becomes the transporter of light, strikes the brightest, lightest tones and infuses refulgence into the transparent colours.

After Dürer's example, other masters in the German-speaking regions engaged in landscape painting, especially the so-called "Danube School". They discovered their own native country, like Wolf Huber (c. 1485–1553) in his drawing Mondsee with Schafberg of 1510 (fig. 23); they explored the landscape of their native forests, their trees providing enthralling subjects. Probably Albrecht Altdorfer (c. 1480–1538) went furthest with his fantasies; his pictures manifest an ability to blend landscapes with the visual themes, landscapes that were far and near, contemplative and awesome. The summit of his art is without doubt the Battle of Alexander (1529), in which he composes an exact topographical reproduction of the view sweeping over the Mediterranean to North Africa with the depiction of the historic event – a dramatic scenario within a universal landscape and portrayal of one of the great historic events in human history (fig. 24).

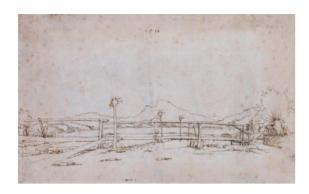


Fig. 23
WOLF HUBER (c. 1485–1553)
Mondsee with Schafberg
Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg

Fig. 24
ALBRECHT ALTDORFER (c. 1480–1538)
Battle of Alexander
Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Munich

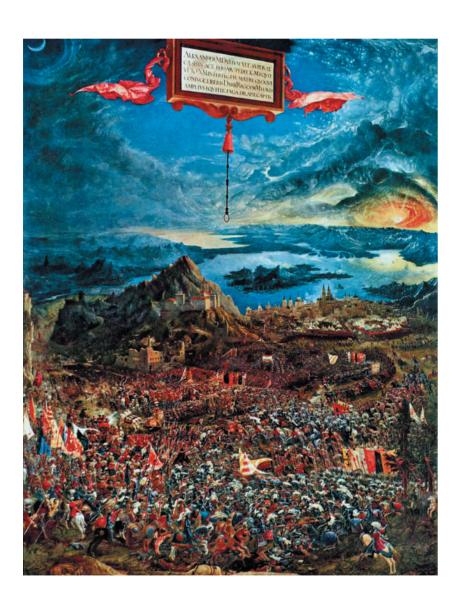


Fig. 25

JOACHIM PATINIR (c. 1475/80–1524), attr.

St Jerome

LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna, inv. GE 732

A painter who during his travels (1501–1504) also played a major role in forming the Danube School is Lucas Cranach the Elder (1472–1553). He conveys a far less dramatic view of landscape and strikes an idyllic tone in mood, later a source of inspiration among others for the Romantics in the early nineteenth century. His panel of St Eustachius painted between 1515 and 1520 has one of these German landscapes as a backdrop, with the scenery of a castle and the typical, wild and fissured silhouettes of the trees.

The founding father of Netherlandish landscape painting is Joachim Patinir (c. 1475/80–1524), who had very close contacts to German painting. During his trip to the Netherlands, Dürer was handed one of his works as a gift from the city of Antwerp; the Nuremberg master presented him with one of his works in return and as thanks a drawing and some engravings. Patinir is represented in the Princely Collections with a small panel of St Jerome (1513), also an excuse for him to integrate the event in fantastic, atmospheric landscape scenery with romantic mountain tops, rendered in graduated perspective reaching far into distant depths (fig. 25). The landscape is increasingly autonomous in his pictures and eventually becomes the actual subject.

This landscape is likewise the predominant motif in the small panel The Visit of St Antony to St Paul the Hermit by Jan de Cock (Leiden (?) c. 1480– before 1525 Antwerp), a picture that is also remarkable for having been in Peter Paul Rubens' collection. Here the desert is a blooming landscape; the two hermits are seated in the shade of real trees, the actual location is suggested solely by two palm trees at the right, which mingle unembarrassed with Central European vegetation.

A successor of Joachim Patinir is Henri met de Bles (c. 1480–after 1550), an artist included in the Princely Collections with a Landscape with Hammer Mill painted around 1535. It was acquired for the collections as early as 1695 by Prince Johann Adam Andreas I von Liechtenstein and testifies to the rapidly growing esteem enjoyed by autonomous landscape painting. The picture needs no saint as "alibi" for its composition; the actual inspiration for this little painting is the interest in the cultivated landscape, the connection of nature and human influence. With the hammer mill, the hearth in the foreground, the water mill in the centre and the vividly portrayed human tasks we may call this small panel one of the earliest documents of an industrial landscape.



Fig. 26
PIETER BRUEGEL THE ELDER (c. 1525/30–1569)
Hunters in the Snow
Kunsthistorisches Museum, Vienna

An early summit of achievement in Netherlandish landscape painting is formed by the works of the Flemish artist Pieter Bruegel the Elder (c. 1525/30-1569), renowned as one of the leading European landscape artists. His painting was profoundly affected by a trip to Italy (1551-54), which produced numerous sketches integrated later in his painting and printed graphics. "During his travels he drew many views from nature so that people said that when he was in the Alps he swallowed all the rocks, went home and spewed them all out again on canvases and panels - so closely did he wish to experience this and other phenomena," writes Karel van Mander in his life of the Netherlandish artist in 1604. In succession to Patinir and Henri met de Bles, he continued the tradition of the panoramic landscape and fantastical universal landscapes, moreover, he had a formative influence on nearly all types of landscape dominating Flemish and Dutch painting: the mountainous landscape with massifs and furrowed valleys, river, tree and forest landscape, the village landscape, which later developed into the cityscape, and the sea piece. In his printed graphics we also find the flat, close-up landscape with low horizon. Probably the most famous are his paintings of the cycle of the months, in which he elaborates an old theme in a completely innovative form. His pictures are real landscape studies, the paint applied in thin glacé layers to evoke subtle moods, spatial depth and extremely precise observation and representation of detail. Every one of these details endeavours to intensify the atmosphere, no one who gazes any length of time into the depths of January, Hunters in the Snow (1565) can avoid a pleasurable shiver in its aura of crisp cold (fig. 26). Because of their narrative detail these pictures were also a great success with the public, and formed the basis not only of an entire family dynasty, who continued the work of Pieter the Elder, but of Netherlandish landscape painting per se. This eventually experienced an economic boom, causing regular picture factories to spring up. The painter no longer delivered a commissioned product or painted out of an inner drive, but moved over to specialised serial production, orienting himself on the relevant market trends in format and content, and also on the law of supply and demand. Small, easily transportable formats fitting on the walls of middleclass parlours dominated the market and were traded all over the known world. The artist became an entrepreneur associated with the art trade, which first flourished in Antwerp. He provided princes like Karl Eusebius I and his son Johann Adam Andreas I von Liechtenstein with coveted new supplies: such



Fig. 27
Copy after PIETER BRUEGEL THE ELDER (c. 1525/30–1569)
The Robbery
LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna, inv. GE 1068



top-class trading goods changed hands here above all through the agency of the Forchoudt brothers, established in Antwerp and with a branch in Vienna. The Princely Collections own a copy of one of the lost paintings of Pieter Bruegel the Elder. The Robbery, still from his workshop (?), It shows the dramatic scene embedded in a landscape that serenely recedes into the far background, its expansiveness in crass contrast to the detail of the group in the foreground (fig. 27). Also in the Princely Collections is a copy of the famous Parable of the Blind leading the Blind (fig. 28) with a picturesque view of a Netherlands village in the background, its original today part of the former Farnese Collection in the Capodimonte Museum in Naples. This superlative copy is by Lucas van Valckenborch (1535–1597), an attribution established recently by A. Wied. Both pictures are proof of the subject's popularity, not only in the north but also among the great collectors of central and southern Europe and for the rapid and widespread circulation of landscape painting across the whole continent. This great success was indeed due as well to political events; the victory of Calvinism, the iconoclasm raging in 1566 in Flanders, Brabant and eventually also in the northern Netherlands, and the subsequent suppression of Protestants forced many painters to emigrate or specialise – after Emperor Charles V had endowed his son King Philip II of Spain in 1556 with the lands of the Spanish crown. Many of the artists landed as fiamminghi in Italy and were often much in demand there as specialists for - landscapes, which they added to the paintings of the Italian masters. Portraiture, the animal picture, still life, veduta and landscape were subjects which they had been able to pursue also in their Calvinist home country and in which they now specialised. Karel van Mander (1548-1606) made this laconic statement in his Schilderboek (1604): "The particular merit of the Flemish painters is in painting landscapes, that of the Italians human beings and gods." Two of the first to arrive in Rome, Herman Posthumus (c. 1513/14-before 1588) - he probably collaborated on the festive decorations for the entry of Emperor Charles V into Rome in 1536 - and Maarten van Heemskerck (c. 1498–1574) created the first large-scale vedutas with ancient ruins, Posthumus the Landscape with Roman Ruins (1536; fig. 29), Heemskerck his Landscape with St Jerome (1547; fig. 30). However dissimilar their paths were, they both remained for some time together in Rome and immortalised themselves in a graffito in the Domus Aurea, which had just been excavated. St Jerome in Heemskerck's painting is no more than an excuse to unroll a panoramic perspective of the Roman ruins known at the time. Reality and fantasy

Fig. 28
Copy after PIETER BRUEGEL THE ELDER (c. 1525/30–1569)
The Parable of the Blind leading the Blind
LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna, inv. GE 1064



are coupled in both pictures, thus presaging the ruin capriccios of Giovanni Paolo Pannini (1691–1765), painted in great numbers in the mid-eighteenth century for his clients on the Grand Tour. Both paintings today belong to the Princely Collections and are icons of the critical reception of antiquity. One of these specialists is Gillis van Coninxloo (1544-1607) from Antwerp who fled as a Calvinist and in 1587 became a founding member of the Frankenthal artists' colony in the Palatinate. One of his chief works is the Forest Landscape of 1598 in the Princely Collections, a landmark in the history of landscape painting. Coninxloo paints the forest itself and nothing else as a dense configuration of trees. Neither groups of trees, nor mountains, nor sky (almost) can be seen in this key work, its inner structure and arrangement, the grouping of trees only emerging at second glance after the beholder has overcome the initial barrier that confounds perception. Only then can we make out the subtly rendered surface of the forest floor - today we would speak of a biotope - we see wild animals, birds, people, concealed here almost as in a picture puzzle. They are meditative pictures demanding slow, intensive access before the eye can grasp and interpret them, before the picture's expansive spatial depth opens up. Roelant Savery and Denis van Alsloot are among the artists who were much influenced by his painting. Specialisation is reflected as well in the very specific cooperation between artists, as is documented many times in the pictures of the Princely Collections and their partners. Denis van Alsloot (c. 1570 - c. 1628) and Hendrick de Clerck (c. 1570-1629) jointly created The Baptism and the Temptations of Christ in a broad wooded and panoramic Landscape (1611, fig. 31) in the Hohenbuchau Collection. A panoramic vista spreads out behind the monumental figure of Christ and the devil dominating the picture centre, the other temptations are incorporated into the landscape. The painter of the almost archaic landscape of these panels, Alsloot from the Jesuit college in Louvain, is far more influenced by the models of Pieter Bruegel the Elder and his son Jan than by Coninxloo.

Another partnership was cultivated between Roelant Savery (1576–1639) and Cornelis van Haarlem (1562–1638), documented in the Adam and Eve in the Garden of Eden – The Fall of Man of 1618.

This picture, too, is composed after the same principles; central position in Savery's expansive landscape populated with paradisial, multi-coloured fauna and flora is taken up by the first human couple, the work of Cornelis van Haarlem. It is apparently the first picture of their collaboration (a total of 9 jointly painted pictures exist) and also the earliest of Savery's paradise landscapes, produced after his return to Utrecht from Prague in 1618. He composed variations on this theme in manifold facets (bird paradises) until the end of his life without really developing their scope any further; he becomes increasingly rigid in a somewhat stiff, archaic style. The source of his pictures are without doubt the paradise paintings of Jan Brueghel the Elder; K. Ertz has identified no fewer than 106 variants – the picture factories were obviously functioning very well.

Jan Brueghel the Elder (1568–1625) concentrated early in his career on small-format landscapes. With these and the floral still life compositions of his late period (giving him the name "Flower Brueghel"), he was one of the most sought after, hence most imitated and faked masters for the collecting public. The eponymous subjects of these landscapes are frequently placed in completely insignificant spots, as with his brother Pieter Brueghel the Younger (1564-1638; fig. 32), and the beholder often ends up in an unsolvable game of hunt-the-motif, so insistently does the artist place the landscape and not the actual subject to the fore. An excellent example of this is the Landscape with the Young Tobias (1598) in the Princely Collections, its eponymous protagnist scarcely visible in the miniature-detailed landscape with its many staffage figures. The likewise small-format landscape The Road to Market (1604; cat. pg. 86) also obeys a similar compositional principle. Here, too, the picture develops out of a warm-toned foreground dominated by brown and ranges across the green river valley with its wooded hills and looming castle to the blue heights in the background.

Jan Brueghel the Elder, too, sought to collaborate with other artists; together with Joos de Momper he painted the Mountain Landscape with Pilgrims in a Grotto (cat. pg. 87), probably dated to around 1600 and one of a long series of similar paintings. Drawings by Momper with this motif are directly linked to sketches made by Jan Brueghel the Elder shortly after his return from Italy.

Fig. 29
HERMAN POSTHUMUS (c. 1513/14 – before 1588)

Landscape with Roman Ruins

LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna, inv. GE 740



Fig. 30
MAARTEN VAN HEEMSKERCK (1498–1574)

Landscape with St Jerome

LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna, inv. GE 2404

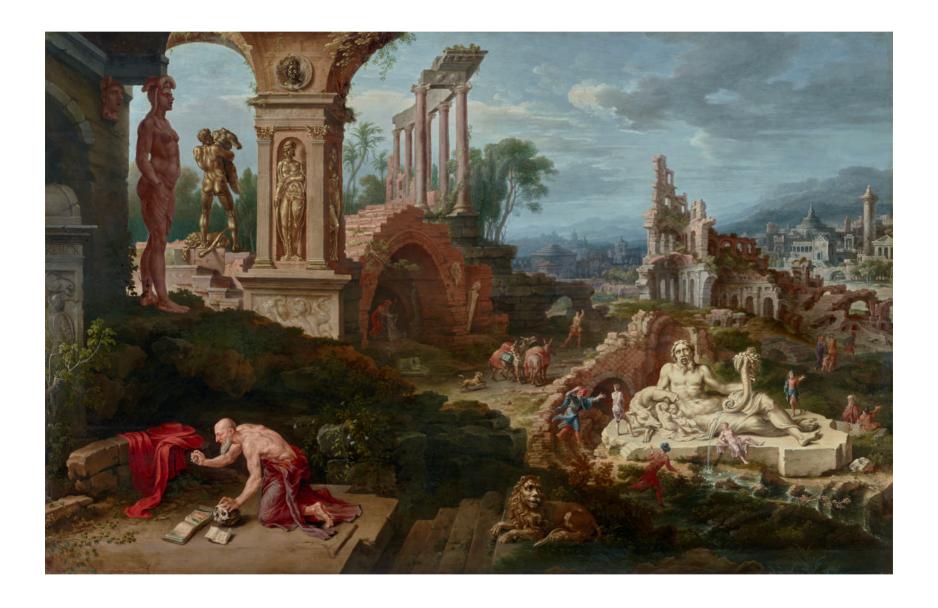






Fig. 31
DENIS VAN ALSLOOT (c. 1570 – c. 1628); HENDRICK DE CLERCK (c. 1570–1629)
The Baptism and the Temptations of Christ in a broad wooded and panoramic Landscape

HOHENBUCHAU COLLECTION, on permanent loan to LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vienna, inv. HB 83

Fig. 32
PIETER BRUEGHEL THE YOUNGER (1564–1638)
The Numbering at Bethlehem
LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna, inv. GE 720







Fig. 33

JOOS DE MOMPER (1564-1635)

Large Mountain Landscape, detail

LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna, inv. GE 730

The Brueghel School tradition continued unbroken well into the seventeenth century. The pictures of Adriaen van Stalbemt (1580–1662) – he painted pictures in collaboration with Jan Brueghel the Younger – are anchored deep in this tradition. His Banquet of the Gods (before 1662) is an example of his elegant mythological compositions, which he embeds in picturesque, rocky and woodland scenery.

Italy and his travels there also gave Joos de Momper (1564–1635) inspiration for many of his pictures. Looking at his masterpiece in the Princely Collections, the Large Mountain Landscape with Travellers, dated to around 1620 (cat. pg. no 89, detail figure 33), we believe he reproduced parts of the Rhine Valley which he perhaps passed through (he had actually been to Italy) when travelling from north to south via Switzerland. It shows the return once more of the great universal landscape; the further we wander into the picture, the more we discover new surprises, figures who populate solitary heights, villages, castles and mountains dissolving in the backdrop of the cloudy sky. In the foreground we see the wandering group of travellers met by a shepherd; the herds of the countryfolk and wild animals encounter each other in tranquillity, a scene that transports the harmony of Arcadia into the untamed landscape of the Alps. This picture of huge dimensions shows the panel picture finally reaching the scale in landscape painting that had been achieved hitherto solely in the frescos of Antiquity and in Siena, Pavia, Mantua and Venice.

Truly new wind was finally blown into the motif – as in so many other types of painting – in the early seventeenth century with Peter Paul Rubens (1577–1640). Just as he kept his family portraits for himself alone, so his landscapes: he was very rarely prepared to sell them during his lifetime. In landscape painting Peter Paul Rubens had the benefit of becoming one of the best paid and most prosperous artists, so rich – at the latest when he organised his studio – that in 1635 he was able to buy the estate of Het Steen between Mecheln and Brussels. He stayed there regularly and devoted himself intensively to sketching, painting and nature study. The Polder Landscape with Cows (1618/20), of which there is a studio copy in the Princely Collections (fig. 34), shows the painter has freed himself entirely from the schemata of the



Fig. 34
Copy after PETER PAUL RUBENS (1577–1640)
Polder Landscape with Cows
LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna, inv. GE 407





Fig. 35
PETER PAUL RUBENS (1577–1640)
Stormy Landscape with Philemon and Baucis
Kunsthistorisches Museum, Vienna

previous generation and engages in an interpretation of the landscape in all its dynamism, motion and inner drama. In Rubens' landscapes of this phase he portrays not the drama of ancient heroes and gods, but captures and conveys to us the everyday humble drama of country life, the growing and snapping over of trees, the weather, the gales and storms and the light. His Landscape with Milkmaids and Cows in the Princely Collections (after 1616; fig. 36) opens up a landscape region integrated into a unity that zooms in as close-up. Trees and plants cluster around a small pond; a bucolic element is added in the countrywomen filling their water jugs, and the cows. We can see the precision of Rubens' observation and narrative powers in the cow at the right edge of the picture, rubbing her neck on a tree trunk. Rubens borrows from well-known models here, for instance Titian's widely circulated woodcut Landscape with a Milkmaid; on the other hand, there are echoes of the Bucolics of Virgil and Theocritus, which of course Rubens, as an educated humanist, knew intimately. That Rubens could see landscape in an entirely different way is documented in Stormy Landscape with Philemon and Baucis (c. 1635) in the Vienna Kunsthistorisches Museum (fig. 35). It also has an interesting genesis. Originally smaller and conceived purely as a stormy landscape, he increased the small panel in size later by additions, including the scene with the rescue of Philemon and Baucis. Rubens kept the picture - like most of his landscapes - for himself as a private treasure and it was first sold from his estate after his death. The mythological subject is also the main motif in Jacob Jordaens' (1593-1678) Mercury, Argus and Io (1648/50) in the Princely Collections (cat. pg. 106), embedded in a bucolic landscape dipped in warm colours. The wind wafts through the crowns of the trees and rocks the leaves into gentle motion; the heavy autumn sky is mirrored in the little stream. Embedded in the centre of this peaceful idyll is the grisly action: Mercury strikes Argus with the mortal blow. Dog and cow sleep in the foreground in blissful ignorance of the drama nothing could express disinterest better than the cow pissing at the left. An assistant of Rubens who later devoted himself exclusively to landscape painting was Lucas van Uden (1595-1672); he had worked for about ten years since 1615 in Rubens' studio, painting the backgrounds for his pictures. The Princely Collections own two charming small panels, Winter and Spring (cat. pg. 95), which are fully aligned to the tradition of Flemish landscape painting and as yet do not betray the slightest hint of Rubens' influence.

Fig. 36
PETER PAUL RUBENS (1577–1640)

Landscape with Milkmaids and Cows

LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna, inv. GE 412





60

A Flemish painter who favoured seascapes – otherwise dominated by the Dutch – was Bonaventura Peeters (1614–1652), the first and chief exponent of a dynasty of painters specialising in sea pieces. His travels through the northern Netherlands also brought him in close contact with the painters there, Simon de Vliegher and Jan van Goyen. His sea pieces are strongly influenced by Hans Savery the Elder; certain affinities are also found in the marine motifs of Pieter Bruegel the Elder and Jan Snellink. Peeters' Storm at Sea with Shipwreck on a Rocky Coast (1647; cat. pg. 132) depicts an extraordinarily dramatic situation. We can pick out two Dutch three-masters and two Turkish galleys with the crescent moon on the blue flag and on the stern lantern. Several ships are about to be wrecked on the chalk-cliff coast; some of the mariners jump overboard and try to save themselves on land. High above the coast observers – or, we hope – rescuers are rushing towards the scene. The drama of the event is intensified by the heavy clouds and the light, focusing like spotlights on the men fighting for their lives.

Adam Willaerts (1577-1664) is another of the Flemish artists to specialise in sea pieces. He "concentrated on pictures of coastal landscapes with barques, ships ... also ports, teeming with tiny figures loading and unloading cargo, and depicted all this in such detail, so naturally and skilfully that it made him famous", wrote Arnold Houbraken as early as 1718. The impressive wooden panel Coastal Landscape with Ships of 1616 (fig. 37) is one of the most excellent examples of this; and to see just how dramatic his work can be we only have to look at Storm at Sea with Shipwreck of 1633 (cat. pg. 130). Seascapes and marine pieces also formed one of the domains of Dutch painting. After the United Provinces of the Netherlands became independent of the long-standing Spanish rule in 1609, there was a momentous boom particularly in this field of art - labelled as the Golden Age (gouden eeuw). This was partly based on the great wealth gained by the Dutch above all through the founding of the Dutch-East India Company (1602), which rapidly made Amsterdam the leading port and trading centre in Europe. Proudly, the populace turned to aesthetic beauty, poetry and painting, also the idylls of their own landscape with its seasides and its polder regions, canals, windmills and the towns and villages. Under Protestantism, the number of specialists increased very rapidly for all varieties of landscape painting in the widest sense; Harlem and Amsterdam were the two major centres of this development. The impetus for this phenomenon stemmed from Flemish Protestants who had been arriving and working in the north since the late sixteenth century; here, realism in the tradition of Pieter Bruegel the Elder quickly fell on fruitful ground. Hendrik Avercamp (1585–1634), Esaias van der Velde (c. 1591–1630) and the young Jan van Goyen (1596–1656) are among the leading exponents of this realism in its initial development. What the painters have in common is the reduction of local colours in favour of a subtly toned palette; this was to determine landscape painting in Holland for the coming decades.

The large Mountain Landscape with Ruins and a Highway Robbery (fig. 38) in the Princely Collections, ascribed to Esaias van der Velde, distinctly manifests the renunciation of dominant, polychrome and singular colouring.

38) in the Princely Collections, ascribed to Esaias van der Velde, distinctly manifests the renunciation of dominant, polychrome and singular colouring The predominant tone is that of warm light, which would increasingly draw together all areas of the picture into an atmospheric unity. His pupil Jan van Goyen, born in Leiden, would make this dominance of light his defining element, endowing his landscapes with their incomparable, silvery-golden shimmer. Van Goyen is the actual discoverer of the Dutch flat landscape, characteristic for the unfailing balance between idyllic idealisation, heroic hyperbole and realistic representation.

In The Rhine at Arnhem (1645; fig. 39), one of his favourite motifs, the silhouette is almost without significance, mingling with the ship masts and shifting wholly into the background. What matters for the painter is the atmosphere. He travelled intensively through the provinces gathering material for his pictures, afterwards assembling it into compositions in his studio. The atmosphere was the first element to be composed in his pictures; only after this did he add the topographical details. Instead of the local landscape colours – which he suppressed as much as possible – closely related brown, ochre and grey tones dominate the picture from foreground to town silhouette and the sky, a reduction that doesn't prevent him applying the greatest wealth of nuance in evoking the rain-soaked atmosphere, the haze in the air. In 1651, too, when he painted the River Landscape with Village and Church in the Hohenbuchau Collection (cat. pg. 101) he produced a large number of sketches with similar subjects. By now his palette had become considerably more subtle; but the tranquil, muted atmosphere remains as his way of bringing the Dutch

Fig. 37
ADAM WILLAERTS (1577–1664)
Coastal Landscape with Ships
LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna, inv. GE 1397



Fig. 38
ESAIAS VAN DE VELDE (c. 1591–1630), attr.

Mountain Landscape with Ruins and Highway Robbery

LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna, inv. GE 686

landscape closer to us, as one of its greatest "portraitists". Although his painting lands in something of a rut in the late thirties and forties, he found new strength in the last years of his life. Like his younger colleague Salomon van Ruysdael he increasingly developed into a master of variation - an imperative agenda, considering his total oeuvre of more than 1,200 paintings. At first, Salomon van Ruysdael (1600/03-1670) likewise started out from the work of Esaias van der Velde. He initially struck out on a similar path to Jan van Goyen; in the thirties and forties they would together become the leading masters of Harlem tone painting. He, too, changed his palette in later years. The River Landscape with Ferry and a View of the Town of Gorinchem (1647) is a vivid demonstration of this development. River landscapes had been among Ruysdael's favourite motifs since the early thirties. In the mid-forties the palette becomes more colourful in approaching this subject; he handles reflections in the water with greater nuance. This particular picture is one of the best examples of the genre in Ruysdael's oeuvre. The Kronenburg near Nijmwegen (1652; fig 40) in the Princely Collections is also from this period. His nephew Jacob van Ruisdael (1628/29-1682), born in Harlem, is of much greater significance; Goethe paid homage to him in his essay "Ruisdael as Poet". He is the creator of perhaps the most intensive evocations of the Dutch landscape, panoramic landscapes, intimate woodlands, images of towns, castles, ruins, cemeteries and river courses. Trees are always the dominant motif. By the age of 20 he had already been admitted to the Harlem guild of painters; a short time later he painted the small, delicate panel A River at the Forest Edge, now in the Princely Collections. Autumnal trees and their vivid play of colours again assume the chief role in this cabinet piece. A Cascade in the Mountains in the Hohenbuchau Collection (1660/65; fig. 41) is far more dramatic in effect; as Peter Sutton observes, it is situated in a terrain where a waterfall could never exist. Thus, remote from any metaphysical interpretation and with the greatest virtuosity, Ruisdael explores the motif as a mirror of life flowing by, the constantly reiterated image of a natural spectacle, highly mysterious for people in the north, for mountain folk



Fig. 39

JAN VAN GOYEN (1596–1656)

The Rhine at Arnhem

LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna, inv. GE 902



Fig. 40
SALOMON VAN RUYSDAEL (1600/03–1670)
The Kronenburg near Nijmwegen
LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna, inv. GE 917

more than just familiar. We must of course touch on the role of Rembrandt (1606–1669) here, though he is not represented in this exhibition. The painter had been active since 1635 in Leiden and since 1631/32 in Amsterdam. He produced only few landscapes from the mid-thirties on, all pursuing the same intention: the perception and reflection of earthly things in a spiritualised rendering achieved above all through the chief medium of light. Rembrandt found a much more intensive relationship to the landscape motif in graphics, in his drawings and etchings. Through these he ceaselessly reproduced the image of his native country, endeavouring to capture the most diverse moods in a manner that was already practically impressionist.

Light and its representation also plays a major role in the landscapes of Aert van der Neer (1603/04-1677), who specialised in atmospheric winter and moonlit landscapes, and in paintings with similarly extreme lighting conditions. He was self-taught and could not support himself by painting, so he earned his living running a tavern. The Moonlit Canal with a Wooden Bridge (before 1656) is illuminated by the moon rising on the horizon; it envelops the scene in its magic light and lends it depth. The surface of the water begins to glow in its light, as do the sky and the house façades, also the trees are subtly modulated with light from below and behind. While Prince Karl Eusebius I purchased the first small panel from Archduke Leopold William in 1656, later, a second (Dutch Village in Moonlight; fig. 43) landed in the collection through Prince Johann II von Liechtenstein, at a time when people had long been learning to appreciate this type of painting once more after an extensive period of neglect. Extensive Winter Landscape with Townsfolk on a Frozen Waterway at Sunset (c. 1662) is from the Hohenbuchau Collection; it unites the two motifs of the master, winter and night, into an atmospheric whole. What is so new in comparison with winter landscapes of earlier painters is the light mood Neer captures in this picture, in which the sky also conveys the atmosphere. It is astounding that outsider painting of this kind and quality was not capable of feeding an artist even at that time in affluent Holland. In 1662, the probable date of the painting in the Hohenbuchau Collection, the artist and his tavern went into bankruptcy.

Philips Wouwerman (1619–1668) is an interesting painter who enjoyed great popularity in the eighteenth and even more in the early nineteenth century,



Fig. 41

JACOB VAN RUISDAEL (1628/29–1682)

A Cascade in the Mountains

HOHENBUCHAU COLLECTION, on permanent
loan to LIECHTENSTEIN. The Princely Collections,
Vienna, inv. HB 59



Fig. 42

JAN VAN DE CAPPELLE (1624/25–1679)

Winter Landscape

LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna, inv. GE 883

and is thus represented in all major collections. His paintings capture life as it was lived in front of smithies and inns, on market places and the country roads, even on the beach; he is also noted for his battle pictures. His Landscape with Bathers shows boys and man, their clothes off, delighting in the pleasures of bathing naked. His trade mark is his masterly portrayal of grey and dappled horses, which of course he had to find room for in this picture, too. Far more dramatic is the action in Attack on a Coach (1644; cat. pg. 107), where the attack on the coach and the dramatic movements of the horses fascinate the painter far more than the surrounding landscape.

A genre not yet mentioned is that of the Dutch painters of sea pieces, which enjoyed great popularity – no wonder, if one considers that of the 1,035 ships sailing the North Sea and the Baltic within five months in 1650, 986 sailed under the Dutch flag.

Its leading exponents were Jan van der Cappelle (1624/25-1679) – represented in the Princely Collections with a winter landscape (fig. 42) – and Willem van de Velde the Younger (1633-1707). 2,200 pen and ink drawings exist by the latter in which he studied the exact details of ships – even the tiniest mistake was inconceivable in Holland if one wanted to be successful. Recently the Princely Collections acquired a panel by Michiel van Musscher (1645-1705) with the Portrait of an Artist, traditionally identified as Willem van de Velde II, in his Studio, portraying Willem van de Velde before his easel, with such sketches lying on the floor in great numbers (fig. 44).

Marine pictures make up only one of many specialised types to evolve in landscape painting. Others involve battle paintings or hunting pictures; they can be traced right through the history of landscape painting from the earliest non-European examples to monumental compositions of Italian Gothic art and the Renaissance, right up into the eighteenth and nineteenth centuries. This exhibition shows a small selection – a genre naturally very popular among the aristocracy, the main protagonists of these events. A genre very much in demand particularly in the Netherlands was that of village views and cityscapes; great specialists emerged not only there but also in the south, in Italy, with the painters of vedutas. Initially these views were incorporated into the pictures of Jan van Eyck, Roger van der Weyden, Geertgen tot Sint Jan, Pieter Breugel the Elder and others, more or less as coincidental accessories to portraits, saints' legends and multi-



Fig. 43
AERT VAN DER NEER (1603/04-1677)
Dutch Village in Moonlight
LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna, inv. GE 916



Fig. 44

MICHIEL VAN MUSSCHER (1645–1705)

Portrait of an Artist, traditionally identified as Willem van de Velde II, in his Studio

LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna, inv. GE 2397

figural narratives. However, the figures increasingly receded in significance; the environment, the village and town views became the chief motifs both inside and out. The first to specialise in this genre of architectural views was Hans Vredeman de Vries (1527-before 1609), who also published a highly regarded book on perspective and worked for Emperor Rudolf II in Prague. It was Jansz Saenredam (1597-1665) who took the major step of representing reality rather than the fictional compositions of yore. He applied himself exclusively to recreating real situations, always approaching this motif by making sketches in situ, then producing further preparatory drawings in the studio. These – often modified in order to enhance their visual effectiveness – he eventually transposed into oil on his small panels. For the few vedutas with Rome as subject he borrowed from the sketches by Maerten van Heemskerck. The sketch of the Church of Our Lady and Steeple of the Cathedral in Utrecht (fig. 45) and its version in oil (fig. 46) demonstrate this method of work.

Another meticulous veduta artist of Dutch towns and cities is Gerrit Adriaensz. Berckheyde (1638–1698), whose two Harlem views were recently acquired for the Princely Collections. One of them (cat. pg. 166) will be on show in this exhibition. The Market Place in Haarlem Looking towards the Town Hall, signed 1661, shows the town hall in the first beam of light; the low-lying sun casts its light out of a side alley and lands on the only woman, dressed in colourful garments; she and numerous gentlemen in black form the staffage in the otherwise empty square. Not least because of its perfect state of preservation, this cabinet piece admirably evokes the atmosphere of this location, especially when viewed together with its counterpart, The Market Place in Haarlem Looking towards the Grote Kerk, dated 1665. The greatest demand was evidently for views of Amsterdam, which he reproduced again and again - albeit in very varying quality. Meanwhile he also produced small panels with rural-bucolic idylls, of which several signed examples have been preserved in the Princely Collections. The other great Dutch veduta artist of this period is Jan van der Heyden (1637-1712), who seems almost married to his home city of Amsterdam and its cityscape. In 1668 he submitted a plan to the municipal authorities for lighting the city with oil lamps and gas lanterns; this was approved and carried out in 1669: with



Fig. 45
PIETER JANSZ. SAENREDAM (1597–1665)
Church of Our Lady and Steeple of the Cathedral in Utrecht, sketch
Teylers Museum, Haarlem

Fig. 46
PIETER JANSZ. SAENREDAM (1597–1665)
Church of Our Lady and Steeple of the Cathedral in Utrecht
Boijmans van Beuningen Museum, Rotterdam





2,500 lamps, Amsterdam was the first European city with street lighting. The occurrence of these lamps in pictures is of invaluable help for art historians as dating evidence.

In Italy, the tradition of Flemish and Dutch artists in the south continued, as we shall discuss below; Caspar Andriaansz van Wittel (1653–1736) was the most interesting artist of the third generation of Italianisers. His speciality was also in reproducing exact and comprehensive city vedutas, with Rome at the forefront in innumerable views. They show us the Eternal City in all its glory prior to the major regulation works of the nineteenth and twentieth centuries, but also reveal many dark sides; through him the veduta won acknowledgement in painting as a new, autonomous genre, and was successfully continued above all in Venetian painting. The country had become so popular in cultural tourism that the demand of Grand Tour travellers for souvenir paintings could hardly be satisfied. Gaspar Vanvitelli – he had coined an Italian version of his name – not only travelled through Rome, but also Venice, Florence, Bologna, Naples and other places on the peninsula.

Two specialists who became established in Venice, Antonio Canal, called II Canaletto (1697–1768) and his nephew Bernardo Bellotto (1720–1780), along with Giovanni Antonio Guardi (1699–1760) and his brother Francesco Guardi (1712–1793), controlled the market for vedutas and cityscapes across the whole of Europe in the second half of the eighteenth century.

The Princely Collections formerly owned one of the most inclusive collections of pictures by Antonio Canaletto, which were all sold in the 1950s. A short time ago, one of them was bought back: the Canal View with the Ponte delle Guglie, the Palazzo Labia and the Campanile, painted between 1734 and 1742 and acquired at the time in Venice directly from the artist by Prince Joseph Wenzel I von Liechtenstein. This picture, too, was on show in the 1948 exhibition in Lucerne, together with the view of the Piazetta in Venice (today in Milan, Collezione Crespi) and the large-scale view of the St Mark's Square (fig. 47). Fortunately, it proved possible to purchase an early view of St Mark's Square in Venice with the Campanile, painted before 1723.

Fig. 47
ANTONIO CANAL, called IL CANALETTO (1697-1768)
St Mark's Square
Thyssen-Bornemisza Collection, Madrid

In 1758, Prince Joseph Wenzel I von Liechtenstein commissioned Bernardo Bellotto to paint views of the princely garden palace in Vienna-Rossau quarter; he presented a view of the garden side viewed from the Belvedere opposite, and a view past the side of the palace onto the Belvedere and the settlement of Liechtenthal in the background (figs. 48, 49); these two paintings were also shown in Lucerne in 1948.

Another of these veduta artists is Giovanni Paolo Pannini (1691-1765), who produced topographically correct views as well as idealistic fantasy scenes; aiming to make the grandezza of ancient Rome live again, they included as many buildings and sculptures as possible. We see an excellent example in the Capriccio with the Foremost Architectural Monuments of Rome of 1735, which gathers together a prodigious number of major buildings and an even greater number of sculptures in this fantasy scene. The capriccio was a popular type of painting, particularly in eighteenth-century Venice. It compiled the most diverse and usually existent buildings and sculptures into a new and imaginative totality. This is where we come full circle to the first fiamminghi, who came to Rome, surveyed the ancient ruins and then transposed them into their fantasy landscapes, Posthumus and Heemskeerck. Between this first generation and the third with Vanvitelli, there was another, second generation of artists; as "Italianisers" they had an profound formative influence on painting in Holland and provided for a lively exchange between Italian and northern artists. Two things spurred these artists on to Italy; on the one hand the religious conflicts in their home country, but on the other, the longing for Italy itself, the land of light, a faraway Arcadia, a paradisial world of a remote Golden Age, "... the land where the lemon trees bloom...", sought and toured generations later by Johann Wolfgang von Goethe. This is not the place to discuss those artists of the first generation who came to Rome to see the ancient works of art with their own eyes, or become acquainted with them in the engravings of such artists as Marcantonio Raimondi (c. 1475-1534). Thus they learned not only about antiquity, but also about modern, contemporary Rome and its works of art. Nevertheless, there should be brief mention of Tommaso Portinari, who employed Hugo van der Goes (1435/40-1482) to



Fig. 48
BERNARDO BELLOTTO (1720–1780)
Liechtenstein Garden Palace in Vienna from the Belvedere
LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna, inv. GE 889

Fig. 49
BERNARDO BELLOTTO (1720–1780)
Liechtenstein Garden Palace in Vienna from the East
LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna, inv. GE 887



adorn the altar for his chapel in Santa Maria Novella in Florence, or Angelo Tani, who commissioned Hans Memling to paint a Last Judgement triptych – this was plundered by pirates during transport on the high seas of the Baltic. In the opposite direction, Jan Moscroen, a merchant of Bruges, issued a commission which brought Michelangelo's (1475–1564) Madonna and Child (1508/9) to the side aisle of Bruges Cathedral, where the marble group stills stands. Just around the same time, Jan Gossaert, called Mabuse (c. 1472–c. 1533) brought the first study of the Colosseum in a drawing to the Netherlands. Jan van Scorel (1495–1562) reached Rome in 1519 via Obervellach (where he created an altar) and was appointed curator of the Vatican Collections there by his compatriot Pope Hadrian VI. Heemskerck was more or less the cartographer of the remains of ancient Rome through his drawings (kept today in the Albertina in Vienna). He soon returned to his native land, fanning the flames for a new generation avid to get to know Rome.

