

Koens forsvinden

Landbrug og liv i SMK's landskabsmalerier

I en tid med klima- og biodiversitetskriser, hvor vores forhold til vores omverden skal revurderes, kan landskabsmaleriet hjælpe os til at genbesøge vores historie med landskabet. Artiklen ser på landskabet som levende og skabt af flere arter sammen ved at se på dansk landskabsmaleri fra 1880 til 1900 fra koens perspektiv.

Resumé

Fortællingen om vækst og udbytte er stærk, når historien om det danske landbrug skrives, og ofte bruges kunstværker til at illustrere historien. Men hvilken verden åbner kunsten, når den ikke blot ses som illustrerende en udvikling, men ser tilbage på os gennem køernes blikke? Hvilken fortælling lader kunstnerne køerne fortælle? Artiklen ser på værker indkøbt til Statens Museum for Kunst i perioden 1880 til 1900, hvor industrialiseringen af det danske landbrug tog fart. Formålet er at undersøge, om værkerne afspejler den ændring i vores omverdensforhold, som skete, da koen blev et produktionsdyr i stedet for en allieret.

Artikel

Koen er en af vores ældste allierede i landskabet.¹ Den har fulgt os over store afstande, og vi har levet i et tæt forhold til den, hvor vi som hyrder har sørget for den, og den har givet os sin mælk, sit kød, sin trækraft og sin gødning. I Danmark har kvæg i høj grad formet landskabet. I århundreder har de sørget for, at overdrevslandskabet ikke voksede til i skov, og de monokulturer, der i stigende grad har bredt sig i landskabet, bærer i høj grad foder til husdyr. Uden kvæget ville landskabet have set helt anderledes ud.

Kvæget har spillet en vigtig rolle i landskabsmaleriet, og det gælder også i de to årtier fra 1880 til 1900, der er blevet beskrevet som tidspunktet, hvor det intensive landbrug med stort dyrehold, importeret foder og en intensiv planteavl slog igennem over en bred kam i Danmark.² Det er på flere punkter den type landbrug, vi ser en videreudvikling af i dag.³ På kunstmuseerne kan landskabsmalerierne fra denne periode kaste lys over udviklingen, og hvordan den er forbundet til vores omverdensforhold. Det kræver dog, at vi ser landskabsmaleriet på en ny måde. Når vi har diskuteret landbrugsmotivet i perioden, har det gerne været i forhold til menneskets kamp for eksistensen eller i forhold til en stiludvikling med særligt franske påvirkninger.⁴

De værker, der blev købt til Statens Museum for Kunst i perioden, viser dog en stor bredde, og de nu mere oversete kunstneres skildring af kvæget og dets påvirkning af landskaberne kan give os en vigtig pejling af den ændring i vores omverdensforhold, der foregik, da udviklingen af et industrialiseret landbrug tog fart. Disse værker giver os mulighed for at opleve, hvad der var på spil på et tidspunkt, hvor man særligt på landet oplevede, hvordan et mere specialiseret og professionaliseret landbrug ændrede vores relation til vores omverden og dermed landskabet. Tidens kunstnerne forholdt sig direkte til dette. Det gælder både, når de gennem gengivelsen af det enkelte dyr tilbyder os en indgang til at opleve landskabet og dets livsformer, og når de via farver og former lader os blive i den illusion, at ingen i landskabet ser tilbage på os.

I en tid med klima- og biodiversitetskriser, hvor kun meget få af os dyrker jorden og interagerer aktivt med husdyr, betyder det noget, hvordan vi møder denne del af vores historie på museerne. Inspireret af den måde, hvorpå [Maria Puig de la Bellacasa](#), professor, History of Consciousness Department at UC Santa Cruz, arbejder med forestillingen om en levende og agensfyldt omverden med udgangspunkt i bl.a. landbrug, bruger jeg kvæget til at åbne for en ny forståelse af landskabsmaleriet, der kan virke tilbage på vores forståelse af den tid, vi lever i.

I disse år opfordrer FN via klimapanelet The Intergovernmental Panel on Climate Change (IPCC) os til at ændre måden, vi driver landbrug på.⁵ I forhold til dansk landbrug er fokus særligt på det problematiske i vores store dyrehold og det omfattende areal, der bruges til dyrkning af dyrefoder gennem monokulturer som påpeget af bl.a. Danmarks Naturfredningsforening.⁶ Det danske landbrugslandskab er blevet politisk og problemfyldt. Derfor er det interessant at undersøge kunstens rolle i den periode fra 1880 til 1900, hvor denne type landbrug for alvor blev den konventionelle, og hvor kunstnerne ikke kun understøtter den nye orden, men også som en slags aktivister viser os, hvad der er på færde.

Mellem konstruerede og levende landskaber

Under betegnelser som økofeminisme, nymaterialisme og posthumanisme har en række tænkere over de sidste tyve år arbejdet med at genåbne vores forestilling om en levende og agensfyldt omverden. Maria Puig de la Bellacasa trækker på disse bevægelser påpegnings af, at denne omverden består af 'mere-end-menneskelige verdner'. Her er mennesket kun én agens (eller handlekraft) blandt de organismer, genstande, fysiske kræfter osv., der sammen skaber verdner. Enhver handling og tænkning, der foregår her, er situeret i en mangfoldighed af relationer og interaktioner. Her er det umuligt at skelne mellem menneske og natur og mellem levende og ikke-levende. Her er det ikke kun os og dyrene, der agerer, men i høj grad også planter og jord, og vores

og andres handlekraft kan ikke ses eller tænkes uafhængigt af hinanden.⁷

Denne opmærksomhed på en handlekraftig og kompleks omverden, der skabes i samspillet mellem mange forskellige livsformer og materialiteter, er kun i begrænset omfang sat i relation til landskabsmaleriet. Ifølge landskabsarkitekt Anne Whiston Spirn ligger der dog i etymologien af begrebet 'landskab' en gensidig skaben: "mennesker skaber landet, og landet skaber mennesker".⁸ I kunsthistorien har der dog særligt været fokus på, at mennesket skaber og manipulerer landskabet. "Et 'landskab', kultiveret eller vildt, er allerede kunstigt" er indgangssætningen i kunsthistoriker Malcolm Andrews' *Landscape into Western Art*, og som kunsthistoriker Mark Cheetham formulerer det: "For mennesker, vil landskab altid være kulturelt, særligt når det at 'landskabe' i bredeste forstand betyder at skabe grænser til det, der ikke er menneske og mellem menneskelige samfund".⁹ Hans bog *Landscape into Eco Art* kortlægger meget præcist, hvilken betydning landskabsmaleriet har haft for de kunstnere, der siden har arbejdet med naturen som omdrejningspunkt. Her er det tydeligt, at landskabsmaleriet bliver set på med den største skepsis, som et instrument for det koloniale og udbytteorienterede blik, der har været medvirkende til at skabe både global uretfærdighed og klima- og biodiversitetskriser.¹⁰ Samtidig pointeres det af f.eks. kunsthistoriker W.J.T. Mitchell i andenudgaven af *Landscape and Power*, at den magt, der kan udtrykkes gennem et landskab, er diffus og svagere end den magt, der udøves af hære, regeringer og virksomheder. Det diffuse hviler ifølge Mitchell på, at et landskab inviterer til at se den samlede gestalt frem for de enkelte elementer, og at se landskabet er at se efter ingenting, eller se sig selv se.¹¹ Men landskabsmaleriets magt bør revurderes. Hvordan vi ser vores omverden, har betydning for, hvordan vi agerer på klima- og biodiversitetskriserne, og at se på landskabet for blot se sig selv se, er problematisk i en tid, der ifølge FN mangler handling.

