

# ROKOKOREKLAME

Kommers, kurtiseren, kabinettbilleder, kosmetik og køter i Antoine Watteaus *Gersaints skilt*

af Peter Brix Søndergaard

»Æstetiseringstendensen ytrer sig på den måde, at hverdagslivets former i tiltagende grad... udstyres med en potenseret oplevelseskvalitet, en fantasimæssig betydningsdimension, som transcenderer hverdagslivets prosaiske funktionalitet. Hverdagslivets former gør med andre ord demonstrativt opmærksom på sig selv som former, som iscenesættelse, og byder sig således til som objekter for æstetisk erfaringsdannelse og den dertil hørende projicerende, dialogiske udveksling« (Henrik Kaare Nielsen)

## Entré

Den franske proto-rokokomalers Antoine Watteaus store (166 x 306 cm) oliebillede *Gersaints skilt* fra 1720-21, der består af to sammenhængte lærreder, fungerede oprindeligt som et butik- eller reklameskilt – en såkaldt *plafond* – ophængt på skrå under den buede indgang til vennen Francois-Edmé Gersaints kunsthandel på Notre-Dame-broen i Paris. På teatralisk vis er butiksfacaden fjernet og vi ser, idet vi følger en rygvendt en-

trerende kvinde i rosa satinkjole, fra broens toppede brosten ind i et interiør med et mondænt klientel, der med en vis utvungen, lad elegance besigtiger varerne. I overensstemmelse med reklamens natur er lokalet betragteligt større end den virkelige butik, og den genreattige nedpakningsscene til venstre signalerer reklamerende, at etablisementet tilbyder levering til døren.

Billedet blev pillet ned efter fjorten dage og solgt til Claude Glucq, der forvandlede det fra butiksreklame med kurvet overkant til det rektangulære staffelibillede, vi kender i dag (overkantens oprindeligt buede forløb kan dog stadig anes). Dette skete bl.a. ved at skære en stribe lærred af højre side, der blev brugt til at forstørre billedarealet i øverste højre hjørnefelt. En del af det ekstralærred, der i øvrigt blev anvendt i tilpasningsprocessen, var blevet bortklippet af Watteau selv i den oprindelige arbejdsproces, hvilket tyder på, at omdannelsen blev forestået af Jean-Baptiste Pater, der som Watteaus eneste officielle elev havde adgang til mesterens atelier. Glucq solgte herefter billedet videre til sin fætter, Jean de Jullienne, hvorefter det i midten af 1740'erne indlemmedes i Frederik den Store af Preussens samling, hvor det blev ophængt på Schloss Charlottenburg i Berlin, hvor det stadig kan seses.

Watteau var, da han malede skiltet for Gersaint, blevet optaget i det franske Akademi med receptionsstykket *Indskibningen til Kythera*, 1717, og den kendsgerning, at en så højt rangerende maler gav sig i kast med en »lav« kommerciel billedtype er et symptom på, at det, der kaldes »det moderne kunstsystem« med dets rigide skel mellem kunst og håndværk, højt og lavt, endnu ikke var lagt i faste rammer. Kunstværker var på dette tidspunkt endnu ikke omgivet af den sakrale, util-



nærmelige aura, som romantikken i 1800-tallet udstyrede kunsten med, men opfattedes på linie med andre højt skattede luksusobjekter såsom spejle.

*Gersaints skilt*, hvortil der knytter sig to skitser af henholdsvis den rygvendte kvinde og to af de arbejdende tjenere til venstre, var ikke Watteaus debut i skiltemaleri. To tegninger fra Louvre fremstillende en klædehandler respektive en barbers butiksinteriør (dateret til 1705-06 og 1709-10) er tydeligvis forlæg til lignende skilte, og også Watteaus kendte *Gilles / Pierrot* (ca. 1719) har sandsynligvis fungeret som gadeblikfang for en café drevet af ex-commedia dell'arte-skuespilleren Belloni. I det aktuelle billede er denne kommercielle billedtypes genreagtige sceneri podet på en flamsk tradition for gengivelser af såkaldte *cabinets d'amateurs*, dvs. billeder, der portrætterer »amatørers« eller kunstlkers faktiske eller ideelle, imaginære malerisamlinger. I modsætning til sådanne billeder af fx David Terniers den Yngre lader de tæt ophængte skildrerier i *Gersaints skilt* sig ikke entydigt identificere. De er ikke kopier af specifikke billeder, men snarere pasticher med en generel flavour af perioder og skoler. Der er dog én undtagelse: Billedet, der pakked ned i en trækasse i venstre side af billedet, lader sig genkende som en detalje fra et repræsentativt herskerportræt af den i 1715 afdøde Louis XIV malet af Hyacinthe Rigaud (en anden undtagelse, et mytologisk billede af Jordaens fremstillende Merkur og Argos, befinder sig i højre øverste hjørne og må dermed tilskrives Pater).