This new generation really did succeed in becoming established in Rome and gained access to the select circles of antiquarians and cognoscenti. They soon acquired commissions as assistants to Roman artists during the building boom in Rome in the late sixteenth and seventeenth centuries, when all the great families vied to outdo each other. There was on the other hand an inexhaustible demand for renovation work, ensuring that the commission pot overflowed. The first to arrive there looking for real work, that is, to paint and not only to study, were the Matthijs brothers (c. 1550-1583) and Paul Bril (1553/54-1626). They found employment in the circles surrounding the papal court; after the early death of his brother, Paul's studio quickly became the top address for all artists arriving in Rome. The workforce from the north was soon pigeon-holed there: in a letter to Dirck van Ameyden, lawyer of the curia, the great collector and patron Marchese Vicenzo Giustiniani spoke of two principle styles (maniere): the grande maniera of Raphael, of the Venetians and the Bolgnese like Caracci and Reni, and the miniature-type painting of Dutch origin, manifest in the refined painting of the cabinet pictures as cultivated by the Netherlandish artists Henri met de Bles, Jan Breughel the Elder and Paul Bril.

Fig. 50
CLAUDE LORRAIN (1600-1682)
The Arrival of Cleopatra on
Tarsos
Musée National du Louvre, Paris

Fig. 51
CLAUDE LORRAIN (1600–1682)
Landscape with a Temple of Bacchus
National Gallery of Canada, Ottawa

Paul Bril only made a mark in the metier of the Italians in his large-format mural frescos, which he was able to infuse with southern light. His colleagues from the north also became familiar with this light at the various building sites, among them Bartholomäus Breenbergh (1599/1600-1659) and Cornelis van Poelenburgh (1586-1667), who were noted in the twenties as being among the most modern landscape painters in Rome. The artist who had the most intensive influence on them is without doubt Claude Lorrain (1600-1682). Joachim Sandrart (1606-1688) met the artists themselves in Rome and gives us a vivid picture of daily life there, telling of the communal excursions that took Claude Lorrain, Nicolas Poussin and Pieter van Laer out to Tivoli. He talks of Claude, who for the first time endeavoured to capture light situations directly in his oil sketches, to paint and draw from life. Thus Claude advances to become the illuminato among the "oltramontani" in Rome. "But he worked with great earnestness and diligence in order to investigate this art thoroughly, thus he endeavoured to get close to nature in every way he could; long before daybreak and well into the night, so that he would learn to reproduce the red of daybreak and sunset, and the evening hours as naturally as possible...." writes Sandrart in his Akademie. Claude's landscape painting of light had a profound effect on French and Netherlandish Italianisers, but hardly any on the Italian landscape school in Rome; these were dominated by Bologna, Caracci and Albani. So Claude turned to the other great French artist in Rome, Nicolas Poussin.

Claude set his landscape directly against the light, the light catches and envelops all objects, makes them translucent, animating the shadows as well. The light extracts much of the inherent value from the colours and creates melting transitions. Lorrain's art attains the summit of its achievement in his harbour scenes, places of arrival and places of farewell, places at the edge of the world. His Arrival of Cleopatra on Tarsos (1642; fig. 50), the Landscape







Fig. 52 CLAUDE LORRAIN (1600–1682) Landscape with Watermill Galleria Doria-Pamphilj, Rome

Fig. 53

JAKOB PHILIPP HACKERT (1737–1807)

In the Roveto Valley

LIECHTENSTEIN. The Princely Collections. Vaduz-Vienna. inv. GE 2436



with a Temple of Bacchus (c. 1644; fig. 51) and the Landscape with Watermill (1648; fig. 52) are well-nigh prototypes of the subsequent production by Dutch Italianisers, a Vernet in France, Hackert in Italy or Rebell in Austria, as we shall see

We can pick out two examples of how the light of the south, Lorrain's light, informed the paintings of his contemporaries and successors: Adam Pynacker's (1620–1673) Hilly Coastal Landscape with a Sailing Vessel, Grazing Cattle and Cowherds (1653/55) and Karel du Jardin's (Amsterdam 1626-1678 Venice) panoramic landscape Shepherds and their Flocks in the Campagna (c. 1675), neither of which manifests the light of Holland any longer, but the light of Italy as Claude had also seen it; a warm, mellow light, corresponding to the light manner and no longer the dark. It can be seen in Claude Joseph Vernet's (1714-1789) Bathers 1759; (1759), where the view falls from the dark contours of a cave onto the bathers in the interplay of light and the sunillumined ship on the horizon. It is the same light that lends the melting quality to the small panels by Christian Hilfgott Brand (1694-1756) Landscape with Donkey Driver and by Norbert Grund (1717-1767) Landscape with Boat. Both panels are excellent examples demonstrating the influence of Claude's ideal and of Dutch painting of the Golden Age on Central European painting already in the second half of the eighteenth century - and above all on Viennese Biedermeier painting, Jakob Philipp Hackert's (1737–1807) landscape In the Roveto Valley (1795; fig. 53) lives from the light source lingering behind the mountain range, backlighting and modelling the tree. And Josef Rebell's (1787-1828) Wooded Landscape with Temple (1809; fig. 54) and his View of Naples (1818) painted on a heavy copper plate would be inconceivable without Claude and Dutch landscape painting.

Landscape painting of Viennese Biedermeier is on the one hand completely in the thrall of Dutch models and even copies them, and on the other

Fig. 54

JOSEF REBELL (1787–1828)

Wooded Landscape with Temple

LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna, inv. GE 2448



Distant Prospects 75





Fig. 55

JACOB VAN RUISDAEL (1628/29-1682)

Landscape with Waterfall

Salzburger Landessammlungen, Residenzgalerie, Salzburg

Fig. 56

FERDINAND GEORG WALDMÜLLER (1793–1865)

Landscape with Waterfall

LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna, inv. GE 1591

breaks new ground, painting plein air for the first time, though this initially sparked off major controversies. Ferdinand Georg Waldmüller (1793–1865) followed both paths and repeatedly copied works in the Viennese galleries. In Landscape with Waterfall of 1822 (fig. 56) the Princely Collections have an sensitive copy by his hand after Jacob van Ruisdael. He knew the Ruisdael original from the Czernin Collection in Vienna; today it is in the Residenzgalerie in Salzburg (fig. 55). Friedrich Gauermann (1807–1862) also made an intensive study of Dutch painting; many of his paintings would have been inconceivable without this influence, in particular the stupendous painterly quality of The Harvest Wagon (1837). He palpably captures the interplay of light and dark, light and shade; we can almost physically feel the difference between the moist air of the approaching storm front and the dry, whirling dust in the foreground.

Both artists, Gauermann and Waldmüller, experienced their landscape by sketching them en plein air, composing them into finished pictures afterwards in the studio.

We know that Waldmüller often visited Sicily in summer; there, in Taormina and in Agrigento, he painted his oil sketches directly in the open air on small, prepared wooden panels. He wanted to introduce this method at the Vienna Academy where he had a teaching professorship; his idea was not taken up, and he was deprived of his teaching post. But this plein-air painting was quite customary at the time, demonstrable in the small Landscape Study by Gauermann (1827) or the impressive little picture by Heinrich Reinhold (1788–1825) Artists Exploring the Austrian Alps (1819): this shows painters on an expedition to study the Alps and all their natural phenomena. The block of Biedermeier landscapes is one of the best ever compiled throughout centuries of collecting activities devoted to landscape painting in the Princely Collections.





The Adoration of the Shepherds



Nuzi Allegretto (1315–1374 Fabriano) The Adoration of the Shepherds Tempera and gold on panel, 15.5 x 12.2 cm

Provenance: acquired in 1881 by Prince Johann II von Liechtenstein LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna Inv. GE 868

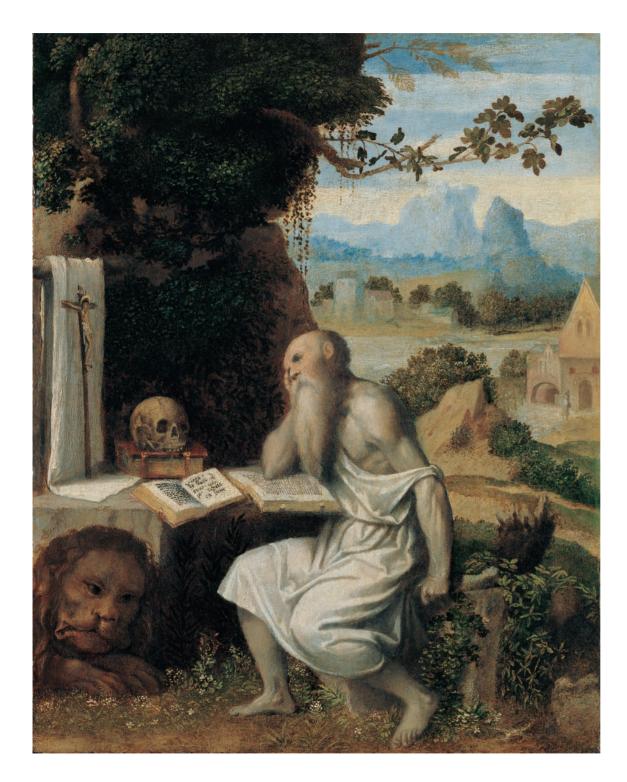
The Flight into Egypt



Nuzi Allegretto (1315–1374 Fabriano) The Flight into Egypt Tempera and gold on panel, 15.5 x 12.2 cm

Provenance: acquired in 1881 by Prince Johann II von Liechtenstein LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna Inv. GE 870

St Jerome



Alessandro Bonvicino da Brescia, called Moretto (Brescia 1498–1554 Brescia) St Jerome c. 1525 Oil on panel, 39 x 31 cm

Provenance: acquired in 1869 by Prince Johann II von Liechtenstein LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna Inv. GE 313

St Christopher



Benvenuto Tisi, called Garofalo (Ferrara 1481–1559 Ferrara) St Christopher c. 1530/40 Oil on panel, 33 x 37 cm

Provenance: acquired in 1832 by Prince Johann I von Liechtenstein from Johann Leistler, Vienna LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna Inv. GE 172

David with the Head of Goliath



Lucas van Leyden (Leiden 1494–1533 Leiden) David with the Head of Goliath First third of 16th C. Oil on oak panel, 29.7 x 40.5 cm

Provenance: acquired before 1733, presumably by Prince Joseph Wenzel I von Liechtenstein LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna Inv. GE 716

The Sacrifice of Isaac



Lukas Cranach the Elder (Kronach 1472–1553 Weimar)
The Sacrifice of Isaac
1531
Oil on beech panel, 50 x 34 cm
Signed and dated at bottom right: winged snake with ruby ring, 1531

Provenance: presumably acquired by Prince Karl Eusebius I von Liechtenstein LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna Inv. GE 739





The Road to Market



Jan Brueghel the Elder (Brussels 1568–1625 Antwerp)
The Road to Market
1604
Oil on copper, 16.0 x 22.5 cm
Signed and dated at bottom left: BRVEGHEL. 1604

Provenance: presumably acquired by Prince Karl Eusebius I von Liechtenstein LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna Inv. GE 561

A Hermit before a Grotto (A Mountainous Landscape with Pilgrims at a Chapel in a Grotto)



Joos de Momper (Antwerp 1564–1635 Antwerp); Jan Brueghel the Elder (Brussels 1568–1625 Antwerp) A Hermit before a Grotto (A Mountainous Landscape with Pilgrims at a Chapel in a Grotto) 1600/10 Oil on panel, 56 x 80 cm

Provenance: Katz Bros., Dieren; before 1989 private collection, Germany; Hohenbuchau Collection Hohenbuchau Collection, on permanent loan to LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vienna Inv. HB 69

Landscape with a Mountain Pass



Joos de Momper (Antwerp 1564–1635 Antwerp) Landscape with a Mountain Pass c. 1600/10 Oil on panel, 47 x 66 cm

Provenance: acquired between 1674 and 1680 by Prince Karl Eusebius I von Liechtenstein from Peter Bousin, Vienna LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz–Vienna Inv. GE 1789

Large Mountain Landscape



Joos de Momper (Antwerp 1564–1635 Antwerp) Large Mountain Landscape c. 1620 Oil on canvas, 198 x 300 cm

Provenance: before 1655 in the collection of Don Diego de Mexia, Marquis of Leganés, Spanish ambassador in Brussels; 1655 by inheritance to the Count of Altamira; until 1820 in the collection of the 8th Count of Altamira; 1820 sold to the Marquis of Salamanca in Madrid; 1985 sold at Sotheby's, London; acquired in 1986 by Prince Franz Josef II von und zu Liechtenstein

LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz–Vienna Inv. GE 730

The Virgin and Child with Putti in a Landscape



Jan Brueghel the Younger (Antwerp 1601–1678 Antwerp), Hendrick van Balen (Antwerp 1575–1632 Antwerp) The Virgin and Child with Putti in a Landscape c. 1626 Oil on canvas, 53 x 74 cm

Provenance: before 1982 Sir Clifford Curzon, CBE; acquired at the sale of his estate, 10 December 1982; Hohenbuchau Collection Hohenbuchau Collection, on permanent loan to LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vienna Inv. HB 25

Spanish Landscape with Goatherd, from the Small Landscapes series



Peter Paul Rubens (Siegen 1577–1640 Antwerp), engraved by Schelte a Bolswert (Bolsward 1586–1659 Antwerp) Spanish Landscape with Goatherd, from the Small Landscapes series c. 1638

Engraving, 41 x 53 cm

Inscribed at bottom left: Petr. Paul Rubens pinxit / S. à Bolswert sculpsit

Provenance: received as a gift in 1978 by Prince Franz Josef II von und zu Liechtenstein LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna Inv. GR 8148

Return from the Harvest, from the Large Landscapes series



Peter Paul Rubens (Siegen 1577–1640 Antwerp), engraved by Schelte a Bolswert (Bolsward 1586–1659 Antwerp) Return from the Harvest, from the Large Landscapes series c. 1638

Engraving, 45.5 x 63.3 cm

Inscribed at bottom left: Pet. Paul Rubbens pinxit. / S. à Bolswert sculpsit

Provenance: historical holding, documented 1945 at Schloss Vaduz LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna Inv. GR 2775

Landscape with Thunderstorm, from the Small Landscapes series



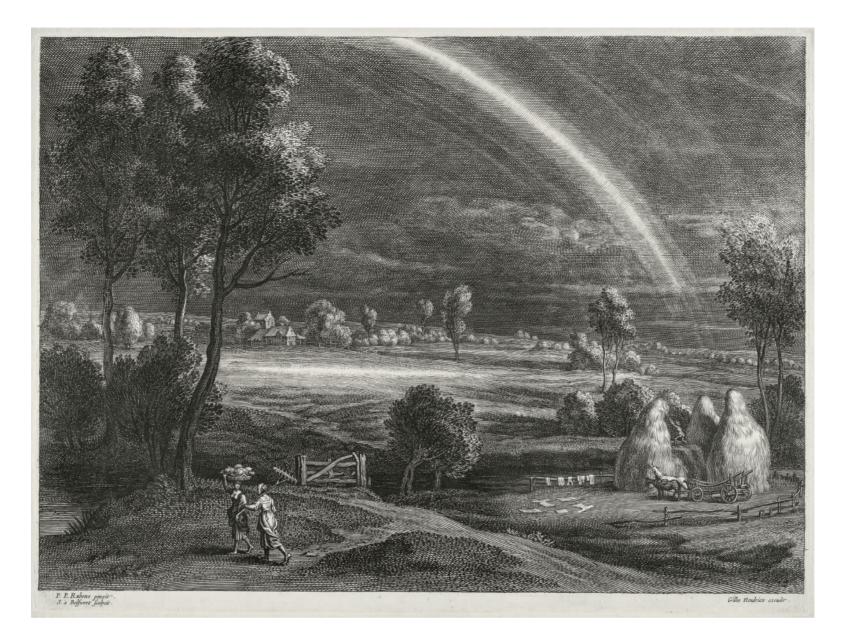
Peter Paul Rubens (Siegen 1577–1640 Antwerp), engraved by Schelte a Bolswert (Bolsward 1586–1659 Antwerp) Landscape with Thunderstorm, from the Small Landscapes series c. 1638

Engraving, 38.3 x 51.3 cm

Inscribed at bottom left: PP. Rubbens pinxit / S a Bolswert fecit

Provenance: received as a gift in 1978 by Prince Franz Josef II von und zu Liechtenstein LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna Inv. GR 8158

Return from the Harvest (Landscape with Rainbow), from the Small Landscapes series



Peter Paul Rubens (Siegen 1577–1640 Antwerp), engraved by Schelte a Bolswert (Bolsward 1586–1659 Antwerpen) Return from the Harvest (Landscape with Rainbow), from the Small Landscapes series c. 1638

Engraving, 34.2 x 45.8 cm

Inscribed at bottom left: P. P. Rubens pinxit / S. a Bolswert sculpsit

Provenance: received as a gift in 1978 by Prince Franz Josef II von und zu Liechtenstein LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna Inv. GR 8156

Spring



Lucas van Uden (Antwerp 1595–1672 Antwerp) Spring Oil on panel, 15.5 x 24.5 cm Signed at bottom right: L V V

Provenance: acquired before 1712 by Prince Johann Adam Andreas I von Liechtenstein LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna Inv. GE 489

Harvest Scene



David Teniers the Younger (Antwerp 1610–1690 Brussels) Harvest Scene Oil on panel, 18.1 x 25.0 cm Signed on bottom right: D. TENIERS. FEC

Provenance: acquired by Prince Karl Eusebius I von Liechtenstein LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna Inv. GE 518

Forest Floor Still Life with Flowers and Amphibians



Jan Davidsz. de Heem (Utrecht 1606–1684 Antwerp) Forest Floor Still Life with Flowers and Amphibians c. 1660

Oil on canvas, 112.7 x 130.5 cm Signed on the rock: J D De Heem. R

Provenance: 1878 Galerie Vicomte Du Bus de Gisignies, Brussels; sold at C. J. Niewenhuis, Brussels, 4 May 1889; acquired by Prince Johann II von Liechtenstein

LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna

Inv. GE 926





View of Dordrecht



Jan van Goyen (Leiden 1596–1656 The Hague) View of Dordrecht 1654 Oil on panel, cradled, 39 x 66 cm Signed and dated at bottom right: V G 1654

Provenance: first mentioned in Beschreibung der Gräflich Schönborn'schen Gemäldesammlung by Joseph von Hormayr, 1830; private collection Private collection; on permanent loan to LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna Inv. G 36

A River Landscape with a Parish Church



Jan van Goyen (Leiden 1596–1656 The Hague) A River Landscape with a Parish Church 1651

Oil on canvas, 55.5 x 67 cm

Monogrammed and dated at bottom right (on boat): VG 1651

Provenance: sale of Miss E. Hill at Christie's, London, 9 March 1934; Vicars Bros.; Sir Bernard Eckstein, London; his sale at Christie's, London, 8 December 1948; 1949 Edward Speelman, London; 1949 P. de Boer, Amsterdam; W. H. de Mouchy, Rotterdam; sold at Rotterdam, 29 October 1969; Hoogsteder Rotterdam; 1970 H. Terry-Engell, London; sold at Sotheby's, London, 6 July 1983; Hohenbuchau Collection

Hohenbuchau Collection, on permanent loan to LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vienna Inv. HB 29

Dutch River Landscape



Salomon van Ruysdael (Naarden 1602–1670 Haarlem) Dutch River Landscape 1660 (?) Oil on panel, cradled, 35 x 54 cm Signed and dated on near boat: SVR (ligated) 1660 (?)

Provenance: acquired 1878 by Prince Johann II von Liechtenstein from Christian Sedelmeyer, Paris LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz–Vienna Inv. GE 912

Landscape on the Island of Walcheren



Johannes Goedaert (Middelburg 1620–1668 Middelburg) Landscape on the Island of Walcheren Oil on panel, 48.7 x 66.1 cm Signed at bottom left: Joh: goedaert.

Provenance: before 1881 Fritz von Marcuard; acquired in 1881 by Prince Johann II von Liechtenstein LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna Inv. GE 940

Stranded Whale



Roelant Savery (Kortrijk 1576–1639 Utrecht) Stranded Whale Oil on panel, 35 x 79 cm Signed: R.SAVERY F

Provenance: 1677 Johann Karl Egk, acquired in 1677 by Prince Karl Eusebius I von Liechtenstein LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna Inv. GE 1130

Landscape with Herd



Roelant Savery (Kortrijk 1576–1639 Utrecht) Landscape with a Flock of Sheep 1610

Oil on panel, 25.7 x 20.4 cm Signed and dated at bottom centre: R. SAVERY. / 1610

Provenance: acquired 1677 by Prince Karl Eusebius I von Liechtenstein from Regnier Megan, Vienna LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna Inv. GE 485

Mercury, Argus and Io



Abraham Bloemaert (Gorinchem 1564–1651 Utrecht) Mercury, Argus and Io 1645 Oil on canvas, 79 x 104 cm Signed and dated at bottom centre: A. Bloemaert f. 1645

Provenance: acquired in 1836 by Prince Johann I von Liechtenstein from Franz Goldmann, Vienna LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna Inv. GE 349

Bandits Attacking a Travelling Coach



Philips Wouwerman (Haarlem 1619–1668 Haarlem)
Bandits Attacking a Travelling Coach
1644
Oil on panel, 60 x 79 cm
Signed and dated at bottom right: PH. W: A. 1644

Provenance: identified as entailed property by a 1733 seal; presumably acquired before 1712 by Prince Johann Adam Andreas I von Liechtenstein LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna Inv. GE 430

Hunting Party Resting at the Edge of a Forest



Joris van der Haagen (Dordrecht or Arnheim 1615–1669 The Hague) Hunting Party Resting at the Edge of a Forest Third quarter of 17th C. Oil on oak wood panel, 40 x 50 cm

Provenance: acquired by Thomas George, 1st Earl of Northbrook at Christie's, London, 26 July 1859; before 2006 Lord Northbrook; 2006 Luxury Development Inc., Panama; 2006 acquired by Prince Hans-Adam II von und zu Liechtenstein LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna Inv. GE 2403

Canal with Wooden Bridge by Moonlight



Aert van der Neer (Gorinchem 1603–1677 Amsterdam) Canal with Wooden Bridge by Moonlight before 1656 Oil on panel, 25.3 x 22.5 cm

Provenance: 1656 Archduke Leopold Wilhelm of Austria; before 1676 Forchondt, Antwerp; acquired by Prince Karl Eusebius I von Liechtenstein LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna Inv. GE 479

An Extensive Landscape with Hunters Shooting Ducks



Pieter van Asch (Delft 1603–1678 Delft) An Extensive Landscape with Hunters Shooting Ducks Oil on canvas, 54 x 84 cm Signed at bottom right: P. V. AS

Provenance: sold at Galerie Koller, Zurich, 15 May 1981; Hohenbuchau Collection Hohenbuchau Collection, on permanent loan to LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vienna Inv. HB 17

Waterfall in a Rocky Landscape



Jacob van Ruisdael (Haarlem 1628–1682 Amsterdam) Waterfall in a Rocky Landscape

Oil on panel, 66 x 52 cm Signed at right: JvRuisdael (JvR ligated)

Provenance: 1822 Collection Baron Steengracht, The Hague; sale of Steengracht estate at George Petit, Paris, 9 June 1913; Goudstikker, Amsterdam; Friedrich Glück, Budapest; 1933 Dr Schaeffer, Amsterdam, later London; sold at Charpentier, Paris, 7 December 1951; 1987 Harari & Johns, London; sold at Philips, London, 26 April 1988; Hohenbuchau Collection

Hohenbuchau Collection, on permanent loan to LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vienna Inv. HB 59

Rhine Landscape



Jan Griffier (Amsterdam 1645–1718 London) Rhine Landscape Oil on panel, 51 x 69 cm Signed on bottom left: Griffier

Provenance: first mentioned in Beschreibung der Gräflich Schönborn'schen Gemäldesammlung by Joseph von Hormayr, 1830; private collection Private collection; on permanent loan to LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna Inv. G 46

Still Life of Aquatic Animals on the Shore of a Lake



Philipp Ferdinand de Hamilton (Brussels 1664–1750 Vienna)
Still Life of Aquatic Animals on the Shore of a Lake
1730
Oil on canvas, 57 x 78 cm
Signed and dated at bottom right: Philip F. de Hamilton SCM ... / 1730

Provenance: acquired by Prince Joseph Wenzel I von Liechtenstein LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna Inv. GE 1123

A Winter Landscape with Figures



Johann Friedrich Alexander Thiele (Dresden 1747–1803 Dresden) A Winter Landscape with Figures Oil on canvas, 47 x 60 cm

Provenance: 1989 Galerie Sanct Lucas, Vienna; Hohenbuchau Collection Hohenbuchau Collection, on permanent loan to LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vienna Inv. HB 74





A Herd at Rest among Roman Ruins



Jan Baptist Weenix the Elder (Amsterdam 1621–1661 Huis ter Mey, near Utrecht) A Herd at Rest among Roman Ruins Oil on canvas, 69 x 115 cm

Provenance: acquired in 1932 by Prince Franz I von Liechtenstein LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna Inv. GE 1763

Landscape with Herdsmen at a Well



Jan Frans Soolmaker (Antwerp 1635–1665 Italy) Landscape with Herdsmen at a Well Oil on canvas, 61 x 75 cm Signed at bottom left: J.F. SOOLMAKER ft.

Provenance: acquired in 1820 by Prince Johann I von Liechtenstein from Hackel, Vienna LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna Inv. GE 330

Landscape with a Well



Nicolaes Berchem (Haarlem 1620–1683 Amsterdam) Landscape with a Well Late 1650s Oil on panel, 37 x 48 cm Signed at bottom right: Berchem f.

Provenance: identified as entailed property by a 1733 seal; presumably acquired before 1712 by Prince Johann Adam Andreas I von Liechtenstein LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna Inv. GE 526

Inn on a Road



Pieter van Laer (Haarlem 1599–1642 Haarlem) Inn on a Road Oil on canvas, unlined, 62 x 77 cm

Provenance: presumably acquired in 1679 by Prince Karl Eusebius I von Liechtenstein from Johann Karl Freiherr von Egk LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna Inv. GE 433

Italian Mountain Landscape



Herman II Saftleven (Rotterdam 1609–1685 Utrecht) Italian Mountain Landscape Late 1650s Oil on panel, 44 x 56 cm Monogrammed at bottom left: H S

Provenance: first mentioned in Mittheilungen aus den Gemäldesammlungen von Alt-Wien by Theodor Frimmel, 1896; private collection Private collection; on permanent loan to LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna Inv. G 18

River Landscape



Jacob de Heusch (Utrecht 1656–1701 Amsterdam) River Landscape 1698 Oil on canvas, 54 x 66 cm Signed at bottom centre: J d Heusch:f. 1698. (J d H ligated)

Provenance: first mentioned in the gallery catalogue compiled by Jacob von Falke in 1873 LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna Inv. GE 421

Landscape with Bridge



Jan van Huysum (Amsterdam 1682–1749 Amsterdam) Landscape with Bridge c. 1709 Oil on canvas, 40 x 33 cm

Provenance: presumed first mention in the inventory of the Schönborn-Buchheim Collection compiled by Johann Balthasar Gutwein, 1746; private collection
Private collection; on permanent loan to LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna
Inv. G 13





Calm Sea



Simon de Vlieger (Rotterdam 1600–1653 Weesp) Calm Sea Oil on panel, 44 x 63 cm

Provenance: Acquired in 1833 by Prince Johann I von Liechtenstein from Franz Goldmann, Vienna LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna Inv. GE 696

Ships off the Coast



Willem van de Velde the Younger (Leiden 1633–1707 London) Ships off the Coast 1672 Oil on canvas, 45 x 55 cm Signed and dated at bottom centre: W. V. Velde 1672

Provenance: acquired in Paris in 1881 by Prince Johann II von Liechtenstein LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna Inv. GE 918

Storm at Sea with Shipwreck



Adam Willaerts (Antwerp 1577–1664 Utrecht) Storm at Sea with Shipwreck 1633 Oil on panel, 57 x 90 cm Signed and dated at bottom left: A. W. 1633

Provenance: acquired in 1829 by Prince Johann I von Liechtenstein from Franz Goldmann, Vienna LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna Inv. GE 828

Dutch Merchantmen in Rough Seas off a Rocky Coast



Simon de Vlieger (Rotterdam 1600–1653 Weesp)
Dutch Merchantmen in Rough Seas off a Rocky Coast
Early 1640s
Oil on panel, 39 x 58 cm
Signed at bottom right: S. de Vlieger

Provenance: private collection, Switzerland; 1985 Rob Kattenburg Gallery, Amsterdam; Hohenbuchau Collection Hohenbuchau Collection, on permanent loan to LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vienna Inv. HB 41

A Shipwreck off a Rocky Coast in Rough Seas



Bonaventura Peeters (Antwerp 1614–1652 Hoboken) A Shipwreck off a Rocky Coast in Rough Seas 1647 Oil on canvas, 75 x 112 cm Monogrammed and dated at bottom right: B. P. 1647.

Provenance: first mentioned in the gallery catalogue compiled by Jacob von Falke in 1873 LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna Inv. GE 417





River Landscape



Antoine Mirou (Antwerp 1580–1661 Antwerp?) River Landscape 1618 Oil on panel, 58 x 80 cm Signed and dated at bottom left: M 1618

Provenance: first mentioned in Mittheilungen aus den Gemäldesammlungen von Alt-Wien by Theodor Frimmel, 1896; private collection Private collection; on permanent loan to LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna Inv. G 42

Wooded Landscape



Antoine Mirou (Antwerp 1580–1661 Antwerp?) Wooded Landscape 1619 Oil on panel, 58 x 80 cm Signed and dated at bottom left: M 1619

Provenance: first mentioned in Mittheilungen aus den Gemäldesammlungen von Alt-Wien by Theodor Frimmel, 1896; private collection Private collection; on permanent loan to LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna Inv. G 64

Mountainous Landscape with Castle



Johann Franz Ermels (Reilkirch? 1641–1693 Nurnberg) Mountainous Landscape with Castle Oil on canvas, 29.1 x 39.6 cm

Provenance: first documented in 1895 at Schloss Eisgrub (Lednice) LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna Inv. GE 319

Wooded Landscape with Shepherds by a River



Johann Franz Ermels (Reilkirch? 1641–1693 Nurnberg) Wooded Landscape with Shepherds by a River Oil on canvas, 30 x 40 cm

Provenance: first documented in 1895 at Schloss Eisgrub (Lednice) LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna Inv. GE 321

Fête galante



Johann Georg Platzer (St Michael in Eppan 1704–1761 St Michael in Eppan) Fête galante 1736 Oil on copper, 59.0 x 83 cm

Provenance: c. 1925 private collection, Germany; before 2003 Galerie Sanct Lucas, Vienna; acquired in 2003 by Prince Hans-Adam II von und zu Liechtenstein

LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna Inv. GE 1400

Signed and dated at top left: I.G. PLATZER / M.D.C.C.XXXVI

An Elegant Company Making Music in the Open Air



Franz Christoph Janneck (Graz 1703–1761 Vienna) An Elegant Company Making Music in the Open Air 1740/60 Oil on copper, 40 x 58 cm Signed at bottom left: J.C. Janneck. / Fecit

Provenance: before 2004 in a private collection; sold at Sotheby's, London, 22 April 2004; 2004 acquired by Prince Hans-Adam II von und zu Liechtenstein LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna Inv. GE 2146

The Colonnade at Adamsthal (Adamov)



Ferdinand Runk (Freiburg im Breisgau 1764–1834 Vienna) The Colonnade at Adamsthal (Adamov) 1815 Watercolour, 51 x 75 cm

Provenance: commissioned and acquired from the artist in 1815 by Prince Johann I von Liechtenstein LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna Inv. GR 596

Watering Horses at Lake Zell



Friedrich Gauermann (Miesenbach 1807–1862 Vienna) Watering Horses at Lake Zell 1847 Oil on panel, cradled, 87 x 111 cm Signed and dated at bottom right: F. Gauermann / 1847.

Provenance: 1847 Graf Johann Barkoczy; before 1910 Baron Guido Clauer; sold at Auktionshaus C. J. Wawra, Vienna, February 1910; 1913 Auktionshaus Kende, Vienna; acquired in 1913 by Prince Johann II von Liechtenstein LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna Inv. GE 2041

Lower and Upper Sulzbach Glacier; verso: pencil sketch



Thomas Ender (Vienna 1793–1875 Vienna) Lower and Upper Sulzbach Glacier; verso: pencil sketch 1829 Watercolour, 27.2 x 38.4 cm

Provenance: 1982 Galerie Hassfurther, Vienna; private collection, Vienna; acquired in 2016 by Prince Hans-Adam II von und zu Liechtenstein LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna Inv. GR 8506

The Temple of Concordia at Agrigento



Ferdinand Georg Waldmüller (Vienna 1793–1865 Hinterbrühl near Vienna) The Temple of Concordia at Agrigento 1849 Oil on panel, 32 x 40 cm

Signed and dated at bottom centre: Waldmüller 1849

Provenance: 1872 Friedrich Jakob Gsell; sold at Georg Plach, 14 March 1872; before 1890 Caruta Collection, Vienna; sold at Auktionshaus C. J. Wawra, Vienna, 27 May 1890; acquired by Prince Johann II von Liechtenstein LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz–Vienna

Inv. GE 1596

Vale of Chamonix with Mont Blanc



Ludwig Schnorr von Carolsfeld (Königsberg 1788–1853 Vienna) Vale of Chamonix with Mont Blanc 1848 Oil on panel, 25 x 42 cm Monogrammed and dated at bottom left: LS (ligated) 1848

Provenance: Josef and Auguste Blauhorn Collection, Vienna; 1940 private collection; Österreichische Galerie Belvedere; 2013 restituted to the heirs of Josef und Auguste Blauhorn; 2013 Luxury Development, Panama; acquired by Prince Hans-Adam II von und zu Liechtenstein LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna Inv. GE 2500

View of the Grossglockner



Thomas Ender (Vienna 1793–1875 Vienna) View of the Grossglockner Oil on paper, 27.9 x 36.4 cm

Provenance: 1911 displayed at the International Exhibition of Art, Rome; first documented in the Princely Collections in 1950 LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz–Vienna Inv. GR 190





The Siege of s'Hertogenbosch (Bois-le-Duc)



Paulus van Hillegaert (Amsterdam 1596–1640 Amsterdam) The Siege of s'Hertogenbosch (Bois-le-Duc) Oil on panel, cradled, 64 x 102 cm

Provenance: first mentioned in Mittheilungen aus den Gemäldesammlungen von Alt-Wien by Theodor Frimmel, 1896; private collection Private collection; on permanent loan to LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna Inv. G 78

A Panoramic Landscape with a Military Encampment



Robert van den Hoecke (Antwerp 1622–1668 Bergues) A Panoramic Landscape with a Military Encampment 1660 Oil on copper, 23 x 30.5 cm

Signed and dated at bottom left: ROBERT. VAN. HOECKE. FE / 1660

Provenance: sold at Sotheby Parke-Bernet, New York, 2 November 1978; sold at Sotheby's, London, 16 July 1980; Hohenbuchau Collection Hohenbuchau Collection, on permanent loan to LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vienna Inv. HB 13

Cavalry Attack



Hendrik Verschuring (Gorinchem 1627–1690 Dordrecht) Cavalry Attack Oil on canvas on panel, 56 x 75 cm

Provenance: presumed first mention in the inventory of the Schönborn-Buchheim Collection compiled by Johann Balthasar Gutwein, 1746; private collection

Private collection; on permanent loan to LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna Inv. G 1

Cavalry Skirmish with Turks



Karel Breydel (Antwerp 1678–1733 Antwerp) Cavalry Skirmish with Turks Oil on panel, 23.4 x 28.7 cm Signed at bottom right: C breydel

Provenance: first mentioned in the 1767 gallery catalogue compiled by Vincenzio Fanti LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna Inv. GE 333

Prince Eugene of Savoy at Blenheim, 1704



Jan van Huchtenburgh (Haarlem 1647–1733 Amsterdam) Prince Eugene of Savoy at Blenheim, 1704 1st quarter of 18th cent. Oil on canvas, 37 x 52 cm

Provenance: probably first mentioned in Beschreibung der Gräflich Schönborn'schen Gemäldesammlung by Joseph von Hormayr, 1830 Private collection; on permanent loan to LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna Inv. G 61.1

Prince Eugene of Savoy at Cassano, 1705



Jan van Huchtenburgh (Haarlem 1647–1733 Amsterdam) Prince Eugene of Savoy at Cassano, 1705 1st quarter of 18th cent. Oil on canvas, 37 x 52 cm

Provenance: probably first mentioned in Beschreibung der Gräflich Schönborn'schen Gemäldesammlung by Joseph von Hormayr, 1830 Private collection; on permanent loan to LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna Inv. G 61.2





Meleager and Atalanta, or The Calydonian Boar Hunt (modello)



Peter Paul Rubens (Siegen 1577–1640 Antwerp) Meleager and Atalanta, or The Calydonian Boar Hunt (modello) before 1628 Oil on panel, cradled, 24.2 x 61.9 cm

Provenance: probably in the collection of the Dukes of Coburg-Gotha, Vienna; acquired by Galerie Sanct Lucas, Vienna in 1937; before 1999 in private Austrian ownership; acquired in 1999 by Prince Hans-Adam II von und zu Liechtenstein LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna Inv. GE 75

Diana and her Nymphs, Hunting (modello)



Peter Paul Rubens (Siegen 1577–1640 Antwerp) Diana and her Nymphs, Hunting (modello) c. 1628 Oil on panel, cradled, 24.4 x 61.7 cm

Provenance: probably in the collection of the Dukes of Coburg-Gotha, Vienna; acquired by Galerie Sanct Lucas, Vienna in 1937; before 1999 in private Austrian ownership; acquired in 1999 by Prince Hans-Adam II von und zu Liechtenstein LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna Inv. GE 84

Lion Hunt



Paul de Vos (Hulst 1596–1678 Antwerp) Lion Hunt Oil on panel, 19 x 40 cm

Provenance: first documented in 1888 at Schloss Feldsberg (Valtice) LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz–Vienna Inv. GE 1307

Mounted Falconers



Johann Dallinger von Dalling the Elder (Vienna 1741–1806 Vienna) Mounted Falconers Oil on canvas, 33 x 49 cm

LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna Inv. GE 960

Hunting with Hounds



Anton Jenik (fl. 1st third of 19th C.) Hunting with Hounds Oil on canvas, 56 x 70 cm

Provenance: acquired by Prince Johann I von Liechtenstein LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna Inv. GE 1863

View of Schloss Lundenburg (Brečlav)



Ferdinand Runk (Freiburg im Breisgau 1764–1834 Vienna) View of Schloss Lundenburg (Brečlav) c. 1817 Watercolour, 50 x 75 cm

Provenance: commissioned and acquired from the artist in 1818 by Prince Johann I von Liechtenstein LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna Inv. GR 605





The Market Place in Haarlem, Looking Towards the Grote Kerk



Gerrit Adriaensz. Berckheyde (Haarlem 1638–1698 Haarlem) The Market Place in Haarlem, Looking Towards the Grote Kerk 1665

Oil on panel, 61 x 85 cm

Signed and dated at bottom left: G. Berck Heyde 1665

Provenance: before 1847 Baron J. G. Verstolk van Soelen; sale 1847; before 1886 Colonel A. Ridgway; sold at P. Colnaghi & Co. Ltd., London, 15 January 1886; before 1904 Thomas George, 1st Earl of Northbrook; before 2006 Lord Northbrook; 2006 Luxury Development Inc., Panama; acquired in 2006 by Prince Hans-Adam II von und zu Liechtenstein

LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna Inv. GE 2396

View of Naples



Josef Rebell (Vienna 1787–1828 Dresden)
View of Naples
1818
Oil on copper, panel, 53 x 67 cm
Signed and dated at bottom right: Jos: Rebell. 1818.

