

Introduktion

Det danske
antropocæne landskab

Gry Hedin

Ser vi os om i den danske natur, ser vi et menneskeskabt landskab. Sporene af menneskelig indgriben er stærke overalt, og de mere uberørte dele af naturen som naturområderne Vadehavet, Skejten og Svanninge Bakker er ofte placeret fjernt fra de større byer. Spørgsmålet om, hvorvidt vi lever i den antropocæne tidsalder – en tidsalder, hvor menneskets indgriben er så fundamental, at den kan aflæses geologisk – er måske derfor for banalt til, at det skaber bekymring.¹

Naturvidenskabens forskere er dog klare i mælet. De mener, at vi er i en tidlig fase af Jordens sjette masseuddøen, og deres grafer over truede arter, luftens indhold af drivhusgasser og havvandets surhed viser stærkt stigende kurver.² Deres opråb inviterer til en diskussion af, hvorvidt teknologi som vindmøller og elbiler kan gøre en forskel, men det inviterer også til en gentænkning af vores menneske- og natursyn og til en undersøgelse af, hvordan vi kom hertil.

Det behov for gentænkning og undersøgelse, som et kig ud i det danske kulturlandskab anno 2018 kunne vække, stoppes imidlertid af velkendte fænomener som bølgende kornmarker og nyslåede græsplæner (ill. 1). I Danmark har den menneskeskabte

natur været udbredt over så mange år, at vi ikke kan genkende forskernes dystre scenarier. Vi er trænet til at se det menneskeskabte i naturen, og vi handler derefter, når vi sørger for at holde vores egne fortove og græsplæner, så ingen eller kun én art får lov at udfolde sig. En del af forklaringen på apatien kan findes ved at studere 1800-tallets landskabsmaleri, der gennem sit natursyn har formet vores blik på naturen.

Malerkunstens hyldelse til den menneskeskabte natur tog sin begyndelse i 1780'erne – årene, hvor industrialiseringen satte ind med opfindelsen af den kulfyrede dampmaskine – og netop dette tidspunkt er blandt de starttidspunkter for den antropocæne tidsalder, der er blevet foreslået af flere videnskabsfolk.³ Landskabsmalere fra Jens Juel og Johan Th. Lundbye til Vilhelm Hammershøi og Peter Hansen har malet et landskab frem, der har *naturaliseret* det menneskeskabte landskab og fået os til at se natur, hvor vi i stedet måske burde se økologiske ørkner.

Kunstnerne fra 1780 og langt op i det 20. århundrede har påvirket vores natursyn i den grad, at menneskets indgriben i den danske natur er blevet banal, og ved at studere deres værker kan vi under-



ill. 1 Peter Hansen
Moden rug, 1891.
Olie på lærred, 88 x 125 cm.
Faaborg Museum

søge samspillet mellem menneske og natur. Deres værker er menneskeskabt natur i dobbelt forstand. Træer, marker og himle er arrangeret, så de formidler vekslende skønhedsideal, men med deres kridtgrunderinger og jordbaserede pigmenter blandet op med linolie er malerierne også arrangeret natur i bogstaveligste forstand. Når vi ser på et landskabsmaleri, kan vi studere en natur i mange lag, og samlet set fortæller malerierne os, hvordan kunst og natursyn har fulgtes ad og formet hinanden gennem mere end 100 år.

Dette bliver tydeligt, når landskabsmalerierne bringes i dialog med naturvidenskab og landbrugsudvikling. Vist side om side med genstande og bøger herfra fortæller malerierne om det, vi nok burde se, når vi betragter det danske landskab: en menneskeskabt natur, der, fordi der er tale om et globalt og ikke særligt dansk fænomen, sandsynligvis har sat naturkræfter i gang, som vi må finde vores nye rødder i – voldsomt vejr, en begrænset biodiversitet og stigende vandstande og temperaturer. Vi ved ikke, hvor vi ender, og hvordan vores landskab ser ud om 100 år, men når vi ser landskabsmalernes værker side om side med samtidige videnskabelige og teknologiske fremskridt, er det muligt at fortælle historien om, hvordan vi er endt på kanten af en ny tidsalder, vi ikke ved, hvad vil bringe: Velkommen til den antropocæne tidsalder og det danske antropocæne landskab.

Det skurrende antropocæne

Det antropocæne er et begreb, der skurrer i både mund og ører.⁴ Det kan knap nok udtales, og for mange skaber det ingen billeder og fortællinger. Begreber som *drivhuseffekt*, *global opvarmning* og *klimaforandringer* fænger anderledes, men de associationer, som de skaber, går fejl af den geologiske dybde, som er nødvendig for at se den bølgende kornmark på

ny. *Antropo* er mennesket, og *cæne* kommer fra det græske *kainos* for ny. Vi er således – når geologerne når i mål med en endelig vedtagelse af begrebet – i en ny *menneskets* tidsalder.⁵ Den antropocæne epoke er efterfølgeren til den holocæne, der klimamæssigt var præget af en stabilitet, der gjorde det muligt for mennesket at udvikle de første højkulturer med begyndende landbrug og befolkningsvækst. Begrebet antropocæn ruller således det lange tidsperspektiv ud – både frem og tilbage i tid – og med det kan vi gå i dybden med jord og jordlag.

Det antropocæne stadfæster, at vi er i en epoke, hvor menneskets påvirkning af naturen er så omsiggribende, at den kan aflæses geologisk. Det kan ikke kun aflæses i vejret og vinden, men helt ned i jordlagene er forstyrrelserne tydelige. Ligesom fiskeleret på Stevns Klint vidner om en masseuddøen ved udgangen af kridttiden, vil analyser af iskerner og jordlag fra 1780'erne og frem vise ændringer i forhold til de holocæne lag. Rester af mineraler, plastic og radioaktive partikler vil markere et skifte, ligesom analyser af biologisk materiale fra planter og dyr vil vise, at sammensætningen af Jordens biomasse ændrede sig.⁶

Med *Jordforbindelser* – bogen og udstillingen – analyserer vi, hvordan dette påvirkede landskabet fra ca. 1780 til 1920. Vi ser på de videnskabelige og teknologiske fremskridt på landet, som definerede den antropocæne tidsalder: kortlægning af ressourcerne og effektivisering af landbruget gennem blandt andet dræning og kunstgødning, og vi ser på, hvordan geologien helt bogstaveligt var brændstof og byggesten med kul, mineraler og ler hentet op fra jordens dyb.

