LILIAN MUNK RÖSING

# Janus la Cour gjorde stenen stenet igen

Midt i et alt for travlt arbejdsliv var det min gave til mig selv at tilbringe min fødselsdag i selskab med Janus la Cours malerier på Nivaagaard. Jeg havde været oppe at se dem med min mand en søndag i november. Vi var begge bjergtagede. Der var en stor ro i de malerier, og den smittede af på de besøgende; sjældent har jeg set en udstilling, hvor alle går så langsomt rundt og dvæler så længe ved det enkelte værk. Måske har det noget at gøre med, at der fra det ene af la Cours malerier til det andet ofte kun er en lille forskydning i perspektiv: På ét maleri ser man åens udløb fra én vinkel, på det næste fra en lidt anden; maleren har ikke bevæget sig mange meter, før han er standset igen, og det tempo forplanter sig til de besøgende.

Janus la Cour (1837-1909) falder mellem to glansperioder i dansk kunsthistorie: guldaldermalerne og skagensmalerne. Han er gammeldags i sin maleteknik, men moderne i sine beskæringer og perspektiver, som rykker de ikke-menneskelige naturting, ikke mindst stenene, i forgrunden. Derfor har hans malerier fået relevans i den antropocæne æra, hvor vi nu er nødt til at lære at tænke på de ikke-menneskelige naturting som andet og mere end kulisse.

Jeg opsøgte la Cour netop for stenenes skyld. Det er blevet min lod at interessere mig for sten. Min kollega Stefanie Heine har inviteret mig med ind i et projekt om sten i kunsten og litteraturen. Jeg sagde ja med det samme, fordi jeg er vild med tanken om at stille spørgsmålet om menneskets naturforhold – det spørgsmål, som er blevet så akut – som et spørgsmål om dets forhold til stenene. Stenene, der synes at være det mest menneskefremmede i naturen, til forskel fra dyr og planter, som vi lettere kan træde i relation til, fordi de er organiske som os. Man kan ikke være stenkrammer, tænkte jeg. Og det er jo ikke helt rigtigt, for jeg

har krammet mange sten i mine lommer. Men alligevel er der noget ved stenene, der indbyder til et mindre spejlende, mindre ømt, mindre sentimentalt forhold end det, man kan have til dyr og planter. Sten er sjældent nuttede.

Sten er et af Janus la Cours yndlingsmotiver. I hans malerier af østjyske kyststrækninger fra 1870'erne og 80'erne er stenene "hovedaktører", "protagonister", "personligheder", som den tyske kunsthistoriker Simon Elson (2022, 243) skriver.

Det er en anden tysker, også kunsthistoriker, men dertil forfatter, der har kurateret udstillingen på Nivaagaard. Florian Illies. Også han hæfter sig ved la Cours sten. I sin tekst til kataloget opfordrer han beskueren til at indstille sit sanseapparat på "de små sensationer, [...] der opstår, når et par grønne strå får stenene til venstre til at lyse en anelse rødt op". For så er man "på rette vej", mener Illies, "nemlig nedad". Illies (2025, 52) betragter la Cour som en anti-romantisk landskabsmaler, der ikke vil føre vores blik ud i horisonten, men nedad. Nedad mod strandens sten.

De "små sensationer", Illies benævner, er farver. Stenenes farver. Det eneste sprog, stenene har, er farver. Skriver den franske kunsthistoriker Charles Blanc i 1867 (Batchelor 2001, 23). Og han mener det nedvurderende. Hans foragt for sten er lige så stor som hans foragt for farver. Den foragt, han nærmest bærer i sit navn: Blanc (Hvid).

## Rød kødsten og stengrå skymasse

Jeg har altså ryddet min fødselsdag i kalenderen for at kunne tage kystbanetoget til Nivå og spadsere til museet under en ubevægelig, stengrå decemberhimmel. For at skærpe min opmærksomhed på stenenes farver har jeg medbragt *Werners Nomenklatur der Farben*, et af de første europæiske farvekataloger. Abraham Gottlob Werner var geolog og udarbejdede i 1770'erne et system til klassifikation af mineraler, baseret på deres farver. Det omfattede 110 farvetoner. Røggrå som flint, grønligt grå som skifer, blåligt grå som kalksten osv. At have sans for sten er også at have sans for farver, ikke mindst for subtile forskelle i gråtoner. I 1828 blev kataloget udvidet med yderligere 31 toner af den skotske plantemaler Patrick Syme, plus eksempler fra botanikken, zoologien og anatomien.

Den sten, jeg har i hovedet fra sidst, er rød og glinsende og fra maleriet *Søgræs og store sten* (u.å.) **[1]**, som er det første, jeg genopsøger. Her er kystmotivet virkelig begrænset til landskabets forgrund, og blikket rettet nedad. Vi ser ned, som vi gør det, når vi går tur på en stenet strand og skal sætte fødderne rigtigt. Kun en lille flig af havet er med på billedet, en lysegrå bræmme i øverste venstre hjørne. Her ser to sorte sten til gengæld ud, som om de er på vej ud i vandet, som



**[1]** Janus la Cour: *Søgræs og store sten*, u.å. Olie på lærred. 33,5 x 62 cm. Stiftung Pommersches Landesmuseum, Greifswald (hentet fra Wikimedia Commons).