Det er således afgørende at se kritisk på, hvordan landskabsmaleriet har været med til at understøtte et udbytteorienteret blik på vores omverden og har tilskyndet en nærsynethed, der - som Mitchell pointerer det - betoner synshandlingen og overblikket frem for vores levende og komplekse omverden. Men det er også afgørende at fremhæve de mange kunstnere, der ikke passer ind i dette landskabskoncept, og som betoner det levende og skabende landskab, hvor mennesket kun er én af flere aktører. Forestillingen om et levende landskab er til stede hos mange af de kunstnere, der arbejdede i 1800-tallet. Som forfatteren og tænkeren Amitav Ghosh formulerer det, så er forestillingen om landskabet som levende ikke en forestilling af i dag. Snarere kan forestillingen om det 'kunstige' og ikke-levende landskab som fænomen ifølge Ghosh lokaliseres til et tidsrum på kun ganske få hundrede år inden for en særlig elitær del af den vestlige tænkning.¹² Flere har pointeret dette. F.eks. lokaliserer filosof Lorraine Code i *Ecological Thinking* en særligt videnskabsorienteret naturforståelse til oplysningstiden og ser på, hvordan den har været med til at skabe de miljøkriser, der præger vores tid.¹³ Som et tidsrum mellem oplysningstiden og vores højindustrialiserede tid er 1800-tallet interessant i forhold til at undersøge, hvordan de to forestillinger om omverdenen som levende og ikke-levende brydes.

Ses landskabstraditionen nærmere efter for forhandlingen af en sådan dialektik, kan et vigtigt pejlemærke være koen. Det er interessant at teste landskabets distribuerede handlekraft gennem den, fordi det kan være nemmere at indleve sig i et husdyr end i vilde dyr eller planter, hvis relation til mennesket ikke har samme intensitet. Med sin årtusind lange historie med mennesket og med måden, den via sin græsning, gødning, nedtrampning og trækraft interagerer mangefacetteret med sine omgivelser, er den oplagt. Den kan være en empatisk indgang til det landskab, der skildres - selvom spørgsmålet om empati mellem koen som produktionsdyr og mennesket sætter spørgsmålet om, hvad empati og omsorg egentlig er, på spidsen.¹⁴

Køerne er til stede på mange forskellige måder i dansk kunst mellem 1880 og 1900. Det gælder f.eks. i Niels Skovgaards maleri *Pile på en eng ved Nysø* [Fig. 1], hvor koen - trods titlens fokus på piletræerne - danner en vigtig indgang til den fredfyldte og frodige natur, som maleren skildrer. Som den rygvendte menneskelige skikkelse, der var et typisk greb i samtiden, når det gjaldt mennesket indendørs, så hjælper koen beskuerens blik indad i billedet.



Fig. 1. Niels Skovgaard, *Pile på en eng ved Nysø*, 1897. Olie på lærred, 44 x 63 cm. Købt 1898. SMK, KMS1569

Den rødbrune ko virker nedsunken i et landskab fuld af aktører. Den vifter med halen, måske efter insekter, og ses gennem forgrundens let vajende græsstrå. I højre hjørne ses skræpper, der ligesom rækken af piletræer er detaljeret gengivet med blik for bladernes næsten glinsende oversider. I baggrunden til højre spankulerer en stork. Koen er ikke kun en betragter af disse mange livsformer, men er også en diskret aktør, når den med sin krop lægger vegetationen ned, så det, der knækker, bliver til føde for nye planter. Og så er der det, at den formentlig ligger og tygger drøv efter at have stimuleret græsvæksten ved at bide planterne ned, og at den måske snart gøder sin grønne plet. Variationerne i den måde, den agerer med sin omverden på, stimulerer en mangfoldighed, som vi i dag ville skatte som biodiversitet, og det indkredser Skovgaard i sit billede. Andre køer og dens menneskelige relation mangler dog. Dens grime viser, at den er tøjret, og havde den levet et liv uden mennesker, havde dens fysiognomi set helt anderledes ud, ligesom den næppe ville have ligget alene uden sin flok.

Spørgsmålet om at se på levende landskaber med mange aktører handler ikke nødvendigvis om at sætte dyret fri af dens menneskelige relation, men om at se og behandle koen som en del af en levende verden. Den omverdensforståelse er anderledes end den, der er knyttet til det produktionsfokuserede landbrug.

Et landskabsmaleri bliver til som en sam-skabning. Virkelige planter og dyr har ikke blot informeret, men forholdt sig til kunstneren og registreret hans tilstedeværelse. At aflæse og udveksle tegn er, som antropolog Eduardo Kohn har argumenteret for med udgangspunkt i Charles Sanders Peirces tegnteori, ikke indskrænket til mennesker.¹⁵ Ligesom portrætmaleren bruger sin arbejdsproces til at nå ind under huden på den portrætterede og gengive den psyke af sårbarhed eller stolthed, den portrætterede udstråler, kan landskabsmaleren sidde i timevis foran planter, dyr eller geologiske formationer for at indleve sig i det liv, der udspiller sig, og overføre betragtningen til fladen. Et andet lige så radikalt yderpunkt er dog, at farverne sættes på maleriets flade med et fokus kun på farve, pensel og flade uden afsæt i en konkret virkelighed. Alligevel har selv de kunstnere, der i deres værker med blot få linjer påkalder sig et landskab, på et tidspunkt ladet blikket hvile på et. Noget har på et tidspunkt registreret en tilstedeværelse, selvom maleren kan vælge at lukke det

meste ude. I det brede spænd mellem de to yderpunkter agerer de fleste malere. Det er således ikke et spørgsmål om at gengive præcist, men om at vælge at formidle det levende.

Den amerikanske portrætmaler Alice Neel indkredser det empati-orienterede yderpunkt rammende i sin beskrivelse af processen med den portrætterede: "Jeg identificerer mig så stærkt med dem, jeg maler, at jeg føler angst, når de tager hjem. Jeg har intet selv - jeg er gået ind i denne anden person (...) Det er min måde at overvinde fremmedgørelsen. Det er min billet til virkeligheden." Og: "de indtager ubevidst deres mest karakteristiske positur, som på en måde involverer hele deres karakter og sociale ståsted - hvad verden har gjort ved dem og deres modsvar".¹⁶

Hun lever sig så stærkt ind i, hvordan den enkelte relaterer sig til verden, at hun føler sig tom, når motivet forsvinder. Hun gengiver en livsverden, som hun selv er del af med fokus på det levendes gensidige udveksling. Overført til Skovgaards billede lever Skovgaard sig ind i koen og landskabet og registrerer, hvad verden har gjort ved koen, storken og piletræerne - og hvad koen, storken og piletræerne har gjort ved verden. De - eller i bredere forstand verden - kan se tilbage på os gennem billedet, og det er denne mulighed for at danne bindeled mellem os og verden, som er interessant at se nærmere på i forhold til den udvikling, der forgik på landet, da Skovgaard malede sit billede. Empati er her en måde at forsøge at åbne og dele andres verden, og i det ligger der en etik, der er afgørende i en tid med klima- og biodiversitetskriser.