Denne udvikling var i Danmark – som i det øvrige Europa – forbundet med en ny dynamisk naturforståelse, der afløste et mere statisk natursyn. Geologien og biologien blev til som fag, og videnskabsmænd begyndte at gentænke både Jordens og menneskets historie med en påpegning af jordlagenes og arternes langsomme men stadige forandring. Danske geologer, biologer og arkæologer var i tæt kontakt med det in-

ternationale forskningsmiljø, og med deres undersøgelser af det afgrænsede og relativt homogene danske område bidrog de til udvikling af fagene. Samtidig kortlagdes Danmark, og teknologi og videnskab var involveret i kortlægningen af landets ressourcer på tværs af landsdelene. Det overblik, som kortlægningen skabte, var en forudsætning for forvaltningen og udnyttelsen af den danske jord og derved den intensiverede naturudnyttning, som har skabt det danske antropocæne landskab. Med afsæt i begrebet om det *antropocæne* handler bogen og udstillingen således ikke kun om klima- og naturforandringer, men også om, hvordan vores natursyn – og dermed kunsten – indvirker på og sætter konkrete spor i landskabet.

Fire antropocæne landskaber

Det danske landskabsmaleri har en helt unik rolle i diskussionen af forholdet mellem landskab og natursyn. *Jordforbindelser* stiller skarpt på dette ved at undersøge det danske landskabsmaleri i hele sin bredde. Dog fokuseres der på de fire geografiske områder, der danner opland for de fire museer, der viser udstillingen: det bakkede sydfynske landskab omkring Faaborg, herregårdslandskabet omkring Fuglsang, marsken omkring Ribe og Københavns bynatur omkring Den Hirschsprungeske Samling.

Man finder tidlige skildringer af disse landskaber i Erik Pontoppidans *Den Danske Atlas* fra 1760'erne. Pontoppidan, der var teolog og topograf, havde ambitioner om at beskrive hele landet i sit atlas, men nåede kun selv at afslutte de første to bind.⁷ De kobberstik, der blev udfærdiget som del af projektet, er i nogle tilfælde de tidligste gengivelser af danske byer og steder. Her ses Faaborg, Maribo, Ribe og København med deres opland af åbne marker, der allerede da var underlagt en høj grad af naturudnyttelse (ill. 2-5), og landskabets ressourcer bidrager

ifølge atlasets skribenter til at gøre det skønt og seværdigt. Skønhed og naturudnyttelse går hånd i hånd som i denne beskrivelse af Fyn:

Den Fyenske Grund bestaar næsten overalt, nemlig Skovene undtagne, af god og frugtbar Ager- eller Eng-Jord. Store vilde Kiær, Moser og Lyngheder findes her ikke nu omstunder, eftersom Landet længe siden haver haft den Lykke, at være tet beboet og vel dyrket, saa at dets mindste Jord-Pletter føres til Nytte [...] og gjøre, at Fyen er een af Dannemarks nærsomste samt behageligste og skiønneste Provinzer.⁸

Et kobberstik fra 1768 af Ribe viser tydeligt, at naturen er formet og præget af menneskets behov (ill. 3). Her har den intensive dyrkning opdelt landskabet i adskilte felter, og den tætte skov, som ifølge Pontoppidan oprindeligt dækkede Danmark, er reduceret til buske og et enkelt træ. Dog er der også plads til nydelse, for i nederste højre hjørne tager en vandringsmand et hvil. Vandringsmænd og spadserende damer, som dem i prospektet af Maribo, er tilbagevendende elementer i kobberstikkene (ill. 4).

Det tidlige danske landskabsmaleri bekræfter tilsvarende, at den antropocæne tidsalder er godt i gang. Videnskab og teknologi har sat konkrete aftryk på landskabet i form af intensiveret opdyrkning af store arealer, som det blandt andet ses i Jens Juels *Landskab ved Øresund*. Juel har bevæget sig lidt nord for København og viser en natur, der er indhegnet og opdyrket (ill. 1, s. 170). Ligesom hos Pontoppidan er naturen dog et sted for både produktion og nydelse. Høstscenerne til venstre, der viser forskellige aspekter af arbejdet i marken, komplementeres således af en lille pige i højresiden, der bringer markblomster til en hvidklædt kvinde.

Andre malere fulgte trop med skildringer af konkrete landskaber, der viser, hvordan naturen kan



ill. 2 *Faaborg i*
Den Danske Atlas, 1764.
Kobberstik i bd. 3.
Det Kgl. Bibliotek

ill. 3 Jonas Haas
Ribe set fra Nord-Øst, 1768.
Kobberstik. Müllers Pinakotek,
Det Kgl. Bibliotek



ill. 4 *Maribo i*
Den Danske Atlas, 1764.
Kobberstik i bd. 3.
Det Kgl. Bibliotek

ill. 5 Jonas Haas
Hafnia, 1764.
Kobberstik. Müllers Pinakotek,
Det Kgl. Bibliotek



ill. 6 Christen Købke
Udsigt over Langelinie og Sundet,
taget fra Kastelvolden, ca. 1833.
Olie på lærred, 24 x 33 cm.
Den Hirschsprungske Samling

være formet af mennesker på meget forskellig vis. Christen Købke viser i *Udsigt over Langelinie og Sundet, taget fra Kastelvolden* (ill. 6), hvordan græs og symmetriske rækker af træer indtager det menneskeskabte voldterræn, og L.A. Ring skildrer, hvordan det flade marsklands markopdelinger giver landskabet en tilsvarende – men dog helt anderledes – stringent struktur (ill. 7). Olaf Rude maler i flere værker det afgræssede areal med de karakteristiske egetræer ved Skejten (ill. 8), mens Jens Birkholm viser, hvordan de gule kabbelejer blomstrer på det åbne areal ved Faaborg by (ill. 9). Trods de forskellige grader af menneskelig indgriben er der tale om landskaber, hvor naturens processer spiller sammen med menneskets tilstedeværelse og skaber den særlige hybrid, som kendetegner vores antropocæne omgivelser. Sådanne menneske-natur-hybrider udgør det antropocæne landskab, og de er der fra begyndelsen i dansk landskabsmaleri. De skildres af kunstnere, der iagttager konkrete landskaber for at male dem – om ikke *naturtro* så med blik for samspelet mellem natur og menneske gennem de mange år, mennesket har formet naturen – fra oldtidens dysser til samtidens monokrome marker.