Provenance: 1818 Benno Reichl, Munich; 2007 Kunstagentur Günther Meier, Unterföhring; acquired by Prince Hans-Adam II von und zu Liechtenstein
LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna
Inv. GE 2443

Molo San Marco in Venice



Rudolf von Alt (Vienna 1812–1905 Vienna) Molo San Marco in Venice 1846 Oil on panel, cradled, 23.5 x 29.5 cm Signed and dated at bottom right: R. Alt 1846

Provenance: before 1884 Konrad Bühlmeyer, Vienna; 1973 Galerie Schebesta, Vienna; Kretschmann Collection, Vienna; acquired in 2015 by Prince Hans-Adam II von und zu Liechtenstein from the Kretschmann family LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz–Vienna Inv. GE 2531

View of the Molo in Venice with the Doge's Palace and Santa Maria della Salute



Rudolf von Alt (Vienna 1812–1905 Vienna)
View of the Molo in Venice with the Doge's Palace and Santa Maria della Salute
1835
Oil on canvas, unlined, 51 x 67 cm
Signed and dated at bottom right: Rudolph Alt 1835

Provenance: sold at Sotheby's, Munich, 8 December 1998; acquired by Prince Hans-Adam II von und zu Liechtenstein LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna Inv. GE 55

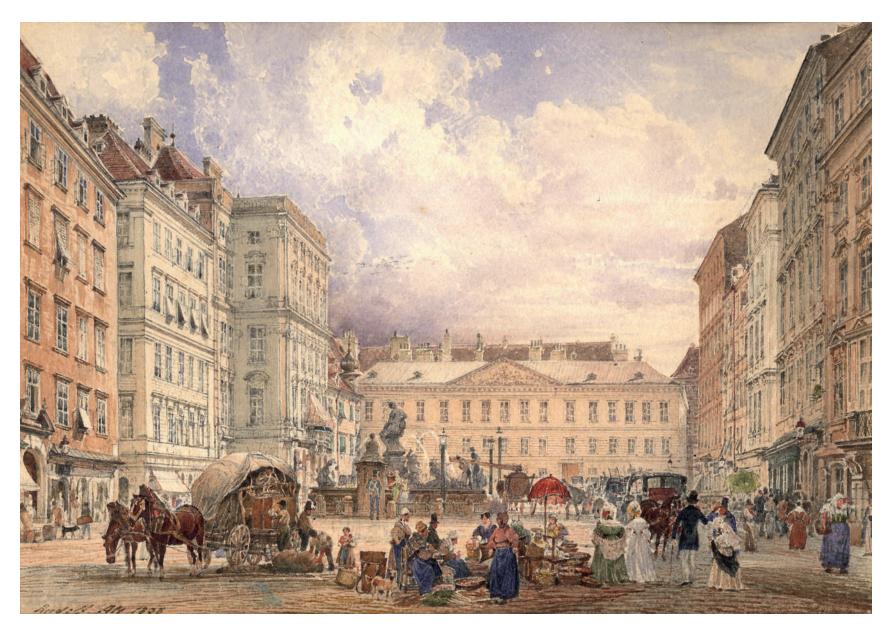
Neuer Markt in Vienna



Rudolf von Alt (Vienna 1812–1905 Vienna)
Neuer Markt in Vienna
1838
Watercolour over pencil on paper, 15.5 x 22 cm
Signed and dated at bottom left: Rudolf Alt 1838

Provenance: 1971 Kunsthandlung Christian M. Nebehay, Vienna; before 2015 Kretschmann Collection, Vienna; acquired 2015 by Prince Hans-Adam II von und zu Liechtenstein from the Kretschmann family LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna Inv. GR 8244

سوق نوير في فيينا



رودولف فون آلت (فيينا 1812–1905 فيينا)

سوق نوير في فيينا

1838

ألوان مائية وقلم رصاص على ورق، قياس 15.5 × 22 سم

موقعة ومؤرخة في أسفل اليسار: Rudolf Alt 1838

المصدر: في عام 1971 كانت ملكاً لتاجر الأعمال الفنية كريستيان إم. نيبهاي في فيينا؛ وكانت قبل عام 2015 ضمن مقتنيات «مجموعة كريتشمان» حتى اشتراها الأمير هانس آدم الثاني فون اوند زو لحتنشتاين من عائلة كريتشمان. لختنشتاين. مجموعة المقتنيات الأميرية، فادوز – فيينا رقم الجرد. 8244 GR

مشهد لرصيف ميناء في البندقية مع قصر دوج وكنيسة سانتا ماريا ديلا ساليوت



رودولف فون آلت (فيينا 1812–1905 فيينا) مشهد لرصيف ميناء في البندقية مع قصر دوج وكنيسة سانتا ماريا ديلا ساليوت 1835 ألوان زيتية على قماش، قياس 51 × 67 سم موقعة ومؤرخة في أسفل اليمين: Rudolph Alt 1835

المصدر: تم بيعها ضمن مزاد سوذبيز في ميونيخ بتاريخ 8 ديسمبر 1998 إلى الأمير هانس آدم الثاني فون اوند زو لختنشتاين لختنشتاين. مجموعة المقتنيات الأميرية، فادوز-فيينا رقم الجرد. 55 GE

رصيف ميناء سان ماركو في البندقية



ردولف فون ألت (فيينا 1812–1905 فيينا) رصيف ميناء سان ماركو في البندقية 1846 ألوان زيتية على لوح، قياس 23.5 × 29.5 سم موقعة ومؤرخة في أسفل اليمين: R. Alt 1846

المصدر: كانت قبل عام 1884 مملوكة لكونراد بولميير في فيينا. وفي عام 1973، تم عرضها في جاليري شيبيستا ضمن مجموعة كريتشمان، فيينا؛ واشتراها الأمير هانس آدم الثاني فون اوند زو لختنشتاين من عائلة كريتشمان في عام 2015

لختنشتاين. مجموعة المقتنيات الأميرية، فادوز فيينا

رقم الجرد. GE 2531

مشهد من نابولي



جوزيف ريبيل (فيينا 1787 -1828 درسدن) مشهد من نابولي 1818 ألوان زيتية على لوح نحاسي، قياس 53 × 67 سم موقعة ومؤرخة في أسفل اليمين: .Jos: Rebell. 1818

المصدر: كانت في عام 1818 ملكاً لبينو رايخل في ميونيخ: وآلت ملكيتها في عام 2007 إلى وكالة غانثر ميير الفنية في أونترفيورنغ. ثم حصل عليها الأمير هانس آدم الثاني فون اوند زو لختنشتاين لختنشتاين. مجموعة المقتنيات الأميرية، فادوز فيينا رقم الجرد. GE 2443

السوق في هارلم، النظر باتجاه كنيسة جروت كرك



جيريت أدريانز. بيركهيد (هارلم 1638-1698 هارلم) السوق في هارلم، النظر باتجاه كنيسة جروت كرك 1665 ألوان زيتية على لوح، قياس 61 × 85 سم موقعة ومؤرخة في أسفل اليسار: G. Berck Heyde 1665

المصدر: كانت قبل عام 1847 بحوزة البارون ج.ف. فيرستولك فان سويلين؛ وتم بيعها في عام 1847؛ وكانت قبل عام 1886 ملكاً للكولونيل أ. ريدجفي؛ وتم بيعها في 15 يناير 1886 خلال معرض كولانجي، لندن؛ وامتلكها قبل عام 1906 توماس جورج، إيرل نورثبروك الأول؛ وكانت قبل عام 2006 مملوكة للورد نورثبروك؛ وآلت ملكيتها بعد ذلك إلى معرض لاكجري ديفلوبمنت في بنما ؛ وحصل عليها الأمير هانس آدم الثاني فون اوند زو لختنشتاين في عام 2006 لختنشتاين. مجموعة المقتنيات الأميرية، فادوز-فيينا

رقم الجرد. GE 2396





مشهد لقلعة لندنبرغ (بريتسلاف)



فرديناند رانك (فرايبورغ 1764 – 1834 فيينا) مشهد لقلعة لندنبرغ (بريتسلاف) حوالي 1817 ألوان مائية، قياس 50 × 75 سم

المصدر: تم تكليف الفنان برسمها واشتراها منه الأمير يوهان الأول فون لختنشتاين في عام 1818 لختنشتاين. مجموعة المقتنيات الأميري، فادوز-فيينا رقم الجرد. GR 605

الصيد مع الكلاب



أنطون يينيك (حوالي الثلث الأول من القرن التاسع عشر) الصيد مع الكلاب ألوان زيتية على لوح، قياس 55 × 70 سم

المصدر: حصل عليها الأمير يوهان الأول فون لختنشتاين لختنشتاين. مجموعة المقتنيات الأميرية، فادوز-فيينا رقم الجرد. GE 1863

صقّارة على صهوات خيولهم



يوهان دالينر فون دالين الأصغر (فيينا 1741 – 1806 فيينا) صقّارة على صهوات خيولهم

ألوان زيتية على قماش، قياس 33 × 49 سم لختنشتاين. مجموعة المقتنيات الأميرية، فادوز-فيينا رقم الجرد. GE 960

صيد الأسد



بول دي فوس (هيلست 1596 – 1678 أنتويرب) صيد الأسد ألوان زيتية على لوح، قياس 19 × 40 سم

المصدر: تم توثيقها لأول مرة في عام 1888 في قلعة فيلدسبيرج (فالتيس) لختنشتاين. مجموعة المقتنيات الأميرية، فادوز-فيينا رقم الجرد. GE 1307

ديانا وحورياتها في رحلة صيد



بيتر باول روبنز (زيغن 1577 – 1640 أنتويرب) ديانا وحورياتها في رحلة صيد حوالي 1628 ألوان زيتية على لوح، قياس 24.4 × 61.7 سم

المصدر: ربما ذكرت لأول مرة ضمن مجموعة مقتنيات دوقات ساكس كوبورغ وغوتا، فيينا؛ وتم الاستحواذ عليها من قبل جاليري سانت لوكوس، فيينا في عام 1937؛ وقبل عام 1999، كانت ضمن مجموعة المقتنيات النمساوية الخاصة؛ واشتراها فيما بعد الأمير هانس آدم الثاني فون اوند زو لختنشتاين في عام 1999

لختنشتاين. مجموعة المقتنيات الأميرية، فادوز-فيينا

رقم الجرد. GE 84

ميليجير وأتالانتا أو صيد خنزير كاليدونيا



بيتر باول روبنز (زيغن 1577 – 1640 أنتويرب) ميليجير وأتالانتا أو صيد خنزير كاليدونيا قبل عام 1628 ألوان زيتية على لوح، قياس 24.4 × 61.7 سم

المصدر: ربما ذكرت لأول مرة ضمن مجموعة مقتنيات دوقات ساكس كوبورغ وغوتا، فيينا؛ وتم الاستحواذ عليها من قبل جاليري سانت لوكوس، فيينا في عام 1937؛ وقبل عام 1999، كانت ضمن مجموعة المقتنيات النمساوية الخاصة؛ واشتراها فيما بعد الأمير هانس آدم الثاني فون اوند زو لختنشتاين في عام 1999 لختنشتاين. مجموعة المقتنيات الأميرية، فادوز-فيينا

رقم الجرد. 35 GE





الأمير يوجين من سافوي في كاسانو، 1705



يان فان هوختنبرخ (هارلم 1647 – 1733 أمستردام) الأمير يوجين من سافوي في كاسانو، 1705 الربع الأول من القرن الثامن عشر ألوان زيتية على قماش، قياس 37 × 52 سم

المصدر: ذكرت لأول مرة في كتاب «وصف مجموعة لوحات جريفليش شونبونسين الفنية» للمؤلف جوزيف فان هرمير، 1830 مجموعة مقتنيات خاصة: إعارة دائمة إلى لختنشتاين. مجموعة المقتنيات الأميرية، فادوز – فيينا رقم الجرد. G 61.2

الأمير يوجين من سافوي في بلينهايم، 1704



يان فان هوختنبرخ (هارلم 1647 – 1733 أمستردام) الأمير يوجين من سافوي في بلينهايم، 1704 الربع الأول من القرن الثامن عشر ألوان زيتية على قماش، قياس 37 × 52 سم

المصدر: ذكرت لأول مرة في كتاب «وصف مجموعة لوحات جريفليش شونبونسين الفنية» للمؤلف جوزيف فان هرمير، 1830 مجموعة مقتنيات خاصة؛ إعارة دائمة إلى لختنشتاين. مجموعة المقتنيات الأميرية، فادوز – فيينا رقم الجرد. 61.1 G

حرب الفرسان مع الأتراك



كاريل بريديل (أنتويرب 1678 – 1733 أنتويرب) حرب الفرسان مع الأتراك ألوان زيتية على لوح، قياس 23.4 × 28.7 سم موقعة في أسفل اليمين C breydel

المصدر: ذُكرت لأول مرة في كتالوج معرض أقامه فينشينزيو فانتي في عام 1767 لختنشتاين. مجموعة المقتنيات الأميرية، فادوز-فيينا رقم الجرد. GE 333

هجوم الفرسان



هندريك فيرشورينج (خوريتشيم 1627 – 1690 دوردريشت) هجوم الفرسان ألوان زيتية على قماش، قياس 56 × 75 سم

المصدر: يُعتقد أنها ذكرت لأول مرة ضمن قائمة جرد مقتنيات شونبون-بوخيم، التي جمعها يوهان بالتزار جوتفاين، 1746؛ مجموعة مقتنيات خاصة: إعارة دائمة إلى لختنشتاين. مجموعة المقتنيات الأميرية، فادوز – فيينا رقم الجرد. GE 1

منظر طبيعي بانورامي، مخيم عسكري



روبرت فان دين هوكي (أنتويرب 1622 – 1668 بيرغ) منظر طبيعي بانورامي، مخيم عسكري 1660 ألوان زيتية على نحاس، قياس 23 × 30.5 سم موقعة ومؤرخة في أسفل اليسار: ROBERT. VAN. HOECKE. FE / 1660

المصدر: تم بيعها في مزاد سوذبيز بارك – بيرنت، نيويورك يوم 2 نوفمبر 1978؛ وأعيد بيعها في مزاد سوذبيز لندن بتاريخ 16 يوليو 1980 لمجموعة «هوان بوخاو» تم إعارتها بشكل دائم إلى لختنشتاين. مجموعة المقتنيات الأميرية، فيينا.

رقم الجرد. 13 HB

حصار سیرتوخیمبوس (بوا لو دوك)



باولوس فان هيلخارت (أمستردام 1596 – 1640 أمستردام) حصار سيرتوخيمبوس (بوا لو دوك) ألوان زيتية على لوح، قياس 64 × 102 سم

المصدر: ذكرت لأول مرة في كتاب «تجليات من مجموعة لوحات فيينا القديمة» للمؤلف ثيودور فريميل، 1896 مجموعة مقتنيات خاصة: إعارة دائمة إلى لختنشتاين. مجموعة المقتنيات الأميرية، فادوز – فيينا رقم الجرد. G 78





منظر لجبل غروسغلوكنر



توماس إيندر (فيينا 1793 – 1875 فيينا) منظر لجبل غروسغلوكنر ألوان زيتية على الورق، قياس 27.9 × 36.4 سم

المصدر: تم عرضها عام 1911 في المعرض الدولي للفنون في روما؛ وتم توثيقها لأول مرة ضمن مجموعة المقتنيات الأميرية في عام 1950. لختنشتاين مجموعة المقتنيات الأميرية ، فادوز-فيينا رقم الجرد. GR 190

وادي شامونيه مع الجبل الأبيض



لودفيغ شنور فون كاروسفيلد (كينغسبيرغ 1788 -1853 فيينا) وادي شامونيه مع الجبل الأبيض 1848 ألوان زيتية على لوح، قياس 25 × 42 سم موقعة ومؤرخة في أسفل الياسر: 1848 (LS (ligated)

المصدر: كانت ضمن المجموعة الخاصة لجوزيف وأوغست بلاهورن في فيينا؛ وأضحت ضمن مجموعة خاصة عام 1940؛ وتم عرضها في جاليري قصر بلفيدير في النمسا؛ وعادت ملكيتها في عام 2013 إلى ورثة جوزيف وأوغست بلاهورن، وفي نفس العام حصل عليها الأمير هانس آدم الثاني فون اوند زو لختنشتاين

لختنشتاين. مجموعة المقتنيات الأميرية، فادوز-فيينا

رقم الجرد. GE 2500

معبد كونكورديا في أغريجنتو



فيرديناند جورج فالدميلر (فيينا 1793 – 1865 هينتربروهل قرب فيينا) معبد كونكورديا في أغريجنتو 1849 ألوان زيتية على لوح، قياس 32 × 40 سم موقعة ومؤرخة في أسفل وسط اللوحة: Waldmüller 1849

المصدر: كانت في عام 1872 ملكاً لفريدريخ جيكوب جسيل؛ وتم بيعها على يد جورج بلاش في 14 مارس 1872؛ وكانت قبل عام 1890 ضمن مجموعة كاروتا، فيينا؛ وتم بيعها إلى الأمير يوهان الثاني فون لختنشتاين في مزاد أكاديمية الفنون C. J. Wawra في فيينا بتاريخ 27 مايو 1890 لختنشتاين. مجموعة المقتنيات الأميرية، فادوز-فيينا رقم الجرد. GE 1596

الجبل الجليدي الأسفل والأعلى في سولزباخ، والجهة اليسرى من اللوحة مرسومة بقلم الرصاص



توماس إندر (فيينا 1793 – 1875 فيينا) الجبل الجليدي الأسفل والأعلى في سولزباخ، والجهة اليسرى من اللوحة مرسومة بقلم الرصاص 1829 ألوان مائية، قياس 27.2 × 38.4 سم

المصدر: كانت ضمن مقتنيات معرض هاسفرذر عام 1982 في فيينا، وضمن مجموعة خاصة في فيينا. واستحوذ عليها الأمير هانس آدم الثاني فون اوند زو لختنشتاين في عام 2016 لختنشتاين. مجموعة المقتنيات الأميرية، فادوز – فيينا رقم الجرد. GR 8506

سقي الخيول في بحيرة زيل



فريدريخ خاورمان (ميزيباخ 1807 – 1862 فيينا) سقي الخيول في بحيرة زيل 1847 ألوان زيتية على لوح، قياس 87 × 111 سم موقعة ومؤرخة في أسفل اليمين: 1847 F. Gauermann / 1847.

المصدر: 1847جراف يوهان باركوزي؛ كانت قبل عام 1910 ملكاً للبارون جيدو كلاور. وتم بيعها ضمن مزاد أكاديمية الفنون C. J. Wawra فيينا، فبراير 1910؛ وضمن مزاد كيندي في فيينا عام 1913 إلى الأمير يوهان الثاني فون لختنشتاين

لختنشتاين. مجموعة المقتنيات الأميرية، فادوز-فيينا رقم الجرد. GE 2041

أعمدة أدماستال (أداموف)



فرديناند رانك (فرايبورغ 1764 – 1834 فيينا) أعمدة أدماستال (أداموف) 1815 ألوان مائية، قياس 51 × 75 سم

المصدر: تم تكليف الفنان برسمها واشتراها منه الأمير يوهان الأول فون لختنشتاين منه في عام 1815 لختنشتاين. مجموعة المقتنيات الأميرية، فادوز-فيينا رقم الجرد. GR 596

جمع متأنق يعزفون الموسيقى في الهواء الطلق



فرانز كريستوف جينيك (غراتس 1703 – 1761 فيينا) جمع متأنق يعزفون الموسيقى في الهواء الطلق 1760/1740 ألوان زيتية على نحاس، قياس 40 × 58 سم موقعة في أسفل اليسار: J.C. Janneck. / Fecit

المصدر: كانت قبل عام 2004 ضمن مجموعة خاصة؛ وتم بيعها ضمن مزاد سوذبيز في لندن في 22 أبريل 2004 إلى الأمير هانس آدم الثاني فون اوند زو لختنشتاين لختنشتاين. مجموعة المقتنيات الأميرية، فادوز-فيينا رقم الجرد. GE 2146

حفلة تودد



يوهان جورج بلاتزر (سانت مايكل في إيبان 1704 – 1761 سانت مايكل في إيبان) حفلة تودد 1736 ألوان زيتية على نحاس، قياس 59.0 × 83 سم موقعة ومؤرخة في أعلى اليسار: I.G. PLATZER / M.D.C.C.XXXVI

المصدر: مجموعة خاصة حوالي عام 1925، ألمانيا: كانت قبل عام 2003 ملكاً لجاليري سانكت لوكاس، فيينا : اشتراها الأمير هانس آدم الثاني فون اوند زو لختنشتاين في عام 2003 لختنشتاين. مجموعة المقتنيات الأميرية، فادوز-فيينا رقم الجرد. GE 1400

منظر طبيعي، غابة ورعاة على ضفة النهر



يوهان فرانز إيرميلز (ريلكرش 1641 – 1693 نورنبرغ) منظر طبيعي، غابة ورعاة على ضفة النهر ألوان زيتية على قماش، قياس 30 × 40 سم

المصدر: تم توثيقها لأول مرة في عام 1895 في قلعة ليدنيس لختنشتاين. مجموعة المقتنيات الأميرية، فادوز-فيينا رقم الجرد. GE 321

منظر طبيعي، قلعة أعلى الجبل



يوهان فرانز إيرميلز (ريلكرش؟ 1641 – 1693 نورنبرغ) منظر طبيعي، قلعة أعل الجبل ألوان زيتية على قماش، قياس 29.1 × 39.6 سم

المصدر: تم توثيقها لأول مرة في عام 1895 في قلعة ليدنيس لختنشتاين. مجموعة المقتنيات الأميرية، فادوز-فيينا رقم الجرد. GE 319

منظر طبيعي، غابة



انطوان ميرو (أنتويرب 1580 – 1661 أنتويرب؟) منظر طبيعي، غابة 1619 ألوان زيتية على لوح، قياس 58 × 80 سم موقعة في أسفل اليساز، 1619 M

المصدر: ذكرت لأول مرة في كتاب «تجليات من مجموعة لوحات فيينا القديمة» للمؤلف ثيودور فريميل، 1896 مجموعة مقتنيات خاصة: إعارة دائمة إلى لختنشتاين. مجموعة المقتنيات الأميرية، فادوز – فيينا رقم الجرد. G 64

منظر طبيعي، نهر



انطوان ميرو (أنتويرب 1580 – 1661 أنتويرب؟) منظر طبيعي، نهر 1618 ألوان زيتية على لوح، قياس 58 × 80 سم

موقعة ومؤرخة في أسفل اليسار: M 1618 المصدر: ذكرت لأول مرة في كتاب «تجليات من مجموعة لوحات فيينا القديمة» للمؤلف ثيودور فريميل، 1896 مجموعة مقتنيات خاصة: إعارة دائمة إلى لختنشتاين. مجموعة المقتنيات الأميرية، فادوز – فيينا رقم الجرد. G 42





حطام سفينة قبالة ساحل صخري في بحر عاتي الأمواج



بونافنتورا بيترز (أنتويرب 1614 -1652 هوبوكين) حطام سفينة قبالة ساحل صخري في بحر عاتي الأمواج 1647 ألوان زيتية على قماش، قياس 75 × 112 سم موقعة ومؤرخة في أسفل اليمين: 8. P. 1647

المصدر: ذُكرت لأول مرة في كتالوج معرض أعده ياكوب فون فالكه في عام 1873 لختنشتاين. مجموعة المقتنيات الأميرية، فادوز-فيينا رقم الجرد. GE 417

التجار الهولنديون في البحر الهائج قبالة ساحل صخري



سيمون دي فليغر (روتردام 1600 – 1653 ويسب) التجار الهولنديون في البحر الهائج قبالة ساحل صخري أوائل أربعينيات القرن السابع عشر ألوان زيتية على زجاج، قياس 39 × 58 سم موقعة أسفل اليمين: S. de Vlieger

المصدر: مقتنيات مجموعة خاصة في سويسرا؛ ومقتنيات غاليري روب كاتنبرج في أمستردام عام 1985؛ ثم مجموعة «هوان بوخاو» تم إعارتها بصورة دائمة إلى لختنشتاين. مجموعة المقتنيات الأميرية، فيينا. رقم الجرد. HB 41

عاصفة في البحر مع حطام سفينة



آدم ويليرتس (أنتويرب 1577 -1664 أوتريخت) عاصفة في البحر مع حطام سفينة 1633 ألوان زيتية على لوح، قياس 57 × 90 سم موقعة ومؤرخة في أسفل اليسار: 1633 A.W.

المصدر: حاز عليها الأمير يوهان الأول فون لختنشتاين من فرانز جولدمان في عام 1829، فيينا لختنشتاين. مجموعة المقتنيات الأميرية، فادوز-فيينا رقم الجرد. GE 828

سفن قبالة الساحل



وليم فان دي فيلدي الشاب (لايدن 1633 – 1707 لندن) سفن قبالة ساحل 1672 ألوان زيتية على قماش، قياس45 × 55 سم موقعة ومؤرخة في أسفل وسط اللوحة: W. V. Velde 1672

المصدر: حاز عليها الأمير يوهان الثاني فون لختنشتاين في باريس عام 1881 لختنشتاين. مجموعة المقتنيات الأميرية، فادوز-فيينا رقم الجرد. GE 918

بحر هادئ



سيمون دي فليخر (روتردام 1600 – 1653 ويسب) بحر هادئ ألوان زيتية على قماش، قياس 44 × 63 سم

الأصل: حاز عليها الأمير يوهان الأول فون لختنشتاين من فرانز جولدمان في عام 1833، فيينا لختنشتاين. مجموعة المقتنيات الأميرية، فادوز-فيينا رقم الجرد. GE 696





منظر طبيعي، جسر



يان فان هويسم (أمستردام 1682 – 1749 أمستردام) منظر طبيعي، جسر حوالي عام 1709 ألوان زيتية على قماش، قياس 40 × 33 سم

المصدر: يُعتقد أنها ذكرت لأول مرة ضمن قائمة جرد مقتنيات شونبون-بوخيم، التي جمعها يوهان بالتزار جوتفاين، 1746 مجموعة مقتنيات خاصة؛ إعارة دائمة إلى لختنشتاين. مجموعة المقتنيات الأميرية، فادوز-فيينا رقم الجرد. G 13

منظر طبيعي، نهر



جيكوب دي هوش (أوتريخت 1656 – 1701 أمستردام) منظر طبيعي، نهر 1698 ألوان زيتية على قماش، قياس 54 × 66 سم موقعة في أسفل وسط اللوحة: J d Heusch:f. 1698. (J d H ligated)

المصدر: ذُكرت لأول مرة في كتالوج معرض أعده ياكوب فون فالكه في عام 1873 لختنشتاين. مجموعة المقتنيات الأميرية، فادوز-فيينا رقم الجرد. GE 421

منظر طبيعي من إيطاليا، الجبل



هيرمان الثاني سافتليفين (روتردام 1609 – 1685 أوترحت) منظر طبيعي من إيطاليا، الجبل حوالي عام 1645 ألوان زيتية على لوح، قياس 44 × 56 سم موقعة في أسفل اليسار بأحرف: HS

المصدر: ذكرت لأول مرة في كتاب «تجليات من مجموعة لوحات فيينا القديمة» للمؤلف ثيودور فريميل، 1896 مجموعة مقتنيات خاصة: إعارة دائمة إلى لختنشتاين. مجموعة المقتنيات الأميرية، فادوز – فيينا رقم الجرد. G 18

نزل على طريق



بيتر فان لاير (هارلم 1599 – 1642 هارلم) نزل على طريق ألوان زيتية على قماش، قياس 62 × 77 سم

المصدر: يُعتقد أن الأمير كارل يوسيبيس الأول فون لختنشتاين حصل عليها من يوهان كارل فرايهر فون إيك في عام 1679 لختنشتاين. مجموعة المقتنيات الأميرية، فادوز-فيينا رقم الجرد. 433 GE

منظر طبيعي، البئر



نيكولاس برخيم (هارلم 1620 -1683 أمستردام) منظر طبيعي، البئر أواخر عام 1650 ألوان زيتية على لوح، قياس 37 × 48 سم موقعة في أسفل اليمين: Berchem f

المصدر: مسجلة كملكية موروثة في عام 1733؛ يُعتقد أن الأمير يوهان آدم أندرياس الأول فون لختنشتاين حاز عليها قبل عام 1712 لختنشتاين. مجموعة المقتنيات الأميرية، فادوز-فيينا رقم الجرد. GE 526

منظر طبيعي، رعاة بجوار بئر



يان فرانس سولماكر (أنتويرب 1635 – 1665 إيطاليا) منظر طبيعي، رعاة بجوار بئر ألوان زيتية على قماش، قياس 61 × 75 سم موقعة في أسفل اليسار: J.F. SOOLMAKER ft.

المصدر: الأمير يوهان الأول فون لختنشتاين من هاكل في عام 1820، فيينا لختنشتاين. مجموعة المقتنيات الأميرية، فادوز-فيينا رقم الجرد. GE 330

استراحة قطيع بين الآثار الرومانية



يان بابتيست فينكس الأكبر (أمستردام 1621-1661 هايس تي مي قرب أوترخت) استراحة قطيع بين الآثار الرومانية ألوان زيتية على قماش قياس 69 × 115 سم

> المصدر: حصل عليها الأمير فرانز الأول فون لختنشتاين في عام 1932 لختنشتاين. مجموعة المقتنيات الأميرية، فادوز-فيينا رقم الجرد. GE 1763





منظر طبيعي، أشخاص في الشتاء



يوهان فريدريك ألكسندر ثييل (درسدن 1747 – 1803 درسدن) منظر طبيعي، أشخاص في الشتاء ألوان زيتية على قماش، قياس 47 × 60 سم

المصدر: غاليري «سانكت لوكاس» في فيينا عام 1989، ومجموعة «هوان بوخاو» تم إعارتها بصورة دائمة إلى لختنشتاين. مجموعة المقتنيات الأميرية، فيينا. رقم الجرد. HB 74

طبيعة صامتة، حيوانات مائية على شاطئ بحيرة



فيليب فرديناند دي هاميلتون (بروكسل 1664 - 1750 فيينا) طبيعة صامتة، حيوانات مائية على شاطئ بحيرة 1730 ألوان زيتية على قماش، قياس 57 × 78 سم موقعة ومؤرخة في أسفل اليمين: 1730 / ... Philip F. de Hamilton SCM

> المصدر: اشتراها الأمير يوزف فينزل الأول فون لختنشتاين لختنشتاين. مجموعة المقتنيات الأميرية، فادوز-فيينا رقم الجرد. GE 1123

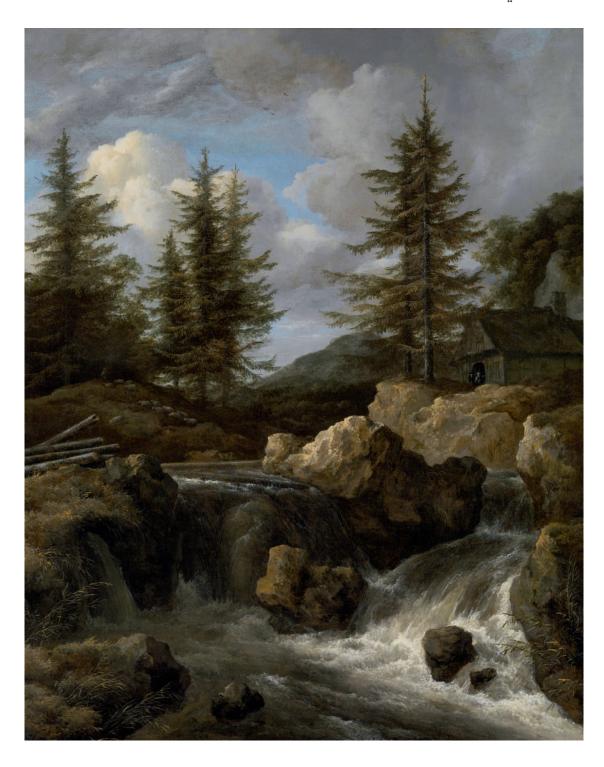
منظر طبيعي لنهر الراين



يان خيفير (أمستردام 1645 – 1718 لندن) منظر طبيعي لنهر الراين ألوان زيتية على لوح، قياس 51 × 69 سم موقعة في أسفل اليسار: Griffer

المصدر: نكرت لأول مرة في كتاب «وصف مجموعة لوحات جريفليش شونبونسين الفنية» للمؤلف جوزيف فان هرمير، 1830 مجموعة مقتنيات خاصة: إعارة دائمة إلى لختنشتاين. مجموعة المقتنيات الأميرية، فادوز - فيينا رقم الجرد. G 46

منظر طبيعي لشلال بين الصخور



جاكوب فان روسيدل (هارلم 1628–1682 أمستردام) منظر طبيعي لشلال بين الصخور ألوان زيتية على زجاج، قياس 66 × 52 سم موقعة على الجهة اليمني: JvRuisdael (JvR ligated)

المصدر: من مقتنيات مجموعة بارون ستينجراخت في لاهاي عام 1822، اشتراها جورج بيتيت خلال مزاد ستينجراخت في باريس يوم 9 يونيو 1913، واقتناها كل من جودستيكر في أمستردام، وفريدريك غلوك في بودابست، وفي عام 1933 اقتناها الدكتور شيفر في أمستردام ومؤخراً في لندن، وتم بيعها فيما بعد في غاليري شاربونتييه في باريس يوم 7 ديسمبر 1951، واقتنتها شركة «هيراري وجونز» في لندن عام 1987، وتم بيعها في دار «فيليبس» في لندن يوم 26 أبريل 1988، ثم أصبحت من مقتنيات مجموعة «هوان بوخاو» تم إعارتها بصورة دائمة إلى لختنشتاين. مجموعة المُقتنيات الأميرية، فيهنا.