*Gersaints skilt* har i sin receptionshistorie givet anledning til en række tolkninger af forskellig art. Bortset fra dem, der læser maleriet som et ligefremt, »realistisk« genrebillede uden dybere betydning (Kenneth Clark (1960), Marianne Roland-Michel (1984)), er der en serie forsøg på at investere billedet med en sammenhængende, programmatisk betydning. En af disse indlæsninger ser billedet som en slags kunstnerisk testamente på baggrund af Watteaus på dette tidspunkt tuberkulose dødsmærkedhed: Billederne på væggene skulle repræsentere værker af beundrede kunstnere, der havde haft betydning for hans udvikling. Billedet udgør som sådan en personlig allegori, en sidste sammenfatning af hans placering i kunstverdenen i form af kunsthandlerens »imaginære museum« (Alfasa (1910), Adhémar (1950/1964)). En variant af en sådan tolkning ser en kontrast mellem billederne på venstre side, der skulle repræsentere værker af de gamle mestre og den højre, hvis billeder skulle være af den nye skole, således at *Gersaints skilt* skulle udgøre et forsvar for moderne maleri og en kritik af det gamle (L. Aragon (1946)). Nedpakningen af Rigauds portræt som symbol på en ældre smag kan siges at støtte en sådan synsmåde, men denne detalje har også givet anledning til på basis af nordeuropæisk, barok emblematik at aflæse billedet som en vanitas-allegori eller meditation over jordelivets forkrænkethed. Portræt-»gravlæggelsen« med dens antydning af den jordiske herligheds ubestandighed suppleres således af det bagvedstående ur, der i toppen er forsynet med en forgyldt personifikation af Berømmelsen og i bunden med statuetter af fra elskende: Hverken berømmelse eller kærlighed er undtaget fra tidens ubønhørligt tikkende gang. Hertil kommer spejlet, der

som et traditionelt symbol på forgængelighed bæres forbi umiddelbart bagved – og vel sagtens skal sampakkes med portrættet. (Oliver Banks (1977)). En anden variant af vanitas-tolkningen ser billedet som en allegori over emnet »Livets rejse«, hvor alle detaljer inklusive kostumer og farvebrug bidrager til artikuleringen af denne betydning (Le Coat (1978)). Endelig er der fortolkninger, der i billedet ikke blot ser en forkastelse af Solkongens stive hofkultur med dens tunge barokklassicisme, men også en social kritik af den efterfølgende *La Régence*-kultur (dvs. kulturen i perioden 1715-23, hvor Frankrig under den mindreårige Ludvig den 15. blev styret af en formynderregering). Angiveligt skulle denne i billedet fremstå som overfladisk sanselighedsdyrkende og narcissistisk. Således ses gruppen til højre forsamlet om et spejl og kosmetikrekvisitter som udtryk for Watteaus opfattelse af tidens tomme forfængelighed og som hentydende til periodens kunst som leverandør af flatterende illusioner (Börsch-Supan (2000), Craske (1997)).

Nedenstående kommentarer til *Gersaints skilt*, der vil aflæse figurgrupperne separat fra venstre mod højre, vil betjene sig af diskussioner med synspunkter leveret af ovenstående – tit modstridende – tolkningsforsøg, men primært orientere sig efter analyser, der uden at fornægte vanitastemaet som en betydningsresonans grundlæggende ser billedet som et solidarisk portræt af *La Régence*-luksuskulturen, i hvilket et varierende ikonografisk materiale rigt og fleksibelt i sine associationer løber sammen i et forsvar for den fornemme verdens raffinerede livsform (Neuman (1984), Plax (2000)).

## Kommers

Nedpakningen af Rigauds herskerportræt spiller sandsynligvis flere roller i billedets betydningsproduktion: Udover som reklamegimmick har den en narrativ rolle indenfor et dagligdags genresceneri og en allegorisk i forbindelse med en vanitastematik (hvis mere præcise særpræg senere skal forsøges bestemt). Hertil kommer, at episoden ydermere kan ses som en vittig markering af en afstandtagen til Louis XIV-stilen og den gamle politiske orden. Detaljen fungerer imidlertid også som et »butiksskilt i butiksskiltet«, som en reference til Gersaint-etablissementets navn, *Au Grand Monarque* (»Til den store monark«).

