

Månen – fra den indre verden til det ydre rum

Af Marie Laurberg

Marie Laurberg er museumsinspektør på Louisiana Museum of Modern Art og kurator af udstillingen *Månen – fra den indre verden til det ydre rum*. Har blandt andet kurateret *Yayoi Kusama – i uendeligheden*.

kat.24
Rosa Barba
The Color Out of Space, 2015
Farven fra rummet

Hvad laver en udstilling om Månen på et moderne kunstmuseum – her på Jorden? Som det eneste himmellegeme, hvis overflade kan ses med det blotte øje fra Jorden, har Månen gennem alle tider fascineret kunstnere. Dens runde, hvide skive har været en åben projekionsflade for myter, forestillinger og drømme. Månen er et grundsymbolsymbol, hvor den indre verden og det ydre rum mødes – videnskab og folketro, fiktion og teknologi, eksistentiel søgen og økonomisk ekspansionsstrang. Og i billedkunsten får disse idéer et kondenseret udtryk. Her er Månen et spejl for menneskets tanker om eksistensen og vores plads i verden. Hvad er vigtigt for os, hvad tillægger vi værdi, hvordan skaber vi mening i verden? Spørg Månen. Den svæver på himlen som et blankt, hvidt lærd og viser os de historier, vi fortæller om den.

Det er Månen som kulturens spejl, vi undersøger i Louisianas udstilling *Månen – fra den indre verden til det ydre rum*. Udstillingens kulturhistoriske perspektiv rejser Månen spørgsmåle om de meninger, der kan tilskrives vores svæven rundt i et uendeligt univers. Månen tilbyder os et kollektivt moment af fordybelse og refleksion over vores skrøbelige eksistens og menneskets plads i universet. Generation efter generation, rotation efter rotation.

Udstillingen tegner et multifacetteret portræt af Månens rolle i den vestlige forestillingsverden med flere end 150 værker

og genstande – kunst, litteratur, musik, film, design, kulturhistorie, arkitektur, design og videnskab – indsamlet gennem flere års intens research. Med udstillingens interdisciplinære perspektiv er at bringe objekter fra forskellige vidensområder i direkte dialog og dermed understrege kunstens rolle som en særlig erkendelsesform – en måde at undersøge verden på. Kunsten udvikler sig ikke i et lufttæt rum. Den udvikler sig i dialog med de erkendelser, der opstår indenfor andre områder, hvilket udstillingen rummer talrige eksempler på: Amerikanske Robert Rauschenberg var huskunstner hos NASA under Apollo-missionerne. Galileos banebrydende månekort blev til med det ene ben i videnskabens verden og det andet i kunstens. Et af 1800-tallets astronomiske hovedværker om Månen blev skabt af en forsker, James Nasmyth, der også var kunstner. Og surrealisternes inddrag både astronomisk videnskab og andre kulturers mytologiske og religiøse genstande i deres billeder af Månen for at opnå kontakt til menneskets dybeste spirituelle lag.

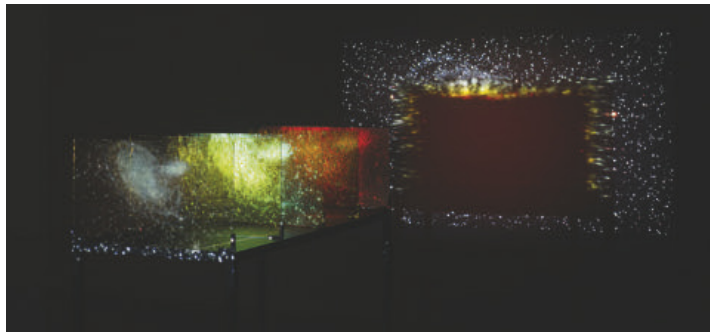
Med dialoger på tværs af genrer er udstillingen organiseret som en række tematiske nedslag. Fokus ligger på de knudepunkter, hvor Månen har en særligt defineret plads i den kulturelle forestillingsverden. For i nogle perioder har Månen skinnet tydeligere igennem i kunsthistorien end andre: Romantikens billeder er ofte badet i stemningsmættet månelys og fortæller om menneskets lidenhed overfor den store natur. Surrealismens billeder er optaget af Månen som en kraft, der trækker i mennesket. Ikke så mærkeligt blev Månen igen et vægtilt motiv i kunsten under den kolde krigs rumkapløb – som et monument over menneskets bemærkning af kosmos. Og i samtidskunsten møder vi et kritisk blik på de afledte effekter af modernitetens landvindinger: en interesse for koloniseringen af verdensrummet, der går hånd i hånd med økologiske kriser og et blik for de dybe, kosmiske tidslag, der overskrider det menneskelige.

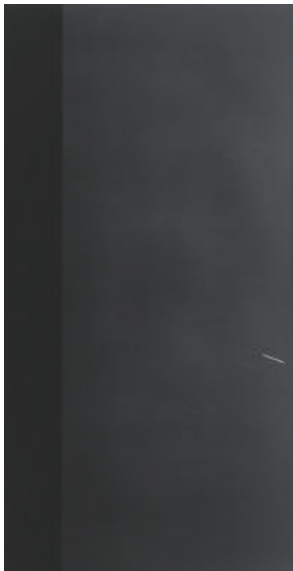
Det planetære perspektiv

Samtidskunstens fremstillinger af Månen hænger sammen med en bredere interesse for det ydre rum og jordklodens egenskaber som planet. Jeg vil betegne tendensen som en *planetær opmærksomhed* i samtidskunsten. Temaer som geologiske forhold, basale naturlove, mikroorganismer, fossiler,

atmosfæren, pladetektonik, solsystemet og dets himmellegemer og universets mystiske mørke stof dukker op i kunstværker, der tilgår naturen på en ny måde. Ikke som et landskab, et politisk territorium eller en postmoderne Kliché, men som et kosmisk fænomen. Med mere eller mindre tydelige referencer til den aktuelle økologiske krise rettes opmærksomheden mod vores planet og dens skæbne set i et langt tidsperspektiv. Værkerne tager udgangspunkt i, at menneskets skæbne er uløseligt forbundet til planeten Jorden. Vores civilisationske aktiviteter udspringer sig på baggrund af en lang historie, geologisk tidsramme, den 'dyb tid', der ikke måles i timer, uger og år, men i planeters, stjernes og galaxers tidsplan. For i universets dybe tid er mennesket blot en parentes.