رقم الجرد. HB 59

منظر طبيعي، صيادون يطلقون النار على طيور البط



بيتر يان آش (1603 – 1678 دلفت) منظر طبيعي، صيادون يطلقون النار على طيور البط ألوان زيتية على قماش، قياس 54 × 84 سم موقعة في أسفل اليمين: P.V. AS

المصدر: تم بيعها في غاليري كولر في زيوريخ يوم 15 مايو 1981 لمجموعة «هوان بوخاو» تم إعارتها بشكل دائم إلى لختنشتاين. مجموعة المقتنيات الأميرية، فيينا. رقم الجرد. HB 17

قناة مع جسر خشبي تحت ضوء القمر



إيرت فان دير نير (جورنشيم 1603 – 1677 أمستردام) قناة مع جسر خشبي تحت ضوء القمر ألوان زيتية على لوح، قياس 25.3 × 25.5 سم

المصدر: حاز عليها أرشيدوق النمسا ليوبولد فيلهلم عام 1656؛ وحصل عليها الأمير كارل يوسيبيس الأول فون لختنشتاين قبل عام 1676 فورشوندت، أنتويرب. لختنشتاين. مجموعة المقتنيات الأميرية، فادوز-فيينا رقم الجرد. 479 GE

مجموعة صيادين يستريحون على طرف الغابة



يوريس فان دير هاجن (دوردريشت أو آرنهايم 1615 - 1669 لاهاي) مجموعة صيادين يستريحون على طرف الغابة الربع الثالث من القرن السابع عشر ألوان زيتية على لوح من خشب البلوط، قياس 40 × 50 سم

المصدر: اشتراها توماس جورج، إيرل نورثبروك الأول، ضمن مزاد كريستيز بلندن في 26 يوليو عام 1859؛ وكانت قبل عام 2006 ملكاً للورد نورثبروك، وآلت ملكيتها في ذلك العام إلى شركة لاكجري ديفلوبمنت في بنما؛ وحصل عليها الأمير هانس آدم الثاني فون اوند زو لختنشتاين في العام نفسه

لختنشتاين. مجموعة المقتنيات الأميرية، فادوز-فيينا

رقم الجرد. GE 2403

قطاع طرق يهاجمون عربة مسافرة



فيليبس وويرمان (هارلم 1619 -1668 هارلم) قطاع طرق يهاجمون عربة مسافرة 1644 ألوان زيتية على لوح، قياس 60 × 79 سم موقعة ومؤرخة في أسفل اليمين: PH. W: A. 1644

المصدر: مسجلة كملكية موروثة في عام 1733؛ يُعتقد بأن الأمير يوهان آدم أندرياس الأول فون لختنشتاين حاز عليها قبل عام 1712 لختنشتاين. مجموعة المقتنيات الأميرية، فادوز-فيينا رقم الجرد. GE 430

ميركوري وآيروس وأيو



إبراهام بلوميرت (خوريتشيم 1564 – 1651 أوترخت) ميركوري وآيروس وأيو ألوان زيتية على قماش، قياس 79 × 104 سم موقعة ومؤرخة أسفل وسط اللوحة: A. Bloemaert f. 1645

المصدر: اشتراها الأمير يوهان الأول فون لختنشتاين من فرانز جولدمان عام 1836، فيينا لختنشتاين. مجموعة المقتنيات الأميرية، فادوز-فيينا رقم الجرد. GE 349

منظر طبيعي، قطيع الأغنام



رولان سافيري (كورتريجك 1576 – 1639 أوتريخت) منظر طبيعي، قطيع الأغنام 1610 ألوان زيتية على لوح، قياس 25.7 × 20.4 سم موقعة ومؤرخة في أسفل وسط اللوحة: R. SAVERY. / 1610

المصدر: حاز عليها الأمير كارل يوسيبيس الأول فون لختنشتاين من رينييه ميجان في عام 1677، فيينا لختنشتاين. مجموعة المقتنيات الأميرية، فادوز-فيينا رقم الجرد. GE 485

الحوت العالق



رولان سافيري (كورتريك 1576 - 1639 أوترخت) الحوت العالق ألوان زيتية على لوح، قياس 35 × 79 سم موقعة: RSAVERY F

المصدر: اشتراها الأمير كارل يوسابيوس الأول فون لختنشتاين من يوهان كارل إيجك في عام 1677 لختنشتاين. مجموعة المقتنيات الأميرية، فادوز-فيينا رقم الجرد. GE 1130

منظر طبيعي في جزيرة فالخرين



يوهانيس خودارت (ميديلبورخ 1620-1668 ميديلبورخ) منظر طبيعي في جزيرة فالخرين ألوان زيتية على لوح، قياس 48.7 × 66.1 سم موقعة في أسفل اليسار: Joh: goedaert

المصدر: اشتراها الأمير يوهان الثاني فون ليختنشتاين من فريتز فون ماركوار في عام 1881 ليختنشتاين، مجموعة المقتنيات الأميرية، فادوز-فيينا رقم الجرد. GE 940

منظر طبيعي من هولندا، نهر



سلومون فان روسيدل (ناردين 1602 – 1670 هارلم) منظر طبيعي من هولندا، نهر 1660 (؟) ألوان زيتية على قماش، قياس 35 × 54 سم موقعة ومؤرخة على القارب القريب: (?) SVR (ligated)

المصدر: حاز عليها الأمير يوهان الثاني فون لختنشتاين من كريستيان سيديلميير في عام 1878، باريس لختنشتاين. مجموعة المقتنيات الأميرية، فادوز-فيينا رقم الجرد. GE 912

منظر طبيعي لنهر مع كنيسة أبرشية



جان فان جوين (ليدن 1596 -1656 لاهاي) منظر طبيعي لنهر مع كنيسة أبرشية 1651 ألوان زيتية على قماش، قياس 55.5 × 67 سم موقعة ومؤرخة في أسفل اليمين (على القارب): VG 1651

المصدر: باعتها الآنسة إي هيل ضمن مزاد كريستيز لندن يوم 9 مارس 1934 إلى فيكارس بروس. وحصل عليها السير بيرنارد إكشتاين من مزاد كريستيز لندن يوم 8 ديسمبر 1948، واقتناها إدارود سبيلمان عام 1949 في لندن، وفي نفس العام اقتناها ب. دي بوير في أمستردام، وبعد ذلك اقتناها دبليو. اتش. دي موشي في روتردام، ثم تم بيعها في روتردام يوم 29 أكتوبر 1969 واقتناها هوغستيدر روتردام؛ وحصل عليها في عام 1970 إتش. تيري – إنجل في لندن، وتم بيعها في مزاد سوذبير بلندن في 6 يوليو 1983 قبل أن تنضم إلى مجموعة «هوان بوخاو» تم إعارتها بصورة دائمة إلى لختنشتاين. مجموعة المقتنيات الأميرية، فيينا. رقم الجرد. HB 29

منظر لمدينة دوردشت



يان ڨان غوين منظر لمدينة دوردشت 1654 ألوان زيتية على لوح، قياس 39 × 66 سم موقعة ومؤرخة في أسفل اليمين: V G 1654

المصدر: ذكرت لأول مرة في كتاب «وصف مجموعة لوحات جريغليش شونبونسين الفنية» للمؤلف جوزيف فان هرمير، 1830؛ مجموعة مقتنيات خاصة؛ تم إعارتها بصورة دائمة إلى لختنشتاين. مجموعة المقتنيات الأميرية، فادوز-فيينا رقم الجرد. 36 G





طبيعة صامتة لأرض الغابة مع زهور وبرمائيات



جان ديفيدز دي هيم (أوتريخت 1606 – 1684 أنتويرب) طبيعة صامتة لأرض الغابة مع زهور وبرمائيات حوالي عام 1660 ألوان زيتية على قماش، قياس 112.7 × 130.5 سم موقعة على الصخرة: J D De Heem. R

المصدر: جاليري الفيكونت دي باس دو جيزينييه عام 1878، بروكسل: تم بيعها في مزاد سي. جي. نيونهويس، بروكسل، 4 مايو 1889؛ واشتراها الأمير يوهان الثاني فون لختنشتاين لختنشتاين. مجموعة المقتنيات الأميرية، فادوز-فيينا رقم الجرد. 926 GE

مشهد الحصاد



ديفيد تينرز الأصغر (أنتويرب 1610 -1690 بروكسل) مشهد الحصاد ألوان زيتية على لوح، قياس 18.1 × 25.0 سم موقعة في أسفل اليمين: D. TENIERS. FEC

المصدر: ضمها الأمير كارل يوسيبيس الأول فون لختنشتاين إلى مقتنياته لختنشتاين. مجموعة المقتنيات الأميرية، فادوز-فيينا رقم الجرد. GE 518

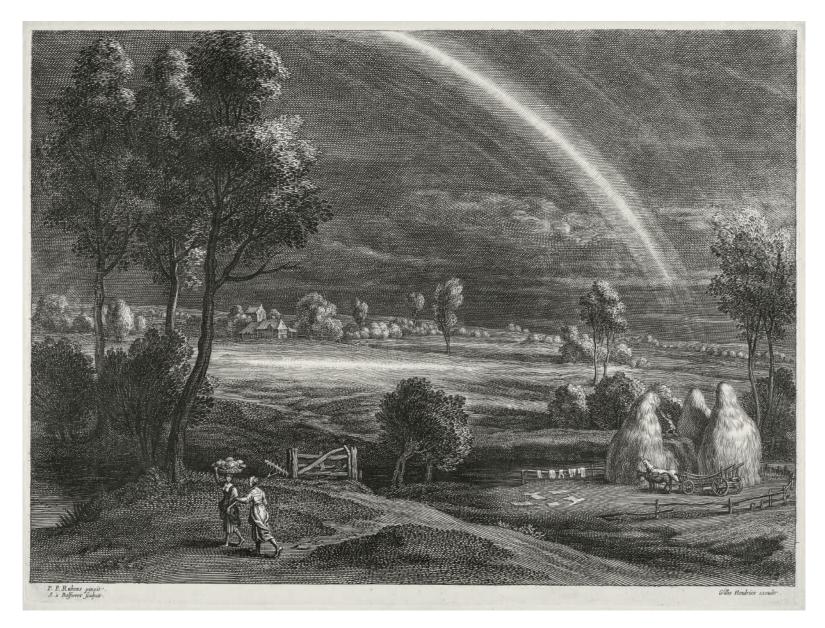
الربيع



لوكاس فان أودن (أنتويرب 1595 – 1672 أنتويرب) الربيع ألوان زيتية على لوح، قياس 15.5 × 24.5 سم موقعة في أسفل اليمين: LVV

المصدر: حاز عليها الأمير يوهان آدم أندرياس الأول فون لختنشتاين قبل عام 1712 لختنشتاين. مجموعة المقتنيات الأميرية، فادوز-فيينا رقم الجرد. GE 489

منظر طبيعي، العودة من الحصاد مع قوس قزح، من سلسلة المناظر الطبيعية الصغيرة



بيتر بول روبنز (زيغن 1577 - 1640 أنتويرب) تم نقشها من قبل شالته بولسويرت (بولسويرد 1586 – 1659 أنتويرب) منظر طبيعي، العودة من الحصاد مع قوس قزح، من سلسلة المناظر الطبيعية الصغيرة

حوالي 1638

لوحة منقوشة قياس 34.2 × 45.8 سم

محفور عليها أسفل اليسار: Petr. Paul Rubens pinxit / S. à Bolswert sculpsit

المصدر: حصل عليها الأمير فرانز جوزيف الثاني فون لختنشتاين كهدية عام 1978 لختنشتاين. مجموعة المقتنيات الأميرية، فادوز – فيينا رقم الجرد. GR 8156

منظر طبيعي، عاصفة رعدية، من سلسلة المناظر الطبيعية الصغيرة



بيتر بول روبنز (زيغن 1577 - 1640 أنتويرب) تم نقشها من قبل شالته بولسويرت (بولسويرد 1586 - 1659 أنتويرب)

منظر طبيعي، عاصفة رعدية، من سلسلة المناظر الطبيعية الصغيرة

حوالي 1638

لوحة منقوشة قياس 38.3 × 51.3 سم

محفور عليها أسفل اليسار: Petr. Paul Rubens pinxit / S. à Bolswert sculpsit

المصدر: حصل عليها الأمير فرانز جوزيف الثاني فون لختنشتاين كهدية عام 1978 لختنشتاين. مجموعة المقتنيات الأميرية، فادوز – فيينا رقم الجرد. GR 8158

منظر طبيعي، العودة من الحصاد، من سلسلة المناظر الطبيعية الكبيرة



بيتر بول روبنز (زيغن 1577 – 1640 أنتويرب) تم نقشها من قبل شالته بولسويرت (بولسويرد 1586 – 1659 أنتويرب) منظر طبيعي، العودة من الحصاد، من سلسلة المناظر الطبيعية الكبيرة حوالى 1638

لوحة منقوشة قياس 45.5 × 63.3 سم

محفور عليها أسفل اليسار: Petr. Paul Rubens pinxit / S. à Bolswert sculpsit

المصدر: ملكية تاريخية تم توثيقها لأول مرة في عام 1945 في قلعة فادوز لختنشتاين. مجموعة المقتنيات الأميرية، فادوز – فيينا رقم الجرد. 2775 GR

منظر طبيعي من إسبانيا، راعي الماعز، من سلسلة المناظر الطبيعية الصغيرة



بيتر بول روبنز (زيغن 1577 – 1640 أنتويرب) تم نقشها من قبل شالته بولسويرت (بولسويرد 1586 – 1659 أنتويرب) منظر طبيعي من إسبانيا، راعي الماعز، من سلسلة المناظر الطبيعية الصغيرة حوالي عام 1638 لوحة منقوشة قياس 41 × 53 سم محفور عليها أسفل اليسار: Petr. Paul Rubens pinxit / S. à Bolswert sculpsit

> المصدر: حصل عليها الأمير فرانز جوزيف الثاني فون لختنشتاين كهدية عام 1978 لختنشتاين. مجموعة المقتنيات الأميرية، فادوز – فيينا رقم الجرد. GR 8148

منظر طبيعي، العذراء والطفل يسوع مع أطفال عراة



جان بروغل الابن (1601 – 1678 أنتويرب)، هندريك فان بالن (أنتويرب 1575 – 1632 أنتويرب) منظر طبيعي، العذراء والطفل يسوع مع أطفال عراة ألوان زيتية على قماش، قياس 53 × 74 سم

المصدر: كانت قبل عام 1982 ملكاً للسير كليفورد كرزون، واستحوذت عليها مجموعة «هوان بوخاو» عند بيع أملاكه في 10 ديسمبر 1982. وتمت إعارتها بصورة دائمة إلى لختنشتاين. مجموعة المقتنيات الأميرية، فيينا. رقم الجرد. 25 HB

منظر طبيعي، جبال



جو دي مومبر (أنتويرب 1564-1635 أنتويرب) منظر طبيعي، جبال نحو عام 1620 ألوان زيتية على قماش، قياس 198 × 300 سم

المصدر: قبل عام 1655 في مجموعة مقتنيات دون دييجو دي ميكسيا، ماركيز ليغانيز، السفير الإسباني في بروكسل؛ وفي عام 1655 ورثها كونت التاميرا؛ وبقيت حتى عام 1820 في مجموعة كونت التاميرا الثامن؛ وفي عام 1986 جاز عليها الأمير فرانز جوزيف الثاني فون لختنشتاين لختنشتاين. مجموعة المقتنيات الأميرية، فادوز-فيينا

رقم الجرد. 730 GE

منظر طبيعي، ممر جبلي



يوس دي مومبر (أنتويرب 1564-1635 أنتويرب) منظر طبيعي، ممر جبلي حوالي 1610/1600 ألوان زيتية على لوح، قياس 47 × 66 سم

المصدر: حصل عليها الأمير كارل يوسابيوس الأول فون لختنشتاين من بيتر بوسانبين بين عامي 1674 و1680، فيينا لختنشتاين. مجموعة المقتنيات الأميرية، فادوز-فيينا رقم الجرد. GE 1789

ناسك أمام مغارة (منظر طبيعي للجبال مع الحجاج في كنيسة صغيرة ضمن مغارة)



جوس دي مومبير (أنتويرب 1564 – 1635 أنتويرب)؛ وجان بروغل الأب (بروكسل 1568 – 1625 أنتويرب) ناسك أمام مغارة (منظر طبيعي للجبال مع الحجاج في كنيسة صغيرة ضمن مغارة) 10/1600

ألوان زيتية على زجاج، قياس 56 × 80 سم

المصدر: من مقتنيات كاتز بروس في ديرين الهولندية، وكانت قبل عام 1989 ضمن مجموعة مقتنيات خاصة في ألمانيا، ثم انتقلت ملكيتها إلى مجموعة «هوان بوخاو» قبل أن تتم إعارتها بصورة دائمة إلى لختنشتاين. مجموعة المقتنيات الأميرية، فيينا رقم الجرد. HB 69

الطريق الى السوق



جان بروغل الأكبر (بروكسل 1568 – 1625 أنتويرب) الطريق الى السوق 1604 ألوان زيتية على نحاس، قياس 16.0 × 22.5 سم موقعة ومؤرخة في أسفل اليسار: BRVEGHEL 1604

المصدر: يُعتقد أن الأمير كارل يوسيييس الأول فون لختنشتاين حاز عليها لختنشتاين. مجموعة المقتنيات الأميرية، فادوز-فيينا رقم الجرد. GE 561





تضحية إسحاق



لوكاس كراناخ الأكبر (كروناخ 1472 -1553 فايمار) تضحية إسحاق 1531 ألوان زيتية على لوح من خشب الزان، قياس 50 × 34 سم موقعة ومؤرخة في أسفل اليمين: 1531، ثعبان مجنح مع طوق ياقوتي اللون

المصدر: يُعتقد أن الأمير كارل يوسيبيس الأول فون لختنشتاين حاز عليها لختنشتاين، مجموعة المقتنيات الأميرية، فادوز-فيينا رقم الجرد. GE 739

داؤود يحمل رأس جالوت



لوكاس فان ليدن (ليدن 1494 – ليدن 1533) داؤود يحمل رأس جالوت الثلث الأول من القرن السادس عشر الميلادي ألوان زيتية على لوح من خشب البلوط، قياس 40.5 x 29.5 سم

المصدر: يُعتقد أن الأمير يوزف فينزل الأول فون ليختنشتاين حاز عليها قبل عام 1733 لختنشتاين. مجموعة المقتنيات الأميرية، فادوز-فيينا رقم الجرد. GE 716

القديس كريستوفر



بينفينوتو تيسي، والملقب بـ جاروفالو (فيرارا 1481-1559 فيرارا) القديس كريستوفر حوالي 40/1530 ألوان زيتية على لوح، قياس 33 × 37 سم

المصدر: اشتراها الأمير يوهان الأول فون لختنشتاين من يوهان ليستلير في عام 1832، فيينا لختنشتاين. مجموعة المقتنيات الأميرية، فادوز-فيينا رقم الجرد. GE 172

القديس جيروم



أليساندرو بونفيتشينو من بريشيا والمعروف باسم موريتو (بريشيا 1498–1554 بريشيا) القديس جيروم، حوالي 1525 ألوان زيتية على لوح، قياس 39 × 31 سم

المصدر: اشتراها الأمير يوهان الثاني فون لختنشتاين في عام 1869 لختنشتاين. مجموعة المقتنيات الأميرية، فادوز-فيينا رقم الجرد. GE 313

الهروب إلى مصر



نوتزي أليجريتو (فابريانو 1315 – 1374 فابريانو) الهروب إلى مصر ألوان ذهبية وتمبرا على لوح. قياس 15.5 × 12.2 سم

المصدر: حاز عليها الأمير يوهان الثاني فون لختنشتاين في عام 1881 لختنشتاين. مجموعة المقتنيات الأميرية، فادوز-فيينا رقم الجرد. GE 870

صلاة الرعاة



نوتزي أليجريتو (فابريانو 1315 – 1374 فابريانو) صلاة الرعاة ألوان ذهبية وتمبرا على لوح قياس 15.5 × 12.2 سم

المصدر: حاز عليها الأمير يوهان الثاني فون لختنشتاين في عام1881 لختنشتاين. مجموعة المقتنيات الأميرية، فادوز-فيينا رقم الجرد. GE 868







الصورة رقم 55 جاكوب فان روسيدل (1628–1682) منظر طبيعي، شلال المجموعات الوطنية في سالزربوغ، ريزيدينس غاليري، سالزبورغ



دراسة معمقة لفن الرسم الهولندي، حيث لا يمكن أن تخلو لوحاته من بعض التأثرات بهذا الفن، ولا سيما لوحة «عربة الحصاد» (1837، الكتالوج رقم 52) المرسومة بإتقان وجودة عاليين. وبرع جارومان في تصوير تفاعل الضوء مع الظلام والظلال بشكل واضح. ويمكننا أن نلمس الفرق بين الهواء الرطب للعاصفة القادمة ودوامة الغبار الجاف في مقدمة اللوحة. واتبع كلا الفنانين جارومان وفالدميلر الطريقة ذاتها في تقديم المناظر الطبيعية عبر رسمها في الهواء الطلق، ووضع اللمسات النهائية عليها في الاستوديو.

وكما نعلم فإن فالدميلر كثيراً ما زار صقلية في الصيف، حيث رسم لوحاته الزيتية في الهواء الطلق على ألواح خشبية صغيرة في مدينتي تاورمينا وأغريجنتو (الكتالوجات رقم 64 و66). وأراد أن يقدم هذه الطريقة في أكاديمية فيينا حيث كان يعمل أستاذاً هناك، إلا أن فكرته لم تلقى صدىً، وأدى ذلك إلى حرمانه من منصبه التدريسي. لكن نهج الرسم في الهواء الطلق كان مألوفاً في تلك الحقبة الزمنية، ويمكن إثبات ذلك من خلال دراسة صغيرة أجراها جرومان عن المناظر الطبيعية (عام 1827، الكتالوج رقم 66)؛ والتي تصور رسامين في رحلة يستكشفون جبال الألب النمساوية» (عام 1819، الكتالوج رقم 66)؛ والتي تصور رسامين في رحلة استكشافية لدراسة جبال الألب وجميع ظواهرها الطبيعية. وتعتبر المناظر الطبيعية في فترة «البيدرماير» من أفضل القطع الفنية على الإطلاق على مدى قرون من جمع الأنشطة المكرسة لرسم المناظر الطبيعية في مجموعة المقتنيات الأميرية.



الصورة رقم 54 جوزيف ريبيل (1787 – 1828) منظر طبيعي، أشجار ومعبد لختنشتاين. مجموعة المقتنيات الأميرية. فادوز - فيينا. رقم الجرد. GE 2448



الصورة رقم 52 كلود لورين (1600-1682) منظر طبيعي، طاحونة مائية معرض دوريا بامفيليا، روما

الصورة رقم 53 جاكوب فيليب هاكرت (1737 – 1807) منظر طبيعي، وادي روفيتو لختنشتاين. مجموعة المقتنيات الأميرية. فادوز - فيينا. رقم الجرد. 3GE 2436

(55/1653) الكتالوج رقم 36)، وكاريل دو جاردين (أمستردام 1626–البندقية 1678) في لوحة «منظر بانورامي لرعاة ومواشيهم في كامبانيا» (حوالي 1675، الكتالوج رقم 37)؛ حيث لم أي تظهر أي من اللوحتين ذاك الضوء الهولندي الباهت، ولكنها تميزت بتلك الإشراقة الإيطالية التي كان يراها لورين؛ ذالك الضوء الدافئ والهادئ والتي تميل إلى الإضاءة بدل الظلام. ويمكن رؤية ذلك أيضاً في لوحة كلود جوزيف فيرنيه (1714–1789) «المستحمون» (1759، الكتالوج رقم 46)، حيث ينحدر المشهد من الحواف المظلمة للكهف إلى الأشخاص الذين يستحمون في مشهد تفاعلي ما بين الضوء والسفينة المحاطة بنور الشمس في الأفق. وهو ذات الضوء الذي يضفي نوعاً من التمازج والتماهي على اللوحات الصغيرة لفنانين مثل كريستيان هيلفغوت براند (1694–1756) في لوحته «منظر طبيعي مع راكب الحمار» (الكتالوج رقم 50)، ونوربرت جروند (1717–1767) في لوحته «منظر طبيعي مع قارب» (الكتالوج رقم 51). وتعتبر كلتا اللوحتين أمثلة ممتازة على مدى تأثير لورين وفن الرسم الهولندي في العصر الذهبي على الرسم في أوروبا الوسطى خلال النصف الثاني من القرن الثامن عشر، ولا سيما على فن الرسم في فترة «البيدرماير» في فيينا. وتستمد لوحة جاكوب فيليب هاكرت (1807–1807) «منظر طبيعي، وادي روفيتو» (1795، الصورة رقم 59) ضياءها من النور القابع وراء سلسلة الجبال، والذي يضيء خلفية اللوحة ويحدد شكل الشجرة. كما أن لوحة جوزيف ريبيل (1827–1828) «مناظر طبيعية لأشجار ومعبد» (1809، الصورة رقم 54)، ولوحته الأخرى «منظر لنابولي» (1818، الكتالوج رقم 59) والتي رسمها على صفيحة نحاسية ثقيلة؛ لا يمكن تصورهما دون تأثير أسلوب لورين والفن الهولندي في رسم المناظر الطبيعية.

القسم الأخير من المعرض مخصص لرسم المناظر الطبيعية في حقبة «البيدرماير» في فيينا، والتي كانت من جهة تابعة تماماً للنماذج الهولندية لدرجة بدت وكأنها نسخة مطابقة لها، ومن جهة أخرى كانت تعد بوابة لحقبة جديدة؛ وهي الرسم في الهواء الطلق للمرة الأولى والذي أثار جدلاً واسعاً حينها. واتبع فيرديناند جورج فالدميلر (1793–1865) كلا المسارين ونسخ بشكل متكرر الأعمال التي كانت تُعرض في صالات العرض في فيينا. وتضم مجموعة المقتنيات الأميرية نسخة من لوحة «منظر طبيعي، شلال» من عام 1822 (الصورة رقم 66) رسمها فالدميلر عن اللوحة الأصلية للفنان جاكوب فان روسيدل، والتي شاهدها ضمن مجموعة مقتنيات سيرنين في فيينا، وهو موجودة اليوم في «ريسيدنزجاليري» في سالزبورغ (الصورة رقم 66). كما أجرى فريدريك جاورمان (1807–1862)



آفاق ىعىدة

الصورة رقم 51 كلود لورين (1600-1682) وصول كليوبترا إلى طرسوس متحف اللوفر الوطني، باريس

الصورة 50

كلود لورين (1600-1682) منظر طبيعي، معبد باخوس معرض كندا الوطني، أوتاوا







الماضي باعتبارهما من رسامي المناظر الطبيعية الأكثر حداثةً في روما. وكان الرسام صاحب التأثير الأكبر عليهما بلا شك هو كلود لورين (1600–1682).

والتقى الفنان يواخيم ساندرارت بهم (1606–1688) في روما، حيث يقدم لنا صورة واقعية عن الحياة اليومية هناك، ويخبرنا عن الرحلات الجماعية التي قام بها كلود لورين ونيكولاس بوسان وبيتر فان لير إلى مدينة تيفولي. كما تحدث عن لورين الذي حاول لأول مرة تصوير تلك المواقف البسيطة بشكل مباشرةً في لوحاته الزيتية، مستوحياً رسوماته من الحياة اليومية. وهكذا تتطور لورين ليصبح شخصية مؤثرة بين «أولترامونتاني» في روما. وكتب ساندرارت: «عمل كلود لورين جاهداً ليتقن هذا الفن إتقاناً تاماً، لذلك تقرب من الطبيعة بكل طريقة ممكنة. كان يراقبها منذ قبل بزوغ الفجر إلى أن يسدل الليل ستاره ليتعلم كيف يمكنه إبداع ذاك الإحمرار الذي يسبغ الفجر والغروب وظلام الليل، من أجل أن يصورها بأقرب ما يمكن إلى الواقع..». وكان للضوء في لوحات المناظر الطبيعية التي رسمها لورين تأثير عميق على الفنانين الهولنديين في إيطاليا والفرنسيين في رسم المشاهد الحضرية، ولكنه تأثيره كان ضعيفاً على المدرسة الإيطالية لتصوير المناظر الطبيعية في روما، والتي كانت متأثرة بأعمال بولونيا وكاراتشي وألباني. لذا، اتجه لورين إلى الفنان الفرنسي العظيم المقيم في روما، نيكولا بوسان.

ودائماً ما كان كلود لورين يضع لوحاته التي يصوّر فيها المناظر الطبيعية أمام الضوء الذي يتغلغل في أدق تفاصيلها ويحيط بجميع عناصرها لتبدو للناظر إليها وكأنها شفافة فضلاً عن إبراز ظلالها، حيث يستخرج الضوء تلك القيمة الفنية الدفينة بين الألوان مانحاً إياها المزيد من الجمال والتماهي فيما بينها. وتتجلى قمة الإبداع في أعمال لورين في تصويره للميناء؛ أماكن استقبال القادمين وتوديع المسافرين، تلك الأماكن التي تقع على أطراف العالم. وتعدّ لوحاته «وصول كليوباترا إلى طرسوس» (1642، الصورة رقم 50) و»منظر طبيعي، معبد باخوس» (1644، الصورة رقم 51)، و»منظر طبيعي، طاحونة مائية» (1648، الصورة رقم 52)؛ نماذج مشابهة جداً لأعمال قدمها الفنانيين الهولنديين في إيطاليا في فترات لاحقة، أو فيرنيه في فرنسا، أو هاكرت في إيطاليا، أو ريبيل في النمسا كما سنري لاحقاً.

ونذكر مثالين عن تأثير أسلوب لورين في استخدام الضوء على لوحات معاصريه وخلفائه هما: آدم بيناكر (1620–1673) في لوحة «منظر طبيعي لتلال ساحلية وسفينة شراعية وماشية ورعاة»

الصورة رقم 48 برناردو بيلوتو (1720 – 1780) قصر حديقة عائلة لختنشتاين في فيينا من مبنى البلفيدير لختنشتاين. مجموعة المقتنيات الأميرية. فادوز – فيينا. رقم الجرد. GE 889

الصورة رقم 49 برناردو بيلوتو (1720 – 1780) قصر حديقة عائلة لختنشتاين في فيينا من جهة الشرق لختنشتاين. مجموعة المقتنيات الأميرية. فادوز – فيينا. رقم الجرد. GE 887





من لوحة «الحساب الأخير» وقد سرقها القراصنة أثناء نقلها عبر أعالي بحر البلطيق. وفي الاتجاه المعاكس، كلّف جان موسكرون، وهو أحد تجار مدينة بروجز، مايكل أنجلو (1475–1564) بنحت تمثال السيدة العذراء والطفل (1508/1508) لوضعه في الرواق الجانبي لكاتدرائية بروجز حيث لا يزال موجوداً هناك حتى الآن. وفي نفس الفترة تقريباً، أحضر جون جوسير- المعروف باسم مابوز (1472–1533) – أول دراسة حول الكولوسيوم ضمن إحدى لوحاته إلى هولندا.

ووصل جان فان سكوريل (1495–1562) إلى روما عام 1519 عبر أوبرفلاخ (حيث أقام مذبحاً)، وعينه مواطنه الأب هيدريان السادس قيّماً على مجموعات الفاتيكان. كما وضع هيمسكيرك مخطوطات لجميع آثار روما القديمة تقريباً عبر رسوماته (المحفوظة حالياً في متحف ألبرتينا في فيينا)، ثم ما لبث أن عاد إلى موطنه ليحرك مشاعر جيل جديد يتوق للتعرف على روما القديمة.

ونجح هذا الجيل الجديد فعلاً بترسيخ مكانته في روما والوصول إلى نخبة الآثاريين وكبار القوم، وسرعان ما شقوا طريقهم كمساعدين للفنانين الرومان إبان طفرة البناء في روما خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر، حين تبارت جميع العائلات الكبرى في إنشاء القصور الفخمة. وزادت أعمال تكليف الفنانين أيضاً مع تنامي الطلب على عمليات الترميم. وكان أول الواصلين إلى هناك بحثاً عن عمل حقيقي في الرسم وليس للدراسة فقط هم الأخوان ماثياس (1550–1583) وبول بريل (1553–1626)، حيث وجدا عملاً في الدوائر المحيطة بالمحكمة البابوية، وأصبح استوديو بريل بعد وفاة أخيه العنوان الأبرز لجميع الفنانين القادمين إلى روما.

وسرعان ما أصبح رسامو الشمال موضع تصنيف هناك: ففي رسالة إلى محامي الإدارة البابوية ديريك فان أميدين، تحدث راعي وجامع الأعمال الفنية الشهير الماركيز فيسينزو جيوستينياني عن أسلوبين أساسيين للفن في روما وهما: أسلوب اللوحات الضخمة الذي اتبعه رافاييل ورسامو فينيسيا وبولونيا مثل كاراتشي وريني، وأسلوب اللوحات الصغيرة الذي يظهر في الرسومات المنمقة للوحات «الكابينيت» المصغرة التي رسمها الفنانون الهولنديون مثل هنري مت دي بلس وجان بروغل الأكبر وبول بريل. وقد ذاع صيت بول بريل بين الفنانين الإيطاليين بلوحات «الفريسكوز» الجدارية الجصية الضخمة التي استطاع أن يجعلها تتماهى مع الروح الإيطالية. وبات زملائه الشماليين يألفون هذه الروح أيضاً في مواقع البناء المختلفة ومنهم بارثولوميوس برينبيرغ (و1598–1665) الذين عُرفا في عشرينيات القرن

الصورة رقم 47 أنطونيو كانال-المعروف باسم كاناليتو الثاني (1697 - 1768) ساحة القديس مارك متحف تيسين-برونيميسا، مدريد

ولحسن الحظ، تبين أنه يمكن شراء نسخة مبكرة من لوحة «ساحة القديس مارك في البندقية مع برج الأجراس» تم رسمها قبل عام 1723 (الكتالوج رقم 56).

وفي عام 1758، كلَّف أمير لختنشتاين يوزف فينزل الرسام برناردو بيلوتو برسم مناظر الحديقة الأميرية لقصره في روساو بغيينا. وقد اختار الفنان رسم منظرٍ للحديقة من البيلفيدير المقابل لمبنى القصر، وآخر من جانب القصر المطل على البيلفيدير ومستوطنة ليختينثال في الخلفية (الصورتان 48، 49)؛ وقد تم عرض هاتين اللوحتين أيضاً في لوسرن عام 1948. ومن بين فناني «الفيدوتا» الآخرين جيوفاني باولو بانيني (1691–1765)

الذي قدّم مشاهد دقيقة طبوغرافياً وأخرى تخيلية بهدف إحياء عظمة روما القديمة مجدداً، وقد ضمّن هذه اللوحات قدر ما يستطيع من أبنية ومنحوتات. ومن الأمثلة الممتازة على ذلك «كابريتشيو لأبرز معالم روما المعمارية» التي تعود لعام 1735 (الكتالوج رقم 58)، وهي لوحة متخيلة تجمع عدداً كبيراً من المباني الرئيسية وعدداً أكبر من التماثيل. وكان «الكابريتشيو» نمطاً شائعاً من الرسم وتحديداً في البندقية خلال القرن الثامن عشر؛ ويشمل رسم مجموعة متنوعة من المباني والتماثيل المعروفة ضمن لوحة متخيلة واحدة. وهنا نعود إلى أول فنائين فلمنكيين جاءا إلى روما وتفحصا آثارها ونقلاها إلى لوحاتهما التخيلية، وهما هيمسكيرك وبوثوموس.

وبين هذا الجيل الأول والجيل الثالث مع فانفيتيللي، ثمة جيل ثانٍ من الفنانين الهولنديين في إيطاليا كان لهم تأثير عميق على فن الرسم في هولندا، ووفروا تبادلاً حيوياً بين الفنانين الإيطاليين والشماليين. ومما دفع هؤلاء الفنانين للهجرة إلى إيطاليا هو الصراعات الدينية في وطنهم الأم من جهة، والتوق إلى إيطاليا نفسها من جهة أخرى؛ فهي بنظرهم أرض النور، وأركاديا البعيدة، والعالم الفردوسي لعصر ذهبي بعيد، و»الأرض التي تزهر فيها أشجار الليمون» والتي زارها يوهان فولفغانغ فون غوته بعد أجيال من ذلك، وليس هذا المكان المناسب للحديث عن فناني الجيل الأول الذين جاؤوا إلى روما لمشاهدة الأعمال الفنية القديمة بأم أعينهم أو التعرف عليها في نقوش فنانين مثل مارك أنتونيو ريموندي (1475–1534). ولم يتعرف هؤلاء على روما العصور القديمة فحسب، بل شاهدوا أيضاً روما الحديثة وأعمالها الفنية المعاصرة. ولا بد لنا هنا من الإشارة باختصار إلى توماسو بورتيناري الذي وظف هوغو فان در جوز (1445/1440–1482) ليزخرف مذبح كنيسته في سانتا ماريا نوفيلا في فلورنسا؛ أو أنجلو تاني، الذي كلف هانز ميملينج برسم نسخة ثلاثية الأجزاء سانتا ماريا نوفيلا في فلورنسا؛ أو أنجلو تاني، الذي كلف هانز ميملينج برسم نسخة ثلاثية الأجزاء



69 آفاق ىعىدة

> الصورة رقم 45 بيتر يانز سنردام (1597 1665-) رسمة أولية لكنيسة السيدة العذراء وبرج الكاتدرائية في أوتريخت متحف تايلرز، هارلم

الصورة رقم 46 بيتر يانز سنردام (1597 1665-) كنيسة السيدة العذراء وبرج الكاتدرائية في أوتريخت متحف بويمانز فان بويننغن، روتردام





واستمر في إيطاليا إرث الرسامين الهولنديين والفلمنكيين في الجنوب (كما سنناقش أدناه). وكان كاسير أندريانز فإن ويتل (1653–1736) الفنان الأكثر لفتاً للانتياه بين الحيل الثالث من هؤلاء الرسامين. وقد تخصص أيضاً في استعادة مشاهد دقيقة وشاملة للمدن وتحديداً روما التي كانت حاضرةً في أغلب لوحاته. وتصوّر هذه اللوحات المدينة الخالدة روما بكل أمجادها العظيمة قبل أعمال التنظيم التي شهدتها في القرنين التاسع عشر والعشرين، ولكنها تُظهر أيضاً العديد من الجوانب الداكنة. ومن خلال فان ويتل، لاقي رسم المشاهد الحضرية «الفيدوتا» تقديراً واسعاً باعتباره نمطاً فنياً جديداً، واتسع نطاقه نحو مدينة البندقية. وقد أصبحت البلاد في تلك الفترة وجهة للسياحة الثقافية حتى أنه بالكاد كان يمكن مواكبة الطلب الكبير لمسافري «الجولة الكبري» على اللوحات التذكارية. ولم يكتفِ غاسبار فانفيتيللي - وقد تبني هذا الاسم كنسخة إيطالية من اسمه بزيارة روما وحدها، بل امتد نشاطه ليشمل البندقية وفلورنسا وبولونيا ونابولي ومدناً أخرى

الفنان الهولندي العظيم الآخر في هذه الفترة هو يان فان دير هايدن (1637–1712) الذي يبدو متشبثاً

بمدينته الأم أمستردام ومناظرها. وفي عام 1668 اقترح هايدن على السلطات البلدية إضاءة المدينة بمصابيح الزيت وفوانيس الغاز، وتمت الموافقة على اقتراحه وتنفيذ الأمر في عام 1669؛ وبوجود 2500 مصباح، كانت أمستردام أول مدينة أوروبية تضيء شوارعها بالمصابيح. وشكّل

ظهور هذه المصابيح في اللوحات مساعدة لا تقدر بثمن لمؤرخي الفن.