Gersaint havde overtaget butik og navn fra en anden kunsthandler, Antoine Dieu, og dennes »visitkort« eller *carte-adresse*, fremviser en ikonografi, som *Gersaints skilt* kan ses som en indforstået kommentar til i frembringelsen af endnu et betydningslag.

Dieus *carte-adresse* viser et ovalt portræt af Louis XIV, der kroner en emblematisk fremstilling af kunstarterne, mens monarkens berømmelse udbasuneret og visdommens gudinde, Minerva, undertvinger Misundelsen. Det drejer sig her om en ikonografisk tradition, hvor et brystbillede af kongen symboliserer den magt, som han udøver i kraft af sin udødelige kongeværdighed, hvilket i denne sammenhæng særligt gælder den autoritet, der knytter sig til monarkens funktion som ene-pro-

tektor for kunsten via etableringen af akademi- og mæcenats-systemer i midten af 1600-tallet. Denne billede-i-billede-konvention går igen i det visuelle materiale, der produceres i årene efter Louis XIVs død. Et eksempel viser således en allegorisk personifikation af Freden, der forsejler Louis XIVs kiste, mens Mars ser på, og Frankrig i form af en ung kvinde holder et ovalt portræt af den mindreårige Louis XV i vejret. Galleri står til venstre, og en portrætbuste af Louis XIV er placeret modsat. Her hyldes ideen om arvefølgen og således kongeembedets udødelige natur. Sammenholder man dette ikonografiske materiale med nedpakningsscenen i *Gersaints skilt* er det nærliggende at se en ironisk vridning, der spiller på ideen om arvefølge, men mere end antyder, at de sande og autoritative arvtagere til Louis XIVs rolle som kunstens protektor er kunsthandlere og samlere eller mere generelt hele den parisiske elitekultur, disse er en del af, og som – med god grund, som vi skal se – inkarneres af den rosaklædte kvinde, der træder ind i *Gersaints* butik, samtidig med, at Louis XIV bæres ud. Watteau selv var blevet optaget i kredsen af kunsthandlere, samlere og *connaisseurs* omkring den rige bankier Pierre Crozat, der i praksis om end ikke i teorien havde overtaget kongens og akademiets forrang som smagsdommere og anerkendte autoriteter på kunstens område.

## Kurtiseren

På en baggrund af militære nederlag, økonomisk krise og kulturel uro var Solkongens førhen totale personlige magt begyndt at krakelere i 1700-tallets begyndelse og en vis tøjlesløshed begyndte at brede sig i en alternativ elitekultur i Paris. Dette miljø var forpligtet på 1600-tallets såkaldte salonkultur, der mere eller mindre definerede sig i modsætning til hoffet på Versailles. Denne kultur blev båret af idealer om *honnêteté*, en hyperkultiveret elegant-galant omgangsform, og *sprezzatura*, evnen til at gebærde sig med nonchalant suverænitét i det komplekst regelbundne sociale rum, men blev nu isprængt en hedonistisk sanselighedskult af ofte frivolt-erotisk tilsnit, der kulminerede i *La Régence*.

Watteau var bestemt ikke fremmed for denne sensibilitet. Et billede som *Morgentoiletten* (1715), hvor en halvnøgen kvinde overrækkes en svamp og et vandfad af sin tjenerinde, trækker ikke bare på pornografisk materiale, men udviser stærkt libertinske træk i både anti-kirkelig og erotisk forstand. Det drejer sig om »en parodisk religiøs scene – dyrkelsen af de kvindelige genitalier... I *Morgentoiletten* løftes pornografien ikke til et højere niveau, men udbredes til at inkludere det helige og – i sin åbenbaring af begærets skopiske kraft – motivet for Watteaus egen kunst« (Nochlin). I sine såkaldte *fête galante*-billeder – malerier en erotisk undertekst typisk på en mere indirekte facon. I fx *Venezianske festligheder* (1718-19) er en dansende, blegt lysende kvindeskikkelse kompositionelt fikseret i en ligebenet trekantens vertikale midterakse, hvor hun krones og spejles af toppunktets gigantiske vase med et nedstir-

rende gedehoved. Fra grundliniens venstre yderpunkt skrider hendes mandlige partner hende i møde, mens højre yderpunkt defineres af en sækkepibespillende musikanter. På trekantens venstre ben mellem gedehovedets driftsemlen og sækkepibens folkloristiske symbol for det mandlige køn møder vi så en sortklædt herre, der synes i færd med at drage af med en kvinde, alt imens han med blikket rettet mod den struttende, dansende herre suggestivt gestikulerer mod en skulptur af en forførende henslængt, nøgen kvinde, hvis blændende lyse reflekser binder hende sammen med den dansende kvinde.