Som astrofysikeren Anja C. Andersen beskriver andetsteds i denne Louisiana Revy (s. 108), er Jordens og Månens tilblivelse ét. De opstår på samme tid som resultatet af en stor kollision i det tidlige solsystem for omkring 4,5 milliarder år siden – et svimlende tidsplan. Det filosofiske begreb 'dyb tid' betegner denne tidsskala og blev introduceret i 1700-tallet af den skotske geolog James Hutton. Zoomer vi ud til denne dybe tidsskala, bliver mennesket næsten usynligt. Et af de samtidskunstværker, der beskæftiger sig med dyb tid, er film-installationen *The Colour Out of Space* (2015) af kunstneren Rosa Barba. Værket projicerer billeder af Månen, stjerner og planeter fotograferet fra Hirsch Observatoriet gennem farvede skiver af glas, så de brydes op og spejles. På værket lydside reflekterer forskere, kunstnere og forfattere over universets uendelighed – såsom den mærkelige forskydning i lysets hastighed, der gør, at det vi ser, når vi kigger dybt ud i universet, er billeder af stjerner og planeter, som de så ud for millioner af år siden. Eller at moderne billedteknologier er forudsætningen for overhovedet at transformere det 'derude' til visuelle former, menneskejet kan opfatte. Der er mange filtre og lag af billeder, der som glasskiverne i Barbass værk skyder sig ind mellem os og det store kosmos derude. Selv de nyeste billeder bragt hjem af Hubbleteleskopet er baseret på fortolkning og opbygning – de er formet, farvelagt og navngivet: Ørnetågen, Sombrero-galaksen, Katteøjenebulaen. Dette peger på, at billedadnælsen er et fundamentalt redskab i menneskets forsøg på at bringe kosmos inden for rækkevidde – et vilkår, der gælder videnskaben såvel som kunsten. På den måde er de to erkendelsesformer, den videnskabelige og den kunstneriske, tættere forbundet, end man måske skulle tro.





kat. 172
Hiroshi Sugimoto
Red Sea, Safaga, 1992
Det Røde Hav, Safaga

De betjener sig begge af billeder og billed-skabelse som en måde at forstå verden på. Billedet er netop et erkendelsesværktøj hos kunstneren Hiroshi Sugimoto, hvis sort-hvide fotografi bøjer mediet væk fra dets traditionelle forbindelse til dokumentarisme for i stedet at billedligere fundamentale principper som tid og rum, fortid og nutid. Månen over havet er grundmotivet i den fotografiske serie *Revolution* (1986-1997), hvor horisontlinjen er kippet lodret og inddeler billedet skarpt i himmel og hav. I nogle værker tegner Månen

en tyk stribe af lys henover den sorte himmel, så vi fornemmer dens bane rundt om Jorden i en ubrudt bevægelse. Månens lys spejler sig i havets metalliske overflade. Sugimoto har udtalt, at afsættet for *Revolution*-serien var en naturoplevelse, der fik ham til at erkende menneskets plads i et større univers. Sugimoto refererer til astronomer som Kopernikus og Galileo, hvis observationer af rummets planeter indstifter et blik på verden, løsevet fra Jorden. Fotografierne har en mærkelig, overjordisk virkning, der illuderer et "view from nowhere". Deres lodrette horisont giver ingen indikation af, hvor vi står, der er ingen fast grund under fødderne. Foran billederne synes vi at svæve foran et enormt, udstrakt rum uden tegn på liv. Verden virker enorm, uforstyrret og uudgrundelig. Som så vi ind i en verden inden menneskets ankomst.¹

Udstillingen er også bredt ud til at omfatte værker, der på en mere abstrakt vis beskæftiger sig med kosmos og menneskets plads i universet. Alicja Kwades skulpturer arbejder med kosmiske grundformer på en mere direkte, kropslig måde: Granitsten slynges tilsyneladende rundt mellem stålringe i dynamiske planetbaner (s. 13), og store glober af farvet marmor ligger som tunge, fysiske billeder på himmellegemer. Kunstneren har selv sammenlignet værket med en gudinde, der kaster solsystemets planeter som et spil marmorkugler. Yayoi Kusamas ruminstallation *Gleaming Lights of the Souls* (2008) fra Louisianas egen samling lader os rejse ud i universet for en stund: Her træder man ind i et lille, spejlbekædt rum, hvor farvede lamper som planeter eller stjerner glimter og spejler sig i en uendelighed. Fortabelse og selvudslættelse, en hensættelse til kosmos orkestreret af små, elektriske lamper.