وكان اثنان من المتخصصين اللذين أصبحا من أشهر فناني البندقية، وهما أنطونيو كانال- المعروف باسم كاناليتو الثاني (1697–1768)- وابن اخته برناردو بيلوتو (1720–1780)، إلى جانب جيوفاني أنطونيو غاردي (1760–1769) وشقيقه فرانشيسكو غاردي (1712–1793)، الوجوه الأعلى شأناً في سوق لوحات المناظر الحضرية والطبيعية عبر كامل القارة الأوروبية في النصف الثاني من القرن الثامن عشر.

وضمت مجموعة المقتنيات الأميرية فيما سبق واحدةً من أشمل مجموعات لوحات أنطونيو كاناليتو، ولكنها بيعت جميعاً في خمسينات القرن الماضي. وتم قبل فترة قصيرة إعادة شراء إحداها مرة أخرى، وهي لوحة «مشهد القناة مع جسر جوليي وقصر لابيا وبرج الأجراس» (الكتالوج رقم 57)، والتي تم رسمها بين عامي 1734 و1742 وحصل عليها أمير لختنشتاين آنذاك يوزف فينزل من الفنان مباشرة في البندقية. وتم عرض هذه اللوحة أيضاً بمعرض في لوسرن عام 1948. إلى جانب نسخة من لوحة «بيازيتا في البندقية» (وهي اليوم ضمن مقتنيات مجموعة «كريسبي» في ميلانو)، ونسخة كبيرة من لوحة «ساحة القديس مارك» (الصورة رقم 47).



الصورة رقم 44 ميشيل فان موسشر (1645-1705) «بورتريه رسام» وقد تم تحديده تقليدياً على أنه وليم فان دي فيلدي الثاني في الاستوديو الخاص به. لختنشتاين، مجموعة المقتنيات الأميرية. فادوز، فيينا. رقم الجرد. 397 GE

وتم إدراج هذه المشاهد بدايةً ضمن لوحات يان فان إيك، وروجيه ڤان دير وايدن، وجيرتجن توت سينت يان، وبيتر بروغل الأكبر، وغيرهم كإكسسوارات للوحات وأساطير القديسين، والروايات متعددة الأبطال. ومع ذلك، فقد انحسرت رسومات الشخصيات بشكل متزايد من حيث الأهمية لتصبح مناظر البيئة والقرية والمدينة هي الموضوع الرئيسي من الداخل والخارج على حد سواء. وبطبيعة الحال، انحسرت أهمية الشخوص البشرية بشكل متزايد في هذه اللوحات لتصبح مشاهد البيئة والقرى والمدن هي المواضيع الرئيسية. وكان أول المتخصصين بهذا النوع من المشاهد الحضرية هو هانز فريدمان دي فريز (1527 - قبل عام 1609) الذي نشر أيضاً كتاباً بالغ الأهمية حول الرسم المنظوري، وعمل لدى الإمبراطور رودولف الثاني في براغ. وكان جانز ساينريدام (1667 – 1665) هو الذي اتخذ الخطوة الأولى نحو تمثيل الواقع بدلاً من المشاهد الخيالية للماضي الغابر؛ وقد كرس نفسه تماماً لإعادة ابتكار مشاهد حقيقية، فكان أسلوبه يعتمد على رسم مسودات في الموضع الأصلي لموضوع اللوحة، ثم يستخدم هذه المسودات في الاستوديو لإبداع رسومات تمهيدية يقوم غالباً بتعديلها لتعزيز تأثيرها البصري، وتحويلها في نهاية المطاف إلى لوحات زيتية صغيرة. ومن المشاهد الحضرية القليلة التي تتخذ من روما موضوعاً لها، استلهم ساينريدام وحيه من بعض مسودات مارتن فان هيمسكيرك. ويتجلى هذا الأسلوب واضحاً في مسودة «كنيسة السيدة العذراء وبرج الكاتدرائية في أوتريخت» (الصورة رقم 45) ونسختها الزيتية (الصورة رقم 46).

ومن أبرز رسامي المشاهد الحضرية للمدن والبلدات الهولندية جيريت بيركهيد (1638–1698)، والذي انضمت اثنتان من رسوماته التي تصور مدينة هارلم مؤخراً إلى مجموعة المقتنيات الأميرية وسيتم عرض واحدة من هذه اللوحات (الكتالوج رقم 1666) في هذا المعرض. وفي لوحة «السوق في هارلم بمواجهة قاعة المدينة» – المؤرخة عام 1661 – تظهر قاعة المدينة لدى بزوغ ضوء الصباح الأول، حيث تنبثق أشعة الشمس المنخفضة من زقاق جانبي على المرأة الوحيدة التي ترتدي ثياباً ملونة في اللوحة. وتشكل هذه المرأة مع عدد من الرجال المتشحين بملابس سوداء المكونات الحية الوحيدة في الساحة. وتتسم اللوحة بحالة ممتازة، وهي تستحضر أجواء المكان بشكل رائع ولا سيما عند النظر إليها مع نظيرتها «السوق في هارلم بمواجهة الكنيسة العظيمة المؤرخة في عام مراراً وتكراراً وإن بجودة متفاوتة. وفي غضون ذلك، أبدع الفنان أيضاً لوحات صغيرة لبيئات ريفية تم حفظ عدة نماذج موقّعة منها ضمن مجموعة المقتنيات الأميرية.



الصورة رقم 43 إيرت فان دير نير (1603–1677) قرية هولندية في ضوء القمر لختنشتاين، مجموعة المقتنيات الأميرية. فادوز، فيينا رقم الجرد. 316 GE



الصورة رقم 42 جان فان دي كابيل (1624/1629) منظر طبيعي، الشتاء لختنشتاين، مجموعة المقتنيات الأميرية. فادوز، فيينا رقم الجرد. GE 883

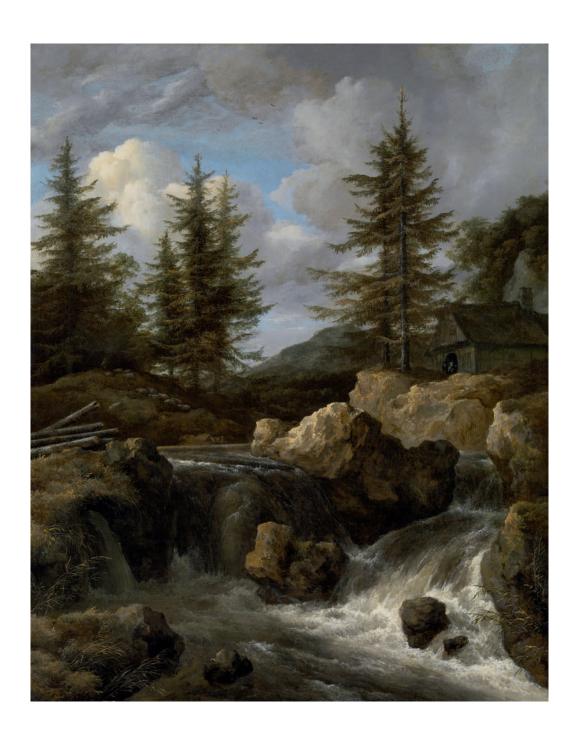


ويُعدّ نوع رسم الفنانين الهولنديين للقطع البحرية النوع الذي لم يتم ذكره بعد، حيث حظي بشعبية كبيرة للغاية- ولا عجب في ذلك، إذا أدركنا أن من أصل 1035 سفينة كانت تشق عباب بحر الشمال وبحر البلطيق في غضون خمسة أشهر عام 1650، كانت 986 سفينة منها ترفع العلم الهولندي. وكان أبرز فناني هذا النوع جان فان دير كابيلي (1624/ 25–1679) -والذي يتم تمثيله في المجموعة الأميرية مع منظر طبيعي شتوي (الصورة رقم 42) ووليم فان دي فيلدي الشاب (1633–1707).

يمتلك فيلدي في جعبته 2000 لوحة مرسومة بالقلم والحبر أمعن فيها بدراسة التفاصيل الدقيقة للسفن، إذ لا يمكن للفنان ارتكاب خطأ صغير في طريقه لتحقيق النجاح في هولندا. ومؤخراً، اقتنت المجموعة الأميرية إحدى لوحات ميشيل فان موسشر (1645–1705) مع لوحة بعنوان «بورتريه رسام»، وقد تم تحديده تقليدياً على أنه وليم فان دي فيلدي الثاني. وصوّر في لوحته «الاستديو» وليم فان دي فيلدي نفسه أمام مسند لوح الرسم مع أعداد كبيرة من الرسومات الملقاة على الأرض (الصورة رقم 44). وتشكل الصور البحرية نوعاً واحداً فقط بين العديد من الأنواع المتخصصة التي تتطور في لوحات المناظر الطبيعية. بينما يُقحم آخرون لوحات المعارك أو صور اصطياد الحيوانات، والتي يمكن تتبعها بشكل صحيح عبر تاريخ رسم المناظر الطبيعية ابتداءً من أقدم الأمثلة غير الأوروبية مروراً بالأعمال التركيبية الضخمة للفن القوطي الإيطالي وعصر النهضة وصولاً إلى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. ويستعرض هذا المعرض مجموعة صغيرة – نوع معروف ومألوف بشكل طبيعي بين أفراد الطبقة الأرستقراطية ممن يمثلون الأبطال الرئيسيين لهذه الأحداث، وهو نوع مطلوب للغاية لا سيما في هولندا باعتباره يتمحور حول مناظر القرية ومناظر المدينة. ولم يظهر الأخصائيون العظماء هناك فحسب، وإنما ظهروا في الجنوب أيضاً مع رسامي المشاهد والمناظر الطبيعية في إيطاليا.



الصورة رقم 41 جاكوب فان روسيدل (1628-1682) شلال في الجبال مجموعة هوينبوخاو، تم إعارتها بصورة دائمة إلى لختنشتاين. مجموعة المقتنيات الأميرية، فادوز- فيينا رقم الجرد. HB 59



الصورة رقم 40 سلومون فان روسيدل (03/1600–1670) كرونينبرغ قرب نيجم فيغن لختنشتاين. مجموعة المقتنيات الأميرية، فادوز- فيينا, رقم الجرد. GE 917

«هوهين بوشو» (65/1660؛ الصورة رقم 45) أكثر دراماتيكية؛ كما يلاحظ بيتر سوتون، إذ تقع في منطقة لا يمكن أن يوجد فيها شلال، وبالتالي فإنها بعيدة عن أي تفسير ميتافيزيقي وتعكس براعة عظيمة. ويستكشف روسيدل الموضوع كمرآة تتدفق من خلاله الحياة عبر الصورة المتكررة باستمرار للمنظر الطبيعي،

وذلك بشكل غامض جداً بالنسبة لسكان الشمال ومألوف للغاية عند قاطني الجبال. وهنا يجب علينا بطبيعة الحال أن نتطرق إلى دور الرسام رامبرانت (1606–1669)، فعلى الرغم من عدم حضوره في هذا المعرض، إلا أنه كان يعمل بنشاط في ليدن منذ عام 1635 وفي أمستردام منذ عام 1631/32. وقد أبدع عدداً من المناظر الطبيعية منذ منتصف الثلاثينيات، وكل ذلك سعياً لتحقيق النية ذاتها المتمثلة بإدراك وانعكاس الأمور الدنيوية في إطار روحاني يتحقق قبل كل شيء من خلال الوسط الرئيسي للضوء. واكتشف رامبرانت من خلال رسوماته ومنحوتاته علاقة أقوى مع موضوع المنظر الطبيعي في الصور. وأعاد من خلالها إنتاج صورة موطنه الأم بشكل متواصل ساعياً لالتقاط أكثر الأجواء تنوعاً بأسلوب كان انطباعياً بشكل عملي.

كما يلعب الضوء ودلالاته دوراً رئيسياً في المناظر الطبيعية ضمن أعمال إيرت فان دير نير (1607/-04/1603)، الذي تخصص في تصوير الأجواء الشتوية والمناظر الطبيعية التي ينيرها ضوء القمر، وكذلك في لوحات مشابهة لظروف الإضاءة القوية. وهو يتمتع بمسيرة عصامية في التعلّم لكنه لم يتمكن من كسب المال عبر الرسم لذا فقد عمل في حانة لكسب رزقه. وفي لوحته «القناة ذات الجسر الخشبي التي ينيرها ضوء القمر» (قبل عام 1656؛ الكتالوج رقم 32) يظهر القمر ساطعاً في الأفق، ويغلف المشهد بنوره السحري الرائع ويضفي عليه عمقاً مميزاً. ويبدأ سطح الماء بالتوهّج لانعكاس نوره، وكذلك السماء وواجهات المنازل، وتنتظم الأشجار ببراعة مع النور من الأسفل والخلف. وفي حين اشترى الأمير كارل يوسابيوس الأول أول لوحة صغيرة من الأرشيدوق ليوبولد وليام عام 1656، دخلت لاحقاً لوحة ثانية بعنوان «القرية الهولندية في ضوء القمر»، الصورة رقم 48) ضمن مقتنيات المجموعة من خلال الأمير يوهان الثاني فون لختنشتاين، في وقت ظل الناس لفترة طويلة يتعلمون تقدير هذا النوع من اللوحات بعد فترة طويلة من إهماله. وتعتبر لوحة «المشهد الشتوي مع سكان البلدة على ممر مائي متجمد عند غروب الشمس» (نحو عام 1662؛ الكتالوج رقم 31) من مجموعة «هوهين بوشو»، إذ توحّد الموضوعين الرئيسيين وهما الشتاء والليل ضمن جو واحد. وبالمقارنة مع المناظر الطبيعية الشتوية للوحات الفنانين الأوائل، يُعدّ الضوء الذي التقطه نير في هذه اللوحة شيئاً جديداً كلياً، حيث تعكس السماء هذا الجو أيضاً. ومن المستغرب أن فن الرسم بهذه النوعية والإبداع لم يكن قادراً على تأمين معيشة الرسام في زمن كانت فيه هولندا بلداً غنياً. وفي عام 1662، الذي يُعتبر على الأرجح تاريخ ضم اللوحة إلى مجموعة «هوهین بوشو»، أفلس الرسام نیر هو وحانته.



الصورة رقم 39 يان ڤان غوين (1596-1656) الراين في آرنم لختنشتاين. مجموعة المقتنيات الأميرية، فادوز- فيينا رقم الجرد. GE 902



الصورة رقم 38 إيسايس قان دي فيلإه (1630-1630) منظر طبيعي، جبال ضخمة وأطلال وقطاع طرق لختنشتاين. مجموعة المقتنيات الأميرية، فادوز- فيينا رقم الجرد. GE 686

وفي عام 1651 أيضاً، عندما رسم لوحته «منظر النهر الطبيعي مع القرية والكنيسة» الموجودة في مجموعة «هوهين بوشو» (الكتالوج رقم 28)، أبدع عدداً كبيراً من الرسومات ذات المواضيع المماثلة. ويتضح في هذه اللوحة بأن أسلوب استخدام الألوان لديه بات أكثر دقّة مع المحافظة على الأجواء الهادئة والصامتة بنفس أسلوبه في مقاربة المشهد الهولندي، لتكون بذلك من أفضل لوحاته البورتريه. وعلى الرغم من أن لوحاته أصبحت روتينية بعض الشيء في أواخر الثلاثينيات والأربعينيات، إلا أنه وجد قوة جديدة في سنوات حياته الأخيرة. وكما هو الحال مع زميله الأصغر سلومون فان روسيدل، فقد تطور ليغدو سيد التنوع وفق أجندة ضرورية مع الأخذ بعين الاعتبار أعماله الكاملة التي تغوق 1200 لوحة.

وفي البداية، بدأ سلومون فان روسيدل (1600/ 1600–1670) أيضاً من أعمال إيساياس فان دير فيلدي. وسار في البداية على نهج مماثل لـ يان قان غوين، حيث أصبح كلاهما أفضل رسامين بالألوان المتدرجة في مدينة هارلم في فترة الثلاثينيات والأربعينيات. كما غيّر أيضاً ألوانه المستخدمة خلال السنوات التالية، وبدا ذلك واضحاً في لوحته «منظر النهر الطبيعي ومشهد العبّارة في بلدة جورينشيم» (1647؛ الكتالوج رقم 53). ولطالما كانت فكرة منظر النهر الطبيعي من بين المواضيع المفضلة لدى روسيدل منذ أوائل الثلاثينيات، وفي منتصف الأربعينيات أصبحت الألوان المستخدمة أكثر إشراقاً من قبل عند مقاربة هذا الموضوع، حيث تعامل مع الانعكاسات المرسومة على وجه الماء بفوارق بسيطة للغاية. وتُعدّ هذه الصورة بالذات من أفضل الأمثلة على هذا النوع من روائع أعمال روسيدل. كما تعود لوحة «كرونينبرغ قرب نيجم فيغن» (1652، الصورة رقم 40) الموجودة ضمن المجموعة الأميرية إلى تلك الفترة أيضاً.

وحظي ابن أخيه جاكوب فان روسيدل (1628/ 29–1682)، المولود في مدينة هارلم، بأهمية أكبر منه؛ حيث قام غوته بتكريمه في مقال حمل عنوان «روسيدل شاعراً». وربما يُعدّ جاكوب مبتكِر الحركات المكثفة في المشهد الهولندي، والمناظر الطبيعية البانورامية، وأراضي الغابات اللطيفة، وصور المدن والقلاع والآثار والمقابر ومجاري الأنهار، ولطالما كانت الأشجار هي الموضوع السائد في لوحاته. وعندما كان في العشرين من عمره تم قبوله في «نقابة هارلم للرسامين» ليبدع بعد فترة قصيرة لوحة صغيرة ومفعمة بالمشاعر بعنوان «نهر على حافة الغابة» (الكتالوج رقم 38)، إذ توجد اليوم ضمن مقتنيات المجموعة الأميرية. كما تحظى أشجار الخريف والتلاعب الواضح على وتر الألوان بالدور الرئيسي في هذه اللوحة الثمينة. وثُعدّ لوحته «شلال في الجبال» في مجموعة



الصورة رقم 37 آدم ويليرتس (1577 - 1664) منظر طبيعي، الساحل والسفن لختنشتاين. مجموعة المقتنيات الأميرية، فادوز- فيينا رقم الجرد. GE 1397



الصورة في نعيم الجهل بعيداً عن الدراما الحاصلة، ويمثل تبول البقرة على الجهة اليسرى من اللوحة المثال الأبرز لعدم اهتمامها.

عمل الفنان لوكاس فان أودن (1595–1672) مساعداً لروبنز، وقد كرّس نفسه لاحقاً لرسم المناظر الطبيعية. وبقي قرابة 10 أعوام في استوديو روبنز منذ عام 1615 ورسم خلفيات لوحاته. وتمتلك مجموعة المقتنيات الأميرية لوحتين صغيرتين خلّابتين لأودن، هما «الشتاء» (الكتالوج رقم 25)، و«الربيع» (الكتالوج رقم 95) واللتان تتماشيان تماماً مع التقاليد الفلمنكية لرسم المناظر الطبيعية، ولكنهما لا تخلوان من بعض اللمسات البسيطة التي تبرز تأثير روبنز.

وكان الرسام الفلمنكي بونافنتورا بيترز (1614-1652)؛ الذي يفضل رسم مناظر البحار التي يهيمن عليها الهولنديون، الأول والأبرز بين سلالة من الرسامين المتخصصين في رسم لوحات للمناظر البحرية. وساعدته رحلاته عبر شمال هولندا على التقرّب من الرسامين هناك، بمن فيهم سيمون دي فليخر ويان قان غوين. وأظهر بيترز في أعماله حول المناظر البحرية تأثراً كبيراً بهانز سافري الأكبر؛ ويمكننا أن نجد مثل هذا التشابة بين الصور البحرية في لوحات بيتر بروغل الأكبر وجان سنيلينك. وتمثل لوحة «عاصفة في البحر مع حطام سفينة على شاطئ صخري» (1647، الكتالوج رقم 43)، حالة دراماتيكية استثنائية. ويمكننا تمييز هولنديين اثنين وثلاثة سادة وسفينتين تركيتين مع الهلال الذي يزين العلم الأزرق والفانوس في مؤخرة السفينة. وتوجد عدّة سفن توشك على الارتطام بجرف الشاطئ الصخري، وبعض البحارة الذين يقفزون في البحر محاولين النجاة بأنفسهم والوصول إلى بر الأمان. وفي أعلى الشاطئ يوجد مشاهدون أو - كما نأمل – منقذون يسارعون نحو المكان للمساعدة. وتضفي الغيوم الكثيفة والإضاءة حدةً على الحدث، مع تسليط الضوء على الرجال الذين يناضلون للنجاة بأنفسهم.

آدم ويليرتس (1577–1664)، فنان فلمنكي آخر متخصص في رسم المناظر البحرية. وكتب عنه أرنولد هوبراكين في مطلع عام 1718: «ركز على رسم المناظر الطبيعية الساحلية مع القوارب والسفن، وكذلك الموانئ المزدحمة بشبّان يقومون بتحميل وتفريغ البضائع. وصوّر كل ذلك بدقة وبمهارة منحته شهرةً كبيرة». وتعتبر اللوحة الخشبية الرائعة «منظر ساحلي مع سفن» لعام 1616 (الصورة رقم 37)، خير الأمثلة على ذلك. وتتميز لوحته «عاصفة في البحر مع حطام سفينة» عام 1633 (الكتالوج رقم 42) بدرجة عالية من الدراماتيكية.

وشكلت المناظر البحرية والأعمال التي تدور حول البحر أحد ميادين الرسم الهولندي. وبعد استقلال المقاطعات الهولندية المتحدة عن الحكم الإسباني القديم في عام 1609، حدثت طفر كبيرة ولا

سيما في هذا المجال من الفن، وقد عُرفت باسم «العصر الذهبي». ويُعزى ذلك في جزء منه إلى الثروة الهائلة التي اكتسبها الهولنديون من تأسيس «شركة الهند الشرقية الهولندية» عام (1602)، والتي سرعان ما جعلت من أمستردام ميناء ومركزاً تجارياً رائداً في أوروبا. واتجهت العامة نحو تذوّق جماليات الشعر والرسم والجمال، وكذلك القصائد الرعوية حول المناظر الطبيعية للشواطئ والسهول والقنوات المائية وطواحين الهواء والبلدات والقرى. وفي ظل البروتستانتية، ازداد عدد المتخصصين في جميع أنواع رسم لوحات المناظر الطبيعية بشكل كبير؛ وكانت مدينتا هارلم وأمستردام أبرز المدن التي شهدت هذا النمو. ويعود الفضل في نشأة هذه الظاهرة إلى البروتستانت الفلمنكيين الذين جاؤوا للعمل في الشمال منذ أواخر القرن السادس عشر. وهنا، سرعان ما وجدت واقعية بيتر بروغل الأكبر تربةً خصبة للازدهار. وكان من أبرز رواد هذه الواقعية في مراحل تطورها الأولية: هندريك أفركامب (1585–1634)، وإيسايس ڤان دير فيلده (حوالي 1591–1630) والشاب يان ڤان غوين (1596–1656). وكان تقليل الألوان المحلية واعتماد ألوان أكثر هدوئاً وأخف حدةً أمراً مشتركاً بين الرسامين، واستمر هذا الأسلوب في رسم المناظر الطبيعية في هولندا للعقود التالية. ويبدو التخلي عن أساليب التلوين السائدة بألوان متعددة أو موحدة، جلياً في اللوحة المنسوبة إلى إيسايس ڤان دى فيلده؛ والتي تنطوي على مناظر طبيعية جبلية ضخمة وأطلال وقطاع طرق (الصورة رقم 38) في مجموعة المقتنيات الأميرية. ويغلب على اللوحة ضوء دافئ يجمع كل مساحاتها في جو موحد. ويجعل تلميذه يان ڤان غوين، المولود في لايدن، هذه الهيمنة للضوء العنصر الحاسم في اللوحة؛ مما يمنح مناظرها الطبيعية وميضاً يتماهي بين الفضي والذهبي. ويعتبر ڤان غوين المكتشف الفعلى للمناظر الطبيعية المبسطة في هولندا، والتي يميزها توازن رائع بين المثالية الرومانسية، والبطولة المبالغة فيها، والتصوير الواقعي.

وفي لوحة «الراين في آرنم» (4645، الصورة رقم 39)، والتي تعتبر أحد رسومات قان غوين المفضلة، فإن الرسم يكاد تكون بلا مغزىً يذكر، ويمتزج نهر الراين مع صواري السفن في جريانه حتى خلفية اللوحة. ويركز الرسام بشدة على الجو العام. وقد سافر تكراراً عبر المقاطعات لجمع المواد اللازمة للوحاته، ليقوم بتجميعها بعد ذلك في تراكيب فنية ضمن الاستوديو خاصته. وكان الجو العنصر الأول الذي رسمه في لوحاته، وبعدها أضاف التفاصيل الطبوغرافية. وعوضاً عن ألوان المناظر الطبيعية المحلية التي كبح جماحها قدر المستطاع؛ غلبت ألوان البني والمغرة الأصفر والرمادي على الجزء الأمامي من اللوحة وحتى المدينة والسماء. ولم يمنعه هذا الختزال في الألوان من تصوير أكبر قدر من التفاصيل الدقيقة لاستحضار الجو الغارق بالأمطار والضباب العابق بالأجواء.



الصورة رقم 36 بيتر بول روبنز (1640-1640) منظر طبيعي، مزارعات وأبقار لختنشتاين. مجموعة المقتنيات الأميرية، فادوز- فيينا رقم الجرد. GE 412



آفاق ىعىدة

الصورة رقم 34 نسخة بعد بيتر بول روبنز (1577-1640) منظر طبيعي، أرض منخفضة وأبقار لختنشتاين. مجموعة المقتنيات الأميرية، فادوز- فيينا رقم الجرد. GE 407

الصورة رقم 35 بيتر بول روبنز (1640-1670) منظر طبيعي، فيليمون وبوسيس في العاصفة متحف تاريخ الفنون، فيينا



تُبين لوحة «منظر طبيعي، أرض منخفضة وأبقار» (20/1618)؛ وتوجد نسخة منها في مجموعة المقتنيات الأميرية (الصورة رقم 34)، أن الفنان قد حرر نفسه بالكامل من منهجيات الجيل السابق، حيث يقوم بتصوير المنظر بكل ما فيه من ديناميكية وحركة ودراما ضمنية. وتخلو لوحات روبنز للمناظر الطبيعية خلال هذه المرحلة من قصص الأبطال والآلهة القدامي، فنراه مهتماً بتصوير مشاهد بسيطة من الحياة الريفية اليومية، كنمو وحركة الأشجار والطقس والرياح والعواصف والضوء. كما تضم مجموعة المقتنيات الأميرية لوحته «منظر طبيعي مع حلابات الأبقار والأبقار» (بعد عام 1616ء الصورة رقم 36) التي تقدم صورة مقربة لمنظر طبيعي مليء بالعناصر والتفاصيل المتكاملة. وتتجمع الأشجار والنباتات حول بركة صغيرة، وتضفى الأبقار والنساء اللواتي يملأن جرار الماء طابعاً ريفياً على اللوحة. وتتجلى دقة ملاحظة روبنز وقوته في السرد في البقرة على أقصى يمين الصورة، والتي تفرك رقبتها على جذع شجرة. ويستخدم روبنز هنا نماذج معروفة جداً مقل لوحة تيتيان المعروفة «منظر طبيعي وحلابة البقر»؛ ومن ناحية أخرى، هناك لمحات من العناصر الريفية التي يستخدمها فيرجيل وثيوكريتوس، والتي لا شك أن روبنز- بوصفه إنساناً متحضراً ومثقفاً- على معرفة عميقة بها.

ويمكن القول بأن بيتر بول روبنز (1577-1640) ابتكر روحاً جديدة لذلك النمط كما في أنماط أخرى كثيرة من الرسم في أوائل القرن السابع عشر. وكان يحتفظ بلوحات المناظر الطبيعية لنفسه كما لوحات البورتريه الخاصة بعائلته، ونادراً ما تقبّل فكرة بيعها خلال حياته. وحظى روبنز بمكانة بارزة كأحد أعلى الفنانين أجراً وأكثرهم نجاحاً، وكان ثرياً لدرجة أنه تمكن في عام 1635 من شراء عقار هيت ستين بين مدينتي ميشيلين وبروكسل. وكان يمكث هناك بشكل كبير مكرساً نفسه للرسم

ويمكن ملاحظة قدرة روبنز على إدراك المناظر الطبيعية بطريقة مختلفة تماماً في لوحة «منظر طبيعي، فيليمون وبوسيس في العاصفة» (نحو عام 1635) من مقتنيات متحف تاريخ الفنون في فيينا (الصورة رقم 35). وتمتلك هذه اللوحة قصةً مثيرةً للاهتمام، حيث كانت في الأصل أصغر حجماً وتصوّر مشهداً طبيعياً عاصفاً، لكن الفنان زاد حجمها في وقت لاحق مضيفاً إليها أشياء جديدة تدريجياً؛ مثل مشهد إنقاذ فيليمون وبوسيس. وكما هو الحال مع معظم لوحاته من هذا النوع، احتفظ روبنز بالعمل لنفسه وتم بيعه لأول مرة بعد وفاته.

ويعدّ الطابع الأسطوري أيضاً العنصر الرئيسي في لوحة «ميركوري وأرغوس وأيو» (50/1648) للفنان ياكوب جوردانس (1593–1678) من مجموعة المقتنيات الأميرية (الكتالوج رقم 13)، والتي تدور أحداثها وسط منظر ريفي مشبع بالألوان الدافئة. وتهب الريح عبر تيجان الأشجار وتهز أوراقها بلطف، وتنعكس سماء الخريف المُثقلة على سطح الجدول الصغير. وفي وسط هذا الهدوء تجري الأحداث المروعة: يضرب ميركيوري أرغوس الضربة القاتلة، بينما ينام الكلب والبقرة في مقدمة



الصورة رقم 33 جوس دي مومبر منظر طبيعي، جبال ومسافرون لختنشتاين. مجموعة المقتنيات الأميرية، فادوز- فيينا رقم الجرد. GE 730

وغالباً ما يتم وضع الموضوعات الرئيسة – التي تحمل اللوحات عناوينها - في أماكن غير بارزة من الرسومات مثلما هو الحال مع لوحات أخيه بيتر بروغل الأصغر (1564–1638 الصورة رقم 32)، وينتهي المطاف بالناظر غالباً إلى دخول لعبة معقدة لتقصي الفكرة الرئيسية للعمل الفني؛ ولهذا يصرّ الفنان على وضع المنظر الطبيعي - وليس الموضوع الرئيسي - في مقدمة اللوحة. ومن الأمثلة الممتازة على هذا الأسلوب لوحة «منظر طبيعي مع طوبيا الشاب» (1598) ضمن مجموعة المقتنيات الأميرية (الكتالوج رقم 21)، حيث بالكاد يستطيع المرء أن يميز شخصية طوبيا في مشهد اللوحة الغنية بالتفاصيل والأشخاص. وتكرس اللوحة الصغيرة «الطريق إلى السوق» (1604، الكتالوج, صفحة رقم 86) مبدأ تكوينياً مشابهاً؛ حيث يغلب على وسطها اللون البني، بينما يتراءى في الخلفية وادٍ أخضر، وتلال تغطيها الغابات، وقلعة شامخة، وعمق أزرق.

وسعى جان بروغل الأكبر أيضاً إلى التعاون مع فنانين آخرين، فرسم مع جوس دي مومبر لوحة «مناظر جبلية طبيعية وحجاج في كنيسة المغارة» (الكتالوج, صفحة رقم 87) والتي قد تعود إلى حوالي العام 1600 وتعد جزءاً من سلسلة طويلة من لوحات مماثلة. وهنالك علاقة مباشرة بين رسومات مومبر التي تحمل هذا الطابع والرسومات التي أنجزها جان بروغل الأكبر عقب عودته من إيطاليا.

واستمرت تقاليد مدرسة بروغل بشكل جيد حتى القرن السابع عشر. وتعتبر لوحات أدريان فان ستالبيمت (1580-1662) – التي أنجزها بالتعاون مع جان بروغل الأصغر – من الأعمال المتجذرة في هذه التقاليد. وتعد لوحة «مأدبة الآلهة» (قبل عام 1662، الكتالوج رقم 12) مثالاً على التكوينات الأسطورية البديعة التي يضيفها ستالبيمت على المناظر الصخرية والغابات الخلابة.

واستوحى مومبر (4626–1635) العديد من أعماله من المناظر الطبيعية التي صادفها أثناء ترحاله عبر إيطاليا وغيرها. وبعد تفحص تحفته «منظر طبيعي، جبال ومسافرون» من مجموعة المقتنيات الأميرية، والتي تعود إلى نحو عام 1620 (الكتالوج رقم 89، الصورة رقم 33)، نعتقد أنه استنسخ أجزاءً من وادي الراين الذي ربما مرّ به (حيث كان قد زار إيطاليا) خلال سفره من الشمال إلى الجنوب عبر سويسرا. وتمثل هذه اللوحة عودة المنظر الطبيعي الشامل؛ فكلما تعمقنا في المشهد، اكتشفنا المزيد من المفاجآت كالشخصيات على المرتفعات، والقرى، والقلاع، والجبال التي تتماهى مع السماء الغائمة في خلفية المشهد.

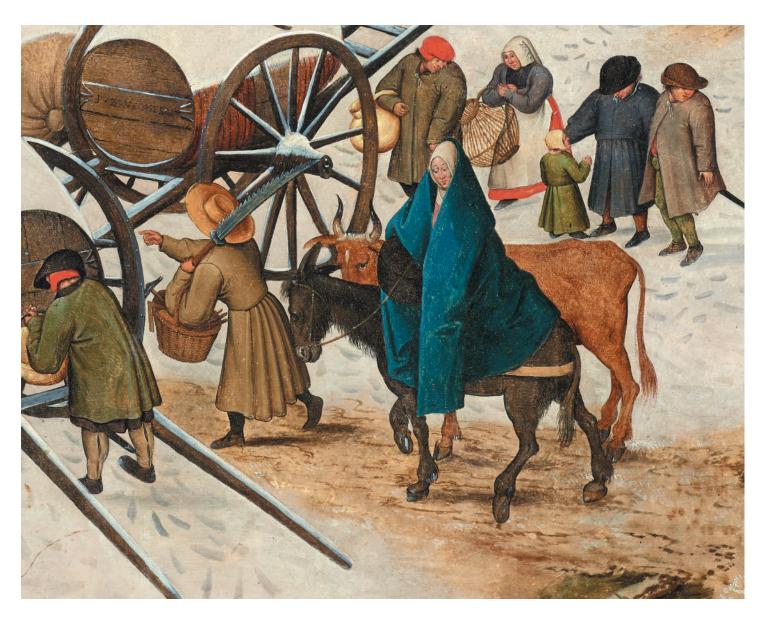
وفي مقدمة اللوحة، نرى مجموعة من المسافرين المتجوّلين وقد التقوا براع، وتختلط قطعان الحيوانات البرية والريفية مع بعضها بسلام في مشهدٍ ينقل الانسجام الذي تعيشه أركاديا إلى طبيعة جبال الألب البرية. وتجسد هذه الصورة بأبعادها الهائلة وصول لوحات البانيل أخيراً إلى مقاييس لوحات المناظر الطبيعية، لا يمكن إيجادها إلاّ في اللوحات الجدارية التي تعود للعصور القديمة وفي سيينا وبافيا ومانتوا والبندقية.





الصورة رقم 32 بيتر بروغل الأصغر (1564–1638) الترقيم في بيت لحم لختنشتاين. مجموعة المقتنيات الأميرية، فادوز- فيينا رقم الجرد. GE 720







الصورة رقم 31 دينيس فان ألسلوت (1570-1628) وهندريك دي كليرك (1570 - 1629) المعمودية وإغراءات المسيح مجموعة هوان بوخاو، تم إعارتها بصورة دائمة إل لختنشتاين. مجموعة المقتنيات الأميرية، فيينا رقم الجرد 83 HB



الصورة رقم 30 مارتن فان هيمسكيرك (1498 – 1574) منظر طبيعي، القديس جيروم لختنشتاين. مجموعة المقتنيات الأميرية، فادوز- فيينا رقم الجرد. GE 2404



افاق بعيدة

الصورة رقم 29 هيرمان بوستوموس (1514/1513 – 1588) منظر طبيعي، الآثار الرومانية لختنشتاين، مجموعة المقتنيات الأميرية، فادوز- فيينا رقم الجرد. GE 740



ويعزى هذا النجاح أيضاً إلى الأحداث السياسية بما فيها انتصار الكالفينية، والثورة ضد تقديس الأيقونات الدينية في فلاندرز وباربانت عام 1566 والتي وصلت أخيراً إلى شمال هولندا، بالإضافة إلى الإضطهاد الذي تعرض له البروتستانت لاحقاً ما أجبر العديد من الرسامين على الهجرة - خصوصاً بعد أن وهب الإمبراطور شارل الخامس ابنه الملك فيليب الثاني أراضي التاج الإسباني في عام 1556 وقد استقر عدد من هؤلاء الفنانين الفلمنكيين في إيطاليا، وشهدوا طلباً كبيراً على لوحاتهم كرسامين متخصصين بالمناظر الطبيعية إلى جانب لوحات كبار الفنانين الإيطاليين. وتضمنت المواضيع التي تناولوها في رسوماتهم - حتى في بلدهم الأم تحت ظل الكالفينية - فن البورتريه، وصور الحيوانات، والطبيعية الصامتة، والمشاهد الحضرية «فيدوتا»، والمناظر الطبيعية التي ركزوا عليها أخيراً.

وقال كارل فان ماندر في كتابه شيلدربويك (1604): «الميزة الرئيسية للرسامين الغلمنكيين هي براعتهم في تصوير المناظر الطبيعية، ويضاهون في ذلك مهارة الرسامين الإيطاليين في تصوير البشر والآلهة». وكان اثنان من أوائل الفنانين الذين وصلوا إلى روما، وهما هيرمان بوستوموس (1514/1513–1538) وربما يكون قد شارك في تحضير احتفالات دخول الامبراطور شارل الخامس إلى روما عام 1536 - ومارتن فان هيمسكيرك (1498–1574) أول من رسم المشاهد الحضرية كبيرة الحجم «الفيدوتا» عبر تصوير الآثار القديمة؛ حيث رسم بوستوموس لوحة «منظر طبيعي، الآثار الرومانية» (1536، الصورة رقم 29)، في حين رسم هيمسكيرك لوحة مشهد طبيعي مع القديس جيروم (1577، الصورة رقم 29)، في حين رسم هيمسكيرك الوحة مشهد طبيعي مع الوقت في روما وخلّدا نفسيهما بكتابات جدارية في قصر «دوموس أوريا» الأثري الذي كان قد تم اكتشافه مؤخراً حينذاك.