Mælkeydelse og produktionisme

I 1880 var den danske landbrugsvirkelighed ifølge *Det danske landbrugs historie*, at vi med en vækst på 65 % i husdyrbestanden frem mod 1914 stod foran "det årti, hvor det intensive landbrug slog igennem over en bred front".¹⁷ Der lægges tal frem og skrives om "stigningen i den animalske produktion", og at: "Mælkeydelsen pr. ko steg stærkt, og fededyrene blev stadig hurtigere slagtefærdige".¹⁸ Retorikken afspejler den interesse for tal fremfor liv, som også er tydelig i bind 2 af *Landmandsbogen* fra 1895, der meget sigende starter med en vignette af symmetrisk ordnede kranier, der gentages i variationer gennem bindet [Fig. 2]. I forordet pointeres det af docent i husdyrbrug ved Den kongelige Veterinær- og Landbohøjskole Harald Goldschmidt, at bogens formål er at "gøre husdyrbruget saa lønnende som muligt".¹⁹

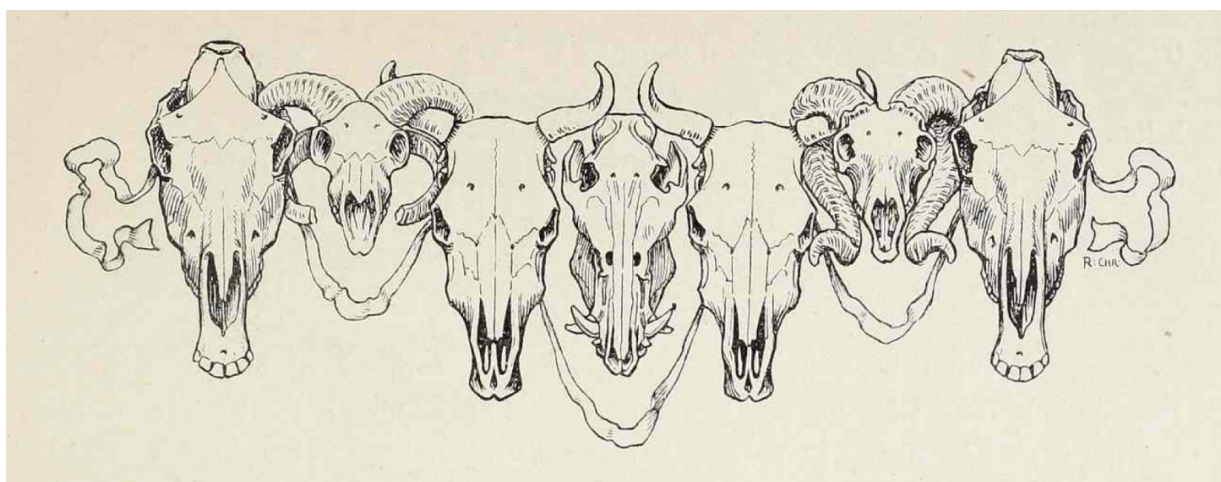


Fig. 2. R. Chr., vignette fra *Landmandsbogen*, bind 2, 1895

Dette fokus på en effektivitet, der kan aflæses på bundlinjen, er indbegrebet af, hvordan en særlig 'produktionistisk' tænkning, ifølge Maria Puig de la Bellacasa, har udviklet sig inden for landbruget. Det er en drift efter at skabe et stadigt stigende udbytte, hvor et ensidigt fokus på udbyttet koloniserer alle andre relationer og værdier. Bønder har til alle tider haft fokus på udbytte, men ikke nødvendigvis på bekostning af relationen til andre livsformer og fremtidige muligheder for dyrkning.²⁰ Fokus i denne tænkning er på produktet frem for processen. I forhold til køer vil det sige, at fokus ikke er på, hvor mange køer et græsareal kan bære. Der sættes derimod et mål for, hvor

meget mælk der ønskes, og så indkøbes der og produceres foder, ligesom koen avles til at kunne give mere mælk. Der tages ikke højde for, at ressourcer som foder er begrænset i forhold til tid og rum, og at man selv i forhold til et globaliseret landbrug på et tidspunkt bliver nødt til tage udgangspunkt i, hvad der er til rådighed, og hvor hurtigt ressourcer regenereres.²¹ Når dette ikke tænkes ind, er der – som klimaforskere som Will Steffen og Katherine Richardson har peget på – risiko for, at de planetariske grænser overskrides. De understreger derfor, at enhver produktion må være bæredygtig.²²

I den produktionistiske tænkning tages der ikke højde for dette – og der ses ikke på alle de andre måder, hvorpå køer skaber verdener omkring sig: hvordan andre arters liv og død er betinget af koens græsning, nedtrampning, gødning, varme osv., og hvordan koen interagerer med andre livsformer.²³ Koen er udelukkende en individuel produktionsenhed, og den gård, hvor den lever, er ikke en divers verden, der understøtter en familie og et lokalsamfund, men en industriel virksomhed og en arbejdsplads med fokus på en begrænset vifte af produkter.

Denne produktionistiske tænkning, der i forhold til køerne har et ensidigt fokus på mælk, er tydelig i sam- og eftertidens beskrivelse af udviklingen i dansk landbrug. Bønderne kunne finde inspiration til den i *Landmandsbogens* mange sider om, hvad særligt optimerede køer kunne yde, og hvad de skulle have af input. Spørgsmålet er, om de også kunne finde inspiration på Statens Museum for Kunst? Blandt de 200 malerier, der både er dateret og indkøbt til samlingen mellem 1880 og 1900, er der 42, hvor koen, tyren, studen eller kalven er i fokus eller har sat et aftryk på det skildrede landskab.²⁴ Her er malerier, hvor dyret er malet detaljeret og med en klar handlekraft, som i *Pile på en eng ved Nysø* af Skovgaard, *En ko løs* af Michael Therkildsen og *En vej i Dyrehaven*. Efterår af Theodor Philipsen. Der er også værker af Otto Bache og N.P. Mols som *Køerne drives ud af stalden* og *Roeoptagning*, hvor dyrene ser ud mod os og inviterer os ind i deres virkelighed, og der er landskaber, som køerne har været med til at forme, men hvor de alligevel synes fraværende som handlekraftige væsner. Det gælder bl.a. Julius Paulsens *Landskab ved Kolding mod solnedgang*. Disse værker er købt i perioden i 1880'erne og -90'erne, hvor tanken om, hvad et museum skulle, tog form, og de giver et indtryk af, hvad der blev betragtet som ønskværdige fremstillinger af det danske landbrugslandskab. De fleste er købt, mens storgodsejer Otto Rosenørn-Lehn var direktør for museet og erhvervede værker sammen med vekslende medindkøbere – som blandt andre kunsthistoriker Julius Lange.²⁵ Han havde stor indflydelse på, hvordan industrialiseringen af det danske landskab oplevedes af den del af befolkningen, der besøgte museet.

En ko løs

Under en grå- og hvidtonet himmel nærmer han sig med tøjret gemt bag ryggen og en lokkende højre hånd strakt frem. En ko betragter ham årvågent, klar til enten at lade sig tøjre eller stikke af i løb. På engen blomstrer margueritterne mellem kløver, græs og andre urter. Søn af landmand ved Lystrup, Michael Therkildsen, har i maleriet *En ko løs* fra 1890 [Fig. 3] fastholdt sceneriet, og allerede året efter blev værket indkøbt til Statens Museum for Kunst. Her er foruden en omhyggelig skildring af koen, der er sluppet fri af tøjret, også en flygtig, men præcis gengivelse af de mange plantearter, der vokser på engen. Man forstår koens valg af omgivelser, og Therkildsen har fuldt fokus på relationen mellem ko og bonde og tildeler begge handlekraft og initiativ. Her er vi langt fra retorikken om mælkeydelse, og der er en balance i billedet, mellem himmel og eng og mellem ko og bonde. Her er kommunikation, men også en skepsis, og man fornemmer, at koen kun kan fanges, hvis den vælger at overgive sig.