At tænke med jord

Jord er et overset motiv i dansk landskabsmaleri. Gennem udstillinger har man set på himlen, træerne og havet – og også vejens rolle er blevet undersøgt.⁹ Jord derimod forsvinder i sin banalitet, men har på det seneste fået stigende opmærksomhed blandt de tænkere, der analyserer klimaforandringernes betydning for vores forståelse af vores rolle i verden. Det gælder blandt andre den franske filosof og sociolog Bruno Latour, der mener, at vi må bruge *jord* til at genorientere os med. Vi må genfinde vores jordforbindelse, helt konkret, hvis vi skal forstå, hvordan

vi lever *i* en ny jord, en ny jordbund og et nyt terræn. En af grundene til, at vi bør fokusere på jorden, er, at naturen er for stor. Naturen er traditionelt blevet forstået som alt det, der ikke er menneskeligt – fra the big bang til skov, himmel og hav. I en tid med klimaforandringer er der imidlertid ikke nogen natur, der ikke er menneskepåvirket. Med forstyrrelserne i drivhusgasser, kvælstofkredsløb og havvandets pH-værdi findes der ikke natur, som vi forstod den tidligere. Omvendt er også tanken om jordkloden for omfattende til, at vi kan forholde os til den. Ifølge Latour er det i det øverste jordlag, hvor en stor del af Jordens organismer befinder sig, at vi har mulighed for at forstå og genfinde os selv.¹⁰

Planterne er af andre tænkere blevet udpeget som vores vigtigste medskabninger, og det er oplagt, da vi ikke kan leve uden dem. En tænkning med udgangspunkt i planter kan give nye indsigter også på tværs af traditionelle tænkemåder og kulturer.¹¹ Jord forstået som planetens hud er også oplagt at tænke med, og jord tilbyder os et langt og dobbeltydigt perspektiv. Jord kan være både organisk og uorganisk – med og uden liv. Uanset hvad vi gør, vil den altid være der. Den rummer i sig planetens udvikling fra rødglødende klode i verdensrummet til en planet, hvis liv er betinget af en sol, der med tiden vil køle af. Når vi tænker med jord, tilbydes vi således det lange og planetariske perspektiv, der peger på både fortid, nutid og fremtid.

Dertil kommer, at jord tilbyder en *jordforbindelse* til plantens og det organiske livs vækst. Netop begrebet *vækst* har med klimakrisen fået en ikke kun positiv klang som del af markeds- og forbrugstænkningen. Jord, derimod, har som *grobund*, *bærer* og *underlag* en klang af *bæredygtighed*, der inviterer til en anden slags tænkning. Med *jord* bearbejdet i kunstens refleksionsrum får vi således noget andet at tænke med. Her er ingen frugtbarhed uden for-gængelighed, og her er ingen gratis frokost og endeløs vækst, men tyngde og afgrænsethed.



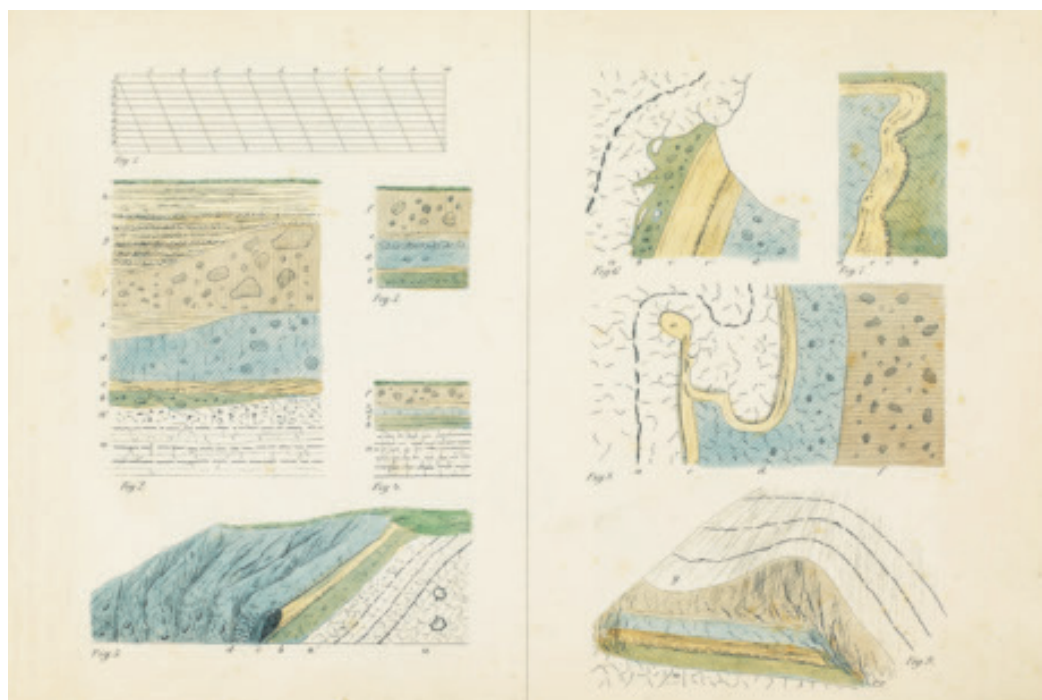
ill. 7 L.A. Ring
*Indhegnede grønninger ved en gård
med en storkerede på taget. Skærbæk, 1903.*
Olie på lærred, 57,5 x 94,5 cm.
Davids Samling, København



ill. 8 Olaf Rude
Egetræer. Skejten, 1905.
Olie på lærred, 33 x 28,5 cm.
Fuglsang Kunstmuseum



ill. 9 Jens Birkholm
*Eng med blomstrende gule
kabbelejer. Faaborg, 1907.*
Olie på lærred, 36 x 60 cm.
Faaborg Museum



Jord skal også forstås helt konkret. Som *jordbund* dækker det de øvre løse jordlag, der er reservoir for planternes vand- og næringsstofforsyning og sæde for opbygning og mikrobiel nedbrydning af organisk stof.¹² Jordbunden består geologisk set af mange forskellige materialetyper, herunder uorganisk materiale fra vulkanudbrud, forvitrede bjergarter og aflejringer af sten, grus, ler, kalksten osv. (ill. 10). Dette er Danmarks geologiske udgangspunkt, og en sådan råjord dannede den overflade, der lå tilbage, da vand eller is (alt efter den i 1800-tallet skiftende geologiske overbevisning) trak sig tilbage. Iblandet organisk materiale og beboet af større eller mindre organismer er denne råjord som muld udgangspunkt for plantevæksten.