وما كان استخدام القديس جيروم في لوحة هيمسكيرك سوى وسيلة لإلقاء نظرة بانورامية شاملة على الآثار الرومانية المعروفة آنذاك. وقد مهد اقتران الواقع بالخيال في كلتا اللوحتين لظهور أعمال تصوير الآثار التي أبدعها الفنان الإيطالي جيوفاني باولو بانيني (1691–1765)، والتي رسم أعداداً كبيرة منها لعملائه في «الجولة الكبرى» (الكتالوج رقم 58). وتنتمي اللوحتان اليوم إلى مجموعة المقتنيات الأميرية، وتعتبران من الأيقونات الفريدة لتصوير آثار العصور القديمة. ومن بين هؤلاء المتخصصين بالمناظر الطبيعية أيضاً جيليس فان كونينكسلو (1544–1607) من أنتويرب، والذي فر من موطنه لانتمائه إلى مذهب الكالڤينيّة وساهم في عام 1587 بتأسيس تجمّع فناني فرانكنتال في بالاتينات. ومن أبرز لوحاته «مشهد طبيعي لغابة» رسمها عام 1598 (الكتالوج رقم 23) وتشكّل علامة فارقة في تاريخ رسم المناظر الطبيعية وهي الآن ضمن مجموعة المقتنيات الأميرية. ويصور كونينكسلو الغابة فقط ولا شيء غيرها على شكل تجمّع كثيف من

الأشجار دون أن يظهر في تكوينها الداخلي أشجار منفردة أو جبال أو حتى السماء (إلا نادراً)؛ ويستلزم الأمر نظرة ثانية حتى يلاحظ الناظر تجمعات الأشجار في اللوحة بعد أن يتخطى الحاجز الأولي الذي يشوش عليه إدراكه. وحينها فقط يمكننا أن نكتشف مكنونات أرض الغابة – أو ما يسمى اليوم الموئل البيولوجي – حيث نرى حيوانات برية وطيوراً وأشخاصاً مستترين هنا وهناك حتى تبدو اللوحة وكأنها لغز مصوّر. ولا بد من التمعن جيداً في هذه المشاهد التأملية حتى تتمكن عين المشاهد من التقاطها وتفسيرها قبل أن ينفتح أمامه العمق المكاني المترامي للوحة. وكان الفنانان رولان سافيري ودينيس فان ألسلوت من بين الفنانين الذين تأثروا كثيراً بلوحات كونينكسلو. وينعكس هذا التخصص الفني أيضاً في التعاون الوثيق بين الفنانين، ويتجلى ذلك مرات عدة في لوحات مجموعة المقتنيات الأميرية وشركائها؛ حيث أبدع الفنانان دنيس فان ألسلوت (1570–1628) معاً لوحة «المعمودية وإغراءات المسيح» (1611، الصورة رقم 31) ضمن مجموعة «هوهن بوشو». ويظهر هنا مشهد بانورامي مترامي الأطراف خلف شخص السيد فض مجموعة «هوهن بوشو». ويظهر هنا مشهد بانورامي مترامي الأطراف خلف شخص السيد والشيطان في وسط اللوحة، في حين تتوزع بقية الإغراءات ضمن حنايا المشهد الطبيعي. وقد بدا ألسلوت- بطبيعة تعليمه الديني في الكلية اليسوعية في لوفان – متأثراً بأساليب بيتر بروغل وقد بدا ألسلوت- بطبيعة تعليمه الديني في الكلية اليسوعية في لوفان – متأثراً بأساليب بيتر بروغل

وثمة شراكة إبداعية أخرى نشأت بين الفنائين رولان سافيري (1576–1639)، وكورنيليس فان هارلم (1572–1638)، وذلك في لوحة «آدم وحواء في عدن – هبوط الإنسان» (الكتالوج رقم 8) التي رسماها في عام 1618. وتتبع هذه اللوحة أيضاً نفس المبادئ؛ حيث اهتم سافيري بتصوير المشهد الطبيعي المترامي الذي يعج بالحيوانات والنباتات الغنية بالألوان تاركاً لكورنيليس فان هارلم تجسيد صورتي آدم وحواء وسط المشهد. وتعتبر هذه اللوحة التعاون الأول بين الفنانين (من أصل و لوحات مشتركة موجودة حالياً)، وهي أيضاً أقدم المناظر الطبيعية التي تجسد مفهوم سافيري للجنة، حيث أبدعها بعد عودته من براغ إلى أوتريخت في عام 1618. كما تناولت لوحاته هذا الموضوع من جوانب عدة («جنان الطيور») حتى وفاته دون أي تطوير يذكر لنطاق هذه اللوحات، فكشفت عن طابع حاد وصارم بأسلوب قديم إلى حد ما. واستمد سافيري إلهام لوحاته بلا شك من أعمال جان بروغل الأكبر حول الجنة. وحدد كيه. ايرتز ما لا يقل عن 106 لوحة مشابهة وقد كان لمصانع اللوحات دور كبير في انتشارها.

الأكبر وابنه حان أكثر من تأثره بكونينكسلو.

وركز جان بروغل الأكبر (1568–1625) في بداياته على رسم المناظر الطبيعية الصغيرة، وقد ساهمت إلى جانب لوحات الأزهار والطبيعة النباتية الصامتة التي رسمها في أواخر حياته (والتي أكسبته لقب «بروغل الأزهار») – بجعله واحداً من أبرز الفنانين وأكثرهم عرضة للتقليد.

الصورة رقم 28 نسخة بعد بيتر بروغل الأكبر (حوالي 30/1525) أمثولة أعمى يقود أعمى لختنشتاين. مجموعة المقتنيات الأميرية، فادوز- فيينا رقم الجرد. GE 1064



الصورة رقم 27 نسخة بعد بيتر بروغل الأكبر (1530/1525–1569) السطو لختنشتاين. مجموعة المقتنيات الأميرية، فادوز- فيينا رقم الجرد. GE 1068

الأشهر، حيث يصور فيها موضوعاً تقليدياً بطريقة مبتكرة تماماً. وتشكل لوحاته دراسات فعلية للمشاهد الطبيعية، حيث يستخدم طبقات متعددة من الطلاء اللامع لاستحضار أجواء أقرب إلى الواقع مع عمق مكاني، ومشاهدات دقيقة، وتمثيلاً متقناً للتفاصيل. ويستخدم كل واحد من هذه التفاصيل لإثراء اللوحة، ولا يمكن للناظر في أعماق لوحة «صيادون في الثلج» (1565) إلا أن يصاب بالقشعريرة نتيجة هالة البرودة التي توحي بها. وبسبب محتواها السردي، لاقت هذه اللوحات نجاحاً باهراً لدى جمهور العامة؛ ولم يقتصر تأثيرها على سلالة بروغل التي أكملت مسيرته الفنية، وإنما طالت أيضاً فن المناظر الطبيعية الهولندي بحد ذاته. وقد شهدت البلاد في تلك هذه الفترة طفرة اقتصادية أدت إلى إنشاء معامل للصور النمطية، حيث لم يعد الرسام يرسم لوحاته بناءً على طلب شخصي أو مدفوعاً بإلهامه الداخلي، بل انتقل إلى الإنتاج التسلسلي المتخصص بناءً على توجهات السوق في الشكل والمحتوى، ووفقاً لقانون العرض والطلب. وأصبحت اللوحات على تداولها تجارياً على نطاق عالمي واسع. وتحول بروغل إلى رائد أعمال متخصص بتجارة الفن التي ازدهرت بدايةً في أنتويرب، وقد وفر ذلك لبعض أمراء لختنشتاين مثل كارل يوسيبيس الأول وابنه يوهان آدم أندرياس الأول موارد مجزية مع تجارة اللوحات الممتازة عبر وكالة Forchoudt التي سست في أنتويرب مع فرع في فيينا.

وتتضمن مجموعة المقتنيات الأميرية نسخة عن إحدى اللوحات المفقودة لبيتر بروغل الأكبر بعنوان السطو، وتصور مشهداً درامياً ضمن منظر طبيعي يتلاشى تدريجياً في الخلفية البعيدة التي يتباين اتساعها بشكل كبير مع تفاصيل الحدث الذي يجري في مقدمة اللوحة (الصورة رقم 27). كما تتضمن المجموعة نسخة من اللوحة الشهيرة «أمثولة أعمى يقود أعمى» (الصورة رقم 28) مع عرض تصويري لقرية هولندية في الخلفية، وتتواجد النسخة الأصلية من هذه اللوحة ضمن مجموعة فارنيز في «متحف كابوديمونتي» بمدينة نابولي. وقد رسم هذه النسخة الإستثنائية لوكاس فان فالكنبورش (1535–1597) حسبما أفاد إيه. وايد مؤخراً؛ وتؤكد كلتا اللوحتين على شعبية موضوع المناظر الطبيعية، ليس فقط في الشمال الأوروبي بل لدى كبار جامعي المقتنيات الفنية في وسط وجنوب القارة، كما يدل على سرعة رواج لوحات المناظر الطبيعية عبر جميع أنحاء القارة الأوروبية.



الصورة رقم 26 بيتر بروغل الأكبر حوالي (30/1525–1569) صيادون في الثلج متحف تاريخ الفنون، فيينا

كما يتجسّد ذلك بوضوح في لوحة الرسام جان دي كوك (مدينة ليدن 1480–قبل 1525 أنتويرب) «زيارة القديس أنتوني إلى القديس باول الكاهن» (الكتالوج رقم 6) التي لفتت الأنظار لكونها ضمن مجموعة بيتر بول روبنز. وهي تصور الصحراء كمنظر طبيعي مميز، حيث يجلس الراهبان في ظلال أشجار حقيقية، ويحدد الموقع شجرتا نخيل وحيدتان على يمين اللوحة، تمتزجان مع الغطاء النباتي في أوروبا الوسطى. ويعدّ هنري ميت دي بلس (1480–بعد عام 1550) خليفة يواكيم باتينير، إذ تندرج لوحته «المناظر الطبيعية مع مطرفة المطحنة» (الكتالوج رقم 7) التي رسمها عام 1535، ضمن المجموعات الأميرية منذ عام 1695 وقد اشتراها الأمير يوهان آدم أندرياس الأول عام 1695 ليضمها إلى مجموعة المقتنيات الأميرية، وكانت شاهداً على الاهتمام المتزايد آنذاك برسومات المناظر الطبيعية المستقلة. ولم تستق هذه اللوحة الصغيرة موضوعها من أحد القديسين، وإنما كان الإهتمام بالزراعة والتواصل بين الأرض والإنسان هو مصدر إلهامها الرئيسي. ومع تصويرها الطاحونة المطرقية، والموقد في المقدمة، وطاحونة المياه في المنتصف، والتمثيل الواضح لبعض الأعمال التي يقوم بها الناس، تشكل هذه اللوحة واحدةً من أقدم رسومات المناظر الطبيعية التي تؤرخ لأنشطة صناعية.

ومن الروائع الأولى لرسومات المناظر الطبيعية في هولندا، كانت لوحات الفنان الفلمنكي بيتر بروغل الأكبر الذي يعتبر واحداً من أهم رواد فن رسم الطبيعة في أوروبا. وقد تأثرت رسوماته إلى حد بعيد بالرحلة التي قام بها إلى إيطاليا (1551-1554)، حيث أثمرت تلك الرحلة عن عدد من المسودات التي ضمّنها لاحقاً في لوحاته وصورة المطبوعة. وقال كارل فان ماندر في كتابه عن سيرة هذا الفنان الهولندي عام 1604: «رسم خلال أسفاره عدداً كبيراً من المشاهد الطبيعية، ما جعل الناس يقولون بأنه ابتلع الصخور في جبال الألب ليجسد ملمسها في مشاهد لوحاته- إلى هذا الحد كان يرغب بمعايشة الطبيعة والتماهي معها». وقد تابع بروغل مسيرة باتينير وهينري مِت دي بليس في رسم المناظر الطبيعية البانورامية والمتخيلة، وكان تأثيره واضحاً في أغلب أنواع المناظر الطبيعية الغابات الفلمنكية والهولندية: مثل مشاهد السلاسل الجبلية والوديان المخددة والأنهار ومشاهد الغابات والأشجار والقرى، والتي تطورت لاحقاً إلى مشاهد المدن والبحر. ويمكن أن نرى في لوحات بروغل المطبوعة مشهداً طبيعياً منبسطاً مع أفق منخفض. ولعل أشهر لوحاته تلك التي تمثل تعاقب المطبوعة مشهداً طبيعياً منبسطاً مع أفق منخفض. ولعل أشهر لوحاته تلك التي تمثل تعاقب المطبوعة مشهداً طبيعياً منبسطاً مع أفق منخفض. ولعل أشهر لوحاته تلك التي تمثل تعاقب



الصورة رقم 25 يواكيم باتينير القديس جيروم لختنشتاين. مجموعة المقتنيات الأميرية، فادوز- فيينا رقم الجرد. GE 732

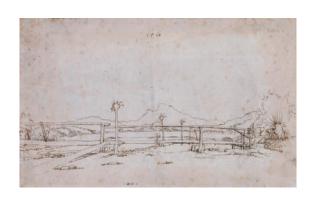
دقيقة عن الغلاف الجوي. ويعتبر استخدام الورق والألوان المائية هنا بالغ الأهمية، حيث تتحول الورقة لمرآة تعكس الضوء، وتُظهر درجات الألوان الباهتة والأكثر لمعاناً لتمتزج جميعها في مشهد الألوان الشفافة المتألق. وبعد مثال دورر، سار مبدعون آخرون على خُطاه في المناطق الناطقة بالألمانية على صعيد رسم المناظر الطبيعية وخاصة رواد «مدرسة الدانوب»، ممن أتيحت لهم فرصة استكشاف بلدهم الأصلي، أمثال وولف هوبر (1485–1553) في لوحته «موندسي مع شافبيرغ» [1510] (الصورة رقم 23)؛ حيث حرصوا على استكشاف المناظر الطبيعية لغاباتهم الوطنية التي شكلت أشجارها مصدر إلهام لإبداع لموضوعات لوحاتهم. وذهب الرسام ألبرخت ألتدورفر (1480–1538) في مخيلته إلى أقصى الحدود، حيث تؤكد لوحاته قدراته الفريدة على مزج المناظر الطبيعية مع الموضوعات البصرية، سواء كانت المناظر بعيدةً أو قريبة، تأملية أو مذهلة. وتعدّ لوحة «معركة ألكسندر» (1529) بلا شكّ أبرز روائعه الفنية التي يقدّم فيها وصفاً طبوغرافياً دقيقاً لمشهد اجتاح منطقة البحر المتوسط وشمال أفريقيا، مع تصوير الحدث التاريخي عبر سيناريو مؤثّر في مشهد عالمي يعكس واحداً من أهم الأحداث في تاريخ البشرية (الصورة رقم 24). ولعب الرسام لوكاس كراناخ (1472–1553) خلال جولاته بين عامي (1501–1504) دوراً رئيسياً في تأسيس «مدرسة الدانوب». وهو يقدم رؤية أقل دراماتيكية للمناظر الطبيعية ويضرب على وتر الشاعرية في الأجواء، حتى أصبحت لوحاته الاحقاً إحدى أبرز مصادر الإلهام للرومانسيين في أوائل القرن التاسع عشر. وفي لوحته «القديس يوستاكيوس» (الكتالوج رقم 4) والتي رسمها بين عامي 1515 و1520، يظهر في خلفيتها واحد من تلك المناظر الطبيعية في ألمانيا مع مشهد القلعة والصور الظلية النموذجية للأشجار البرية المتشققة.

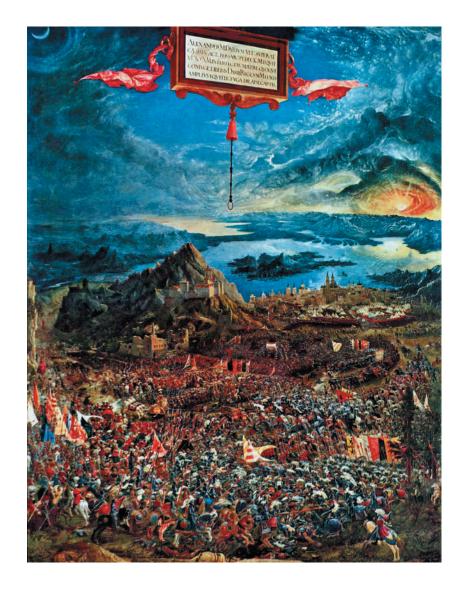
ويعدّ الرسام يواكيم باتينير الأب المؤسس لفن رسم المناظر الطبيعية في هولندا (1480/1475). وقد كان على علاقة وثيقة بفنون الرسم الألماني. وخلال رحلته إلى هولندا، حصل دورر على أحد أعمال باتينير كهدية من مسؤولي مدينة أنتويرب قبل أن يقدم مبدع نورمبرج أحد أعماله هديةً بالمقابل تعبيراً عن شكره وتقديره لمهارة الرسم وبعض النقوش. وتندرج لوحة الرسام الهولندي باتينير «القديس جيروم» (1513) ضمن المجموعات الأميرية، ما شكّل ذريعةً له لتضمين الحدث في مشهد من المناظر الطبيعية والأجواء الرائعة مع قمم الجبال الرومانسية، مُقدمةً في منظور متدرج يصل إلى أفاق بعيدة (الصورة رقم 25). وقد غدت المناظر الطبيعية مستقلة بشكل تدريجي في رسوماته إلى أن باتت في نهاية الأمر موضوعاً أساسياً للوحاته.



الصورة رقم 23 وولف هوبر (1485-1553) موندسي مع شافبيرغ المتحف الوطني الألماني، نورمبيرغ







أفاق بعبدة

الصورة رقم 21 البرخت دورر (1471-1528) مشهد لوادي آركو متحف اللوفر الوطني، باريس

الصورة رقم 22 آلبرخت دورر (1471-1528) رسم لمدينة بغنيتس قسم المطبوعات، المكتبة الوطنية، باريس



لنا أقدم تصوير دقيق لمدينة فيرارا في إحياء بارع للبيئة والأجواء المحيطة، وذلك من خلال تصوير نهر «بو» في المقدمة والمناظر الطبيعية الجبلية في الخلفية (الصورة رقم 25).

وفي لوحة «القديس جيروم» (الكتالوج، صفحة رقم 80) التي رسمها أليساندرو بنفيتشينو (المعروف أيضاً باسم موريتو دا بريسيا 95/1492–1554)، فيجلس أيضاً أمام الجبال البرية الوعرة والمناظر الطبيعية. ورسم لاحقاً لوحة «مادونا والطفل والقديس يوحنا الصغير» (1550)، لتظهر تأثيرات المناظر الطبيعية لمدينة البندقية على الرسام البريشياني بشكل كبير وأكثر وضوحاً (الصورة رقم 20).

وبطبيعة الحال أثرت التطورات في الجنوب على فن الرسم في الشمال والعكس صحيح. وكان رسامو المناظر الطبيعية من الشمال، ويطلق عليهم في الجنوب اسم «أولترامونتاني» (oltramontani)، مساعدين مرحّباً بانضمامهم للعمل في أهم استوديوهات الجنوب كمتخصصين في المناظر الطبيعية. ولعلّ السبب في الطلب الكبير على هؤلاء الرسامين في الجنوب يعود إلى ما حدث عام 1535 حيث اشتري دوق مقاطعة مانتوفا فيدريكو جونزاجا (1500–1540) 120 عملاً في إطار عرض يضم 330 لوحة هولندية 20 منها لم تكن سوى مناظر طبيعية. وقد تم التعامل مع رسم المناظر الطبيعية كنوع منفصل للرسم منذ أوائل القرن السادس عشر وكان محطّ إعجاب كبير. وفي أوائل تسعينات القرن الخامس عشر، قدّم آلبرخت دورر (1471–1528) سلسلة من الرسومات الحبرية صغيرة الحجم لأغراض الدراسة لتكون أقدم سلسلة من تراكيب المناظر الطبيعية المستقلة التي تخلو من الشخصيات البشرية. وفي أعقاب ذلك بدأت دراساته بالألوان المائية أثناء رحلته الأولى إلى إيطاليا عام 1495/1494. ويمكن تتبع مسار الرحلة بدقة عبر الرسومات ولا سيما لوحتين لبلدة أركو قرب بحيرة غاردا، حيث تعتبر كلتا اللوحتين أولى رسومات المناظر الطبيعية التي تم تنفيذها بأسلوب متنوع بين الألوان المائية الشفافة وغير الشفافة (الصورة رقم 21). وفي لوحته الشهيرة Willow Mill التي تجسد تفاصيل مدينة بغنيتس في نورمبورج (1498)؛ يرسى دورر توازناً مبتكراً بين الأجزاء التي تم تقديمها بتفاصيل دقيقة وجوانب أكثر تميزاً تضفى حيوية على الألوان المائية (الصورة رقم 22). ولم تعد عملية إعادة الإنتاج الطبوغرافي الدقيق من أولويات دورر، إنما بات التركيز على تصوير دلالات الحالة الجوية، ومشهد السحابة في سماء عاصفة باعتبارها المصدر الوحيد لرسم ملامح الغلاف الجوي.

وقد تم استكشاف دراساته لدلالات الغيوم عام 1971 على الجانب الآخر من الورقة التي تتضمّن لوحة «مستنقع الغابة» في المتحف البريطاني. وتؤكد هذه الدراسات مجدداً اهتمام مبدع نورمبورج الكبير بهذه الظاهرة الطبيعية والطريقة التي تعمق فيها بدراستها ووظفها بمهارة لإبداع لوحة



الصورة رقم 20 أليساندرو بنفيتشينو (المعروف باسم موريتو دا بريسيا 1495/1492-1554) العذراء مع القديس جون لختنشتاين. مجموعة المقتنيات الأميرية، فادوز- فيينا رقم الجرد. GE 879







الصورة رقم 19 ياكوبو سانازارو (1456 – 1530) من كتاب أركاديا م. جياكومو سانازارو نوبيل نابوليتانو



يكافح تيتيان (1488–1576) للحفاظ على الوحدة بين المناظر الطبيعية والشخصيات أكثر من جورجوني. ويظهر ذلك جلياً في عمله الأخير، حيث ينصهران في كيان واحد ضمن البنية المفتوحة للوحة وعدم وضوح ملامح الخطوط. وفي إحدى لوحاته الأخيرة، «الحورية والراعي» (1570) يتداخل العنصر البشري مع المناظر الطبيعية في جميع أنحاء اللوحة مع روح الحالة البدائية الأركادية، ويمتزجان في مشهد كلي لا يمكن فصله، لتتحول إلى معان مجازية خالدة لإله الحب إيروس والموت، ودورة الطبيعة الخالدة، والتي يلعب فيها الإنسان أثناء وجوده الزمني القصير على الأرض، دوراً ثانوياً صغيراً في دائرة الكون الواسعة.

وكان المشهد في المراكز الصغيرة مثل مدن بريسيا، وباسانو، وفيرارا وغيرها يخضع لتأثير التطورات المهمة في المدن الإيطالية الرئيسية وميلان، والبندقية بالدرجة الأولى. ومن بين اللوحات المرسومة لبنڤينوتو تيسي من فيرارا، والمعروف باسم گاروفالو (1481–1559) نجد مناظر طبيعية ديناميكية -على سبيل المثال، ثمّة لوحة صغيرة تمثل «القديس كريستوفر» من 20/1518 (الكتالوج، صفحة رقم 81)-تعكس على الدوام تطورات الزمن، وتلتفّ على التأثيرات بالدرجة الأولى من النماذج الفلمنكية. أما في لوحته «تمجيد هرقل» (1539)، التي تم اقتناؤها مؤخراً لصالح المجموعة الأميرية، فإنه يقدم



جورجونی (1477/1476 – 1510)

الصورة رقم 16 ليوناردو دافينشي (1425-1519) العذراء والطفل مع القديسة آن متحف اللوفر الوطني، باريس

الصورة رقم 17 بييرو دي كوزيمو (1521-1461/62) العذراء والطفل مع القديس جون لختنشتاين. مجموعة المقتنيات الأميرية، فادوز- فيينا رقم الجرد. GE 264





جداً لهذه الخبرة». «وتعد الموهبة مع بعض اللمسات الرشيقة من أساسيات الفن في البندقية والتي بدأت تصبح أكثر أهمية بشكل تدريجي حتى ظهور ريتشي وغاردي وتيبولو وكاناليتو. وفي كتابه (Diario)، يصف مارك أنطونيو ميشيل (1484–1552) المناظر الطبيعية لقرى البندقية بأنها لم تعد مجرد لوحات صغيرة، بل أصبحت من أفضل الأعمال الفنية. حتى أن باولو ببينو ظهر وكأنه نجح في تكوين ذاك الفنان المثالي القابع في أعماقه من عالمين، عالم الفن في فلورنسا متأثراً بتيتيان، مما قد يجعل هذا الفنان الأسطورة هو المرجع الأول لفن الرسم وأفضل من تمكن من جمع هذين العالمين في أيقونة فنية واحدة. وختم الباحث المتخصص بالفن الروماني جيوفاني بيترو بيلوري (1613-1696) هذا النقاش في كتابه (1672) «Le Vite de'Pittori» فولورنسا،

يمكننا أولاً ملاحظة هذا التوازن بين الجانب التركيبي واستخدام الألوان وكذلك التناغم بين الشخصيات والمناظر الطبيعية في لوحة «عيد الآلهة» (1514) للرسام جيوفاني بيلليني (1430–1516)، بتكليف لكاميرينو ديجلي الأباستري في قلعة ألفونسو الأول دي إيستي، دوق فيرارا (1476–1534). وإذا أردنا أن نضفي قدراً من المصداقية على السيرة الذاتية لـ «فاساري»، فقد أكمل تيتيان لوحة «عيد الآلهة» بعد وفاة بيلليني.

وتتمثل الخطوة التالية في لوحة «اللحن الريغي» (1508) للرسام جورجوني (77/1476–1510) والتي أكملها تيتيان أيضاً عام 1510 وربما تُعدّ هذه اللوحة أكثر اللوحات إتقاناً في تصوير الأجواء الرائعة التي كانت سائدة في مجلس آلهة الأدب والفنون أثناء حُكم مَلكة قبرص السابقة كاترين كورنارو (1454–1510)، التي جعلت من مقاطعة «أسولو» في البندقية مركز الحنين الأركادي بين أوساط معتنقي المذهب الإنساني والشعراء والرسامين من البندقية وبادوا. أما رواية «أركاديا» للكاتب الإيطالي ياكوبو سانازارو (1456–1530)، فهي رواية رعوية تم نشرها كنسخة مسروقة عام 1502 في البندقية قبل أن تتم المصادقة عليها في نابولي بعد عامين. أعادت هذه الرواية استكشاف الأراضي الرعوية وجمال المناظر الطبيعية الإيطالية، فانصهرت مع المواضيع التقليدية لتشكّل نموذجاً جديداً. وفي لوحة «اللحن الريفي» يتحد النموذج البشري أخيراً مع واقع إقليم فينيتو وأبنيته الشمالية، فيعطي نموذجاً أولياً متعدد الطبقات يلهم الأجيال القادمة والمفسرين عبر التاريخ، ومنهم بوسّان، وواتو، ومانيه، وبيكاسو.

رسم جورجوني واحدة من أكثر لوحاته غموضاً لتاجر البندقية الغني جابرييل فيندرمين، والتي تحمل عنوان «العاصفة» بين عامي 1506 و1508 (الصورة رقم 18)، وتصور الممثلين واقفين أو جالسين، يجسدون البراءة الخالصة من الدراما التي تحيط بهم في خلفية اللوحة. ولطالما تعددت التفسيرات

آفاق ىعىدة 39

الصورة رقم 14 ليوناردو دافينشي (1452-1519) وادى أرنو قرب فلورنسا حجرة الرسومات والمطبوعات في معرض أوفيزي، فلورنسا

الصورة رقم 15 ليوناردو دافينشي (1425-1519) عاصفة فوق الوادي في سفوح جبال الألب المكتبة الملكية، قلعة وينسدور





الطبيعية. ويجب دائماً على الفنان أن يكون قادراً على الاستفادة من الإبداع ضمن جميع الفرص التي يصادفها، ليضع بذلك دافنشي الأسس الأولى لحركة تمجيد العبقرية في الفن الغربي. وفي جلسات النقاش «باراغون»، يشير دافنشي إلى أن القوة التعبيرية للعناصر في لوحة تصور مناظر طبيعية لا تستمدّ جذورها من الطبيعة، بل من المنظور الذي يستنبط الفنان من خلاله أفكار اللوحة (خياله). فمثلاً يبدو المنظر الطبيعي في لوحة «العذراء والطفل مع القديسة آن» (1500–1510) نسجاً من الخيال، أو ربما كان موجوداً في أسوأ فترات الماضي، وهذا إن كان المقصود من اللوحة هو التعبير عن المنظر الطبيعي فقط (الصورة رقم 16). وهو منظر تم إبداعه من عناصر نعرفها جميعاً، الجبال والوديان وجداول مياه وغطاء نباتي، تختلط جميعها في مشهد غير واقعي لم يسبق للفنان مشاهدته. ومع ذلك، يبدو هذا المنظر من خلال دقة تقنيات الرسم المنظوري المستخدمة فيه، وتدرج ألوانه، واقعياً أكثر من أي لوحة أخرى، حيث يظهر الجبل والخلفية في سماء اللوحة وكأنه صورة واحدة؛ منظر طبيعي لا يعبّر عن ميلاد السيد المسيح قبل 1500 عام من تاريخ رسم اللوحة، بل يتعداه ليصور عصر تشكل كوكب الأرض أو في مكان ما بين الجنة وظهور الجنس البشري.

ولإجراء مقارنة، قد نلجأ إلى لوحة صغيرة حول الموضوع نفسه للفنان بييرو دى كوزيمو (1521–62/1461)، وربما تم رسمها في ذات الفترة تقريباً بين عامي 1505–1510. ويعتمد المنظر هنا بشكل واضح على المثالية الفلورنسية، حيث كان التصميم (disegno) هو جوهر العمل دون أي اهتمام بتدرج الألوان. وتنطوي اللوحة على مناظر لجبال شاهقة تلوح بالأفق وربما هي السماء في خلفية اللوحة، وأشجار منمّقة مرسومة بخطوط داكنة تظهر أمام السماء، وبعض النباتات الصغيرة الموزعة أمام الأم الجالسة وسط مرج أخضر (الصورة رقم 17). ويشتهر بييرو بكونه غريب الأطوار في فلورنسا بوتيتشيلي، حيث قرر الانعزال عن بيئته المحيطة منصرفاً لعالمه الخاص المفعم بالبدائية والبساطة.

كانت التأثيرات الفنية والتصويرية أكثر رواجاً في مدينة البندقية ومحيطها، وربما كان ذلك بسبب انعكاس الضوء على البحيرات الشاطئية وجغرافية المناطق النائية البعيدة عن المدينة، حيث كان الإلهام يُستمد حينها من كيفية رؤية تلك المناظر. ويمثل اللون هنا العنصر الرئيسي وليس الرسم. وفي كتاب (Dialogo della pittura) من عام 1548 للفنان باولو بيينو (1534–1565)، يقول أحد الغنانين من البندقية لزميله من فلورنسا: «إذا كان المنظور ذا أهمية كبيرة، فإن رسامينا يغتقرون

الصورة رقم 12 يان فان إيك عذراء المستشار رولين متحف اللوفر الوطني، باريس

الصورة رقم 13 كونراد ويتز (قبل 1410 - 1446/1445) معجزة صيد السمك متحف الفن والتاريخ ، جنيف





أيِّ تقدير على الإطلاق. أما التتويج الحقيقي لجميع هذه الملاحظات فقد تم أولاً على يد ليوناردو دافينشي (1452–1519) الذي عاش بعدهم بجيل كامل. فوحِّد دافينشي جميع الملاحظات السابقة نظرياً وعملياً، وأكِّد ما أظهره فان إيك في لوحاته سابقاً.

لطالما تمحور شعار ليوناردو دافنشي حول الطبيعة باعتبارها المصدر الأول والوحيد للعلم، فلجأ لدراستها وسبر أغوارها من مناظر طبيعية وحيوانية على حد سواء قبل أن يدوّن النتائج في دفاتر رسوماته. وفي يوم 5 أغسطس 1473 رسم دافنشي أول لوحة لمناظر طبيعة تخلو من أي وجود إنساني فيها، حيث صوّر منظراً طبوغرافياً بانورامياً لوادي آرنو الواقع بالقرب من فلورنسا (الصورة رقم 15). ولم يكن دافنشي مهتماً بتصوير جوانب الحياة الريفية والرعوية، بل كان يركز على الصراع القائم بين الأرض والماء والهواء والنور، فحرص على تسجيل الكوارث والحرائق والانفجارات البركانية والفيضانات. وخلال إحدى رحلاته في أوائل القرن السادس عشر في منطقة فينتو، قام دافنشي برسم لوحة بالمغرة الحمراء يظهر فيها رياح عاتية تشق طريقها من أعالي الجبال نزولاً إلى الوادي وسماء ملبدة بالغيوم يتخلل ثناياها نور مضيء، لتبدو العاصفة وكأنها تبتلع كل شيء تقترب منه (الصورة رقم 15). واكتسب دافنشي في سن مبكرة خبرةً واسعة في تصوير هذه السيناريوهات الواقعية التي طغت على أعماله في المراحل الأخيرة من حياته، وبدت وكأنها تعبر عن تخيلات تتنبأ بنهاية العالم والفيضان الأخير. ولعلّ أكثر ما يوضح فهمه للمناظر الطبيعية يتجلى في القسم الذي ينتقد به بوتيتشيلي في أحد الكتب التي تناولت رسوماته، حيث قال دافنشي بكلمات مقتضبة: «إن أسلوب هذا الرسام صور المناظر الطبيعية بأسلوب ردىء». لذلك فإن أسلوب دافنشي في رسم المناظر الطبيعية يختلف تماماً عن أفكار سابقيه: حيث قال «إذا كنت تبحث عن مصدر تستلهمُ منه خلفية رائعة للوحتك، تأمل جداراً ملطخاً ببقع ناتجة عن الرطوبة، أو حجراً بألوان غريبة، حيث ستتمكن من ملاحظة تلك المناظر الطبيعية الآخاذة في ذلك الجدار أو الحجر بما في ذلك مناظر لجبال وآثار وصخور وغابات وسهول مترامية وهضاب ووديان تنبض بألوان مختلفة، أو ستشاهد ساحات المعارك أو أشكال لشخصيات غريبة تؤدي حركات عنيفة، وتعابير وجوه مختلفة وأزياء وأشياء أخرى لا تعدّ ولا تحصى تتيح لك البناء عليها واستكمالها بالشكل الأنسب. وتلك الجدران تحاكى بطريقة معينة أصوات الأجراس، التي قد تسمع في رنينها جميع أنواع الكلمات والتعابير». إن التحدى الذي قد يعوق الفنان في إطلاق العنان لطاقاته الإبداعية لن يكون أكثر صعوبة مما تم وصفه في الكلام أعلاه، وعلى حد تعبير دافنشي، فإن الطبيعة المحيطة هي المسؤولة عن شحذ طاقته الإبداعية. ولذلك، تنطوى الطبيعة على أهمية أساسية لجهة رسم المناظر الطبيعية وتطوير الفن بشكل عام. وكان دافنشي يمنح دوراً رئيسياً لاثنين من الجوانب الفنية هما الصدفة

«ضباب» أو تلاشي الأشياء في الخلفية العنصر السحري في اللوحة، إذ أحدثت هذه الطريقة البصرية والتصويرية الجديدة ثورةً في عالم الرسم. وفي تصوير هذا المشهد، استفاد فان إيك من ثورة تقنية جيدة عُرفً بأنه أول مستخدم دائم لها، وهي تقنية الرسم بالألوان الزيتية، حيث ساعده قوامها الجامد على صنع مجموعة مختلفة كلياً من الألوان، تماماً كما هو الحال في «كتب الساعات» أو حدائق الجنة؛ حيث أصبحت الألوان أكثر غنىً من ناحية الفروق الدقيقة والتدرجات، مما ساعد الرسام على تشكيل العمق المكاني ليصل إلى أبعد التلال. كما لم يعد لون السماء الأزرق مجرد لون لازوردي صافٍ أو متدرج باللون الأبيض، إنما أصبح محدَّداً من خلال ضوء الشمس الذي يخفت تحت الأفق. وهنا، يتحد هذا الضوء والجبال المغطاة بالثلوج، والتي تلمع بفعل انعكاس ضوء الشمس عليها، مع طابع مسائي هادئ. ويمتزج لون السماء الأزرق اللطيف مع تدرجات اللونين الأزرق والأرجواني ليشكلوا معاً مساحة جديدة كلياً تمتد من مقدمة اللوحة إلى ما لا نهاية؛ فلم تعد السماء الزرقاء تشكّل بديلاً عن الأرضية الذهبية التي حلت محلها يوماً ما. ومهّد ذلك الطريق أمام العديد من الفنانين لرسم المناظر الطبيعية أمثال بوش، وبيتر بروغل الأكبر، والْبُردُت دورِر، وليوناردو الفنانين الفلمنكيين والهولنديين وفناني البندقية اللاحقين.

وترافقت الواقعية الجديدة في رسم الطبيعة في الشمال باكتشاف الموقع الفعلي كموضوع للرسم. ففي عام 1444، رسم كونراد ويتز (قبل 1410–46/1445) لوحته «معجزة صيد السمك» لتوضع في

الجناح الأيمن لمذبح القديس بطرس في جنيف، وحدد ويتز المشهد أمام خلفية تتضمن بحيرة جنيف، والتي شكّلت موقع الأحداث التي تدور في اللوحة (الصورة رقم 13). ويمكننا مشاهدة الجبال بوضوح على طول ضفة البحيرة من الجهة الشرقية تمتد لتصل إلى جبل مون بلان المغطى بالثلوج. وينخفض هذا المشهد عن حاجز الأمواج في مركز اللوحة ويقابل السماء الجليدية لينتهي في الأعماق البعيدة من المنظر.