Fig. 3. Michael Therkildsen, *En ko løs*, 1890. Olie på lærred, 53 x 66 cm. Købt 1891. SMK, KMS1439

Det var en udbredt praksis at tøjre sin ko på et stykke, man gerne ville have græsset og gødet. Det daglige arbejde bestod i at flytte, vande og malke den efter behov. Ofte var det en drengs opgave at flytte den og en piges at malke, og som landmandssøn må Therkildsen have været fortrolig med arbejdet.²⁶ Tøjringen beskrives i *Landmandsbogen* som mere økonomisk i forhold til græsset end løsdrift, da der nedtrædes og vrages mindre. Fra sundhedsplejens standpunkt foretrækkes dog løsdrift, der giver dyrene mulighed for bevægelse, og for at koen kan finde ly og vælge de planter, den holder mest af. Et tredje alternativ, fodring på stald en større eller mindre del af året, beskrives også med specificering af, hvordan afledte hud- og luftproblemer kan komme til livs.²⁷

Therkildsen skildrer med stor sandsynlighed kvægracen Jysk Kvæg, der var en dominerende race på dette tidspunkt i Jylland, trods mange forsøg på at få den afløst eller "forædlet".²⁸ Som en ifølge *Landmandsbogen* trivelig, nøjsom og hårdfør race med saftfuldt kød og et jævnt godt mælkeudbytte, er den et dyr, der afspejler et landbrug med fokus på selvforsyning og bytteøkonomi.²⁹ Her er koen omgængelig og hårdfør, lige så vigtigt som dens mælk og kød, og det var afgørende, at den var nøjsom med sit foder. Therkildsen viser os således en måde at have køer på, der var fremherskende frem til omkring 1880, men som var ved at ændre sig, idet salg af mælk begyndte at få afgørende økonomisk betydning også i de mindre landbrug. Efterhånden skulle ikke blot det meste af korn- og roeproduktionen fra markerne, men også en stor import af foderstoffer omsættes gennem husdyrene.³⁰ Det er dog ikke denne udvikling, der optager Therkildsen. Han viser en i tiden almindelig driftsform med fokus på koens handlekraft og samspil med bonden. Her adskiller han sig i fortællestil fra den landbrugshistorie, der skrives fra centralt hold. Han er langt tættere på de mange personlige beretninger om pasning af køer. F.eks. Kristian Bruuns beretning om at lade en gårds få køer "passere fristende kløvermarker" på vej til det sted, de skulle tøjres.³¹

Også i Theodor Philipsens maleri *En vej i Dyrehaven. Efterår* [Fig. 4] er koen løs, og dens

handlekraft er vigtig for det monumentale maleris fortælling. Koen nævnes ikke i titlen, men synsvinklen er dens. Vi ser den løvfældende skov, hvor enkelte solstrejf skaber farvespil, og matchende det rødgyldne efterårsløv ser vi med koen mod tre røde køer mellem træerne. Som en vandringsmand er den sort-og-hvidbrogede ko på vej i sindigt trav indad i billedet, og med rejst hoved fornemmer den måske vindens bevægelser og luftens fugtighed. Maleteknikken betoner med sine hurtigt satte pastose strøg netop det flygtige og atmosfæriske.



Fig. 4. Theodor Philipsen, *En vej i Dyrehaven. Efterår*, 1889. Olie på lærred, 118 x 180 cm. Købt 1890. SMK, KMS1359

Philipsen var uddannet ved landbruget. Han havde i to et halvt år en læreplads på sin farbrors gård Højagergaard ved Slangerup, og efterfølgende var han i to år forpagter på Hillerødsholm. Begge var større gårde, og Hillerødsholm var en hovedgård med kongeligt stutteri og et mejeri. Han har været fortrolig med køer i stordrift og færdedes som kunstner på herregårde og hovedgårde rundt omkring i Danmark hjulpet på vej af onklens store berøringsflade.³² At han vælger Jægersborg Dyrehave som scene for køer, rejser dog spørgsmålet om, hvem der sendte disse køer til skovs under løvfald. Området var oprindeligt krongods, men i 1669-70 blev landsbyen Stokkerup nedbrudt, bønderne forflyttet og skoven indhegnet, så den var beregnet alene på kongens jagt af hjortevildt. Dog var der offentlig adgang allerede fra 1756, og der opstod markeder og forlystelser.³³

Trods navnet Dyrehave virker koen derfor ifølge Philipsenforsker Finn Terman Frederiksen som et fremmedelement eller et frit påfund.³⁴ Måske er det mere præcist at se den som en slags spøgelse. Den indikerer en driftsform, som man praktiserede før udskiftningen i slutningen af 1700-tallet, hvor en byhyrde tog kvæget på græs eller til skovs, indtil Fredsskovsforordningen i 1805 betød, at skovene skulle friholdes fra husdyr.³⁵ Er det mon Stokkerups køer, der spøger i skoven? Måske maleriet er Philipsens replik og kommentar til en stærk tradition inden for landbruget, der dannede motiv for ikoniske værker af guldaldermalere som Johan Th. Lundbye, som Philipsen i andre værker forholder sig direkte til.³⁶ Man kan måske se maleriet som en humoristisk landbrugspolitisk replik til den udvikling, der var foregået, hvor fælledeerne blev til nydelse frem for nytte. I kraft af sin uafklarethed påkalder maleriet sig indlevelse fra det publikum, der på museet eller udstillingen bærer egne erfaringer med sig fra Dyrehaven.

Produktionsdyret ser tilbage

Handlingen er mere ligetil i Otto Baches *Køerne drives ud af stalden* [Fig. 5]. En mand går forrest, og en anden rejser en kæp bagerst, mens en broget skare af mindst 27 køer og en tyr drives mod venstre og indad i billedet. Nogle tøvende, andre tumlende. Solen er på vej op og skinner blegt gennem disen, og det er ifølge anden del maleriets originale titel "morgen sent i oktober". Men hvad er det for en måde at holde kvæg på, som Bache skildrer, og hvordan hænger den sammen med, hvordan han udtrykker sig på et gigantisk lærred på over 2 x 3 m? Maleriet er signeret 1885, samme år som det blev købt af Statens Museum for Kunst, hvis lokaler på Christiansborg Slot var brændt året før. Bache har satset stort, og værket faldt i en købers smag.³⁷



Fig. 5. Otto Bache, *Køerne drives ud af stalden*, 1885. Olie på lærred, 205 x 315 cm. Købt 1885. SMK, KMS1239

Ikke alene størrelsen på maleriet, men også størrelsen på flokken af køer er ambitiøs. Dette er ikke et almindeligt bondebrug, hvor hjordsdrenge i 1880'erne havde ansvaret for 6-8 køer.³⁸ Vi har at gøre med en af de større gårde, der var med til at drive udviklingen frem mod køer, der var avlet særligt til fedtholdig mælk.³⁹ Disse gårde havde ofte mindre mejerier som del af driften. Udviklingen var ikke kun betinget af, hvad der skete i Danmark. Ifølge *Det danske landbrugs historie* påvirkedes måden at holde køer på af, at kornpriserne fra slutningen af 1870'erne faldt, da kornprodukter fra bl.a. marker etableret på Nordamerikas prærier oversvømmede det danske marked hjulpet på vej af let og billig transport via jernbaner og dampskibe. Da prisen på animalske produkter ikke faldt tilsvarende, valgte man i Danmark at opkøbe udenlandsk korn til foder og supplerede med palme- og kokoskager såvel som bomuldsfrøkager for at fremme mælkens fedtindhold og dermed smørrets kvalitet.⁴⁰ Landbrugene blev nu virksomheder med udgifter til indkøbte foderstoffer, der kunne lægge beslag på 30-40% af de indtægter, gårdene opnåede ved at sælge råvarer.⁴¹