Måneskin

Hvornår har du sidst oplevet måneskin – uforstyrret af andre lyskilder? Måneskin i sin rene form er umuligt at opdribe i en storby, og den tiltagende lysforurening over store dele af kloden gør, at naturfredningsforeninger i disse år omtaler nattehimmelen som et bevaringsværdigt fænomen. Katie Patersons værk *Light Bulb to Simulate Moonlight* (2008, s. 5) leverer dets egen løsning på denne problemstilling – bymenneskets paradoksale forsøg på at fastholde en særlig naturoplevelse. Paterson har samarbejdet med elpærefirmaet Osram og en gruppe ingeniører for at foretage lysmålinger, analysere bølgelængder og endelig

kat. 85
Carl Julius Leybold
Kirchhofsengang, 1832
Kirkegårdsindgang



identificere en passende overfladebehandling, så den særligt fremstillede elpæres lyskvalitet så præcist som muligt simulerer måneskin. Værkets 289 elpærer har hver en levetid på 2.000 timer, så med en samlet varighed på 66 år svarer det til længden på et gennemsnitligt menneskeliv anno 2008. Et livslangt forbrug af måneskin. Hver gang værket udstilles, vises hele samlingen af pærer, men blot en enkelt er i brug og bader rummet i sit karakteristiske, kolde lys. Når en pære springer, tages en ny i brug. Lyset rinder gradvist ud, og et menneskeliv måles op. Værket er karakteristisk for Paterson i dets brug af hverdagens genstande til at håndgribeligere en flygtig størrelse som menneskets dødelighed: livets varighed målt op med elpærer, der brænder ud.²

Patersons værk er en nutidig opdatering af et af den romantiske kunsts grundmotiver: Måneskin som anledning til kontemplation. Månens særlige lys har gennem århundreder været et fascinationspunkt for kunstnere og forfatterne. Den særlige lyskvalitet – som reelt er en refleksion af solens lys – opfattes som blålig for menneskeøjene. Ved Månens sparsomme lys ned sættes øjets sensitivitet overfor detaljer og farve, og en grålig, dunkel verden træder frem fra omgivelsernes mørke. Ser man henover det europæiske landskabsmaleri i 1800-tallet, finder man så mange måneskinsstudier, at man kan tale om en regulær genre. Skønt Månen ofte optræder som motiv i billederne, er den ikke i fokus som objekt for studier – det er

dens kølige, konturudviskende lys, der stemmer sindet på en særlig måde. Månen giver anledning til at kontemplere den sublime natur, der med sin vældige og evige kraft står i kontrast til menneskelivets flygtighed. Vil man finde fundamentet for samtidskunstens planetære opmærksomhed, må man altså tilbage til den romantiske kunst. Og her spiller Månen en hovedrolle.

Maleren Caspar David Friedrich er en hovedfigur i den tyske romantik. For Friedrich var nattehimmelen med dens stadigt skiftende, mystiske lys et guddommeligt fænomen.³ Han var særlig optaget af dagry og tusmørke, af morgenrøde og solnedgange, af tåge – og måneskin. I maleriet *Meeresküste im Mondlicht* (1818, s. 35) skildrer Friedrich horisontlinjen ved havet badet i måneskin. I billedets forgrund hænger draperinger af fiskenet på tynde pine stukket ned i havbunden – deres forgrinding rækker op mod himlen som stivede fingre. En skrøbelig konstruktion mellem kystlinjens store, tunge sten. Månens diffuse skær bader himmel og hav. Evigheds og forgængeligheds mødes her ved fiskerlejet. Og netop denne rolle spiller måneskin i periodens maleri – en mediator, der bringer det lille menneske i kontakt med Den Store Natur. Hos en af Friedrichs samtidige, Carl Julius von Leybold, mødes menneskets dødelighed og Månens evige lys ved indgangen til en kirkegård i maleriet *Kirchhofsengang* (1832). Maleriets menneskeskikkelser, en kvinde og en mand



kat. 42
J.C. Dahl
Zugten ved Napoli set
fra en grotte, 1821

fulgt af en lille hund, bevæger sig blandt et opbud af forgængeligemotiver: Ruiner, gravsteder og halvt udgåede egetræer danner bagtæppe for en gåtur, der i billedets sceniske rum bliver en livsvandring. Med sit cykliske gennemløb af faser – fra nymåne til fuldmåne – er Månen i sig selv et symbol forbundet med både nyt liv og død – og i den romantiske kunst måles dette livsførløb mod en sublim og overmålig natur.

Månen spillede en afgørende kulturel rolle i det tidlige 1800-tals kultur, og kunsthistorikeren Sabine Rewald taler om en decideret måneperiode i det tyske kultur.⁴ Fænomenet begrænser sig ikke blot til Tyskland, men kan udstrækkes til kunsten over store dele af Europa, herunder Frankrig, Skandinavien og England. Den tyske filosof Arthur Schopenhauer giver sit eget bud på Månens fascinationskraft: "den er *sublim*, dvs. den sætter os i en sublim stemning, fordi den, uden nogen forbindelse til os, evigt fremmed for jordiske aktiviteter, driver og ser alt, men tager ikke del i det ... På grund af dens velgørende effekt på vores sind bliver Månen gradvist vores hjerteven, hvad Solen derimod aldrig bliver, idet den skinner som en overvirg velgører, som vi slet ikke kan se i øjnene".⁵ Månens sublim kraft ligger i afstanden. Den er på én gang tilgængelig, synlig, men stadig altid på afstand, uopnåelig. Flere kulturhistorikere har peget på, at romantikkens natursyn var en reaktion på periodens videnskabelige

opdagelser og teknologiske fremskridt – eller det, sociologen Max Weber har beskrevet som det moderne, sekulære samfunds "affortryllelse" af verden.⁶ En proces af rationalisering, hvor de traditionelle samfunds mysticisme og spiritualitet afvikles til fordel for et videnskabeligt og rationaliseret verdenssyn.

Månens lys var også omdrejningspunkt i en lang række kompositioner fra 1800-tallet. Ludwig van Beethovens *Måneskinssonate* (1801) vandt allerede i samtiden stor popularitet og fik sit navn fem år efter Beethovens død, da digteren og musikkritikeren Ludwig Reillass sammenlignede den indledende sekvens med effekten af måneskin på Lucerne-seen.⁷ På udstillingen er dette stykke omdrejningspunkt for et samtidskunstværk af førnævnte Katie Paterson, hvor partituret til *Måneskinssonaten* er sendt med morsekode til Månen, hvorefter det reflekteres tilbage til Jorden. Visse dele forsvinder i Månens kratere, og det tilbagevendte, hullede musikstykke spilles på et flygel.