Kunsten at male jord

Ser man forbi kunstnernes fremstillinger af marker, skove, hav og himle, findes der blandt landskabsmalerierne fremstillinger af jord og jordlag. Helt fra landskabsmaleriets begyndelse skildres blotlagt og plovendt jord, og der vises snit, hvor opdelingen i de forskellige typer jord er tydelig. J.P. Møllers maleri fra 1822 af en sandgrav i skoven ved det fynske gods Hvidkilde er et tidligt eksempel (ill. 11). Her ses jordlagene under skovens plantevækst med en klar markering af, hvordan muldlaget viger for sand og grus. Møller har gengivet det, man i geologien kalder jordlagenes profil, og andre kunstnere fulgte trop. Ofte viser de sådanne profiler i stor skala i malerier af klinter, som Lundbyes monumentale *En dansk kyst. Motiv fra Kinnæs ved Roskilde Fjord* (ill. 12). Andre gange vises pro-

ill. 10 Snit af jordlag i Christopher Puggaard: *Möens Geologie, tillige som Veiviser for Besøgerne af Möens Klint*, 1851. Det Kgl. Bibliotek



ill. 11 J.P. Møller
*Kongelig sandgrav i Hvidkilde
skov ved Svendborg, 1822.*
Olie på lærred, 48 x 63 cm.
Privateje



ill. 12 J.Th. Lundbye
*En dansk kyst. Motiv fra Kitnæs
ved Roskilde Fjord, 1842.*
Olie på lærred, 188,5 x 255,5 cm.
Statens Museum for Kunst



ill. 13 C.W. Eckersberg
*Teglværket Renbjærg ved
Flensborg Fjord, 1830.*
Olie på lærred, 22,5 x 32,5 cm.
Statens Museum for Kunst

ill. 14 J.C. Dahl
*Landskab fra Pedersborg nær
Sorø. Pedersborg Kirke, 1832.*
Olie på lærred, 33,5 x 47,5 cm.
Ny Carlsberg Glyptotek



filerne i mindre skala i skildringer af småskrænter eller vejenes udhulninger af landskabet. C.W. Eckersbergs maleri af teglværket Renbjærg ved Flensborg Fjord er en enestående gengivelse af, hvordan det kuperede terræns frugtbare ler dannede udgangspunkt for produktionen af teglsten, eksemplificeret af teglværkets mosaik af røde tage (ill. 13). Kunstnerne har altså fra landskabsmaleriets første årtier vist jordbundens forskellige lag, hvor de enten som detalje eller hovedmotiv skildrer, hvordan der under plantelaget er jord af forskellige farver og teksturer afbrudt af større eller mindre sten.

Mens skildringen af jordlagenes veksling i dybden præger værker, der knytter an til det danske landskabs historie, knytter skildringen af overjorden eller

dyrkningslaget som pløjede marker an til et samtidigt landbrugets Danmark. Her ses jorden som pløjede marker i forårs- eller efterårslandskabets brune overflader. I J.C. Dahls *Landskab fra Pedersborg nær Sorø. Pedersborg Kirke* fra 1832 (ill. 14) er en stor del af marken allerede pløjet, og bonden og hans heste gør hvil. Små 30 år senere fandt Frederik Vermehren motivet til *En sædemand* kun 12 km derfra (ill. 15). Her ses en middelalderkirke i landsbyen Lynge i baggrunden, og en marksten minder om, at landskabet ikke kun er et kulturlandskab, men også et geologisk landskab med historiske dybder, der lægger forhindringer ud. Stenene, der stadig fjernes, før markerne sås til om foråret, blev i 1800-tallet set som en vigtig geologisk markør for "rullestensformationen" – de frugtbare,

ill. 15 Frederik Vermehren
En sædemand, 1859.
Olie på lærred, 76 x 89 cm.
Statens Museum for Kunst



ill. 16 L.A. Ring
Landskab. Mogenstrup, 1888.
Olie på lærred, 48,2 x 74,2 cm.
Horsens Kunstmuseum

bølgedannede landskaber, som ifølge tidens geologi udgjorde de smukkeste egne af Danmark.¹³ I maleriet har bonden med sine høje støvler indtaget landskabet, og der bliver både sået og harvet under den kølige blå himmel. Mens det færdige maleri således gengiver menneskets interaktion med naturen, viser skitsen skønheden i det mennesketomme antropocæne landskab (se ill. 3, s. 173). Jordens brune nuancer får lov at stå uanfægtet mod den klare blå forårshimmel kun formidlet af smalle striber af sart grønt. Her vises den ryddede jord i sin blændende skønhed. Ingen planter, men kun jordens usynlige og mikroskopiske liv ligger blotlagt.

Landskabets historie er ikke temaet hos L.A. Ring og Peter Hansen, som så sig selv tæt knyttet til bondelandets natur og kultur – i øjenhøjde med de bønder, de brugte som modeller. L.A. Ring har malet en pløjemark uden for Mogenstrup på Sydsjælland (ill. 16). Han kom fra den lille landsby Ring syd for Mogenstrup og må have kendt landskabet indgående. Gråvejrhimlen, de stynede popler og pløjemarken er malet med en særlig sans for jordens stoflighed, der går igen i mange af hans værker. Farvens struktur bruges her til at illudere jordens kornede overflade. Marken, der fylder en stor del af billedet, danner hovedmotiv, og bagved den rejser sig brune bakker, der med deres bondegårde fortæller om et landskab, der i udpræget grad er under plov.