كما تمت مناقشة ثورة المنظور الجوي في فلورنسا. ففي كتابه «رسالة في الرسم»، يصف سينينو سينينو سينيني (نحو عام 1370–نحو عام 1400) المنظور الجوي المعكوس، والذي ينطوي على تعزيز غمق اللون مع تحديد الأشكال بألوان فاتحة أمام خلفية من الألوان الداكنة، وأنتج ذلك نوعاً من المنظور المكاني. وفي الوقت ذاته، عرّف ليون باتيستا ألبيرتي (1404–1472) في كتابه «على اللوحة» عام 1435، قوانين المنظور الجوي واللوني في نظريته عن الفضاء الجوي واللون المتواصلين. ويخفف ألبيرتي من كثافة اللون في الجزء الخلفي من الصورة مع ضباب أبيض ينتشر في المكان (البخار الأبيض)، والذي يشتد بياضه ويتكثف وراء الأفق، ويصبح أكثر شفافية كلما قربت المسافة. ويقدم بييرو ديلا فرانتشيسكا (حوالي العام 1400–عام 1492) لنا في كتابه «على منظور اللوحة» عام 1482، التوصيف الأكثر تفصيلاً على الإطلاق في عصر النهضة للمنظور المركزي والهوائي واللوني، والتي لم يكن يعرفها من كتابات ألبيرتي فحسب، وإنما من فن الرسم الهولندي أيضاً؛ ولكن لم يلق

الصورة رقم 11 سيد الرين الأعلى حديقة الفردوس متحف شتيدل، فرانكفورت

أو حبة فراولة، أو زنبق الوادي أو طائر صغير، هنالك نية لأحد هذا الجزء الصغير من العالم الحقيقي ونقله إلى جنة بعيدة (الصورة رقم 11). ويجعل منظور عين الطائر من المشهد وكأنه حديقة منسوجة بشكل فني على سجادة تتحرك عليها الأحداث متجنباً العمق المكاني تماماً. ولا يبدو مشهد حدائق الجنة كمشهد دنيوي، وإنما كأنه مأخوذ من مسافة لا متناهية. لا يلعب المنظور المركزي دوراً حتى الآن، إذ لا تختلف أحجام الطيور الصغيرة في مقدمة اللوحة عن الطيور الأخرى البعيدة في الخلفية، حيث يطغى المنظور المتوازي؛ أي نظرة الإله من بعيد، على تركيب اللوحة. وتمنحنا لوحات الحدائق للرسام هيرونيموس بوش (1533–1615) صورة معاكسة تماماً للفكرة المعهودة عن حديقة الجنة، إذ لا تصوّر مناظره الطبيعية المعقّدة العالم الهادئ والعقلاني كما صوّره الكتاب المقدس، إنما يصوّر هوة غامضة لعالم يتكون من مروج وجبال وأشجار، ويسكنه مجتمع من الأشخاص المتهورين الذين يسعون وراء المتعة والملذات الحسية. ويتأرجح هذا العالم بين الجنة والجحيم، تماماً كما كان يعايش بوش في موطنه يومياً. وقد رسم بوش بتكليف من الأحوية الكاثوليكية والنبلاء. وكان فيليب الثاني ملك إسبانيا من أكبر المعجبين به، حيث اشترى ما لا يقل عن 33 لوحة من لوحاته، وذلك رغم أنها تبنت النقد الاجتماعي للاضطهاد الذي كانت تمارسه لا يقل عن 33 لوحة من لوحاته، وذلك رغم أنها تبنت النقد الاجتماعي للاضطهاد الذي كانت تمارسه عائلة هابسبورغ الحاكمة والهرمية الكنسية المتشددة.

وكما هو الحال في حدائق الجنة الكلاسيكية، ينتشر الأشخاص في جميع أنحاء المشهد، وهو نمط أثّر لفترة طويلة على الأجيال اللاحقة، وكان ذلك واضحاً أيضاً مع خليفة بوش؛ المبدع بيتر بروغل الأكبر ومدرسته. وكان من الشائع جداً أن نشهد هذه الغزوات التي تقتحم عالماً يقف على حافة الهاوية، وبين المنازل الأرستقراطية الكبرى في أوروبا الوسطى، ويتجلى ذلك في لوحة يان بروغل الأصغر (1601–1678) بعنوان «انتصار الموت» (الكتالوج رقم 17) من المجموعات الأميرية، والتي رسمها في هذا التقليد حوالي العام 1620. أمّا يان فان إيك (1390–1441)، فقد كان أول من انتقل إلى المرحلة التالية مع لوحته «عذراء المستشار رولين» التي رسمها نحو عام 1435 (الصورة رقم 12). يستخدم فان إيك في هذه اللوحة الأسس الهندسية للمنظور المركزي، مشكِّلاً تركيباً يتناغم مع العادات البصرية التي نألفها في الوقت الحاضر. ويبدأ مسار اللوحة من الأشخاص المرسومين في مقدمتها، ثم يتوسطها منظر الأعمدة الثلاثة، ويقطع منظر النهر الطبيعي مشهد المدينة المترامية على ضفتيه، لنصل إلى خلفية اللوحة حيث السلاسل الجبلية التي يبددها ضباب السماء. وهنا تشكل كلمة



الصورة رقم و بول فون ليمبورغ (1385-1416) فيراير من كتاب «ساعات غنية جدا» لجان دو فرانس، دوق بيري متحف كوندى ، شانتيلى

الصورة رقم 10 بول فون ليمبورغ (1385-1316) يناير من كتاب «ساعات غنية جدا» لجان دو فرانس، دوق بيري متحف كوندى ، شانتيلى

صورة دورية للحياة بروح الديانة المسيحية على مدى السنوات والأشهر والأيام والساعات. وتتمركز هذه الكتب في إيل دو فرانس، وفلاندر، وبورغندي، منطلقةً من هناك إلى عواصم أوروبا الوسطى الأخرى مثل كولونيا، وبراغ ، وفيرونا، وميلانو.

ولعل الإنجاز الأبرز على الإطلاق هو بلا شك كتب الساعات الخمس عشرة التي يملكها جان دوق بيري الفرنسي (1340–1416). كتاب «ساعات دوق بيري الغنية» الذي تم إعداده في الفترة ما بين بهري الفرنسي (1416 و 1416، مع الرسوم التوضيحية للأخوين ليمبورغ مصوّرة مرور الأشهر الإثني عشر من السنة على قلاع وقصور الدوق، وما يجري في محيطها من الأنشطة الاعتيادية التي يمارسها النبلاء وأهالي الريف في كل شهر من السنة (الصور رقم و، 10). وهنا تتجلى الفروق بين الطبقات الاجتماعية بوضوح: إذ تم تمثيل النبلاء في أبعاد أكبر تظهرهم كمسيطرين يتمتعون بجمال الطبيعة والحياة الريفية، في حين يكدح الفلاح المتواضع مثل النمل وحبات العرق تتساقط عن جبينه. وتتميز هذه اللوحات بباقة لونية رائعة خالية من أي مزج تدريجي للألوان أو استخدام للمنظور الجوي. فيما يستحضر لون السماء الأزرق اللازوردي مشهداً لعالم الفردوس؛ إذ ورد في قائمات الجرد الخاصة بالدوق ذكر «حقيبتين جلديتين من حجارة اللازورد»، والتي يستخدمها الرسامون لصنع اللون التي لا يمكن تعويضها، ليس فقط في رسم المناظر الطبيعية؛ حيث ستستغرق أوروبا وقتاً طويلاً التي لا يمكن تعويضها، ليس فقط في رسم المناظر الطبيعية؛ حيث ستستغرق أوروبا وقتاً طويلاً قو منظور عين الطائر، وهو منظر طبيعي يتجسد في نظرة شاملة من الأعلى أكثر من كونه مجرد قد وي عمق الغلاف الجوي.

نجد نفس النوع من التركيب في مشهد حديقة الفردوس مع العذراء مريم والطفل يسوع، التي تعد أحد الرموز الدينية الأساسية في ذلك الوقت وتجسد القدس وطهارة مريم العذراء، حيث يقول نشيد سليمان في العهد القديم «أُخْتِي الْعَرُوسُ جَنَّةٌ مُغْلَقَةٌ، عَيْنٌ مُقْفَلَةٌ، يَنْبُوعٌ مَخْتُومٌ» واليوم، تم تفسير هذه الحديقة بطريقة جديدة من الناحية المسيحية؛ فهي حديقة تخلو من أي أشكال الكد والأعباء اليومية، وهي مغلقة ومحمية من مساوئ العالم بجدار عالٍ ولا يملؤها سوى الحيوانات الأليفة. ويغلب تصوير الجنة استخدام «الأسلوب الناعم» السائد، أي تصويرات مثالية تواري عالماً واقعياً مليئاً بالقسوة، وربما نجد شخصياته كذلك في حدائق الجنيات الخيالية في الرسوم التوضيحية للكتاب الفارسي. إذ ليس من الممكن إنكار حقيقة أنه مع كل تفصيل مبهج من وردة،





> . دورة الشهور (يناير) برج «توري أكويلا»، قلعة بونكونسيجليو، ترينتو

الصورة رقم 6

الصورة رقم 7 دورة الشهور (أبريل) برج «توري أكويلا»، قلعة بونكونسيجليو، ترينتو

الصورة رقم 8 دورة الشهور (مايو) برج «توري أكويلا»، قلعة بونكونسيجليو، ترينتو







الصورة رقم 5 سيمون مارتيني (1284-1344) غوديدوريتشيو دا فوغليانو بالازو بوبليكو، سيينا، القاعة العالمية



يصور لورينزيتي واقعاً عقلانياً للغاية؛ حيث يصوّر المنظور وفقاً لقوانين الهندسة من خلال تصغير حجم الأشياء في الخلفية، وليس من خلال منظور جوي أو لوني، إذ لم تتوفر لديه التقنيات اللازمة. ويتلخص فنه في سرد المناظر الطبيعية، وتصوير قاطنيها من أهالي القرى يعملون ويراقبون قطعانهم ويحرثون ويزرعون ويحصدون ويدرسون القمح. كما كان يتناول في لوحاته أنشطة المواطنين وعمليات الإنتاج والتجارة لعرضها كأسباب للازدهار. وقد تفوق لورينزيتي على سلفه سيموني مارتيني (1284–1344)، والذي ارتكز عمله على دراسة المواقف الحقيقية وتم تكليفه من قبل المدينة لتصوير غوديدوريتشيو دا فوغليانو في لوحة جصية عام 1330 في قاعة المجلس الكبرى للقصر؛ والذي تم إرساله مع حصان وخادم من قبل المدينة لأغراض البحث، إلا أن التصوير كان فقط مشهداً صخرياً كئيباً لا يمت للواقع بصلة (الصورة رقم 5). ليس هنالك أدنى شك أن إبداع لورينزيتي يستند إلى جذور تاريخية ومصادر إلهام أخرى؛ فما الذي من الممكن أن يشكل هنا مصدر النموذج إلى حد بعيد: فبدلاً من تمثيل المشهد الريفي المثالي مع استثناء الحياة اليومية للإنسان، قام بتأليف مشهد يجمع بين هذا الواقع الحياتي والطبيعة في منظر طبيعي مشذب.

بين عامي 1404 و1407، تم رسم المناظر الطبيعية الضخمة بناءً على تكليف من عائلة لختنشتاير عندما تمت زخرفة برج النسر ضمن قلعة بونكونسيجليو في مدينة ترينتو بأولى اللوحات كبيرة

الحجم التي تصور دورة الأشهر (الصور 6 ، 7 ، 8). ويبدو أن رسامها قد أتى من بوهيميا مع راعي التكليف القديس الأسقف جورج فون لختنشتاين (1390–1419)؛ رغم وجود علامات واضحة لتأثره بالمدرسة اللومباردية وستيجانو دا فيرونا (حوالي 1375–1438). وتجسد لوحات الأشهر مع بعضها بانوراما تصويرية لجبال الألب؛ إذ يُظهر شهر يناير منظراً شتوياً مع قلعة «الأمير الأسقف» المهيبة، كما تضفي لعبة رمي كرات الثلج – ومن المرجح أن تكون هذه اللوحة أول عمل يتناول هذا الجانب الممتع من الشتاء - على الصورة حيوية غير مسبوقة تجعلها تبدو وكأنها تحدث الآن (الصورة رقم 6). وتظهر جودة تصويره الإبداعي للطبيعة وتفاصيلها الدقيقة بشكل جليّ في الطريقة التي يمثل فيها أن نتخيل وجود تشابه بين دورات فصول الجدران على ضفاف مجرى النهر وعلى أطراف الغابة. ويمكننا أن نتخيل وجود تشابه بين دورات فصول السنة هذه مع تلك التي أبدعها أنطونيو بيسانو (بيزانيلو؛ قبل 1395–1455) في بافيا ومانتوا على سبيل المثال، حيث إنّ وجه لوحاته مفقود للأسف، كما أنها عبارة عن بعض الأجزاء المنفصلة الموثقة الآن برسمها الأولي بصباغ السينوبيا فقط. وفي هذا السياق، يمكن أيضاً ذكر كتب الساعات (كتابات تعبدية مسيحية)، والتي ساهمت في التقدم المذهل الشمال دوراً مماثلاً في تطور اللوحة الجدارية في إيطاليا. وما تزال هذه الكتب محفوظة في أفضل حالاتها، مما يجعلها مصادر لا تقدر بثمن تتيح استكشاف هذه الثقافة، وهي تهدف إلى تمثيل حالاتها، مما يجعلها مصادر لا تقدر بثمن تتيح استكشاف هذه الثقافة، وهي تهدف إلى تمثيل

الصورة رقم 4 أمبروجيو لورينزيتي (1290-1348) رمزية الحكومة الجيدة والسيئة بالازو بوبليكو، سيينا، قاعة السلام









الصورة رقم 3 جوئو (1337-1266) معجزة الربيع الكنيسة العليا بكاتدرائية القديس فرنسيس الأسيزي، الواجهة الداخلية



الكنيسة العليا بكاتدرائية القديس فرنسيس الأسيزي، يضع الأشكال في منظر طبيعي مجرد مع أشجار منسَّقة. وللوهلة الأولى، تبدو أبعاد ومنظورات الأشكال متباعدة ولا علاقة لها ببعضها، كما يبدو منظر الأشجار والصخور بعيداً عن أي دراسة للطبيعة (الصورة رقم 3). ومع ذلك، يحدد جوتّو مسار لوحته من خلال ربط الشخصيات الدرامية ببيئة حقيقية وبالتالي ربطها ببعضها. أمّا لوحتا أليجريتو دي نوتزي (1315–1373، الكتالوج رقم 78–79) الصغيرتان: «عشق الرعاة» و«الهروب إلى مصر» (الكتالوج رقم1، البند1) من المجموعة الأميرية، فتثيران بصورة واضحة بعضاً من الرياح التي أثارها جوتّو. هنا، لانجد أرض الذهب النفيسة التي تضع أبطال القصة في عوالم مقدسة بعيدة، وإنما تنقلهم إلى عالم حقيقي رغم أنه لا يزال منسَّقاً ومجرَّداً إلى حد كبير.

تابع هذا التطور تقدمه بشكل ثابت عندما تسلق فرانشيسكو بتراركا (المعروف أيضاً ببترارك 1304–1374) يوم 26 أبريل 1335 مع شقيقه جيراردو قمة جبل فينتو الشهير في مقاطعة بروفانس الفرنسية، والتي تبلغ 6273 قدماً. وقد شُحر بالمنظر من الأعلى بدءاً «من القمم والأنهار وصولاً إلى المحيط الممتد على مرأى النظر». وللمرة الأولى، يُنظر إلى الطبيعة وتوصف على أنها منظر طبيعي بشكل واع.

وراء كل هذا، هنالك العنصر الأحلاقي أيضاً، إذ حذّر بترارك أسوةً بأسلافه القدماء من مخاطر المدينة وأكّد على تمجيد الحياة الريفية مثل فيرجيل.

وبعد بضع سنوات فقط من ذلك، حدثت خطوة ثورية أخرى في تاريخ الفن- ربما أكبر من سابقتها، حيث أبدع أمبروجيو لورينزيتي (الذي عاش نحو عام 1290 وتوفي حوالي العام 1348) حلقة جدارية جصية ضخمة في «سالا ديلا بيس» في صالة مدينة سيينا الإيطالية تجسد موضوعها الفعلي «رمزية الحكومة الجيدة والسيئة»، حيث صوّر منظراً بانورامياً مهيباً مرسّخاً بذلك هذه الفكرة في المدينة والمناظر الطبيعية المحيطة بها (الصورة رقم 4). وهنا أيضاً، نجد وجهة نظر بارزة أخرى- إذ كان يمكنه استخدام صالة المدينة المفتوحة لتصوير منظر بانورامي للمدينة وضواحيها، حيث لم يعد الأمر متعلقاً بالمنظر الطبيعي المجرَّد في عمل جوتّو «أسطورة القديس فرنسيس»، ولكن الواقع القابل للإثبات والإدراك من قبَل الناظر إليه في أي وقت، وهنا يتمثل التحدي الفعلي للرسام في تصوير الفكرة. وتمثّل «صور الطبيعة»؛ أو المنظر الطبيعي المشذب، الفكرة الفعلية للصورة- منظر طبيعي ومحتوياته من تصميم الإنسان: طبيعة جبال الأبناين ومنطقة «كريت سينسي»، وطبيعة المناظر الطبيعية الراعية، والمباني ضمن المدينة.

الصورة رقم 2 الفنان غير معروف منظر لحديقة «ستوديولو» بيت السوار الذهبي- كاسا ديل براسيال دورو، بومبي، الحائط الغربي

«المكان اللطيف» الموصوف في الشعر، وتصبح الحياة الريفية بصورتها المثالية النقيض تماماً لحياة المدينة القاسية والمليئة بالمشكلات. وغدت الحدائق المعمّدة في الفلل الريفية الرومانية ملاذاً للهروب من العالم الحقيقي، إذ اقتصرت الحدائق ذات المناظر الطبيعية الاصطناعية على الهندسة المعمارية فقط، كما شكلت الرسومات في الغرف المجاورة ردة فعل على هذا العالم وامتداداً له (الصورة رقم 2). وهنا نشأت أنماط بديلة من الطبيعة بدرجة فائقة من التكلف والقدرات المذهلة على الملاحظة والتنفيذ التي لا ينافسها سوى الواقعية التي ظهرت بعد قرون في اللوحات الفنية في العالم الغربي. إذ تصوِّر أكثر أنواع الحيوانات والنباتات تنوعاً وغرابةً، وتستكشف الترجات المتكلفة، واللونيات، وكسر قوانين المنظور؛ لتحقق عبر كل ذلك أقصى قدر من الواقعية في الانطباع المكاني، وتوحي باتساع جدران الغرف المزدحمة والمزيَّنة بهذه اللوحات، محطِّمةً بالتالى حدود الواقع المسيطر.

وخلال فترة الهجرة، كان من البديهي لهذا العالم المتحضر أن ينحدر، ويسقط ويختفي لفترة طويلة من الزمن. ولا يسعنا سوى تخمين مدى ارتباط وتأثر الفنانين في الغرب المسيحي الجديد بالعالم القديم. ففي البداية شهدنا بظهور جوتّو (1266–1337) عبقرياً يسطع نجمه وينقل فن الرسم من تقاليد القرون الوسطى والبيزنطية الجامدة إلى عالم جديد كلياً، حيث استطاع مع مبادئه الأساسية الارتباط ثانيةً بالتقاليد القديمة. وفي «الكوميديا الإلهية» (قسم المطهر الأنشودة الحادية عشرة)، اعترف دانتي بأهمية جوتّو مع تحرره من تأثير سيمابوي (1240–1302) و'أسلوبه البيزنطي'. كما كان جيوفاني بوكاتشيو (1313–1375)، مدركاً تماماً لإنجاز جوتّو عندما وصف موهبته المذهلة في رائعته «الديكاميرون» (الفقرة الخامسة من الجزء السادس)، بقوله «إنها من الأشياء التي تنتجها الطبيعة الأم العظيمة في الدورة الأبدية للفصول، فلم يكن هنالك شيء واحد إلا ونجح بنسخه، سواء بالقلم أو الفرشاة، ليبث فيه روح الحياة من جديد بحيث لا يشبه الشيء الذي يرسمه فحسب، بل يطابقه وكأنه ذاته. لذا، غالباً ما كان ينخدع الناظر إلى أعمال جوتّو بالأشياء التي رسمها والتي تبدو وكأنها حقيقية». وكما هو الحال في العصور القديمة، فقد كانت مراقبة الطبيعة وتمثيلها من كافة جوانبها نقطة انطلاق الممارسة الفنية. وفي الوقت ذاته، بدأ الناس بدراسة الخواص المادية للإنسان، ففي بولونيا أدى إجراء أول تشريح عام لجثة إنسان في عام 1306 إلى إصدار أول دليل حول علم التشريح. وأطلق فيليبو فيلاني(1325-1407) على جوتّو في نهاية القرن الرابع عشر اسم «سيد الأساتذة» ورسام تبنى طراز العصور القديمة. كما كتب لورينزو غيبيرتي (حوالي 1378–1455) حوالي العام 1450 بأن الرسم بدأ مع دراسة جوتّو للطبيعة. ففي لوحته «معجزة الربيع» (1304/1300) في



الصورة رقم 1 الفنان غير معروف غرفة حمراء فيلا أغربيا بوستوموس، بوسكوتركاسه المتحف الأثري الوطني، نابولي

بإنجازات وترف العصر الأوغسطي- وربما يكون ذلك السبب في نفيه بعيداً إلى البحر الأسود. وكان فيرجيل (70 قبل الميلاد–19 قبل الميلاد) شاهداً على هذا التغيير أيضاً. ففي قصيدته «الرعوية»، لا نعايش صقلية القريبة؛ حيث بقي الرعاة وسكان الريف لفترة طويلة تابعين للنبلاء وأصحاب الممتلكات من الرومان، وإنما نجد أركاديا البعيدة، موطن «بان» إله الرعاة والقطعان عند الإغريق، والتي كانت مركز جميع التخيلات والأحلام المثالية. وكان مقدَّراً لها البقاء كذلك على مر العصور. ولم يرّ فيرجيل ذلك بشكل مباشر، لذا قدمها في شكل آخر تماماً يشبه أحلامه عنها. وفي قصائده رسم عالماً خيالياً مثالياً يبعد كل البعد عن الواقع. وبقي هذا الحلم مستمراً لآلاف السنين، إلى أن جاء يوهان فولفغانغ فون غوته (1749-1832)، الذي افترض وجود أبعاد سياسية في الصراع اليوناني لأجل الحرية في أوائل القرن التاسع عشر. إنه عالم لا يمت للحضارة أو الثقافة بصلة، لكن لا تزال تتعايش فيه الطبيعة مع الإنسان في حالة مثلى من التناغم.

ولا عجب ألا يتفرد الوصف الأدبي للمنظر الطبيعي بتجذره جزئياً في هذه البيئة، إذ تشاركه بذلك الصورة البصرية أيضاً. ورغم العثور على لوحات يونانية- بعضها يتميز بأبعاد كبيرة لم يكن من الممكن تصورها منذ جيل مضى- لا تزال اللوحات الجدارية الرومانية أهم المصادر في هذا المجال، والتي ترتكز إلى حد كبير على الأشكال اليونانية التي سرعان ما أصبحت «أيقونات» للفنانين.

وفي كتابه «بيبليوثيكا»، يذكر ديودورس (نحوو35 قبل الميلاد-القرن الثالث قبل الميلاد) لأول مرة في تاريخ الفن القديم خبراء علم التضاريس «طوبوجرافوس»، الذين قدِموا من الإسكندرية للعمل في روما خلال النصف الأول من القرن الثاني قبل الميلاد. وفي كتابه «التاريخ الطبيعي»، يذكر بلينيوس الأكبر (نحو 23-79 ميلادية) اسم الرسام سيرابيون الإسكندري (القرن الثالث -القرن الثاني قبل الميلاد) الذي يقال إنه رسم صوراً ذات نطاق واسع في روما. ونجد اليوم زخرفات جدارية يغطي بعضها جدران غرف بأكملها بمناظر إيهامية، وبعضها الآخر عبارة عن مشاهد تشبه المنمنمات تم دمجها- بأسلوب معاصر إلى حدٍ كبير- كلوحات صغيرة في زخارف عمرانية منسقة على الجدران (الصورة رقم 1). وبلا شك، ما هي إلا جزء صغير من الغنى الذي امتاز به هذا النوع من الصور في السابق. إلا أن المخزون الذي تم الاحتفاظ به والذي يتضاعف باستمرار بفضل اللقى الأثرية التي غثر عليها مؤخراً، يعتبر استثنائياً. وتم تسجيل العديد من الصور التي نعرفها من الكتّاب القدماء هنا، إذ تحظى ملحمة هوميروس «الأوديسا» بشعبية خاصة لدينا كونها تزخر بالصور؛ مثل السواحل تحظى ملحمة هوميروس «الأوديسا» بشعبية خاصة لدينا كونها تزخر بالصور؛ مثل السواحل صغيرة والموانئ، والبساتين والكهوف، والرعاة وقطعانهم، كما تضم في كثير من الأحيان ملاذات صغيرة تترأى أمام الناظر، وحلّت المناظر الطبيعية البطولية مع المشاهد الصخرية الغريبة بديلاً عن صغيرة تترأى أمام الناظر. وحلّت المناظر الطبيعية البطولية مع المشاهد الصخرية الغريبة بديلاً عن



آفاق بعيدة

يوهان كرافتنر

بات التقاط الصور اليوم مسألة سهلة لا تتطلب أدنى تفكير، وفي كل يوم تُلتقط آلاف ومئات الآلاف بل الملايين من الصور- كبسة زر بسيطة، يفتح غطاء الكاميرا، تُلتقط الصورة هكذا بكل بساطة. والتالي مجرد إجراء روتيني لتحميض الصور؛ الأمر الذي كان يتطلب الذهاب إلى مختبر الصور في الماضي، واليوم بات بإمكاننا فعله عبر تشغيل الحاسوب وفي طرفة عين تقوم الطابعة بصنع نسخة من الصورة بالحجم الذي نريده، كما يمكننا إرسالها عبر الإنترنت إلى أي مكان في العالم. وفي هذه اللحظات، يغيب عن أذهاننا تماماً أن هذه الصورة أو التجربة اليومية الفورية يسبقها تاريخ طويل يمتد لآلاف السنين.

ويتطلب البشر وقتاً طويلاً لإتقان عملية التصوير هذه، بما في ذلك تصوير المناظر الطبيعية، كان عليهم جعلها تجربة عملية، والوصول إليها خطوة بخطوة كمصدر لممارساتهم الفنية وإلهامهم. تعتبر الأنماط القديمة تكراراً لنفسها، فقد يوثق شخص ما مشهداً لمنظر طبيعي بري، في حين يسجل آخر الانعزال والسكون المتفرد، ويخلد ثالث ما أنجزته اليد البشرية أو منظراً طبيعياً لأرض محروثة، أو حتى أفق المدينة مع مناظر الشوارع التي تشبه الأخدود وأشكال ناطحات السحاب. ورغم أن البشر يصنعون هذه الطبيعة ويحافظون عليها، لكنهم يستغلونها ويدمرونها دونما خجل، ويتم توثيق هذه الأعمال التخريبية بشكل بصرى. وتظهر هذه التوثيقات المؤلمة بشكل متكرر انعدام مسؤولية البشر تجاه الخليقة. كما أن توثيقات المناظر الصناعية لها تاريخها أيضاً. وفي النهاية، يصبح البشر أنفسهم موضوع هذه الصور، إذ يصبح الأمر في العديد من الحالات غير مرتبط بتوثيق الطبيعة والمناظر الطبيعية، ولكن بمكان الإنسان أمام هذه الخلفية. وهنا يصبح المنظر الطبيعي بمثابة إثبات يقول: لقد كنت هنا، نعم تحرأت على الصعود إلى القمة وتحملت كل العناء؛ أو يمكن أن يعني ببساطة أن هذا الإنسان مر من هنا وحسب. وتصوّر هذه المشاهد الطبيعية الأنشطة اليومية والأعمال التي يمارسها الرجال والنساء، بالإضافة إلى إظهار الجانب المظلم لوجودهم؛ إذا تتجسد الحرب والصراع، التدمير والتآكل المتواصل للطبيعة في هذه المناظر الطبيعية التي تشكل خلفية اللوحة. وهنا، نعود إلى نقطة البداية، فمن المؤكد أن اللوحة التي تتضمن خلفية من المناظر الطبيعية تمثل بداية تحرر المشهد الطبيعي من كونه مجرد شيء ثانوي ليصبح نوعاً مستقلاً بحد ذاته. وفي الماضي، كانت تستخدم لوحات المعارك في ثقافات مختلفة أيضاً فكرة دمج المشهد الطبيعي في الحدث كخلفية له، وذلك لإيجاد وسط له بحيث يمكننا القول: هنا جرى كل شيء.

يهدف هذا المقال إلى تسليط الضوء قليلاً على أولى المقاربات المعتمدة في تصوير المنظر الطبيعي كموضوع، أو بشكل أدق، على تقاليد رسم المنظر الطبيعي في الغرب. إذ يختلف الأخير كلياً عن الأنماط التي كانت سائدة في الثقافات الأخرى، مثل الصين، أو اليابان، أو كوريا، أو في بلاد فارس، أو البلاد الإسلامية؛ حيث لعب رسم المناظر الطبيعية أيضاً دوراً محورياً في كل مكان. فنجد الفن المصري، على سبيل المثال، يقدم بشكل متكرر مشاهد الصيد كخلفية، أو يصوّر في واحد من أكثر مظاهره اصطناعية، الحديقة. وتُعدّ الحديقة، أو الجنة الاصطناعية البديلة، من المواضيع التي كانت ترافق صورة المنظر الطبيعي في العصور الحديثة. أمّا في الرسم الروماني، فتقدم المشاهد الشاعرية للحدائق الاصطناعية على جدران الفلل المحيطة بجبل فيزوف أو في روما مشاهد للمناظر الطبيعية الريفية مع صور النباتات النادرة والطيور ذات الألوان الزاهية. وعلى غرار التكهنات القديمة حول حدائق الجنة في التراث المسيحي الغربي، تستحضر لنا محاولات الاعتكاف هذه عالماً هادئاً وآمناً يتسم بالكمال الذي لا تشوبه شائبة.

وقبل أن يكون أحد ما على استعداد لالتقاط المنظر الطبيعي في الصور، يجب أن يكون قادراً على الغوص داخله، ورصده، ووصفه. يعيد هوميروس (الذي عاش في القرن الثامن قبل الميلاد) في لغته التي لا تُضاهي إنتاج مثل هذه الصور لوطنه – وأينما قد تكون هذه الصور قد حدثت– فإنها تتكاثف في مخيلاتنا بسرعة كبيرة لتتحول إلى شكل يمكن ترجمته كصورة مرئية أو رسمة أو لوحة. ويصف هوميروس جزيرة «السيكلوب» بأنها قطعة من الجنة على النحو التالي: «ثمة مروج جميلة وافرة، تتدفق فيها الأنهار الجارية نحو البحر، وهنا كروم العنب دوماً مثقلة بالعناقيد... ومن أعلى رأس الخليج تتفجر المياه النقية من الشق الصخري، لتشكّل ينبوعاً تحيط به أشجار الحور بحفيفها الجميل... «. كما تصف الشاعرة صافو (630-612 قبل الميلاد- نحو عام 570 قبل الميلاد) جمال موطنها جزيرة لسبوس بقصيدة شعرية غير مسبوقة بدقتها وإيجازها. وتم تصنيف قصائد ثيوقراط (نحو عام 270 قبل الميلاد) الأخيرة على أنها من «الشعر الرعوى»، حيث يصف الحياة الرعوية البسيطة في موطنه صقلية بأشجارها، وعطورها، وأصواتها، وألوانها، دون أن يسقط أبداً في شباك العاطفية أو الخيال. وفي وقت لاحق برزت «القصيدة الرعوية» كنوع أدبي مستقل يتغنى بالحياة الريفية للرعاة في كناية لهناء العيش خلال العصر الذهبي الذي اختفى منذ زمن طويل. وبالنسبة للشاعر الروماني أوفيد (43 قبل الميلاد – نحو 17 ميلادي)، فقد اختفى هذا العصر الذهبي البدائي للبشر منذ فترة طويلة، إذ نجحت إنجازات الحضارات المشكوك فيها بانتزاع السلطة منه بفضل جشعها وقدراتها التدميرية. وبالتالي، يُعدّ أوفيد أول شاعر ينتقد الحضارة، إذ يشكّك





المحتويات

أفاق بعيدة	26
البدايـات	76
المناظر الطبيعية ذات الخصائص الفلمنكية	84
المناظر الطبيعية ذات الخصائص الهولندية	98
المناظر الطبيعية الجنوبية الهولندية	116
مناظر طبيعية بحرية	126
مناظر طبيعية من وسط أوروبا	134
مشاهد المعارك والحروب	148
مشاهد الصيد	156
المناظر الطبيعية للمدن	164

حقوق النشر

«مجموعة أبوظبي للثقافة والفنون» صندوق بريد 47488، أبوظبي، الإمارات العربية المتحدة هاتف: 97123336400 الموقع الإلكتروني: www.admaf.org

المعرض

مجموعة المقتنيات الأميرية-لختنشتاين

المدير و القيّم الفني للمعرض

د. یوهان کرافتنر

أِمين المجموعة ونائب مدير

أليكساندرا هانزل

المسجلون/ ومنسقو المعرض

بریجیت براندستیتیر، جوهانا کریس، مایکل شویلیر

فريق حماية المقتنيات

روث كليبل، كاثرينا كولنرتنر، ستيلا لاتانزي، روبرت والد، هانز فايس

الإعداد

ألفريد مايستر

المنشورات

الترجمة من الألمانية إلى الإنجليزية: صوفي كيد، أبيجيل بروهاسكا

تحرير الصور

مايكل شويلر

تحرير الصور الفوتوغرافية

بيتر كيوبيلكا

تم طباعة الكتاب بخط الجرافيك من شركة «كومرشال تايب» (اللغة الإنكليزية)، وخط الزرد من شركة «29 حرف» (اللغة العربية).

إفادات الصور

جميع الرسوم التوضيحية @ لختنشتاين.

جميع الأعمال الفنية، من صفحة 26 إلى صفحة 170 تنتمي إلى لختنشتاين. مجموعة المقتنيات الأميرية، فادوز-فيينا. باستثناء ما يلي:

صورة: دانييل أوسبليت، فادوز في الصفحة رقم 4 مجموعة أبوظبي للثقافة والفنون: (المؤسس) في الصفحة رقم 8

قلعة لختنشتاين، قلعة عائلية سابقة بالقرب من ماريا انزرسدورف، جنوب فيينا في الصفحة رقم 10

صورة فيليب أنطوني ماليناوسكي في الصفحة رقم 14

«سكالا أرشيفز»، فلورنسا، الصفحات: 29-31-33، أعلى الصفحة 38، أعلى الصفحة 39، أسفل الصفحة 41، أعلى الصفحة 34

وأسفل الصفحة 72

«سكالا أرشيفز»، فلورنسا، بإذن من وزارة الثقافة والسياحة الإيطالية: الصفحة 30

أرشيف الصور الفوتوغرافية، متحف قلعة بونكونسيغليو، مجموعة الآثار المحلية، ترينتو: الصفحة 34

الصورة جوسيه/ «سكالا أرشيفز»، فلورنسا: الصفحة 35

ملكية عامة (مشروع يورك 2002 10 آلاف من روائع اللوحات <قرص مضغوط> تم توزيعها من قبل دار «دايركت ميديا» للنشر):

الصفحة 36 وأسفل الصفحة 44

مكتبة دى أجوستيني للصور/ «سكالا أرشيغز»، فلورنسا: أسفل الصفحة 38

فوتو أرت ميديا/الصور التراثية/ «سكالا أرشيفز»، فلورنسا: أسفل الصفحة 39

اتحاد المتاحف الوطنية - جران باليه متحف اللوفر الوطني/ رينيه غابرييل أوجيدا؛ الصفحة 40

المكتبة الوطنية، باريس: أسفل الصفحة 43

المتحف الوطني الألماني، نورمبورغ (الصورة: يورغن موسلوف): أعلى الصفحة 44

متحف تاريخ الفنون، فيينا: الصفحة 46، وأسفل الصفحة 57

متحف تايلرز، هارلم: أعلى الصفحة 69

ملكية عامة (مجموعة في متحف بوجيمانز): أسفل الصفحة 69

متحف تبسين بورنيميزا، مدريد: الصفحة 70

اتحاد المتاحف الوطنية - جران باليه (متحف اللوفر الوطني)/ دانييل أرنوديت/ كريستيان جين؛ أعلى الصفحة 42

. المجموعة الوطنية الكندية: وسط الصفحة 72

ريزيدينس غاليري، سالزبورغ: أعلى الصفحة 75

الغلاف الأمامي: يان بروغل الأكبر، الطريق إلى السوق 1604 (التفاصيل، كتالوج، الصفحة 86)

الصفحة 10: قلعة لختنشتاين، قلعة عائلية سابقة بالقرب من ماريا انزرسدورف، جنوب فيينا

الصفحة 12: جو دي مومبر، منظر طبيعي، جبال، نحو عام 1620 (التفاصيل، كتالوج، الصفحة 89)

الصفحتان 26-27: يَان بروغل الأكبر، الطريق إلى السوق، 1604 (التفاصيل، كتالوج، الصفحة 86)

الصفحتان 77-76: لوكاس كراناخ الأكبر، تضحية إسحاق 1531 (التفاصيل، الكتالوج، الصفحة 83)

الصفحتان 84-85: يان بروغل الأصغر، العذراء والطفل يسوع مع أطفال عراة ضمّن منظر طبيعي، حوالي العام 1626 (التفاصيل، الكتالوج، الصفحة 90)

الصفحتان 98-99: يان ڤان غوين، منظر لمدينة دوردشت، 1654 (التفاصيل، الكتالوج، الصفحة 100)

الصفحتان 116-117: جيكوب دي هاوش، منظر طبيعي، نهر، 1698 (التفاصيل، الكتالوج، الصفحة 123)

الصفحتان 126-127: سيمون دي فليخر، التجار الهولنديون في البحر الهائج قبالة ساحل صُخري، 1640 (التفاصيل، الكتالوج، الصفحة 131) الصفحتان 134-135: فرانز كريستوف جينيك، جمع متأنق يعزفون الموسيقي في الهواء الطلق، 1740/60 (التفاصيل، الكتالوج، الصفحة 141)

الصفحتان 148-149: هندريك فيرشورينج، هجوم الفرسان، (التفاصيل، الكتالوج، الصفحة 152)

الصفحتان 156-157: أنطون جنك، الصيد مع الكلاب، (التفاصيل، الكاتالوج، الصفحة 162)

الصفحتان 164-165: رودولف فون آلت، مشهد لرصيف ميناء في البندقية مع قصر دوج وكنيسة سانتا ماريا ديلا ساليوت، 1835 (التفاصيل، الكتالوج، الصفحة 169)

لا يجوز نسخ أي جزء من هذا المنشور بأي شكل مادي (بما في ذلك النسخ الضوئي، أو التخزين في أي وسيلة إلكترونية كانت) دون إذن خطي من أصحاب حقوق الطبع والنشر والتوزيع، على أن يتم إرسال طلبات الحصول على الإذن الخطي من أجل إعادة إتتاج أي جزء من هذا المنشور إلى جهة النشر ومموجب القانون الدولي لحقوق النشر 1956 والقانون الاتحادي رقم (7) لعام 2002 بشأن حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، فإن أي شخص يخالف هذه الحقوق سيكون عرضة للملاحقة القانونية والدعاوي المدنية المطالبة بتعويض عن الأضرار. ويوجد سجل كتالوج لهذا الكتاب في المكتبة البريطانية، ومكتبة الكونغرس، والمكتبة الوطنية الفرنسية، ومكتبة الإسكندرية، ومكتبة النور، وغيرها.