Den romantiske måne

Romantikens måneskinmaleri er præget af genkommende genemotiver som månelysets spejling på havoverfladen eller modlys, hvor en dunkel forgrund står i kontrast til et oplyst himmelvælv, men hver enkelt kunstner går til måneskinnet med sit særegne blik. I C.W. Eckersbergs næsten sorte *Måneskinbillede* (1821, s. 4) møder



kat. 107
Katie Paterson
Earth – Moon – Earth (Moonlight Sonata
Reflected from the Surface of the Moon), 2007
Jord – Måne – Jord (Måneskinssonate reflekteret
fra Månens overflade)

vi en tæmmet natur, rolig som en velplejet have. Den cirkulære fuldmåne hænger som en blank mønt i billedets øverste hjørne. Alt synes optegnet med lineal. Bådens mast deler billedfladen ind i geometriske felter, og Månens stråler spejler sig i vandoverfladens sirlige rifler med præcis præcision. Natten er mild. Der er en anden dramatik på færde i J.C. Dahls maleri fra samme år, *Napolibugten i måneskin, set inde fra en grotte* (1821). Inspireret af en rejse til Italien i 1820-21 skabte Dahl en række spændende måneskinstudier, der undersøger landskabet i og omkring Napolibugten, i perioden et populært rejsemål for de dannede og velhavende. I dette lille maleri gemmer Månen sig halvt bag en sky. Vi ser ud på himmel og hav fra en grotte, der giver anledning til at male et billede i modlys. Hermed opnår Dahl en særlig mystik, for alt det, der er tættest på, kan vi ikke se. Det handler om det hinsides. Midt i billedet optræder vulkanen Vesuv med sit aktive, lava-dryppende krater som en redorange modvægt til Månens gråhvide lys. Jordens indre og det ydre rum mødes – vulkanrøget og

skyer blander sig på himlen, og midt mellem grotten mørke og himlens lys sidder et lille menneske og fisker. Et flygtigt gøremål, målt op mod elementernes storhed. Der er en geologisk opmærksomhed i dette billede med grotten – vi befinder os, så at sige, i Jordens indre – lavaen, klipperne og Månen, der trækker en linje fra Dahl og helt frem til samtidskunstens optagede af geologiske processer og det planetære perspektiv på Jorden.

Britiske Joseph Wright of Derby rejste som J.C. Dahl til Napolibugten (1773-75) og maler i motivet *Vigil's Tomb* (1782, s. 36) en ruin, som betragtes som den antikke forfatters gravsted og som i perioden var blevet en kendt attraktion. I Wrights maleri troner den enorme klippegrav som et kranie i landskabet, og fuldmånens skarpe lys lader skyformationerne tegne et hvidt mønster på himlen. Fra gravens indre anes et svagt lyskær fra en lille lampe. Wright er den kunstner i perioden, der mest konsistent beskæftigede sig med måneskin, og han har fået tilnavnet "lysets maler", fordi han ud over månelyst beskæftigede sig indgående med virkningen fra stearinlys og gradvist også inddrog industrialiseringens nye lamper i sine malerier. Wright var interesseret i sin samtids teknologiske udviklinger og tog del i et fællesskab af fremtrædende industrialister, kunstnere og videnskabsmænd kendt som The Lunar Society – månelyselskab. Deres møder var henlagt til aftener med fuldmåne – af den praktiske årsag, at månelyst gjorde det lettere

og mere sikkert at finde hjem efter mødet. Dette skulle snart ændre sig, for netop Wrights samtid – og de efterfølgende år – var karakteriseret af opfindelser af nye, kunstige lyster. I 1792 opfinder den skotske ingeniør William Murdoch, hvad der betragtes som den første gaslampe, og i de efterfølgende årtier bliver en lang række nye typer af gaslys og elektrisk lys udviklet, og i 1880 producerer Thomas Edison en 16-watts-elpære. Den brændende interesse for måneskin, man kan iagttage hos periodens malere, finder altså sted i netop de år, hvor Månen gradvist, men uafvendeligt, får konkurrence som nattens primære lyskilde. Det er nærliggende at konkludere, at romantikkens besættelse af måneskin i virkeligheden er et modsvar til de nye teknologiske landvindinger. Et resultat af, at Månens lys pludselig, på en anden måde, bliver vigtig, når andre lamper begynder at lyse natten op.

Samtidskunsten står på toppen af denne lysudvikling. Kunstneren Darren Almond har i det omfattende fotografiske projekt *Fullmoon* opsegt særlig mørke landskaber – bjerge, kystlinjer, skove og floder, som han fotograferer i fuldmånens lys. Ved at fotograferer med lang lukkertid opnår Almond at indfange så meget lys, at et farvebillede dukker frem af nattens landskab. Brændte, bløde farvenuancer giver adgang til en ny naturoplevelse – og en særlig dramatik opstår i billederne, fordi kameraets lange lukkertid fremhæver kontrasten mellem det, der bevæger sig og det, der står stille. Stjerner pisker som striber af regn henover himlen, og vandet bevæger sig opløst som røg mellem størkede klipper. I disse billeder blotlægger kameraet et nyt syn på landskabet – en naturerfaring, vi ellers ikke har adgang til. Og med tydelige hilsener til romantikkens landskaber lader Almond månelystet være genstand for kontemplation af den store natur.