Den latente erotiske spænding, der findes i en sådan tegnkonstellation, genfindes i *Gersaints skilt* i scenen med den indtrædende kvinde, der modtages af sin kavalier. Bag parret ses to smalle billeder, der kan identificeres som en *Venus og Amor* og en *Venus og Mars*, der knyttes til henholdsvis kvinden og manden. *Venus'* affære med Mars var som bekendt illegitim, for så vidt kærlighedsgudinden var gift med Vulcanus, og antyder dermed karakteren af parrets forhold. De to billeder krones endvidere af en fremstilling af Pans efterstræbelser af nymfen Syrinx, der i hvert fald antyder en seksuel dynamik under den galant-elegante overflade.

## Kabinetsskilt

Mens venstre del af *Gersaints skilt* kan siges at repræsentere den parisiske elitekulturs overtagelse af scenen, kan højre halvdel siges at udfolde centrale komponenter i denne kultur. Første episode i højre halvdel udgøres af et par, der på tæt hold gennem lorgnetter inspicerer et stort ovalt billede, som i sin sanseligt orienterede fremstilling af kvindelige nøgenfigurer i landlege, pastorale kulisser kan ses i kontrast til Rigaud-portrættets repræsentative, tunge barokklassicisme. To elementer i denne del af billedet er blevet set som kritiske kommentarer fra Watteaus side: Mandens koncentration om de nøgne kvinder (mens kvinden ser på billedets viltre, grønne løvværk) anskues som symptom på hans »lave« pseudo-kunstinteresse, mens den knælende munk i billedet ovenover, der ekkoer den ligeledes knælende mandlige figur, kombineret med en fremstilling af en hofnar, skulle udpege ham – og parret – som »optaget af dårskab« (Börsch-Surpan).

En sådan moraliserende indlæsning passer meget dårligt med Watteaus – og periodens – frivole letfærdighed (der måske også giver sig udtryk i, at den siddende kvinde umiddelbart til højre for den knælende mand i positur mimer en af de kvindelige nøgenfigurer) og kyniske libertinage (jf. *Morgentoiletten*). Billedet af den knælende munk, der kunne hentyde til Eustache Lesueurs på den tid ret kendte barokklassicistiske billedcyklus om helgenen St. Brunos liv, kunne måske mere overbevisende ses som en negativ kontrast til den nye billedkultur og den livsform, den var en del af: »[E]t stort udsnit af det tidlige 1700-tals samfund skyede forberedelser til den næste verden og lavede et paradys ud af den første verden.« Bl.a. Voltaire, der i 1730'erne publicerede et litterært forsvar for den mondæne luksuskultur, der var opstået i *La Régence*, »forkastede for altid katolsk asketisme og vanitas-temaets moral« (Neuman).

Det kan måske kaste et perspektiverende lys over billedets trods alt iøjnefaldende vanitas-elementer: Den lette gysen, disse motiver kunne levere, er af primært æstetisk, »kunstig« art – afledt af Watteaus vidende omgang med kunstneriske tegn – uden at indeholde traditionens tydelige, belærende og moraliserende reprimander. Og det er måske værd at påpege, at spejle – hvoraf der er fire i maleriet ligeligt fordelt mellem grupperne – i tiden ikke kun var vanitas-emblemer, men også – hvilket fremgår af familien Bonnats serie af modeplancher fra slutningen af 1600-tallet, der forvandlede barokkens storladne formler til fornøjeligt profane vendinger – var synets attribut, et emblem for *La Vue*, hvilket også åbner mulighed for delvist at se billedet som en slags allegori over synet og dets forskellige aktiviteter.