Peter Hansens *Pløjemanden vender* er måske det mest ikoniske værk af en pløjning (se ill. 11, s. 124). Det er malet med en fortrolighed omkring motivet og en indlevelse i karlens arbejde og den kraft, der ligger bag hestenes arbejde. Peter Hansen har malet motivet lidt uden for Faaborg, byen, hvor han var født, og hvor hans far, Peter Syrak Hansen, havde sit malerværksted. Ligesom hos Ring er det ikke en udefra kommandes blik på landskabet. Billedet er malet af en kunstner, der af den samtidige kunstkritik blev kaldt bondemaler. Peter Hansens skildring af jord har som hos Ring en jordforbindelse, der viser sig i måden,

motivet bearbejdes på. Jorden vises i sin nøgternhed, og også Hansen benytter malerfarvens stoflighed til at understøtte jordens og plovfurernes farve og struktur.

Den engelske litterat Timothy Morton ser som Latour et særligt potentiale i *jord* og udpeger landbruget som afgørende for den tankegang, der præger det antropocæne. Han mener, at landbrugets plovfurer åbner naturen for kulturen og det civiliserede menneske, og at det er landbrugets tankegang omkring udbytte og vækst, der har bragt os i den økologiske krise. Den antropocæne tidsalder er for ham pløjemandens tidsalder, og her er ikke kun natur, men også industri og alfabet forudsætninger for landbruget. Alfabetet er også forfatterens værktøj, og den skrivende kunst sammenlignes med pløjningen.¹⁴ Og fortsætter man Mortons tankegang, kan man sige, at det at male landskabet er en form for pløjning, der åbner naturen for kulturen og skaber antropocæne landskaber.

Naturvidenskab og kunst

Det danske landskabsmaleri er uløseligt forbundet til udviklingen af landbruget og den hermed forbundne teknologi og videnskab. Effektivt landbrug forudsætter det kendskab til jorden, der professionaliseredes op gennem 1800-tallet. Her opstod de første landbrugsskoler, og videnskaber som geologi og geografi understøttede med deres undersøgelser og kortlægninger landbrugsudviklingen.

Landskabsmalerne fulgte udviklingen i landbrug, teknologi og videnskab helt tæt. Mange af 1800-tallets naturvidenskabelige afhandlinger var læselige for menigmand, og med illustrationer af kunstnere og med brug af billedsprog og metaforer hentet fra litteraturen var der tale om formidling, der rakte bredt ud. Undertitlen på Christopher Puggaards afhandling om Møns Klint siger det hele: *Møens*



ill. 17 Constantin Hansens
riveblok til findeling af
farvepigment.
Den Hirschsprungske Samling

ill. 18 P.C. Skovgaards palet
og pensel.
Den Hirschsprungske Samling

Geologie. Populært fremstillet. Tillige som Veiviser for Besøgerne af Möens Klint (se ill. 2, s. 45). Afhandlingen fra 1851, som fik Københavns Universitets guldmedalje for sin videnskabelighed, var samtidig en vejviser, man kunne tage med på tur til klinten. C.W. Eckersberg, P.C. Skovgaard og Vilhelm Kyhn havde bidraget med illustrationer, og med den i lommen kunne klinten betragtes med et blik forment ikke bare af naturvidenskaben, men også af billedkunsten.

Samarbejdet mellem kunst og videnskab foregik på flere niveauer og forplanter sig helt ned i maleriets grundbestanddele: pigmenter, kridt og linolie. Guldalderens kunstnere sad bænket foran grundlæggeren af dansk geologi, Johan Georg Forchhammer, da han i 1828 forelæste om mineral-kemi.¹⁵ Den viden, de fik, kunne de bruge, når de – helt konkret – tog til Møns Klint for at male den geologisk særegne kridtformation efter at have grunderet lærredet med netop kridt. Særligt i den første del af 1800-tallet var malerne involveret i arbejdet med at rive pigmenter, iblande bindemiddel osv., og det var nødvendigt at lære om mineraler og kemi fra geologer som Forchhammer (ill. 17 og 18). Et malet landskab er således også på et materielt niveau omarbejdet natur, og 1800-tallets kunstnere arbejdede omhyggeligt med deres materialer for at sikre sig, at værkerne kunne vise senere generationer deres billeder af naturen. Mange malerier kom allerede i samtiden til at indgå i ophængningen på de museer, der åbnede for offentligheden i disse år, og de fire museer, der viser udstillingen *Jordforbindelser. Dansk landskabsmaleri 1780-1920 og det antropocæne landskab*, er da også alle stiftet i disse år.¹⁶

Forholdet mellem kunst og videnskab var tæt op gennem 1800-tallet, og kunstnernes skildringer af det danske landskab påvirkede også videnskaben. Det natursyn, som kunsten i valg og fravalg af motiver var med til at udvikle, påvirkede de spørgsmål og svar, som videnskaben beskæftigede sig med. Videnskabelige teorier er ikke blot fortællinger, men de er også

fortællinger, og fantasi og forestillingsevne er vigtige arbejdsredskaber for naturvidenskabens forskere.¹⁷ Fortællingen om det menneskepåvirkede danske landskab blev til i tæt samarbejde mellem kunstnere og videnskabsfolk, og særligt i forhold til felterne geografi, geologi og landbrugsudvikling er udvekslingerne og de gensidige påvirkninger mange.