Observation og spekulation

Som kulturelt fascinationspunkt rammer Månen midt ind i en konflikt mellem videnskabens observerende og kortlæggende blik og en åndelig eller decideret mysticistisk bestræbelse. Den franske forfatter Victor Hugo sammenfatter på sigende vis dette modsætningsforhold, da han efter et besøg i Paris' observatorium i 1830 skriver: "Du ser Månen, og dette uventede billede træder frem for dig; og i skyggerne finder du dig selv ansigt til ansigt med dette atlas over det ukendte. Effekten er rædselsvækkende ... Man bliver svimmel ved synet af en verden, der svæver i tomhed!" Mellem



kat. 11
Darren Almond
Fullmoon@Yesnaby, 2007

Hugos linjer runger ekkoet fra et gudsførladt verdensrum, som han ved selvsyn kan konstatere er afsjælet.

Den videnskabelige observation af Månen har en lang historie, og en hovedfigur er Galileo Galilei, der i 1609 konstruerede et teleskop på baggrund af, hvad han havde hørt om denne ganske nye teknologi. Over flere nætter i vinteren 1609 betragtede Galileo Galilei Månen gennem et teleskop fra kampanien på San Giorgio Maggiore i Venedig. Her skitserede han Månens overflade, og resultatet er de første publicerede billeder af overfladen på en verden hinsides Jorden. Tegningerne, der blev oversat til akvareller og efterfølgende udgivet i Galileos bogværk *Sidereus Nuncius* (1610, s. 72), ændrede den astronomiske videnskab for bestandigt. Galileos baggrund i både videnskab og kunst betød, at han kunne trække på flere discipliner i sine undersøgelser, og det var hans viden om skyggedannelser i malerkunsten, der fik ham til at forbinde Månens mørkere områder med ujevnheder i dens terræn.⁹ Som Galileo skrev: "Månens overflade er ikke fuldkommen glat, fri for ujevnheder og komplet rund ... tværtimod er den ujævn, fuld af fordybninger og fremspring,

ligesom Jordens overflade, der overalt varierer med høje bjerge og dybe dale." Hermed gjorde han op med den fremherskende idé, båret frem af den antikke filosof Aristoteles, at himmellegemer var perfekte sfærer – ideelle i kontrast til den fejlbarlige jord – og at Månen var en rund, gennemskinnelig kugle. Eller som Dante senere skrev: "så glitrende og slebet og så ren som en diamant når solen spiller i ... denne uforanderlige perle".¹⁰ Galileos historie er på mange måder en historie om kampen mellem religion og videnskab. Hans forfægtelse af det heliocentriske verdensbillede gjorde ham til offer for gentagne inkvisitioner, og på grund af sine opdagelser tilbragte han den sidste lange del af sit liv i husarrest. Med Galileo blev Månen en gang for alle et objekt for videnskabelige studier. Den kostbare maleriserie *Le osservazioni astronomiche* (1711, s. 78-79) af italienske Donato Creti, der er udlånt af Vatikanmuseet til Louisianas udstilling, fortæller historien om den tidlige videnskabs afhængighed af religionen – for serien blev udført på bestilling fra grev Luigi Marsili, der skænkede den til Pave Clement XI for at overbevise ham om vigtigheden af at etablere det første offentlige observatorium i Bologna. Kunstværket opfyldte sin funktion som politisk argument – observatoriet blev oprettet – og billederne står i dag som vidnesbyrd om tidens indsigt i solsystemets planeter. Hver af de i datiden kendte planeter har sit eget tableau, hvor de studeres eller betragtes gennem teleskoper af mænd og kvinder – og i panelet tilegnet Månen er dens karakter særligt udført med tydelig inspiration fra Galileos optegnelser.

I 1800-tallet havde nøjagtige månekort vundet folkelig udbredelse i Europa, og med opfindelsen af fotografiet opstår en ny billedteknologi, der hurtigt rettes mod Månen. Den skotske ingeniør og kunstner James Nasmyth skabte en række dybt fascinerende billeder af Månen på baggrund af studier i et avanceret teleskop. Som teknologisk frontløber og opfinder var Nasmyth optaget af den nye kamerateknologi, og ønsket om at forene den med astronomiske observationer skabte han en serie dybt fascinerende illusioner af Månens landskab – set fra en position stående på dens overflade. Paradoksalt opstod de virkelighedstro billeder gennem flere lag af modellering: På basis af observationer modellerede Nasmyth udførlige relieffer i gips, som han fotograferede mod mørk baggrund i stærkt lys – så konturer og

skygger på Månens overflade stod tydeligt frem. Billederne blev publiceret i bogen *The Moon Considered a Planet, a World, and a Satellite* (1874, s. 75), der siden har haft indflydelse på skildringen af Månens landskab fra filmkunsten til Apollo-missionernes hjembragte fotografier.

En af de mest ambitiøse månemodeller fra tiden har også resulteret i et fotografi, der måske bedst indfanger den tydelige rolle, Månen spiller i det moderne vestlige åndsliv. I 1849 overbeviste astronomen Johann Friedrich Schmidt kuratoren Thomas Dickert fra Naturhistorisk Museum i Bonn om at producere en ambitiøs model af Månens synlige forside, baseret på et detaljeret månekort fra 1830'erne.¹¹ Den næsten seks meter høje model blev produceret i gips, og mere end 2000 detaljer fra Månens overflade – kratere, 'have', bjergkæder – var gengivet, og modellen blev efterfølgende sendt på udstillingstournee i USA, hvor den endte på Field Columbian Museum i Chicago. I et fotografi herfra (s. 3) ser vi månemodellen i et historicistisk interieur med stukkarer og udskårne paneler, og ved siden af står en uniformeret vagt og holder opsyn. Som et monument over kortlægningens ambition om fuldstændighed vækker den enorme månemodel mindelser til Jorge Luis Borges' korte historie "Om videnskabelig Strenghed" (1946), der humoristisk udpeger kortlægningens paradoks i fortællingen om et fiktivt kejserdømme, hvor kortlægningen når et så avanceret stadie, at et kort over kejserdømmet fylder – hele kejserdømmet. Alt er med. Som sådan taler fotografiet om videnskabelig ambition og præcision – og om at Månen efter århundreders intens observation er blevet mere håndgribelig for mennesket. Men samtidig er fotografiet helt grotesk. Det lille menneske, der holder vagt ved den store skaber en kortvarig illusion om, at det faktisk er Månen, man har hentet ned på Jorden og ind i museet. Under videnskabens gres løssriver Månen sig fra logikken som den mystiske og mystiske billedmaskine, den også er.