Baches køer er med stor synlighed et resultat af denne globale udvikling, der øgede antallet af kvæg i Danmark og samtidig skabte en ny type kvæg og et andet syn på kvæg. Det betød, at man avlede henimod at skabe specialiserede malkeracer. De køer, der gengives, er lige blevet malket, og yverne hænger slapt, men de afgiver ikke mælk til husholdningen, og de håndteres ikke enkeltvis, men som flok. Den råhed, der ligger i den løftede kæp, viser, hvordan en dagligdagshandling udføres med

magt frem for samarbejde [Fig. 6]. Vi er i et skred, hvad det empatiske syn på koen angår, hvor ét produkt koloniserer andre relationer og værdier, som Bellacasa ville udtrykke det.⁴²



Fig. 6. Otto Bache, *Køerne drives ud af stalden* (detalje), 1885

Bache har valgt at sætte fokus på netop dette. Flere frygtssomme køjne kigger ud mod ham, ikke mindst koen med det hvide hoved og de brune ører. Den har en krop, der er malet detaljeret, som var det malerens portræt af en ligemand. Den vender sig mod ham, men det virker også, som om den med åbne ører, øjne, mund og næsebor tager resten af verden ind - ligesom den afspejler, hvad verden har gjort ved den, som en empatisk Alice Neel ville formulere det. Ifølge kunsthistoriker Sigurd Müllers beskrivelse imødekom Bache "hvert Dyr med sin Fordring paa at blive anerkjendt som selvstændig Karakter, og det lykkes ham ogsaa stedse at faae Beskueren til at anerkjende dette Krav".⁴³

Med sin monumentale skildring af de brogede køer stiller Bache sig midt i den udvikling mod større og mere specialiserede bedrifter, der skete, da man med kornprisernes fald oplevede en krise. Men han rejser også spørgsmål. Hvorfor denne krise og dette svar på den? Man kunne fortsætte tankerækken: Hvorfor blev gårdene så afhængige af salg af produkter - kunne man ikke blot selvforsyne? Skulle der afdrages på de lån, der måtte optages, når brødre og søstre skulle betales ud ved generationsskifte, eller skulle der betales høje skatter til den stat, der købte Baches maleri og netop i disse år fik store indtægter fra landbruget? Lod gårdene sig industrialisere for at hævde sig og få politisk indflydelse, eller var de blot optaget af fremdrift for fremdriftens egen skyld?⁴⁴ Det er spørgsmål, som kun sjældent berøres, når der skrives landsbrugshistorie, medmindre der tages fat i den enkelte gård. Det er dog interessant at tage fat i disse spørgsmål, og her kan billedkunstnerne bidrage med det specifikke udgangspunkt fra besøget på den enkelte gård. Her var der forskel på herregården og den mindre gård, men alligevel en beslægtet dynamik. Bache, der var vokset op i København i små kår, kom først og fremmest på de store gårde,⁴⁵ men ved at vise bagsiden af en stor bedrift og det tab af empati i omgangen med dyrene, han oplevede, åbner han for et dilemma, der både gjaldt for de små og store bedrifter.

Niels Pedersen Mols, der som husmandssøn fra Grumstrup uden for Aarhus havde en familiemæssig tæt relation til landbruget, skildrer en anden side af produktionsdyrenes virkelighed i *Roeoptagning* fra 1886 [Fig. 7], der blev hans gennembrudsbillede. Her er der et ligeværd og samarbejde mellem de to stude og den mand, der samler roerne op, mens en lille dreng står og ser på med en pisk i hånden. Både dreng og mand er uden ansigt i modsætning til det centrale fokuspunkt, studen til venstre, der er placeret i billedets midte og ser ud mod beskueren. Den har i modsætning til den

anden stud rejst hovedet fra de roetoppe, den gumler.



Fig. 7. N.P. Mols, *Roeoptagning*, 1886. Olie på lærred, 157 x 204. Købt 1888. SMK, KMS1320

De to afgørende elementer i billedet, som Mols bringer sammen, er studene og roerne, der hver har deres historie. Dyrkningen af foderroer tog til i Danmark i 1880'erne, men dyrkningen var arbejdskrævende og omfattede ud over optagningen pløjning, såning, tynding og lugning. Der var dog mere end den dobbelte foderenergi i roer end i korn, og med roerne var man i stand til at fodre kvæget fra begyndelsen af oktober til langt hen i maj.⁴⁶ Ifølge *Landmandsbogen* var roerne at foretrække frem for naturlige græsgange, idet græsset under almindelige forhold kun kort tid kunne stå mål med et rigeligt kraftfoder af roer ved "Fedning af kvæg".⁴⁷ I Mols' billede er roerne mange, store og flotte og den lille dreng velklædt.

Mens roerne viser en nyere udvikling i landbruget, peger studene på en hundredårig praksis i Vestjylland. Mols har malet sit motiv ved Nissum Fjord, der ligger centralt placeret i forhold til den vestjyske drivvej, der gennem århundreder havde været brugt til transport af stude, som skulle udsendes fra Esbjerg til England eller handles i f.eks. Hamborg. Handlen gjorde Vestjylland til et center frem for en udkant.⁴⁸ De to velnærede stude havde en dobbelt funktion som trækdyr og kødkvæg, der kunne handles. Deres råstyrke vejes op af det blide udtryk, stude ofte får som kastrede tyre, og det har Mols fanget præcist og understreget ved at lade studens blik være helt centralt. Dette udtryk fik en anmelder til i 1908 i *Illustreret Tidende*, at beskrive studene som "Bamser", mens kunsthistoriker Francis Beckett i 1901-7 lettere nedladende beskriver, hvordan Mols har "bevaret en Barnekærlighed til Dyrene og en barnlig Forståelse af dem". Han mente dog, at "Det berømte Studehoved i 'Roeoptagningen' udmærker sig ikke blot ved Formens og Tegningens Finhed, men ogsaa ved det uimodstaaelig rare Blik i Øjnene, og denne rare, brave Hjemfølelse meddeler sig til Beskueren".⁴⁹ Selvom Beckett delvis får rettet op på det nedladende i sin analyse af det barnlige, er det interessant, at det nutidige og driftige omkring motivet ikke fanges af kritikeren

og heller ikke den historisk vigtige studehandel, der havde gjort Vestjylland til et internationalt centrum. De to monumentale værker af Bache og Mols stiller skarpt på udviklingen mod en større bestand af kvæg og Mols også på de ændringer, det affødte i landskabet med de nye måder at fodre på. Kvæget strømlinedes i et i stigende grad industrialiseret landbrug, men køer og stude ser tilbage, og forholdet mellem menneske og kvæg står centralt i begge værker.

Stemningsfulde produktionslandskaber

Stigningen i den danske kvægbestand er ikke at se i Julius Paulsens *Landskab ved Kolding mod solnedgang* fra 1896 [Fig. 8]. Maleriet er udført med Paulsens typiske let udviskede penselstrøg, og det er svært at få øje på køerne. Der er blot en enkelt eller to antydet som en utydelig brun plamage tæt på det første levende hegn [Fig. 9]. Måske er de der slet ikke. Alligevel har køerne som centrale aktører i det danske landbrug været med til at skabe dette landskab, idet deres gødning gennem århundreder har gjort markerne frugtbare. I det omfang, der på markerne blev dyrket korn, roer og andet til at fodre dyrene på stald, er køerne også med til at skabe de monokrome og ensartede flader, som Paulsen betoner.