الرقم الدولي الصادر عن وزارة الثقافة وتنمية المعرفة: 9-30-98-9948-978

إذن الطباعة الصادر عن المجلس الوطني للإعلام: MC-02-01-8665731

طُبع الكتاب في مطبعة الخالدية التجارية، أبوظبي، الإمارات العربية المتحدة.

الشركاء الاستراتيجيون







راعي المعرض الرئيسي



نبذة عن منارة السعديات

تعتبر منارة السعديات أول مركز ثقافي تم افتتاحه في المنطقة الثقافية في جزيرة السعديات. ومنذ افتتاحها في عام 2009 احتضنت منارة السعديات عدداً من المعارض العالمية ومبادرات فنية وثقافية على المستوى المحلي والعالمي، بما في ذلك المعارض الرئيسية لمتحف اللوفر أبوظبي، ومتحف جوجنهايم أبوظبي، ومتحف زايد الوطني.

بالإضافة إلى القاعات الخاصة بالمعارض، تقدم منارة السعديات منصة ومساحة للفنون والأنشطة الثقافية المميزة لمجتمع أبوظبي، حيث تلتقي الشرائح المختلفة من الزوار، السياح، الفنانين والطلاب على حد سواء، للمشاركة في الفعاليات الفنية.

منارة السعديات منصة ثقافية مجتمعية للترفيه من خلال الفنون، وتبادل الأفكار، والتمتع بالأطعمة الشهية، وحضور الندوات الحوارية أو مشاهدة عروض الأفلام.

 M
 A
 N
 A
 R
 A
 T

 A
 A
 L
 S
 S
 A
 A
 D
 I
 Y
 A
 T

نبذة عن مهرجان أبوظبي

تأسس مهرجان أبوظبي في عام 2004 تحت رعاية سمو الشيخ عبدالله بن زايد آل نهيان، وزير الإعلام والثقافة آنذاك (وزير الخارجية والتعاون الدولي حالياً) وحظي المهرجان برعاية كريمة من صاحب السمو الشيخ محمد بن زايد آل نهيان، ولي عهد أبوظبي، نائب القائد الأعلى للقوات المسلحة، في الفترة من 2007 لغاية 2011، ويقام اليوم تحت رعاية معالي الشيخ نهيان مبارك آل نهيان، وزير التسامح. ويعتبر المهرجان اليوم واحداً من أهم فعاليات الثقافة والفنون في العالم والاحتفالية الأبرز في المنطقة للإبداع، لإسهامه في إثراء الرؤية الثقافية لأبوظبي، وترسيخ مكانتها كوجهة ثقافية رائدة وعاصمة عالمية للثقافة والفنون، ومحطة لقاء للأتقافات العالمية، ويلعب المهرجان دوراً جوهرياً، بدعم من شبكة عالمية متنامية تضم أكثر من 30 شريكاً ثقافياً استراتيجياً دولياً، في احتضان الإبداع والابتكار من خلال الفنون، في إطار فعاليات برنامجه الرئيسي ومنصاته الشبابية ومبادراته المجتمعية، في الإمارات السبع، إلى جانب أعمال التكليف وعلاقات التعاون الدولية، وتتيح هذه الشراكات للجمهور عروضاً أولى على المستويات الوطنية والإقليمية والعالمية. كما يستقطب المهرجان الجمهور، كل عام، لاختبار تجارب فريدة تشهد على قيمنا الإنسانية المشتركة والروابط المتينة التي تترسخ بشكل دائم عبر مسيرة متواصلة من الإبداع، مما يتيح للمهرجان استضافة أبرز الطاقات الفنيّة والثقافيّة من مختلف أنحاء العالم إلى أبوظبي، عاصمة الثقافة والفنون، وتسليط الضوء عالمياً على أفضل ما تقدّمه أبوظبي والإمارات إلى العالم.

ويرفع مهرجان أبوظبي، الذي تنظمه مجموعة أبوظبي للثقافة والفنون، شعار "ثقافة العزم" شعاراً لدورته السادسة عشرة، احتفاءً بأصحاب الهمم بالشراكة مع الألعاب العالمية الأولمبياد الخاص التي تستضيفها العاصمة أبوظبي في مارس 2019، في تعاون مشترك يبرز تضامن المهرجان مع كلّ من يتحدى المعوقات وينتصر عليها، واحتفاله بمنجزات الرياضيين الشجعان من أصحاب الهمم الذين يلهموننا بدورهم الإيجابي والأمل الذي يغرسونه فينا، وعزيمتهم القوية التي تقهر الصعوبات وتصنع الفارق في حياتنا أفراداً ومجتمعات.

وعلى مدى أكثر من عقد ونصف، يؤكد مهرجان أبوظبي على أهمية مشاركة الشباب في رحلة استكشاف غنية اقتداءً بقول الأب المؤسس، الشيخ زايد بن سلطان آل نهيان، طيّب الله ثراه، "ستعيش الأجيال القادمة في عالم يختلف تماماً عن ذاك الذي اعتدنا عليه، لذا من الضروري أن نعدّ أنفسنا وأولادنا لذاك العالم الجديد"، وانطلاقا من ذلك، يعزز مهرجان أبوظبي 2019 منصاته الشبابية بهدف دعم الرؤى الإبداعية لقادة المستقبل فيما يطورون مهاراتهم ويعالجون احتياجاتهم ويستكشفون مستقبلهم حتى يتمكنوا من المساهمة في تقدم البلاد، ويقدم المهرجان مرة أخرى مهرجان أبوظبي مهاراتهم ويالحفلات وعروض الأداء بغية تحفيز الجمهور من الطلاب والشباب وعائلاتهم على المشاركة والإلهام. يقدّم مهرجان أبوظبي 2019 طيفاً واسعاً من المعارض والأمسيات وعروض الأداء والفعاليات، وبالتوازي مع فعاليات البرنامج الرئيسي لمهرجان أبوظبي، التي يحييها كبار النجوم والفنانين العالميين، ننقل التجربة الإبداعية إلى المدارس والجامعات ومواقع تجمعات الجمهور حول الإمارات، لتكتمل بذلك عملية الإلهام والتكاتف المجتمعي والمشاركة الفعالة من الجميع.

لعب الفن التشكيلي دوراً هاماً خلال 23 عاماً من تاريخ مجموعة أبوظبي للثقافة والفنون كأداة تطوير في التعليم ووسيلة من وسائل تعزيز التكاتف المجتمعي، ومناسبة للاحتفال بعمق التعبير الفني، كما قدّم مهرجان أبوظبي، منذ العام 2008 ، معارض تستكشف أعمال الفنانين التشكيليين الرواد في العالم العربي والشرق الأوسط، ومنهم على سبيل المثال لا الحصر: نجا مهداوي (تونس)، ضياء العزاوي (العراق)، بارويز تانافولي (إيران)، آدم حنين (مصر)، رشيد القُرَيشي (الجزائر)، حسن المسعود (العراق)، وفي دورته العاشرة العام 2013 ، قدّم مهرجان أبوظبي للمرة الأولى في العالم العربي معرض "25 عاماً من الإبداع العربي"، بالشراكة مع "معهد العالم العربي" بباريس، وفي العام 2014، قدّم للمرة الأولى عالميا المعرض الاستعادي لمنجز فنان الصوت الأمريكي بيّل فونتّانا، متضمناً عملين من وحي جماليّات البيئة والعمران في إمارة أبوظبي، وفي العام 2015 قدّم المهرجان معرّضين، أولهما المعرض الأول لفوتوفست في العالم العربي "نظرة من الداخل: الفن العربي المعاصر (تصوير، فيديو، ووسائط متعددة)"، والثاني معرض "رؤى إماراتية" الذي سلّط الضوء على أعمال فنية في مجال التصوير الفوتوغرافي المعاصر والفيديو وفنون الوسائط المتعددة لاثني عشر فناناً إماراتياً. وفي عام 2016، تم تكليف 20 فناناً إماراتياً بأعمال فنية حصرية في معرض "إمارات الرؤي"، احتفاءً بالذكري العشرين لتأسيس مجموعة أبوظبي للثقافة والفنون، وفي العام ذاته أقّيم معرض "المكان والاتحاد: أعمال فنية مختارة من المقتنيات الخاصة لمجموعة أبوظبي للثقافة والفنون" في مركز مرايا للفنون في الشارقة، الذي سلّط الضوء على الدور المميز الذي تلعبه المجموعة في التزامها بتقدير الفنون والتعريف بالتعبير الفني في الوطن العربي والعالم، والاحتفاء بمنجز ومشهد قطاع الفنون التشكيلية، وفي العام 2017، احتفت مجموعة أبوظبي للثقافة والفنون بمرور 20 عاماً على تأسيس هيئة البيئة – أبوظبي عبر تنظيم معرض مشترك بعنوان "الطبيعة: خلقٌ وإبداع"، حيث تم تكليف 10 فنانين بأعمال حصرية، وفي العام 2017 أيضاً: شارك معرض "إمارات الرؤي" ضمن "أسبوع الفن في برلين". إحدى أكبر التظاهرات الفنية في أوروبا لعرض أعمال أكثر من 50 فنانا إماراتيا للمرة الأولى في ألمانيا وأوروبا. ويأتي معرض الفن التشكيلي المصاحب لفعاليات مهرجان أبوظبي كل عام بالإضافة إلى إصدار كتاب خاص بالمعرض، وتنظيم جولات الزوار، وأعمال التكليف الحصري، ليشكل كل ذلك مجتمعا عاملاً مهما في تحفيز الحراك الفني والإبداعي الإماراتي.

كما قدّم مهرجان أبوظبي في العام 2018 معرض "من برشلونة إلى أبوظبي" الذي تضمن مجموعة رائعة من مقتنيات متحف برشلونة للفن المعاصر "MACBA" اشتملت على أمال أكثر من 70 فاناً تشكيلياً أوروبياً، تم إنجازها على مدى 90 عاماً، في حوار مع الفن الإماراتي ممثلاً بأعمال عشرين فناناً إماراتياً. ويقدم مهرجان أبوظبي 2019، في منارة السعديات، أبوظبي، في الفترة من 26 فبراير لغاية 25 مارس، معرض "آفاق بعيدة" المقتنيات الأميريّة من لختنشتاين، إحدى أهمّ وأعرق المجموعات الخاصة في أوروبا والعالم، لأول مرة في منطقة الشرق الأوسط، والذي يتضمن مجموعة من فريدة من الغمال الفنية التي تستعرض تاريخ رسم المناظر الطبيعية في أوروبا مع أكثر من سبعين عملاً تغطي أربعمائة عام من التشكيل، من القرن الخامس عشر حتى التاسع عشر، لكبار الفنائين أمثال بيتر بول روبينز، جان بروغيل الأكبر، جوس دي مومبر أليساندرو بونفيتشينو، جين موريتو، الموجودة أعمالهم في اللوفر باريس، برادو مدريد، متحف فيكتوريا وألبيرت في لندن، سميثسونيان واشنطن ومعهد الفنون في شيكاغو، متروبوليتان نيويورك وغيرها، وأعمالاً فنية مستعارة من مجموعة "هوهين بوشو" ومجموعات خاصة أخرى.



نبذة عن مجموعة أبوظبي للثقافة والفنون

تأسست مجموعة أبوظبي للثقافة والفنون في العام 1996، وهي بذلك تعد إحدى أقدم المؤسسات الثقافية غير الربحية في منطقة الخليج العربي، وتعنى المجموعة بدعم مسيرة المعرفة والتنمية والثقافة والإبداع، وقد نجحت على مدى السنوات الإحدى والعشرين الماضية بتطوير ممارسات وأعمال فنية جديدة، ورعاية عروض يتم إطلاقها للمرة الأولى في منطقة الشرق الأوسط، ودعم الاستثمار في الشباب والفنانين المبدعين على امتداد أنحاء الوطن العربي، بهدف تعميق الحوار العالمي بين الثقافات وتحفيز الاهتمام المتجدد بالجوانب الإبداعية في دولة الإمارات والمنطقة العربية بشكل عام.

ويشترك في فعاليات المجموعة اليوم أكثر من 40 ألفاً من أفراد المجتمع الإماراتي سنوياً عبر العديد من البرامج الفنية والفنون بالتنوع والابتكار من تعليم الفنون وتحفيز الوعي الثقافي وتنسم برامج مجموعة أبوظبي للثقافة والفنون بالتنوع والابتكار من تعليم الفنون وتحفيز الوعي الثقافي وتنمية المعرفة وترسيخ قيم الحوار الإنساني والتبادل الحضاري، من خلال شراكاتها الاستراتيجية مع كبريات المؤسسات الثقافية والمهرجانات العالمية، كما تحرص المجموعة على رعاية الإبداع والارتقاء بأهمية الفنون في حياة المجتمعات والأفراد عبر مبادرات عديدة تشمل فنون الأداء والفنون التشكيلية والإبداع الأدبي والمسرح وتعليم الفنون والإعلام والجوائز التقديرية وتحفيز الإبداع وصقل المواهب، كما تُولي عناية خاصة بأثر الفنون في العلاج. وعلى صعيد الفنون التشكيلية، تساهم المجموعة في التنمية المهنية للفنانين، وتعزيز المشهد الفني الإماراتي من خلال الإصدارات والمِنّح وأعمال التكليف الحصري والمعارض والأعمال الفنية وتعليم الفنون في المدارس والجامعات لتحفيز الجيل المقبل وتنويره وتوظيف الفن في معالجة التحديات الاجتماعية، ومن خلال التعليمية والمجتمعية العديدة في مجالات الثقافة والفنون التشكيلية والأدائية والصناعات الإبداعية لترسيخ مكانة الإمارات على الساحة الثقافية العالمية ودورها المؤثر في قطاع الغنون وضمان بناء مستقبل مشرق لمجتمعات مبدعيها وفنانيها.



نبذة عن برنامج الإقامة الفنية من مهرجان أبوظبي

تماشياً مع أهدافها الرامية إلى دعم وتطوير الممارسات الفنية للفنانين الإماراتيين، صممت مجموعة أبوظبي للثقافة والفنون برنامجاً مكثفاً لمدة أسبوع منح خمسة فنانين إماراتيين من "رواق الفن الإماراتي" فرصة فريدة لزيارة مؤسسات فنية وثقافية بارزة في مدينة فادوز في لختنشتاين، ومدينة فيينا في النمسا

وأتاحت الزيارات التي قام بها الفنانون إلى معالم أثرية هامة مثل مدينة لختنشتاين وقصور الحدائق، فرصةً للغوص في قرون من التاريخ البصري الغني؛ فضلاً عن زيارة معارض بارزة في مؤسسات حديثة ومعاصرة، مثل متحف الفن الحديث مؤسسة لودفيغ-فيينا، ومتحف ألبرتينا في فيينا. وخلال البرنامج الذي استمر لستة أيام، حضر الفنانون أيضاً حفل "أوركسترا فيينا السيمفونية" في مدينة موسكفيرين، كما زاروا المرسم الخاص بالفنان بيتر كوغلر.

وفي إطار هذا البرنامج الذي يقام برعاية هدى إبراهيم الخميس ومحمد كانو، قدمت مجموعة أبوظبي للثقافة والفنون فرصة مهمة للفنانين الإماراتيين لتنمية وصقل ممارساتهم الفنية بالاستفادة من خبرات عالمية، إلى جانب تسهيل الحوار الثقافي بينهم وبين معاصريهم من حول العالم، لتتوجها بلقاء مع سعادة حمد الكعبي سفير دولة الإمارات لدى النمسا. وتحت إشراف مستشارة مجموعة أبوظبي للثقافة والفنون سمو الأميرة إيرينا تسو ساين ويتغينشتاين برلبرغ، وبدعم وتوجيه من الفنانة المعروفة عائشة جمعة، تشبّع الفنانون المشاركون من محيطهم بشغف استثنائي في مسيرة تطورهم الفنية، كما استفادوا من تبادل وجهات النظر الإبداعية فيما بينهم.

وتعليقاً على البرنامج، قالت أليكساندرا هانزل، أمينة ونائب مدير مجموعة المقتنيات الأميرية في لختنشتاين: "يعتبر الفن لغة عالمية، ويمثل برنامج الإقامة الفنية ضمن مهرجان أبوظبي 2019 ورصة هامة لإطلاق حوار عالمي مثمر بالتوازي مع معرضنا المقبل "آفاق بعيدة: أعمال فنية للطبيعة الأوروبية من مجموعة المقتنيات الأميرية – لختنشتاين"، ويطيب لي أن أهنئ القائمين على هذه المبادرة، وأتطلع بغارغ الصبر لأرى ثمارها مستقبلاً".



من اليسار إلى اليمين: عائشة جمعة، حمدان بطي الشامسي، الأميرة إيرينا فيتغينشتاين، سعادة حمد الكعبي سفير دولة الإمارات العربية المتحدة لدى النمسا، أسماء خوري، تقوى النقبي، ميثاء عبدالله.

آفاق بعيدة | نبذة عن المعرض

لإدراك أهمية مجموعة الأعمال الفنية التي يتضمنها معرض "آفاق بعيدة" ضمن فعاليات مهرجان أبوظبي 2019، علينا بدايةً أن نفهم مدى أهمية رسم المناظر الطبيعية ضمن سياق أوسع؛ فقد استغرق هذا الفن، كعنصر موضوعي وتصويري، الكثير من الوقت ليكتسب طابعه الخاص؛ حيث يعود تصوير المناظر الطبيعية إلى العصور القديمة الكلاسيكية، فقد كان يتم دمجها على شكل رسومات صغيرة في أصل البنى المعمارية، والاستثناء الوحيد لذلك هو اللوحات الفسيفسائية الأرضية التي كانت تتخذ أبعاداً كبيرة الحجم.

ولم تظهر عناصر المناظر الطبيعية مجدداً حتى القرن الثالث عشر، حيث بدأنا نراها بشكل متزايد كخافيات للوحات الفنية التي كانت تعبر عن موضوعات معينة في الدين المسيحي، وبدأت تظهر لاحقاً أيضاً في لوحات مستوحاة من الميثولوجيا القديمة. ولا نزال حتى الآن نشاهد لوحات تعود للقرنين السادس عشر والسابع عشر تعبر في عنوانها عن قديس ما أو قصة دينية معينة، ولكن هدفها الحقيقي كان تصوير المناظر الطبيعية. وتم رسم معظم هذه النماذج الأولى على ألواح خشبية معدة بإتقان، وحلت محلها فيما بعد الألواح القماشية وإن ليس بشكل دائم.

وفي لوحات حقبة البيدرماير مطلع القرن التاسع عشر، تم استخدام الألواح الخشبية على خطى سادة الرسم القدماء. وقد أتاح ذلك إنتاج الأعمال التصويرية الدقيقة والغنية بالتفاصيل التي ازداد الطلب عليها بشكل كبير آنذاك، وتحديداً لوحات المناظر الطبيعية التي اختص بها الفنانون الفلمنكيون والهولنديون وكذلك اللوحات التي ازدهرت في فيينا إبان حقبة البيدرماير.

ونجح فن رسم المناظر الطبيعية بتحقيق استقلاليته ونهضته الخاصة مع ظهور لوحات المناظر الطبيعية للفنانين الفلمنكيين والهولنديين في القرن السابع عشر، العصر الذهبي لهولندا، عندما أصبحت هذه اللوحات – إلى جانب البورتريه والرسم النوعي (الذي يتعامل مع مواضيع الحياة اليومية) - من أهم الصادرات الفنية وخاصةً في هولندا.

وظهر في تلك الفترة العديد من الفنانين المتخصصين برسم المناظر البحرية ومشاهد المدن، وفاضت الأسواق الأوروبية برسوماتهم حتى اضطر العديد من الفنانين إلى مغادرة بلدهم لتفادي المنافسة، وقصدوا روما التي أنشؤوا فيها جمعيات خاصة ودمجوا أعمالهم ضمن المشهد الفني للمنطقة الجنوبية. وسواء كانوا في الجنوب أو الشمال- مع عودة العديد منهم بشكل متكرر- أدى ذلك إلى إنشاء أسلوب رسم جذاب صوّر مظاهر الحياة والحركة والأمزجة بدقة غير مسبوقة؛ حيث اتسمت لوحات المناظر البحرية بواقعية كبيرة في تصوير الحياة البحرية ومخاطرها وكوارثها، وأيضاً المعارك البحرية الكبرى. أما لوحات المناظر الطبيعية، فقد اتخذت من مشاهد تبدل الضوء خلال مراحل النهار والليل مواضيع مستقلة بحد ذاتها.

وانعكاساً واحتفاءً بهذا النمط الفني، يقدم معرض "آفاق بعيدة" في أبوظبي مجموعة واسعة من لوحات الطبيعة الأوروبية من القرن الخامس عشر وحتى القرن التاسع عشر، والتي تستلهم أسلوبها الفني من بدايات الحقبة البيرنطية مروراً بتقاليد عصر النهضة المتأخر والحقبة الباروكية. ويفتح المعرض من خلال هذه المجموعة نافذة على الماضي حتى يكون الزائر شاهداً على المناظر البديعة، والصراعات الضارية، والمشاهد البحرية الرائعة، والمساحات الطبيعية الشاسعة. وبالتوازي مع برنامج الفنان المقيم، يشكل معرض مهرجان أبوظبي جسراً بين بلدين - لختنشتاين والإمارات العربية المتحدة - يجمعهما شغف اقتناء الأعمال الفنية والاحترام العميق لتاريخ الفن التشكيلي.



نبذة عن لختنشتاين العائلة ومجموعة المقتنيات الفنية

يعود تاريخ العائلة الأميرية في لختنشتاين إلى القرن الثالث عشر، ويمكن توثيق بداياتها الأولى في ضواحي فينا؛ حيث شيّدوا هناك صرحهم الأول - حصن لختنشتاين – الذي اشتقت العائلة اسمه من موقع بنائه درجاً على عادات تلك الأيام، حيث تم إنشاؤه على كتلة صخرية (stein باللغة الألمانية) وضّاءة (pichter بالألمانية)، وانتقل الاسم بعد ذلك إلى العائلة بطبيعة الحال. وقد تمت مصادرة تلك الملكية من العائلة أواخر القرن الرابع عشر، وبقيت كذلك حتى القرن التاسع عشر عندما تمكن الأمير يوهان الأول من شرائها محدداً.

وبعد انتزاع ملكية الحصن، ركزت العائلة جهودها على زيادة ممتلكاتها في فيينا، وفي المناطق الواقعة شمال المدينة وجنوب مورافيا وبوهيميا المجاورة (تشيكوسلوفاكيا حالياً)، وتقدمت مكانتها في نهاية المطاف لتصبح القوة الاقتصادية الأبرز في تلك المنطقة.

وترافق هذا النمو الاقتصادي مع تأسيس مجموعة المقتنيات الأميرية وتوسيعها بشكل منهجي. ويعود الفضل في جمع هذه المقتنيات بدايةً إلى الأمير كارل الأول في أوائل القرن السابع عشر– إذ كان عضواً في بلاط الإمبراطور رودولف الثاني الذي كان يتربع آنذاك على رأس السلطة الملكية في هابسبورغ، ليس من فيينا وإنما من براغ. وقد أراد رودولف تحويل المدينة إلى أثينا الجديدة؛ وعهد مجموعته الفنية، فضلاً عن العديد من الفنانين الذين يعيشون في براغ، إلى رفيق بلاطه الأمير كارل الذي اغتنم هذه الفرصة للتواصل مع الفنانين وخصوصاً بعد وفاة رودولف.

وتابع خلفاؤه نهجه في جمع المقتنيات، إذ قام جميع الأمراء بتكليف أو شراء أو بيع المئات من الأعمال الفنية، مع الحرص دوماً على إثراء قيمة المجموعة. وبلغ هذا النشاط ذروته حوالي عام 1700 في عهد الأمير يوهان آدم أندرياس الأول، إذ بحلول عام وفاته في 1712 تضمنت مجموعة المقتنيات ما يقارب 50 لأمير يوهان آدم أندرياس هو من أعطى لوحة للرسام بيتر بول روبنز، ولا تزال تحتضن 36 منها حتى يومنا هذا. وكان الأمير أندرياس هو من أعطى دعماً كبيراً لبرامج البناء الأميرية لتشييد القصر وسط مدينة فيينا (Bankgasse) والقصر الصيفي الأميري (في ضاحية روسو)، وكلاهما لا يزالان يتبعان لملكية العائلة. وفي عام 1705، قدم مجموعته المتكاملة لأول مرة في قصر المدينة. وبحلول عام 1810، تنامت هذه المجموعة لدرجة كبيرة وتم نقلها إلى القصر الصيفي الذي فتح أبوابه للجمهور مقابل رسوم دخول حتى عام 1938.

اشترى الأمير يوهان آدم أندرياس أيضاً المقاطعتين الصغيرتين فادوز وشيلنبرج الواقعتين بين النمسا وسويسرا على بعد حوالي 400 ميل غرب فيينا، وبذلك امتلك منطقة رفعها الإمبراطور تشارلز السادس في عام 1719 إلى منزلة إمارة إمبراطورية مستقلة، وبذلك وضع حجر الأساس لدولة لختنشتاين، التي تحتفل هذا العام بالذكرى الـ 300 لتأسيسها. أما رئيس الدولة فهو الأمير الحاكم فون أوند زو لختنشتاين، هانز آدم الثاني.

كانت هذه الدولة، وعاصمتها فادوز ملاذاً لعائلة لختنشتاين في عام 1938 عندما احتل النازيون فيينا؛ وأصبحت مقر إقامتها منذ أغسطس 1938. وتم نقل مجموعة المقتنيات الأميرية إلى هناك من عام 1938 وحتى عام 1945. وبعد إجراء عملية تجديد مكلفة وجذرية، يحتضن القصران في فيينا اليوم مجدداً حوالي 400 عمل فني لكن في مجموعات مختلفة.

وبعد نهاية الحرب العالمية الثانية في عام 1945، خسرت العائلة الأميرية كل ممتلكاتها، وأراضيها، وصناعاتها، وقصورها، بالإضافة إلى العديد من الأعمال الفنية لصالح الدولة (تشيكوسلوفاكيا آنذاك، والتي كانت شيوعية مذ ذلك العام). ولم تعد تلك الممتلكات إلى عهدة العائلة قط. وبعد هذه الخسائر، حلّ بالعائلة عجز مادي لم يجدوا سبيلاً للتغلب عليه إلا عبر بيع أعمال فنية مهمة، مثل لوحة جينفيرا دي بينتشي للرسام ليوناردو دافنشي التي تتربع الآن في المتحف الوطني بواشنطن.

وتمكن الحاكم الحالي للإمارة، الأمير هانز آدم الثاني فون أوند زو لختنشتاين- من مواليد عام -1945 من تحسين الوضع المالي للعائلة، واشترى ما يربو على ألف عمل فني من الطراز الرفيع لمجموعة المقتنيات الأميرية، وبالتالي عزز من أهميتها كأكثر مجموعة فنية خاصة تميزاً وقيمة في العالم بأسره.



كلمة سعادة هدى إبراهيم الخميس - كانو

تحت عنوان "آفاقٌ بعيدة" يسهم مهرجان أبوظبي في إثراء الرؤية الثقافية لأبوظبي، ويكملُ، في عام التسامح 2019، مسيرته التي بدأها منذ العام 2004، في بناء جسور التلاقي بين الشعوب والثقافات، واستكشاف آفاق التواصل والحوار برسائل التسامح التي تحملها الفنون وتوصلها بجمالياتها التي تجتمع حولها الإنسانية، على احتلاف الثقافات واللغات والجنسيات.

يستضيف المهرجان، في دورته السادسة عشرة، المعرض التشكيلي "آفاقٌ بعيدة"، ولأوّل مرّةٍ في السرق الأوسط، المقتنيات الأميريّة من لختنشتاين، إحدى أهمّ وأعرق المجموعات الخاصة في أوروبا والعالم، والتي تتضمّن أكثر من سبعين عملاً تغطي أربعمائة عام من التشكيل، منَ القرن الخامس عشر حتى التاسع عشر، لكبار الفنانين أمثال بيتر بول روبينز، جان بروغيل الأكبر، جوس دي مومبر، أليساندرو بونفيتشينو، جين موريتو، الموجودةُ أعمالهم في اللوفر باريس، برادو مدريد، متحف فيكتوريا وألبيرت في لندن، سميثسونيان واشنطن ومعهد الفنون في شيكاغو، متروبوليتان نيويورك وغيرها.

معرض المقتنيات الأميرية من لختنشتاين، الإمارة التي تحتفل بذكرى مرور ثلاثمائة عام على تأسيسها، يعكسُ الشغف باقتناء الأعمال الفنية والعناية بها عبر القرون، ويرسم عبر هذا المزيج المبهر من أعمال الرسم والنقش والنحت، الغني بتنوّعه، والاستثنائي بثيمته ذات الصلة بالمشاهد الطبيعية، مشهداً خلاباً للإرث الفني العريق الذي نعتزُّ باحتضان بعض أهم روائعه هنا في عاصمة الثقافة والفنون، أبوظبي.

كما يُبرزُ معرض "آفاق بعيدة" في إطار الشراكة الاستراتيجية مع لختنشتاين، رؤية مجموعة أبوظبي للثقافة والفنون في الالتزام بوعد الثقافة، والاستثمار في الشباب، وتحفيز الإلهام واحتضان الإبداع لديهم، إسهاماً في تعزيز الصناعات الثقافية والإبداعية في الإمارات، حيث أتاحت لنا هذه الشراكة، بناء نموذج فريد للتبادل الثقافي، متمثّل في الإقامة الفنية لخمسة من التشكيليين الإماراتيين الشباب، في إمارة لختنشتاين ومدينة فيينا، بما تضمنه برنامجها الطموح من زيارات للمتاحف والقصور والمؤسسات الفنية الكبرى كقصر الحديقة، قصر بيت لختنشتاين، متحف لختنشتاين للفنون، مؤسسة هيلتي آرت، كونستفوروم، متحف ألبرتينا، مؤسسة ماريا لاسنيغ، ومتحف موموك فيينا، للاطلاع على مجموعات الأعمال الفنية، والتعرف على الآليات والمعايير العالمية للحفاظ على الموروث الفني والعناية به، وتقديمه للأجيال القادمة، إسهاماً في صناعة المستقبل.

سعادة هدى إبراهيم الخميس - كانو

مؤسس مجموعة أبوظبي للثقافة والفنون، المؤسس والمدير الفني لمهرجان أبوظبي



كلمة راعي مهرجان أبوظبي

مرحباً بكم جميعاً، في عام التسامح، الذي أعلنه صاحب السمو الوالد، الشيخ خليفة بن زايد آل نهيان، رئيس الدولة – حفظه الله ورعاه – هذا العام، الذي يسلط الضوء على ما تحظى به دولة الإمارات العزيزة، بحمد الله، من احترام للتعددية في السكان، وحرص على تحقيق الالتقاء والتعاون والتعايش والعمل المشترك بينهم.

وفي هذا السياق، فإن قيم التسامح والتعايش، كانت دائماً، جزءاً أساسياً، في عمل مجموعة أبوظبي للثقافة والفنون – هذه المجموعة، التي تحرص في كافة أعمالها وبرامجها، على الإسهام الكامل، في تحقيق جودة الحياة، لجميع السكان، وتمكينهم من العيش في محبة وأمان واستقرار – إن المهرجان الذي تنظمه المجموعة سنوياً منذ عام 2004، قد أصبح بعون الله، حدثاً ثقافياً مهماً، في أبوظبي وفي الإمارات كلها، يسهم في دعم رؤية أبوظبي، ورؤية الإمارات، في أن تكون منارات عالمية، للثقافة والفنون، ومجالات رحبة، لنشر قيم التسامح، والتفاعل الفني والثقافي والحضاري، لما فيه خير ومنفعة الجميع – إننا نعبر عن سعادتنا جميعاً، بأن المهرجان، في عامه السادس عشر، قد أصبح بحمد الله، أداةً مهمة، لإثراء الحياة الثقافية في أبوظبي، ومجالاً رائعاً، للإبداع والابتكار والنماء، للفن والفنانين.

إنه لمما يبعث على السرور حقاً، أن الفنون المرئية، كانت دائماً جزءاً مهماً في مهرجان أبوظبي، وبالتالي فإن المعرض التشكيلي للمقتنيات الأميرية من لختنشتاين "آفاق بعيدة" الذي يقدّمه المهرجان لأول مرة في منطقة الشرق الأوسط، إنما يمثل احتفالاً مهماً بتلك الفنون، من خلال استعراض القدرات والمهارات الفنية، التي تراكمت لأكثر من 400 عاماً من الإسهامات الفنية العالمية، بما يتيح أمام المشاهد، فرصة التعرف على تاريخ الفنون في العالم، بشكل جيد .

ومن جانب آخر، فإنه يسعدني كثيراً، أن أرى هذا المهرجان وهو يحرص على التواصل المفيد في كل عام، مع شباب الدولة، من خلال تدريبهم ومساعدتهم، وفق برنامج فعال، لدعم القدرات والمهارات الفنية لهؤلاء الشباب – أشير بصفة خاصة، إلى الشراكة المهمة بين مهرجان هذا العام، ولختنشتاين، والتي سوف تحقق المنفعة بإذن الله، لرواق الفن الإماراتي، الذي يضم أكثر من (150) فناناً، بالإضافة إلى الجوائز التي سوف يتم تقديمها خلال المهرجان، للفنانين المتميزين، في الدولة والعالم .

وفي الختام، أشير مرة أخرى، إلى أن مهرجان أبوظبي، ومجموعة أبوظبي للثقافة والفنون، يسيران قدماً، في دعم السمعة الثقافية الطيبة لأبوظبي والإمارات – المهرجان والمجموعة، في ظل القيادة الحكيمة للأخت الفاضلة/ هدى إبراهيم الخميس-كانو، هما تعبير رائع، عن التسامح والتعايش والسعي نحو تحقيق الامتياز والتميز، في المجال الفني والثقافي، في أبوظبي والإمارات – نتطلع بإذن الله، إلى أن يكون المهرجان في عام 2019، وكالأعوام السابقة، على درجة عالية من النجاح والتوفيق، وأن يحوز بإذن الله، على إعجاب وشكر المشاركين والمشاهدين.

معالى الشيخ نهيان مبارك آل نهيان

وزير التسامح راعي مهرجان أبوظبي، راعي مجموعة أبوظبي للثقافة والفنون



كلمة صاحب السمو الأمير هانس آدم الثاني فون اوند زو لختنشتاين

لقاء الغرب مع الشرق عبر أعمال فنية من مجموعة مقتنياتي الخاصة توجز تاريخ رسم المناظر الطبيعية الأوروبية منذ بداياتها الأولى في القرن الخامس عشر وصولاً إلى القرن التاسع عشر. لقد كان العالم العربي مصدر غنى لعالمنا الغربي- في الرياضيات والطب وجوانب أخرى غيرها. وقد شغلتني هذه الأفكار منذ سنوات عدة عندما كنت محظوظاً بما فيه الكفاية للحصول على واحد من أثمن الأسطرلابات من عصر النهضة ضمن محموعتي.

إن التعطش للمعرفة، والفضول الذي أثار مخيلة العلماء القدامى، وموهبتهم الفريدة في مراقبة السماء والنجوم والطبيعة، كانت هي نفسها المَلَكات التي حفِّزت الفنانين للتمعن ملياً في مشاهد الطبيعة، والتحليق في رحابها، واستكشاف عالم الجبال، وتمثيلها على نحو رائع في مسوداتهم ولوحاتهم. لقد كان الفنانون المتعطشون للمعرفة أول من جابوا الجبال ووثقوا تجاربهم بدءاً من الشاعر العظيم بترارك وتسلقه جبل فينتو جنوب فرنسا في 26 أبريل 336، واستمرت هذه المسيرة عبر القرون وصولاً إلى رسامي المشاهد الحضرية "الفيدوتا" الذين اعتلوا سفوح جبال الألب في مطلع القرن التاسع عشر كي يوثقوا مشاهداتهم من فوقها. وفي عام 1836 – وهو العام الذي اعتلى فيه العرش- جال أحد أسلافي الأمير ألويس الأول فون لختنشتاين مع الرسام جوزيف هوجر في أرجاء منطقة زالتسكاميرجوت الرائعة في النمسا حتى يجسد مدى تنوعها وجمالها.

وآمل أن يقود هذا الفضول نفسه الزوار لحضور المعرض في أبوظبي، وأن يكون هذا الطيف البسيط من مجموعة مقتنياتي الفنية مصدر إلهام وسعادة لهم.

> صاحب السمو الأمير هانس آدم الثاني أمير لختنشتاين



آفاق بعيدة

لوحات لمناظر طبيعية أوروبية من لختنشتاين. المجموعة الأميرية