Fantasiens måne

Nok lader Månen sig kortlægge, men den er også fantasiens territorium. Snart sagte alle kulturer har myter, guder eller ritueller knyttet til Månen, og både kunsten og folkekulturen er rig på forestillinger om, hvordan Månen påvirker menneskets krop og psyke, hvilket E.C. Krupp

beskriver mere indgående i denne Louisiana Revy (s. 40). En stærk strøm i den moderne kunst insisterer på Månens rolle i fantasien, på dens evne til at vække undren – og dette gælder ikke mindst kunstnere associeret med surrealismen. Astronomi – og okkult astrologi – spillede en væsentlig rolle for en række af surrealismens mest fremtrædende kunstnere – både i form af referencer til tidens nyeste opdagelser og i brugen af himmeldybet som et rum for fantasier og forestillinger.¹³ Samtidig var mange af bevægelsens kunstnere samlere af mytiske og rituelle genstande fra ikkevestlige kulturer – genstande, der både fascinerede gennem deres tilknytning til religiøse myter og deres anvendelse i ritualer, der havde til formål at bringe mennesket tættere på en kosmisk orden.¹⁴ Hos kunstnere som Joseph Cornell, Max Ernst, Wolfgang Paalen, Salvador Dalí, Remedios Varo og Gertrude Abercrombie bliver rummet et digterisk rum.

Remedios Varo var dybt optaget af astrologi, og i hendes malerier forbindes mennesket og stjernerne i årsagskæder, der kendes fra astrologiens horoskoper, hvor personlige handlinger og beslutninger associeres med Månens, stjernernes og planeternes positioner. Varo, der i store dele af sit liv var bosat i Mexico, var, som andre surrealist, optaget af religiøse myter, ritualer og folkekultur, og hendes malerier rummer en vild kombination af referencer til det hele. Som det ses i det lille votivbillede *Icono* (1945, s. 70), hvor den kristne ikon-traditions forgyldte billede ikke afslører Jesus eller Jomfru Maria, men derimod en mytisk, flyvende bygning, der – med vinger, propeller og ét hjul – svæver henover stjernehimlen, drevet af stropper, der forbinder bygningen til fjerne halvmåner. Flere af Varos malerier understreger, hvordan mennesket og rummet er forbundet. Maleriet *Portrait of Dr. Ignacio Chávez* (1957, s. 71) rummer flere af hendes genkommende motiver – krystalinske former, middelaldermystik, stjernebilleder – og forbindelsen mellem stjerner og menneske billedgøres af tynde linjer, der som industrielle båndstropper lader de slanke, gotiske menneskeskikkelser styre af en art himmelsk mekanik. Nye døre åbner sig – i verden og i mennesket. Forbindelsen til det hinsides bliver et middel til dybere erkendelse.

I europæisk folkekultur forbindes nymånen med fertilitet, imens fuldmånen både tilskrives helende egenskaber og betragtes som kilde til galskab – månesyge. Max Ernsts skulptur *Moonmad* (1944 / støbt 1973) står som en gylden fetischfigur med bulnende øjne og vildt åben mund – fra dens runde hoved stritter to halvmåneformede horn. Skulpturen vidner

kat. 54
Max Ernst
Moonmad, 1944
Månesyg



kat. 37
Joseph Cornell
Untitled (Solar Set), ca. 1956-58
Uden titel (solsæt)



kat. 65
Camille Henrot
October 2015
Horoscope, 2015
Oktober 2015-horoskop

om Ernsts inspiration fra det vestafrikanske Kota-folks træfigurer og ligner en satyr eller et diabolisk gudebillede. Under Månens lys åbner sindet sig, og i Ernst bliver det i form af et blottet urskrig, der kaster rationalitetens kappe af.

Et samtidskunstværk, der også knytter forbindelse mellem Månen og sindets tilstand er Camille Henrots mekaniske skulptur *October 2015 Horoscope* (2015), der lader Månens skiftende cyklus rotere i en kontinuerlig cirkelbevægelse over en opstilling af små figurer: Muskuløse mænd løfter i en mekanisk gentagelse en vægtstang op og ned, imens kvindelige buddhafignurer vipper benet på pilatesmanér, cigaretter hopper som kårerne i en tegnefilm, og piller fra væltede medicinglas regner ned over et lille menneske, der skiftevis smiler hysterisk og klapper sammen i total afmagt. Et mentalitetshistorisk hamsterhjul. Den eksistentielle absurditet er til at tage af føle på – men er hos Henrot afsat for en samtidskritik. Månens rotation bliver motor i en på én gang humoristisk og dystert kommentar til det mentale helbred i vores samtid, hvor systemiske, samfundsmæssige problemer søges løst ved at tømme kroppen med wellness og medicin. Er vi egentlig selv herrer over den verden, vi skaber? Og hvordan påvirker den os?