I *La Régence*-kulturen var det at samle på og værdsætte kunst blevet tegn på social status og optrådte tæt sammenknyttet med *honnêteté*-kulden og dens hedonistisk orienterede, iøjnefaldende lediggang (McClellan (1996)). Og uanset om den ironiske pointe i parrets »kønnede« tilegnelse af det ovale billede er tilsigtet eller ej, svarer skildringen af deres adfærd til de overvejelser om *connaissance*'s virksomhed, som kunstteoretikeren Roger de Piles, der foruden Akademiet tilhørte kredsen omkring Crozat, gør sig i *Samtaler omkring kendskabet til malerkunsten* (1677). Heri betones netop den nærsynede undersøgelse af teknik og håndlag i forbindelse med attribue-ring, ægthedsbestemmelse og afsigelse af æstetiske domme. Det er *connaissance* som kunstelsker eller amatør, de Piles giver et billede af, når han beskriver, hvordan denne »efter at have set billederne på nogen afstand derefter vil gå nærmere for at se det kunstfærdige ved dem«.

## Kosmetik

Sidste gruppe består af to mænd og en kvinde, der er opslugt af deres refleksioner i et toiletspejl opstillet på disken af en ekspeditrice. Dennes positur er spejlvendt identisk med en helgeninde i det bagvedhængende maleri og således forlenes scenen med en *flavour* af en *sacra conversazione*, dvs. en fremstilling af Jomfru Maria i samtale med helgener. På disken står i øvrigt en rødlaakeret *nécessaire de toilette* med pudderdåser og -børster, der vidner om tidens smag for kineserier. Denne visuelle konfiguration indikerer ikke nødvendigvis forfængelighed og for-gængelighed (som Craske og Börsch-Supan mener), men også – fremgår det af de omtalte Bonnat-plancher – *L'Agrément*, dvs. forskønnelsen af ens fremtræden. Denne gruppes tilstedeværelse og betydning i billedet kan der måske også kastes lys over via Roger de Piles, der i en debat om farven og tegningens respektive fortjenester i slutningen af 1600-tallet forsvarede farvens forførende kraft og priste den som *le beau fard*, den smukke sminke, og dermed sidestillede maleri og kosmetik.

En sådan sidestilling af farvepigment og sminke dukker med en kritisk accent op senere i århundredet som led i Oplysningens kritik af den aristokratiske rokokokultur. Det sker først og fremmest i forbindelse med den store rokokomaler Francois Boucher. Kritikeren La Font kritiserer således dennes

»forførende kosmetik«, og Diderot drager også i et alt andet end komplimenterende *rèsonnement* en åbenlys parallel mellem Bouchers brug af pigment og det kvindelige toilette. Og af kilder fra samme tid fremgår det – som også af *Gersaints skilt* – at heller ikke mændene var fremmede for selvforskønnelse: »Kavaleren fremtrådte lige så kvindeagtig som kvinderne selv; og som dem havde han sine pulvere, sine skønhedspletter, sine parfumer og sin kosmetik« (Hyde (2000)).

Megen kunsthistorie hænger fast i Oplysningstidens nedladende syn på rokokoen som frivol og overfladisk, og på denne baggrund fremstår fremstillinger af Watteau som en kritisk kunstner, der eksponerer tidens »dårskab«, ofte som projiceringer mere eller mindre bevidst designet til at »redde« Watteau. Men dette hjælper ikke på forståelsen af et billede som *Gersaints skilt*, der efter al sandsynlighed er malet i solidaritet med sit emne.

I *Gersaints skilt* finder man en fremstilling af en fælles mondæn hengiven sig til toileten, hvor figurernes åbenlyse optagethed af deres fremtræden paralleliseres med kontemplationen af kunstværker. Ved således at repræsentere den nye luksuskulturs aktører og deres tilbehør i selvfremstillingens tjeneste i sammenhæng med *Gersaints* malerier artikuleres en forestilling om »aristokraten-som-kunstværk« (Stanton (1980)). Figurerne i billedet er ét med det æstetiske system, der styrer butikkens udstillede malerier. Som i fremstillingen af den rosaklædte kvinde, hvor Watteaus løse penselarbejde forbinder den malede, repræsenterede tekstiloverflade med de malede lærreder, hun er kommet for at betragte, alt imens hun selv betragtes med kendermine af kavaleren. Billedets absolutte blikfang er utvivlsomt de to satinklædte kvinder, der udstilles som smukke skuesyn og kan ses som en solidarisk hentydning til de Piles' forestilling om maleriet som hørende til kærlighedsgudindens rige, til sansernes og forførelsens rige, og ideen om, at maleriet kan fremstilles som/af en kvinde – som/af kærlighedsgudinden, der påfører sig sin rouge (Hyde).