Kunsten som refleksionsrum

Kunsten udgør dog et særligt refleksionsrum med sine helt egne potentialer og forhindringer. En anonym anmelder, der i 1843 passerede de mange landskabsmalerier på årets Charlottenborgudstilling, ramte dette meget præcist, da han anmeldte udstillingen i *Kjøbenhavnsposten*. Han beskrev, hvordan der ”udfolder sig for Øiet en rig Fylde af idealiseret Liv og Natur, iklædt Marmorets Reenhed eller Farvernes livlige Pragt”. Kun de ”pretentiøse Rækker og Grupper af trivielle Portraitter af bekjendte og ubekjendte Personer [...] forstyrre dette Indtryk og føre Beskueren tilbage til Bevidstheden og den trivielle og affectede Virkelighed”. Mange ”Mennesker [har] desværre saa uskjønne eller intetsigende Ansigter at selv ikke den geniale Maler kan komme til nogen æstethisk Opfatning deraf”, de er ”udlevede, hverdagsagtige” og gør en ”uhyggelig Virkning [...] næsten som naar man i en Blomster Bouquet opdager en Oldenborre”. ”Hvad vil alle disse Mennesker med deres Ansigter i denne idealiserede Verden?”¹⁸

Anmelderen beskriver meget præcist kunstens forhold til virkeligheden dengang og i dag. Kunsten er ikke virkelighed og hverken kan eller skal beskrive virkeligheden umedieret. Derimod er det en af kunstens vigtige opgaver at skabe et *frirum* for den beskuer, der er trådt ind i kunstens rum. I udstillingsrummene på Charlottenborg i 1843 var det fra en virkelighed præget af social og politisk ustabilitet, og her



kan der have været god brug for at møde marmorets renhed og farvernes livlige pragt. Dengang som nu var kunsten et frirum og et refleksionsrum, hvor der kunne udvikles nye ideer, nye myter, nye fortællinger og en ny forståelse af virkeligheden. Der var brug for, at kunsten kunne noget mere end blot at beskrive virkeligheden. Her var naturvidenskaben en vigtig medspiller til at skille det tilfældige fra det sande, men selvom kunsten havde en friere rolle, var mødet med kunsten lige så kodet af forventninger som mødet med det naturvidenskabelige bogværk.

I dag er forventningerne til kunstens idealisering, skønhed og sandhed mindre udtalte, og der er en større accept af, at kunsten må vise os oldenborren i buketter. Til gengæld forventes det, at kunst agerer

som et frirum mht. at tænke verden og ikke forfalder til ukompliceret politisering. Dette gælder måske i særlig grad i forhold til det antropocæne.

Balancegangen er delikat, for på den ene side har vi, som litteraturforsker Gregers Andersen påpeger, brug for *kulturen* og dens skabeloner af fortællinger til at hjælpe os med at nytænke vores forhold til naturen.¹⁹ På den anden side risikerer kunsten at blive fanget af politiseringen af antropocæen-begrebet og blive for entydig.

Navngivningen har rejst en diskussion om, hvorvidt det er mennesket som sådan eller de økonomiske strukturer i særligt den tidligt industrialiserede vestlige verden, der har skabt klimakrisen. Her er der en anti-kapitalistisk kritik, der ønsker at

ill. 19 Jens Birkholm, Mads Rasmussen og Thea Birkholm i Mads Rasmussens pavillon. Byhistorisk arkiv, Øhavsmuseet, Faaborg



omdefinere det antropocæne til det kapitalocæne for at pege på, at en del af ansvaret ligger hos den vestlige verdens CO₂-drevne kapitalisme.²⁰ I disse kredse tvivles der på, om der kan findes en løsning inden for en kapitalistisk tænkning, og i stedet søges der mod alternative måder at tænke menneske og natur på med inspiration i ikke-vestlige kulturer. Placerer kunsten sig for entydigt på den ene eller anden fløj, er faren, at den mister sin kompleksitet og sit kritiske potentiale.

Det er ikke en del af denne bogs og udstillings ambition at tage stilling til, om tænkningen skal foregå inden for eller uden for kapitalismens eller den vestlige tænkningens strukturer. Men det er ambitionen at pege på nødvendigheden af at tænke nyt og pege på kunstens potentiale, både før og nu, som dynamo for tænkningen. Udstillingen har fokus på kunsten fra industrialiseringens begyndelse i 1780, til industrialiseringen af landbruget er godt i gang i 1920, fordi dette

tidsrum er afgørende for at forstå klimakrisen. Hvis forskerne har ret i, at vi står på kanten af en ny tid, har vi brug for kunsten – både samtidskunsten og den historiske kunst. Det danske landskabsmaleri har meget at tilbyde i forhold til en ældre tids fortællinger og samarbejder med naturvidenskaben, og en analyse af det viser, at det danske antropocæne landskab blev til i et samarbejde på tværs af faggrænser.

For at vise, hvordan 1800-tallets naturforståelse har formet os og præger kunsten også i dag, er to markante samtidskunstnere inviteret til at skabe værker til udstillingen: Camilla Berner og Rune Bosse er to af de væsentligste stemmer på samtidsscenen i forhold til undersøgelsen af samspillet mellem natur og mennesker, og på udstillingen blander deres værker sig med 1800-tallets landskabsmalerier for at vise samtidskunstens potentiale som refleksionsrum for det antropocæne.

ill. 20 Mads Rasmussen
Pavillon i Svanninge Bakker, u.å.
Byhistorisk arkiv,
Øhavsmuseet, Faaborg

De to kunstnere er inviteret til at skabe forbindelser mellem de fire museer, hvor udstillingen vises, og fire naturområder tæt på museerne. Faaborg Museum ligger tæt på Svanninge Bakker, som blev flittigt besøgt af kunstnere, og det samme gælder Skejten tæt på Fuglsang Kunstmuseum, hvor Olaf Rude fandt motiv til sine store malerier i Folketingssalen. Det tog længere tid for kunstnerne at nå Vadehavet, der i dag er med på UNESCO's liste over verdensarv og ligger tæt på Ribe Kunstmuseum, mens kunstnerne meget tidligt fandt motiver i den bynatur, der omgiver Den Hirschsprungske Samling: Østre Anlæg og det københavnske voldanlæg. Naturen i disse fire meget forskellige naturområder er stærkt præget af mennesker, enten direkte gennem landbrug og byudvikling eller indirekte gennem naturforvaltning og klimaforandringer. Vor tids naturforvaltning og fredningsbestemmelser har rod i det natursyn, som kunstnerne malede frem op gennem 1800-tallet i dialog med tidens videnskab og teknologi. Men netop en sådan forvaltning og fredning udfordres af, at mennesket er en stærkere kraft i naturens processer, end man dengang forestillede sig. Naturen er selv i fredede naturområder ikke en natur uden mennesker.