Henrots humor og brug af leg og spil er beslægtet med den af surrealismens kunstnere, der med størst konsekvens gjorde kosmiske temaer til sit motiv: Joseph Cornell. Astronomiske temaer løber som en rød tråd

gennem Cornells værker, hvor universets store skala med legende lethed bringes inden for vores rækkevidde. Som andre surrealist arbejdede Cornell med fundne materialer og utraditionelle sammensætninger af objekter, men fra ganske tidligt udviklede han et særegent billedsprog baseret på små "kasser", hvori han udstillede udvalgte genstande i tableauer, der på én gang vækker mindelser til systematiserede videnskabelige præsentationer og barndommens samlinger af grøftkantens skjulte skatte. I et sæbeboblesæt fra 1941 lyser et månekort op i en æske foret med sort fløj, flankeret på hver side af fint udskårne, hvide piber og med små stykker koral i forgrunden som allusioner til forbindelsen mellem Månen og havet. Astronomiens temaer fortolkes af Cornell med fysiske og emotionelle virkemidler, og de små, intime kasser lægger op til et personligt blik på de genstande, den firkantede indramning insisterer på, hører sammen. I boksen *Untitled (Solar Set)* (cirka 1956-58) danner et astronomisk diagram over samspillet mellem sol, jord og måne baggrund for en opstilling af snapsøglas, hver med en lille glaskugle, som var solsystemets planeter faldet ned på frokostbordet. Over glassene hænger metalcirkler som kredsløbslinjer, der kan skydes frem og tilbage, og under det hele kan en sandstrand med skaller og drivtømmer trækkes ud i en skuffe. En kosmisk helighed, hvis surreelle virkning opstår i den legende insisteren på, at hele solsystemet sagtens kan foldes ind i den lille æske. Værsgo': kosmos i en kasse.

Kolonisering af Månen

En anderledes håndgribelig version af Månen findes i den kunst, der beskæftiger sig med rumfart. For her er Månen faktisk et sted, man kan rejse til. En central sektion i udstillingen beskæftiger sig med space age-æstetikken: de kunstneriske frembringelser, der kom i kølvandet på Sputniks kredsløb i 1957 og det efterfølgende rumkapløb, en periode som Stephen Petersen beskriver indgående i denne Louisiana Revy (s. 84). I årene omkring den første bemandede månelanding, Apollo 11, i 1969 er kapløbet mod Månen en altdominerende kulturel dagsorden, hvis filosofiske implikationer optager periodens store kunstnere – fra Robert Rauschenberg over Kiki Kogelnik til Yves Klein blandt mange andre – med lige dele frem-skriftoptimisme og ideologikritik. 50 år efter menneskets første skridt på Månen befinder vi os i dag midt i en ny rumalder. Og her er Månen ikke blot en destination, men et springbræt: Fra at være menneskets yderste destination skal månebase være Jordens forpost til universet. Arkitektfirmaet Foster+Partners har udviklet designet til en 3D-printet månebase for det europæiske rumagentur, ESA – en bygning, der printes på Månen af forhåbentlig-værende materialer og rummer et større løft om produktion i rummet (s. 119). Fabrikker på Månen? Hoteller? Hvilke verdener kan vi forestille os derude? Kunstneren Rick Godwin blev i 1970'erne ansat af NASA til at visualisere mulige rumkolonier. Hans billeder af den gigantiske hjulformede Torus-koloni til 100.000byggere er indrettet forbløffende traditionelt som parcelhuskvarter. Forstadsliv i en totalitär skala tilbydes med universet som bagtæppe. Så meget for utopiens uendelige mulighedsrum.

Kunstens bestræbelser på at bringe os i kontakt med universets store skala har en ny aktualitet i dag, hvor menneskeheden er blevet forbundet med geologiens dybe tid. Forskere anvender i disse år betegnelsen Det Antropocæne for at pege på, at Jorden befinder sig i en ny geologisk tidsalder, hvor menneskeheden påvirker Jorden på et planært niveau – eksempelvis ved at flytte mere masse end andre faktorer som vindforhold, erosion og pladetektonik.¹⁵ En af de teoretikere, der har beskæftiget sig mest indgående med Det Antropocæne, er den franske filosof Bruno Latour. I bogen *Facing Gaia* (2017) beskriver Latour den nye verdensorden, hvori forholdet mellem videnskab, politik og kultur må gentænkes. Med reference til romantikkens

natursyn beskriver Latour en ny situation, hvor naturens evighed overfor det flygtige menneske ikke længere giver mening. For kosmos er selv i bevægelse. Gletsjerne smelter hurtigere, havene stiger, og arter forsvinder i et højere tempo, end udviklingen af de politiske og kulturelle processer, der skulle forhindre det i at ske. Det er, skriver han, i dag lettere at forestille sig Jordens undergang end kapitalismens afslutning.¹⁶ Menneskets adælgende kraft er mere stabil end nogen naturkraft.

Latours pointe gør indtryk i en tid, hvor en ny rumalder er under opsejling, drevet af både nationalstater og kommercielle virksomheder, der sigter mod kolonisering af Månen med henblik på minedrift i det ydre rum. Og flere af udstillingens samtidskunsthverker beskæftiger sig netop med menneskets aftryk på universet. I *Project Adrift* (2016) undersøger dokumentaristen Cath Le Couteur den verden af rumskrald, der for mange er en ukendt del af Jordens nære kredsløb. Som følge af rumfarten blot siden 1950'erne kredser mere end 100 millioner stykker menneskeskabt rumskrald om Jorden: Udtjente satellitter, objekter som kameraer, tandbørster, termotæpper og værktøj tabt eller smidt væk af astronauter, raketterede og brændstoftanke, der ved kollision slås i stykker og bliver til flere.