Fig. 8. Julius Paulsen, *Landskab ved Kolding mod solnedgang*, 1896. Olie på lærred, 37 x 53. Købt 1897. SMK, KMS1551

Trods omlægningen til dyrehold og den store import af korn blev der ikke dyrket mindre korn i Danmark, hvis man ser på udviklingen fra 1860 og frem til 1912. Andelen af det dyrkede areal, hvor man dyrkede monokulturer, er stabil.⁵⁰ Paulsen er dog diskret og måske uinteresseret. Han viser os diffuse farvenuancer af grønt og gyldent frem for planter, og det er endda svært at afgøre på hvilket tidspunkt af året, han har begivet sig ud i dette landskab. Selv forgrunden er diffus og uden liv. Det helt centrale greb i maleriet er måske derfor, at ingen ser tilbage. Hverken mennesker, planter eller dyr. Selv luften virker tom. Paulsen er helt alene med sin stemning. Han føler muligvis noget, men er alene om at føle det. Han arbejder således med den diffuse og subtile magt, som Mitchell indkredser, når han beskriver, hvad landskabsmaleriet kan og ikke kan.

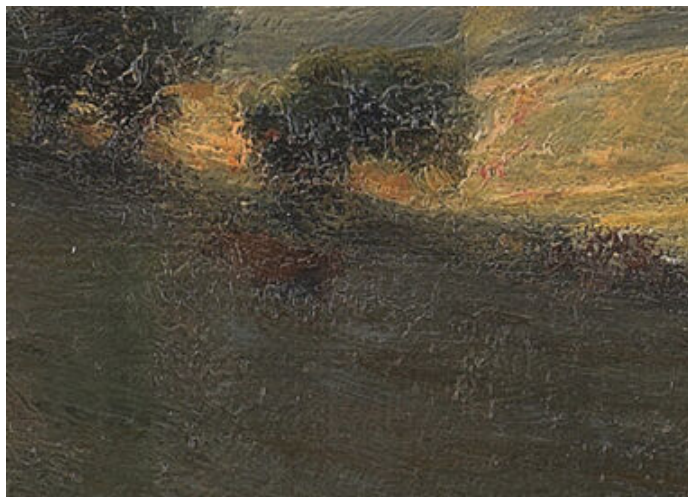


Fig. 9. Julius Paulsen, *Landskab ved Kolding mod solnedgang* (detalje), 1896

Det er interessant, at den eneste figur, der for alvor træder frem i Paulsens landskab, er møllen. Der er endda en ekstra i horisonten placeret præcis i billedets midterakse. Møllerne var landbrugets mest iøjnefaldende industribygninger. Rejsningen af møllerne var sammen med de nye lader og stalde et sikkert tegn på industrialiseringen af landbruget. Antallet af vand- og vindmøller gik fra 1700 til 2800 mellem 1840 og 1897.⁵¹ Med møllen og markopdelingerne præsenterer Paulsen os for et landskab, hvor mennesket har sat tydelige spor. Via sit diffuse blik overser han, hvad der ellers kan være af aktører, for at fokusere på sin egen - og sin egen arts - handlekraft.

Kunsten som laboratorium for fremtiden

Ser vi nærmere på landskabsmalerierne fra 1880-1900, er det tydeligt, at kunstnerne præsenterer os for forskellige bud på levende og knap-så-levende landskaber. Som kuratorer på museerne har vi et ansvar for at vise bredden af disse, når vi arrangerer udstillinger og ophængninger, og for at vise, hvordan de omverdensforhold kunstnerne præsenterer, trækker linjer til vores tid. Der ligger en stor variation i måden, kunstnerne betragtede deres omverden på i forhold til at overse eller fremhæve forskellige former for liv og handlekraft. Der er de mange livsformers interaktion hos Skovgaard, hvor koen bliver en indgang til at lade sig nedsænke i et landskab fuld af liv. Vi ser en ko, der mangler sin flok og sine menneskelige relationer, men som orienterer sig - og herigennem os som beskuere - mod et landskab fuld af liv. Skovgaards værk giver os en vigtig indfaldsvinkel til at forstå vores forhold til koen og landskabet. Koen er ikke kun til for os, men vi er der sammen, og samspillet er ikke nødvendigvis frit og uden tilpasning fra begge sider.

Therkildsen har med sin løse ko fat i nogle af de samme problemstillinger, men med sin afbildning af koens ejer er tyngden på relationen mellem menneske og ko, trods artsrigdommen på engen. Med Philipsen er vi i en liga for sig. Trods realismen i lyset, der skinner på efterårsskoven, og kunstnerens baggrund som forpagter af en gård virker køerne underligt malplaceret. På et tidspunkt, hvor køerne i stigende grad rykker på stald, er de her flyttet til skovs og virker som standin for os. Mens de i stigende grad blev opfattet som afsjælet industri, får de sjæl som skovvandrere. Idealiseringsen virker dog så karikeret, at de snarere skal opfattes som en parodi over menneskeliggørelsen af dyret.

Med Bache ser vi realismen i øjnene. Køerne går ikke længere selv, men skal drives afsted med en løftet kæp. De er blevet malket og fodret, og nu går det mod løsdrift på marken indtil næste malkning og fodring. Med den store besætning er vi på vej til den stordrift, der er kendetegnet for vores tids industrialiserede landbrug. Her gør antallet af køer, at jagttagelsen og indlevelsen i den enkelte kos behov og dens interaktion med andre livsformer forsvinder. Bache viser os dog ikke en flok af ens individer, men en broget skare, der reagerer forskelligt på den menneskelige handlekraft. Flere endda ved at vende blikket mod endnu et menneske, kunstneren.

Mols viser os et landskab uden køer, men med roer og to stude, hvis trækraft og muskelmasse viser en anden side af den måde, kvæget blev betragtet på. Trækraft er ligesom kalorier fra det smør, der var fokus for produktionen, et brændstof. Ligesom hos Bache bliver blikket fra studen dog en punktering af den afsjæling, der ligger i denne måde at betragte sin omverden på. Og det er netop det, som det drejer sig om: orientering. Kunstnerne, som jeg har set på, arbejder med, hvordan vi orienterer os mod verden. Det gælder også Julius Paulsen, selvom han ikke bruger køerne som en indgang til indlevelse og orientering. Her er fokus hverken på koen eller landskabets øvrige livsformer, men på menneskets måde at se på. Måske denne mangel på fokus på livet omkring os, der kendetegner den tradition, som Paulsen arbejder inden for, er relateret til industrialiseringens fokus på produktet og afsjælingen af både det enkelte dyr og dets komplekse omverden.

Det kan være en forsimpning, at påstå at den udvikling, der skete i det danske landbrug i 1880'erne og -90'erne, har noget at gøre med den krise i vores omverdensforhold, som vi oplever lige nu, og som viser sig i de globale klima- og biodiversitetskriser. Alligevel er det vigtigt at undersøge deres relation, da disse kriser ikke kun omhandler verden omkring os, men også vores forestillingsevne og evne til at orientere os. Skal vi arbejde aktivt med vores forestillingsevne og evnen til at se de mange former for liv, der skaber vores omverden, kan skildringerne af kvæget i de to årtier, hvor afsjælingen tog fart, være del af et laboratorium. I det kan vi undersøge, hvordan vi mistede orienteringen og evnen til at se ud over vores egen handlekraft og synsmåde.

Landskaberne med køer viser, hvordan 1880'ernes og -90'ernes kunstnere reflekterede over den udvikling, der foregik i deres samtid. Deres værker kan ses i forhold til de skred, der skete i vores omverdensforståelse på netop dette tidspunkt, og vi kan spørge, hvad der var sket, hvis vi havde formået at lade koen være løs og levet mere respektfuldt med den som et liv, der deler sine ressourcer med os, frem for som en ressource, der blot skal have tilført andre ressourcer i form af foder? Havde vi så faldt haft flere indgange til at se livet omkring os end den, Julius Paulsens og mange andres stemningslandskaber tilbyder, hvor vi mest af alt blot ser os selv se?