Camilla Berner og pavillonens natur

I sit bidrag til udstillingen undersøger Camilla Berner det natursyn og de værdier, der ligger til grund for måden, vi styrer og regulerer naturen på. Hendes værk har titlen *Under Plov. Ligger Land. Under Himmel* og består af en eller flere pavilloner, der bygges i områder tæt på de fire museer, samt en indendørs præsentation i selve udstillingen. Mens pavillonerne repræsenterer et cyklisk natursyn og er bygget af forhåndenværende materialer fra naturområderne med fokus på plantearter, der er uønskede i disse områder, anvender præsentationen i udstillingsrummene de

formater, som traditionelt anvendes på kunstudstillinger: fotografi, montre, glas og ramme.

Inspirationen til pavillonerne er den nu nedrevne udsigtspavillon som Faaborg Museums stifter, Mads Rasmussen, lod opføre i Svanninge Bakker, efter tegning af en af museets kunstnere, Peter Hansen. Som både kunstmæcen og konservesfabrikant med fokus på frugt og grønsager havde Mads Rasmussen et dobbelt forhold til naturen. Naturen var det sted, hvor han hentede sine råvarer, men den var også et sted, hvor han kunne hvile sit produktive blik – som når han sad i pavillonen og nød udsigten over bakkerne i selskab med maleren Jens Birkholm, eller når han betragtede bakkerne i et af sine landskabsmalerier (ill. 19).

Mads Rasmussens pavillon var med sin træstruktur og sit stråttækte tag bygget af natur, og den har anstrøg af det mere etnologiske og primitivistiske udtryk, som Berner understreger i sin udgave af pavillonen (ill. 20 og 21). Berner har valgt at flette sine pavilloner af arter, der er blevet dømt uønskede i områderne, enten fordi de er invasive, eller fordi klimaforandringerne har gjort det muligt for dem at sprede sig over store arealer. Hun arbejder således med gyvel fra Svanninge Bakker, tagrør fra Skejten ved Fuglsang Kunstmuseum, rynket rose fra Vadehavet ved Ribe Kunstmuseum og japansk pileurt fra bynaturen omkring Den Hirschsprungske Samling. Nogle af disse arter har klimaforandringernes kvælstofudledning fået til at trives, og hermed sættes der fokus på den diffuse, antropocæne indvirken, mennesket har haft i disse områder. Her er menneskets påvirkning af naturen ikke længere betinget af, om en jord har været pløjet eller ej. Der står langt mere indirekte handlinger bag de temperaturforandringer og ændringer i luftens kvælstofmængde, der gør, at invasive arter og arter, der før var i balance med deres omgivelser, kan sprede sig over store arealer og true et områdes biodiversitet.

Berner har tidligere taget udgangspunkt i, hvordan plantevæksten på overraskende måder til-



ill. 21 Camilla Berner
*Skitse til "Under Plov. Ligger
Land. Under Himmel", 2017*



ill. 22 Camilla Berner
*Planteindsamling BKL – Pinus
contorta-skov, 30.05.2017,
2017*

passer sig områder, der er blevet først formet og derefter forladt af mennesker. Det gælder f.eks. hendes planteindsamlinger på Krinsen på Kongens Nytorv og i Søby Brunkulslejer, hvor hun arbejder i mellemrummene mellem vild og styret natur.²¹ Brunkulslejerne har været påvirket af massiv minedrift for derefter at blive overladt til naturen igen, og her fotograferede Berner blandt andet gyvlen (ill. 22). Begge projekter har lighed med *Under Plov*-projektet, idet Berner ser på en menneskepåvirket plantevækst. Dog adskiller det nye projekt sig ved, at den menneskelige indgriben i naturområderne i Svanninge Bakker, Skejten og Vadehavet er anderledes subtil end på Kongens Nytorv og i brunkulslejerne.

I forvaltningen af områderne er idealet et syn på naturen, der forsøger at genfinde en uberørt natur. For at se den menneskelige påvirkning i naturområderne er det derfor nødvendigt med en træning af blikket i forhold til både et kendskab til områdernes historie og de igangværende klimaforandringer. Med sit fokus på uønskede arter i disse områder får hun derfor peget på mennesket som en subtil, men altinvaderende kraft, som naturvidenskaben i det antropocæne vil have os til at få øjnene op for. Hun får sat fokus på, hvordan vi ikke kun former naturen med vores hænder, men også via det natursyn, der styrer forvaltningen og fredningerne af udvalgte naturområder. I hendes værker er der en refleksion omkring det komplicerede samspil mellem menneske og natur. Her er naturen ikke kun menneskeskabt i materiel forstand, men den plov, mennesket trækker gennem naturen, er også en mental plov formet af vores kulturelle bagage.

Rune Bosse og laboratoriet som metode

Rune Bosses bidrag til udstillingen er installatoriske værker med udgangspunkt i de fire museers konkrete

jordforbindelser i de omkringliggende landskaber, og han baserer blandt andet sine værker på jord fra udgravninger i naturområderne og museernes umiddelbare omgivelser. Bosse arbejder således med at flytte materiale fra naturområderne ind i museerne, og som optakt til udstillingen har han været rundt i de forskellige naturområder og undersøgt jorden og dens liv (ill. 23 og 24).

Bosse arbejder ofte med stedsspecifikke værker, men tit er der flere dimensioner, idet synliggørelsen af den forudgående research og den efterfølgende dokumentation bliver del af værket. Værkerne er således uafsluttede processer, der bliver til i selve arbejdet med at håndtere naturen, ligesom naturen i hans tilgang er under stadig forandring og afhængig af sine omgivelser. Værkets laboratorieformat ligger i forlængelse af *Det konstantes forandring* på Kunstforeningen Gl. Strand, der var en poetisk præsentation af naturens forfaldsprocesser præsenteret gennem atelierets laboratorium (ill. 25), og *The Root Lab* på ARoS, der specifikt undersøgte rødder (ill. 26).

Netop udgangspunktet i den specifikke natur og den manuelle flytning af materialer er vigtig for hans kunstneriske proces. For hver enkelt flytning og bearbejdning sker der en fortolkningsproces, som lægger nye lag til værket med sin poetiske bearbejdning. Der er således tale om en poetisk grundforskning, der tager udgangspunkt i den kreative proces som en undersøgelse. Bosse peger derved ikke alene på den drivkraft til at undersøge, der også kendetegner naturvidenskabens undersøgelser, men også på den poesi, der er et ofte overset aspekt af disse.