Nattheimlen rummer andet end funkulende stjerner, som kunstneren Trevor Paglen udstreger med sin fotosene *The Other Night Sky* (2010-11, s. 117), der viser, hvordan de underliggende militærindustrielle dagsordener, der har fulgt rumprogrammerne fra begyndelsen, stadig er virksomme i dag. Paglen forsynes sin serie sublimt optagelser af nattheimlens stjernerhald med nøgterne titler, der udpeger de hemmeligholdte militære overvågningssatellitter, der bestandigt kredser om Jorden. Kunstneren Hito Steyerls doku-fiktions-videoværk *ExtraSpaceCraft* (2016) foregår på ruinerne af et observatorium nord for Irak, hvor et militærret rumprogram baseret på droneovervågning patruljerer over Kurdistan. Tidsånden er ikke til at kigge nysgerrigt ud i verdensrummet, foreslås det i videoens sammenklippede blanding af videospilæstetik og krig, for vi tager ud i rummet for at overvåge Jorden. De aktuelle planer om at etablere månebase som udgangspunkt for missioner i det ydre rum rejser mange spørgsmål, for et nyt kosmisk territorial-kapløb vækker mindelser til kolonitidens jagt på land og ressourcer. Hvem ejer Månen? To år efter at det lykkedes Sovjetunionen at bringe Sputnik i kredsløb omkring Jorden, oprettede FN i 1959 The Committee on the Peaceful



Uses of Outer Space, som især havde til hensigt at forbyde atomkraft på Månen og i rummet som sådan. Komitén etablerede en rumtraktat i 1967, der anlægger rammerne for en lovgivning om rummet og fastlægte, at det ydre rum er åbent for fredselig udforskning for alle nationer, men at "det ydre rum, herunder Månen og andre himmellegemer, kan ikke gøres til genstand for national tilgelænde ved suverænitetskrav, ved udnyttelse, okkupation eller på anden måde".¹⁷ Månen blev dermed defineret som fællesmenneskeligt øje, end af "the global commons" på linje med havbunden og atmosfæren. Planer om at sende robotter til Månen, at udvinde mineraler, etablere fabrikker og udstationer forskere og astronauter på en permanent månebase forekommer alligevel mere end nogensinde inden for rækkevidde. De aktuelle planer om rumkolonisering af spejler på sigende vis magtkoloniserer på Jorden – med stormagter som USA, Kina, Rusland og Europa som aktive spillere. Store dele af verdens befolkning vil ikke se sig repræsenteret i Jorden derendes hinsides, men må fortsat for den store stire længselsfuldt mod Månen. Som mennesker har gjordt til alle tider.

Som jeg skrev indledningsvist, kan vores billeder af Månen fortælle os noget grundlæggende om, hvem vi er. Månen spejler de tanker om eksistensen og om menneskets plads i verden, der præger tiden. Hvad er vigtigt for os, hvad tillægger vi værdi, hvordan skaber vi mening i verden? Spørg Månen.

kat. 163
Hito Steyerl
ExtraSpaceCraft, 2016
Installationfoto fra
Kunstmuseum Basel

- 1 Armin Zweite: *Hiroshi Sugimoto – Revolution*, 2012.
- 2 Christine Kiriachik: *Katie Paterson – Inside this Desert*, 2016.
- 3 Sabine Rewald (red.): *Caspar David Friedrich – Moonwatchers*, 2001, ibid.
- 4 Arthur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, p. 2, 1842, i Arthur Hübscher (red.), *Sämtliche Werke*, Wiesbaden, 1972, vol. 3, min ovenstående.
- 5 Max Weber: *The Sociology of Religion*, 1971, s. 270.
- 6 Stykkets oprindelige titel er *Piano Sonata No. 14, Op. 27, No. 2*. Siden Reilattas bemærkning blev titlen "Måneskinsonate" (lysk: "Mondscheinsonate") brugt i engelske og tyske publikationer, og siden da har stykket været universelt kendt under denne titel.
- 7 Jean Clair: "From Humboldt to Hubble" i Jean Clair (red.): *Cosmos – from Romanticism to the Avant-garde*, 1999.
- 8 Erwin Panofsky: "Galileo as a Critic of the Arts: Aesthetic Attitude and Scientific Thought", i *Isis*, vol. 47, nr. 1, marts 1956, s. 3-15.
- 9 Dantes Guddommelige Komædie, på danske vers af Ole Meyer, Multivers, 2000, s. 328.
- 10 Andreas Christoph, On the "De-Measuring" of Time and Space in the Models of the World of the Eighteenth and Nineteenth Centuries i: Mirela Alric, Inge Josef Demhardt, Sootien Vervast (ed.): *Dissemination of Cartographic Knowledge: 6th International Symposium of the ICA Commission on the History of Cartography*, 2016, s. 273.
- 11 Modellen, der består af 116 individuelle dele, befinder sig i samlingen på Science Museum i London.
- 12 Dette perspektiv er et relativt nyt forskningsfelt. Se fx: Ashley Lynn Bostley: *Picturing the Cosmos: Surrealism, Astronomy, Astrology, and the Tantor, 1920s-1940s*. Ph.d.-afhandling fra The University of Texas at Austin, 2013 (upubliceret), samt Kristen Hoving: *Joseph Cornell and Astronomy – A Case for the Stars*, 2009.
- 14 Jennifer Field (red.): *Moon Dances: Yup'ik Masks and the Surrealists*, 2018.
- 15 Kritikere af begrebet har peget på, at det ikke er menneskeheden som sådan, men snarere en specifik kapitalistisk samfundsmode, der har dækket denne situation.
- 16 Denne formulering hentes fra fra Fredric Jamesons udgivelse *Future Cities*, 2003. Se Bruno Latour: *Facing Gaia – Eight Lectures on the New Climatic Regime*, 2017, s. 108.
- 17 https://en.wikisource.org/wiki/Outer_Space_Treaty_of_1967#Article_VII