I disse år er fremtiden snarere end fortiden i fokus. Det billede af fremtiden, som FNs klimapanel tegner, former de valg, der træffes lige nu mht., hvordan vi agerer i vores omverden. Der skal dog ikke blot findes nye måder at handle på, men også nye måder at orientere sig på. Værkerne kan dog netop kurateres ud fra dette behov. Vi er med de handle-mønstre, som kunstnerne præsenterer i et problemfyldt felt af tøjrede køer og køer, der drives, men ser tilbage på os. Vi præsenteres ikke for hyrdelandskabet uden Philipsens ironiske bid. Med Paulsens maleri som den eneste udtagelse bliver vi i værkerne i et problemfyldte felt, der kalder på, at vi selv orienterer os og tager stilling. Modsat hos Paulsen, hvor koen blot er en tvetydig klat, får vi via dyrenes positioner og blikke mulighed for at vurdere, hvad verden gør ved dem – og de gør ved verden, og vi trænes hermed – som foran Alice Neels portrætter – i indlevelse og empati.

Ifølge den feministiske kunsthistoriker Maura Reilly, der er optaget af, hvordan vi kan kuratere aktivistisk, skal vi tælle, når vi går igennem vores kunstmuseer.⁵² Vi skal sikre os, at der i vores samlinger er en bred repræsentation af kvindelige og mandlige kunstnere og etniske og religiøse baggrunde. Måske skal vi også begynde at tælle køer, og ikke mindst måden køer og deres landskaber gengives på. Vi skal sikre, at vi både viser landskaber, hvor kunstnerne lader mange livsformer komme til orde, og værker, hvor vi via formidlingen kan spørge til, hvilken æstetisering af produktionslandskabet, der finder sted, og hvad det gør ved os. I en tid med klima- og biodiversitetskriser, hvor vores forhold til vores omverden skal revurderes, er det vigtigt at forstå denne del af vores historie. Vi har brug for de følelsesfulde gengivelser af de livsformer, vi skaber verden med og kom i et fornyet samspil med, da udviklingen tog fart. Og vi har også brug for at se på den måde, vi har skabt stemningslandskaber ud af de produktionslandskaber, vi har omgivet os med. Museumssamlingerne rummer en rigdom af positioner, vi kan kuratere, og ikke mindst historier, vi kan fortælle, for at åbne vores forestillingsevne mod en ny virkelighed.

Noter

1. Denne artikel er del af mit forskningsprojekt "Landbrug og landskab – SMK's landskabsmalerier i et klimakritisk nu", der er støttet af Ny Carlsbergfondet. Ud over at være projektforsker på SMK er jeg regenerativ bonde på landbruget Holmager.
2. Jørgen Dieckmann Rasmussen et al.: "1860-1914", i Claus Bjørn et al. (red.): *Det Danske Landbrugs Historie*, Landbohistorisk Selskab 1988, bind III, s. 260, 265, 277
3. Signe Brieghel et al.: "Nye køer på gammelt græs. Foder, stofskifte og planetære grænser i dansk malkekvægbrug", i *Kulturstudier*, nr. 2, 2022, s. 94-95
4. I mange år er landskabsmalerierne fra 1880-1900 blevet set på denne måde, og blandt de mange landskabsmalere, der arbejdede i perioden, er malere, der havde dette fokus, blevet prioriteret i samlingsophængninger og særudstillinger. Det gælder blandt andre L.A. Ring og Theodor Philipsen. En optælling i SMK's samlingsophængning i oktober 2023 viser, at der er udstillet 47 malerier af danske kunstnere med en datering mellem 1880 og 1900. Blandt dem er ti, der forestiller kvæg eller landskaber, hvor kvæget har sat deres aftryk. Fem af dem har Theodor Philipsen som ophavsmand, mens tre er malet af L.A. Ring. Kunsthistorikere som Peter Michael Hornung, Peter Nørgaard Larsen, Finn Terman Frederiksen og Henrik Wivel hører blandt dem, der har beskæftiget sig indgående med denne periodes kunstnere med fokus på stil og eksistens. Peter Michael Hornung: *Ny Dansk Kunsthistorie, Realismen*, bd. 4, Fogtdal 1993; Peter Nørgaard Larsen og Finn Terman Frederiksen: *L.A. Ring – på kanten af verden*, Statens Museum for Kunst 2006; Finn Terman Frederiksen: *Theodor Philipsen: en traditionsbevidst nyskaber*, Randers Kunstmuseum 2016; Henrik Wivel: *Det glasklare hjerte. En biografi om L.A. Ring*, Strandberg Publishing 2020. Hertil har Margit Mogensen analyseret periodens landbrugsmotiver med fokus på menneskeskikkelsen: Margit Mogensen: "Om realisme i 1800-tallets maleri. Kroppen, jorden og afgrøden", i *Forskningscenter menneske og natur*, årg. 8, nr. 1, 1992 (<https://tidsskrift.dk/bola/article/view/119804/167534>).
5. IPCC-rapporten *Climate Change and Land* fra 2019 ser på forholdet mellem arealanvendelse og menneskeskabte klimaændringer og peger på, at anslået 23 % af de samlede menneskeskabte drivhusgasudledninger stammer fra landbrug, skovbrug og anden arealanvendelse (A.3.6). Conservation agriculture og anden bæredygtig jordforvaltning med dets minimale jordbearbejdning fremhæves som del af løsningen til at binde kulstof og forhindre ørkendannelse (A.4.3, B.5.1). Priyadarshi R. Shukla et al.: "Summary for Policymakers" i *Climate Change and Land: IPCC Special Report on Climate Change, Desertification, Land Degradation, Sustainable Land Management, Food Security, and Greenhouse Gas Fluxes in Terrestrial Ecosystems*, Cambridge University Press 2022. doi:10.1017/9781009157988.001
6. Rikke Lundsgaard et al.: *Sådan ligger landet 2022. Tal om landbruget*, Danmarks Naturfredningsforening og Dyrenes Beskyttelse 2022 (<https://www.dn.dk/om-os/publikationer/sadan-ligger-landet/>)
7. Maria Puig de la Bellacasa: *Matters of Care: Speculative Ethics in More than Human Worlds*, University of Minnesota Press 2017, s. 1-2, 69-70. Michael Marder og Giovanni Aloï præsenterer i introduktionen til *Vegetal Entwinements in Philosophy and Art. A Reader*, The MIT Press 2023 en af de seneste kortfattede opridsninger af feltet.
8. Mark Cheetham: *Landscape into Eco Art: Articulations of Nature Since the '60s*, Penn State University Press 2018, s. 19 (Egne oversættelser hvor intet andet er nævnt)
9. Malcolm Andrews: *Landscape and Western Art*, Oxford University Press 1999, s. 1; Cheetham 2018, s. 20