I forhold til udstillingens antropocæne tematik arbejder Bosse med den dobbelthed, der ligger i den antropocæne tese. Tesen understreger, at den opdeling mellem menneske og natur, som har været normen i tilgangen til naturens ressourcer, ikke længere er mulig. Menneske og natur kan ikke adskilles. Det er dog netop dette forsøg på adskillelse, der ifølge tænkere som Morton har skabt krisen. Bosse er på



ill. 23 Rune Bosse
*Indsamling af jordprøver
i Svanninge Bakker, 2017*

ill. 24 Rune Bosse
*Indsamling af jordprøver
i Faaborg Museums have, 2017*



ill. 25 Rune Bosse
Det konstantes forandring, 2017.
Kunstforeningen Gl. Strand



ill. 26 Rune Bosse
The Root Lab, 2017.
ARoS Aarhus Kunstmuseum

linje med Morton i sit opgør med tendensen til at opdele alting i mindre og mindre bestanddele, og i sit udtryk er Bosses laboratorium en demonstration af, at naturvidenskab ikke kun baserer sig på rationelle tankegange, som bliver præsenteret gennem tal og teorier, men har sin egen poetik. Her kan viden ikke altid formuleres i ord eller tanker, men den direkte håndtering af naturens materialer kan være med til at skabe en jordforbindelse, der viser altings forbundethed.

Bosses tilgang til laboratoriet minder om den, vi kender fra 1800-tallets videnskabsmænd. Mange af disse arbejdede tilsvarende empirisk med en åbenhed omkring, hvorvidt resultaterne kunne sige noget endeligt om verden. I indledningen til sin bog om Danmarks geologi beskriver Johan Georg Forchhammer for eksempel vanskelighederne ved sine jordundersøgelser og sammenligner de svært tydbare geologiske tegn på Jordens skabelse med hieroglyffer.²² Tilsvarende er der hos Charles Darwin en poesi i de små, håndgjorte og usikre undersøgelser, med hvilke han påviste, at naturen var i stadig forandring. Følelsen af kun at kunne nærme sig en ufuldstændig beskrivelse af naturens sammenhænge ved at studere det specifikke deler Bosse med disse og andre af 1800-tallets empirisk arbejdende videnskabsmænd.

Perspektiver på 1800-tallets jordforbindelser

Bogen og udstillingen er med deres opbygning en tilsvarende invitation til at arbejde med. Der bliver åbnet for flere spørgsmål, end der kan svares på, og en mængde forskelligartede materialer lægges frem i kalejdoskopisk fremfor panoramisk form. Som projekt dækker *Jordforbindelser* et tidsrum, hvor der foregik en stor udvikling både i det danske landskab og det danske landskabsmaleri, og det har været nødvendigt

at arbejde i temaer fremfor kronologi. På denne måde får de forskellige tilgange til landskabsmaleriet hver sin stemme, og der skabes en række indgange til at forstå 1800-tallets antropocæne landskab. Denne opbygning afspejler sig i både bog og udstilling. Bogens første del består af tre artikler af udstillingens kuratorer, der diskuterer 1800-tallets naturvidenskab og landbrugsudvikling som klangbund for udstillingens malerier. Anden del består af tre artikler af historikere og videnskabshistorikere, der ser på mellemværet mellem kunst og naturvidenskab fra hver deres perspektiv.

Bogens første artikel af undertegnede ser på kunstnernes livtag med videnskaberne om landskabets dybder: geologien og arkæologien. Begge blev til som fag i 1800-tallet, og en forestilling om, at mennesket ikke kun former naturen, men også bliver formet af den, gjorde geologien og arkæologien vigtige for tidens selvforståelse. Samtidig diskuteres videnskabens og kunstens forhold ud fra tesen om, at kunsten har potentiale til at rykke videnskaben – ligesom videnskabens fortællinger kan bevæge kunsten.

Gertrud Oelsner følger dette perspektiv videre ved at se på, hvordan geografernes kortlægning af Danmark blev til i tæt dialog med kunstnerne fra slutningen af 1700-tallet og op gennem 1800-tallet. Hun undersøger, hvordan geografien og kunsten mødtes i både detaljen og overblikket med særligt fokus på opdagelsen af Jylland som kunstnerisk og geografisk landskab. Geografien omhandler menneskets beskrivelse af jordoverfladen og er tæt knyttet til det antropocæne, idet kortlægningen ofte danner grundlag for menneskets indgriben i naturen.

Thor Mednick ser i sin artikel på relationen mellem kunst og landbrugsudvikling. Fra midten af 1700-tallet og op gennem 1800-tallet skete der store ændringer i landbruget, der fik betydning for både natursyn og landskab. Det er artiklens tese, at kunstnernes skildringer af landbrugslandet skal ses i nøje sammenhæng med denne udvikling, og at deres vær-

ker er med til at tegne landbrugets mentalitetshistorie.

Herefter vendes perspektivet om, og 1800-tallets landskab og landskabsmaleri ses nu fra et intermedialt synspunkt. Laura Søvsø Thomasen stiller skarpt på en af 1800-tallets mest indflydelsesrige geologer, Alexander von Humboldt. Hun undersøger, hvordan Humboldt lod geologiens videnskabelighed afhænge af kunstneriske illustrationer og systematiske tableauer. Disse kom til at danne skole, også i Danmark, som en holistisk, men samtidig videnskabelig, måde at anskue og fremstille landskabet på.

Henrik Kragh Sørensen undersøger, hvordan geografiske, topografiske og statistiske oplysninger blev indsamlet, systematiseret og udbredt. Han diskuterer land- og ressourceopmålingen som en meget krævende, statsorganiseret aktivitet, der er relateret til landskabsmaleriet ved at repræsentere det fysiske landskab i to dimensioner. Her er der både idemæssige og praktiske forbindelser mellem de to udtryksformer.

Sidst ser Anette Stavensø Møller og Jens Aage Søndergaard på 1800-tallets landbrugsudvikling, og fra deres position som historikere redegør de for, hvordan gravning af grøfter, dræning og opdelinger af jordlodder formede både datidens landbrug og landskab.