Udstillingen af de aristokratiske figurer som æstetiske objekter i levende tableauer har åbenbart været lige så vigtig for Watteau i formuleringen af *Gersaints skilt* som den fremvisning af kunstværker, som han overtog fra de flamske *Kunstkammer*-billeder. Watteau har sammenarbejdet de to udstillingslokaliteter, der repræsenteres i henholdsvis de flamske billeder à la Teniers og hans egne tidligere udkast til butiksskilte: Galleriet med dets rige udvalg af kunstværker og luksusbutikken, hvor det er figurerne selv, der udstilles. Det derved frembragte rum fremhæver den kultiverede adfærd og fremtrædens æstetiske karakter og viser på samme tid kunsten som en integreret del af det sociale system. Og alt andet lige kunne denne gennemgribende æstetiseringstendens i *la Régence* bemærkelsesværdigt nok næppe karakteriseres mere præcis end via den sociologiske diagnose af vores egen tid, der indleder denne tekst. Den ovenfor citerede kritiker af mændenes forfængelighed ville nu om dage sikkert have talt om metroseksualitet.

## Køteren

Som en lille epilog har Watteau malet en hund liggende i ren-

destenen på Notre-Dame-broen. Kompositionelt afbalancerer den bunken af emballeringsstrå til venstre, men den synes også at rumme en vittig betydningsdimension. Hunden fremtræder som en spejlvendt kopi af en så at sige mere royal hund hentet fra Peter Paul Rubens' *Marie de' Medicis bryllup per stedfortræder med Henrik IV* (1622-25). Hos Rubens ligger den ikke på

den skidne gade, men på gulvet i Skt. Denis-katedralen i Paris, der ikke blot er de franske kongers kroningskirke, men også stedet, hvor de begravnes. Og med denne subtile omplacering, der næsten nærmer sig majestætsfornærmelse, ledes vi tilbage til billedets indledning i venstre side, hvor Louis XIV stedes til hvile i sin »kiste«.

---

## Kilder:

Hélène Adhémar, »L'Enseigne de Gersaint par Antoine Watteau. Aperçus nouveaux«, *Bulletin du laboratoire du Louvre* 9, Paris 1964.

Hélène Adhémar & René Huyghe, *Watteau, sa vie – son oeuvre*, Paris 1950.

Louis Aragon, *L'Enseigne de Gersaint*, Paris 1946.

Oliver Banks, *Watteau and the North: Studies in the Dutch and Flemish Baroque Influence on French Rococo Painting*, New York 1977.

Helmut Börsch-Supan, *Watteau*, London 2000.

Kenneth Clark, »Watteau – L'Enseigne de Gersaint«, *Looking at Pictures*, New York 1960.

Matthew Craske, *Art in Europe, 1700-1830*, Oxford 1997.

Melissa Hyde, »The 'Makeup' of the Marquise: Boucher's Portrait of Pompadour at Her Toilette«, *The Art Bulletin* 3, 2000.

Gérard Le Coat, »Modern Enchantment and Traditional Didacticism in Watteau's L'Enseigne de Gersaint and Couperin's Folies Francaises«, *Gazette des beaux-arts* 41, 1978 .

Andrew McClellan, »Edme Gersaint and the Marketing of Art in Eighteenth-Century Paris«, *The Art Bulletin* 78, 1996.

Robert Neuman, »Watteau's L'Enseigne de Gersaint and Baroque Emblematic Tradition«, *Gazette des beaux-arts* 104, 1984.

Henrik Kaare Nielsen, *Æstetik, kultur og politik*, Århus 1996.

Linda Nochlin, »Watteau: Some questions of Interpretation«, *Art in America* 73, 1985.

Julie Anne Plax, *Watteau and the Cultural Politics of Eighteenth-Century France*, Cambridge 2000.

Marianne Roland-Michel, *Watteau: An Artist of the Eighteenth Century*, New York 1984.

Donna Stanton, *The Aristocrat as Art*, New York 1980.

---

**ARK 68 [2005:3]** Redaktion: Steen Hammershøj Andersen, Lars Kiel Bertelsen og Klaus Marthinus Christensen.  
© 2005 ARK, Peter Brix Søndergaard og Schloß Charlottenburg, Berlin. Årsabonnement tegnes ved at indbetale kr. 175,- på giro 009-7276 eller ved henvendelse til redaktionen på nedenstående adresse. Forslag og bidrag modtages gerne.