10. Cheetham 2018, s. 4
11. W.J.T. Mitchell: "Preface to Second Edition", i *Landscape and Power*, The University of Chicago Press 2002, s. vii-viii
12. Amitav Ghosh: *The Nutmeg's Curse: Parables for a Planet in Crisis*, The University of Chicago Press 2022, s. 36-39
13. Lorraine Code, *Ecological Thinking the Politics of Epistemic Location*, Oxford University Press 2006, s. 9
14. Både empati og omsorg er begreber, der er komplekse og ikke udelukkende positive. Empati kan som omsorg også være reducerende og manipulerende. Bellacasa insisterer på, at omsorg altid er situeret. Der er ingen normative moralske forpligtelser, men en tæt, uren involvering i verden, hvor spørgsmålet om omsorg må stilles. Bellacasa 2017, s. 6. Med empati tager jeg udgangspunkt i den måde, man i dyrestudier (animal studies) trækker på Jacques Derridas påpegning af, hvordan menneskets og dyrets delte sårbarhed og dødelighed dekonstruerer antropomorfismen. Empatien er således ikke drevet af en antropomorfisme, hvor der ledes efter menneskelige træk hos dyret, men af en genkendelse af de samme vilkår og sårbarheder hos mennesker og dyr. Danielle Sands: *Animal Writing. Storytelling, Selfhood and the Limits of Empathy*, Edinburgh University Press 2019, s. 14-15
15. Eduardo Kohn: *How Forests Think: Toward an Anthropology Beyond the Human*, University of California Press 2013, s. 7-9
16. Kristine Stiles og Peter Selz (red.): *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists' Writings*, University of California Press 2012, s. 249 og Alice Neel og Amy Young: *Alice Neel: Black and White*, Robert Miller Gallery 2002, upagineret. Alice Neels udtaler sig i 1980'erne.
17. Rasmussen et al. 1988, s. 260
18. Rasmussen et al. 1988, s. 261
19. T. Westermann og H. Goldschmidt: *Landmandsbogen: Raadgiver for den danske Landmand og hans Husstand ved den daglige Gerning*, København 1895, s. 1
20. Maria Puig de la Bellacasa: "Making Time for Soil: Technoscientific Futurity Pace of Care", i *Social Studies of Science*, vol. 45, no. 5, 2015, s. 691-716: s. 699
21. Signe Brieghel et al. 2022, s. 94-95
22. W. Steffen et al.: "Planetary boundaries: Guiding human development on a changing planet", *Science*, vol. 347, iss. 6223, 2015. Ifølge Brieghel et al. 2022, s. 188.
23. Brieghel et al. 2022 s. 197
24. Undersøgelsen af, hvordan koen er til stede i landskabsmaleriet, er foretaget via søgemaskinen 'SMK open' hvor det er muligt at vælge medie, datering og erhvervelsestidspunkt og herefter manuelt udskille landskabsmalerier fra andre motivgrupper: <https://open.smk.dk/> tilgået september 2023.
25. Villads Villadsen: *Statens Museum for Kunst 1827-1952*, Statens Museum for Kunst 1998, s. 71-104
26. Kristian Bruun beskriver i sine erindringer arbejdet som hjordsdreng i en tone, der ikke er fjern

fra Therkildsens skildring. Kr. Bruun: "Drengeskår i Vestjylland under landbrugskrisen", 1958, s. 430-79: s. 453-7. (tilgængelig på tidsskrift.dk)

27. Westermann og Goldschmidt 1895, s. 141-146

28. Axel Appel: "II Det jydsk Kvæg", i Westermann og Goldschmidt 1895, s. 245. Rasmussen 1988, s. 333-35

29. Appel 1895, s. 246

30. Rasmussen 1988, s. 313

31. Bruun 1958, s. 453

32. Frederiksen 2016, s. 42, 47

33. Stella Blichfeldt et al.: *Jægersborg Dyrehave*, TrapDenmark [tilgået 30. oktober 2023]. Jægersborg Dyrehave | lex.dk - Trap Danmark

34. Frederiksen 2016, s. 253

35. Bo Fritzboeger: *Kulturskoven: dansk skovbrug fra oldtid til nutid*, Gyldendal 1994, s. 70. Denne driftsform er gengivet af bl.a. Hermann Carmiencke, *Skovparti ved Hellebæk. Eftermiddag*, 1835. SMK.

36. Thomas Lederballe: "Philipsen og impressionismen", i *Philipsen og impressionismen*, Ordrupgaard 2001, s. 13. Om guldalderkunstnerens arbejde med at fastholde fælledeerne i kunsten trods udskiftningen, se Gry Hedin: "Blød modstand og gyldne marker - det danske landskabsmaleri genbesøgt", i *Baggrund*, September 2023 (<https://baggrund.com>)

37. Værket er ifølge Peter Christiansen skabt ud af trang til netop dette emne og er trods lærredets kostbare størrelse ikke en bestilling. Peter Christiansen: *Otto Bache: Malerier, Studier og Tegninger*, København 1928, s. 46

38. Antallet af køer viser, at det er en større besætning, Bache har besøgt. F.eks. er den gennemsnitlige besætning i Holtung sogn på Stevns 8,1 ko i 1881. S.P. Jensen: "Landbrugets systemskifte 1870-1914 belyst gennem dagbøger og regnskaber fra en enkelt gård", i *Bol og by, Landbohistorisk tidsskrift*, årg. 1, nr. 2, 1985, s. 65 (<https://tidsskrift.dk/bola/article/view/26153>).

39. Rasmussen 1988, s. 335

40. Rasmussen 1988, s. 320; Westermann og Goldschmidt 1895, s. 119

41. S.P. Jensen 1985, s. 90

42. Bellacasa 2015, s. 699

43. Jesper Svenningsen: "I øjenhøjde med dyrene", i *Dansk kunst i 100 år: 100 malerier fra det 19. århundrede*, Den Hirschsprungske Samling 2011, s. 126

44. Her er det interessant med kilder, der undersøger forholdene på en enkelt gård, som Jensen 1985.

45. Hanne Pedersen: *Otto Bache: 1839-1927*, Rønnebæksholm 2009, s. 22
46. S.P. Jensen 1985, s. 92
47. Westermann og Goldschmidt 1895, s. 102, 105
48. P. Jessen: *Husdyrbruget 1881*, *Tidsskrift for Landøkonomi*, Årg. 64, 1882, s. 42 (<https://tidsskrift.dk/tidsskriftlandoekonomi/article/view/97462>); Esben Graugaard: *Nordvestjyske bønder som kreaturhandlere i Nordsørummet : studie i netværket omkring en regional kultur- og driftsform o. 1788-1914*, Syddansk Universitetsforlag 2009
49. "N.P. Mols-udstilling", i *Illustreret Tidende*, nr. 20, 1908, s. 314. Francis Beckett: "Vor Tids Malerkunst", i Karl Madsen, *Kunstens Historie i Danmark*, København 1901-1907, s. 400 (<https://archive.org/details/kunstenshistorie00mads/page/356/mode/2up>).
50. Rasmussen 1988, s. 281
51. Lise Andersen: "Træk af dansk møllebyggeris historie", Nordjyllands Historiske Museum 2011 (<https://web.archive.org/web/20131110145956/http://moelleforum.dk/index.php/det-teknologiske-ge-nnembrud>)
52. Maura Reilly og L. R. Lippard: *Curatorial activism: towards an ethic of curating*, Thames & Hudson 2018

Om forfatteren



Gry Hedin

Gry Hedin (f. 1974) er kurator og projektforsker på SMK. Artiklen er del af projektet "Landbrug og landskab - SMKs landskabsmalerier i et klimakritisk nu" støttet af Ny Carlsbergfondet. Hun er mag.art i kunsthistorie og ph.d. fra Københavns Universitet og har arbejdet med relationen mellem landskabsmaleri, naturvidenskab og litteratur i forhold til klima- og biodiversitetskriserne. Hun er desuden regenerativ bonde på landbruget Holmager og har arbejdet som museumsinspektør på Ordrupgaard, Faaborg Museum og ARKEN. <https://smk-dk.academia.edu/GHedin>