børn, der vil soppe, mens de voksne har lejret sig i sandet. "Kødsten" var det første, jeg tænkte, da jeg så den største og rødeste sten i maleriet. Den mindede mig om et fænomen, jeg kender gennem den danske billedkunstner Simon Dybbroe Møller: I Japan er det populært at samle på sten, der ligner kød. Da jeg vil bestemme dens farve ud fra Werners nomenklatur, er "kødrød" den, der rammer bedst. Stenene her udgør en palet af kødrød, askegrå og teglrød. Søgræsset har nogle af de samme farver i sig, men også sort, mørkere grå, rødbrun. Søgræsset fylder mest i maleriet, næsten halvdelen af lærredet. Forneden breder det sig fra kant til kant og snævrer så perspektivisk ind opadtil som midterkile i den diagonale komposition. Under søgræsset ligger sten, lige så store og sikkert lige så flotte som de blottede røde og grå. Sten med pels af søgræs. Billedet skjuler flere sten, end det viser. Eller: Billedet viser os flere skjulte sten end synlige. Måske forhøjer det synligheden af de synlige. Den store glinsende kødrøde sten, som havde printet sig i min nethinde, gør måske så meget desto mere indtryk, som den fremstår afdækket, afsløret. En slags striptease for sten? I hvert fald er vi med det glinsende røde tæt på en slags stenporno. Stenen ser våd ud; malingen har glimt af højglans, der giver et vådt look. Våde sten er smukkere end tørre; det ved ethvert barn, som jublende har hjembragt en flot strandsten og skuffet set den tørre og falme.

Men sidestillingen af de søgræsdækkede og de blottede, våde sten appellerer ikke bare til vores øjne. Den appellerer også til vores fødder. Fordi perspektivet er den vandrendes. Den, der ser efter, hvor hun skal træde. I tankerne taster jeg mig frem i billedet med mine gummistøvlesåler, rutsjer lidt rundt i søgræsset og står fast på den blottede sten.

Det må være om dette maleri, at Illies siger, at de grønne strå får "stenene til venstre" til at lyse mere rødt. For i højre billedkant er der forneden en lille plet af græsgrønt, et farvemæssigt fremmedlegeme, der rigtignok med komplementærvirkning fremhæver det røde. Ikke bare den store kødrøde sten skråt til venstre, men også de små røde nister i det lysegrå sand ovenover, i billedets øvre højre hjørne. For mig ligner de røde nister en rød skrift.



**[2]** Janus la Cour: *Regnvejr over stranden ved Kalø Vig*, 1883. Olie på lærred. 124 x 192,5 cm. SMK.

*Søgræs og store sten* er et relativt lille maleri, 33,5 x 62 cm. Det stykke af stranden, det fremstiller, indgår som en del af det større og mere panoramiske billede *Regnvejr over stranden ved Kalø Vig* (1883, 124 x 192,5 cm) **[2]**.

*Regnvejr over stranden ved Kalø Vig* er et mørkere billede end *Søgræs og store sten*. Den røde sten er ikke glinsende her, men falder mere brunlig og dæmpet ind i sine grå naboer og søgræsset. Vi ser mere af stranden og dermed flere sten. De indgår i det mønster af borter, som bølgerne danner af sand og tang, når de skyller ind og trækker sig tilbage. Det giver mig en oplevelse af også stenene som skyllet i land. Noget har ført dem hertil og trukket sig tilbage. Istidens store gletsjere, som bragte gnejs og granit til Danmark fra Norge og Sverige.

Det kan godt være, at vi her ikke bare ser stenenes forgrund, men også himlen, men himlen ligner sten, dækket af tunge, mørkegrå skyer. Den stengrå skymasse udfylder lærredets øverste halvdel. Forgrunden med strand og sten fylder det meste af den nederste. Imellem de to er der en spejlingsakse: Hen over en stribe landjord på den anden side af vigen spejler en lys himmelbræmme med mørkegrå regnvejrsstriber sig i den lyse vandbræmme. Men også mellem den mørke himmel og den mørke strand er der et spejlingsforhold: Stranden med de grå sten spejler den stengrå skymasse.

Måske er la Cour også stenens maler, fordi han maler andre materier end sten stenagtige. Den stengrå skymasse over Kalø Vig. Den stenblanke vandflade i parken ved Villa d'Este, som er motivet for det første billede, man bliver mødt af på udstillingen **[3]**. Et udsnit af et stort rektangulært stenbassin omgivet af høje træer, hvis løv filtrerer sollyset. Det, der fanger blikket, er ikke noget centralt motiv, men bassinets grå vandflade. En flade så stille som poleret sten. Blank dér, hvor himlen spejler sig. Mattere dér, hvor træets løv spejler sig som grønne nister i det grå. I den video, der vises på udstillingen, ser jeg Simon Elson forklare, at man i billedets horisont aner Peterskirken, reduceret til en lille prik. Det er typisk for la Cour, siger Elson, at når han kommer til Rom, skynder han sig uden for byen, til Villa d'Este i Tivoli, og finder det fjerneste hjørne af parken, et sted, hvor stilheden hersker. Langt fra byens menneskevrimmel, langt fra de storslåede monumenter, som andre kunstnere tager til Rom for at male.

## Fra vandrerens perspektiv

Selv om det lille *Søgræs og store sten* udgør et udsnit af det store *Regnvejr over stranden ved Kalø Vig*, er det svært at betragte det som et forstudie. Det er for fuldendt til blot at være en skitse. Det er ikke et udsnit, der venter på sin helhed. Det er ikke et ufuldstændigt, ufuldbyrdet blik – det er et andet blik. Som Elson (2022, 102) skriver, er forholdet mellem la Cours forskellige versioner af samme

motiv – med større eller mindre forskydninger i beskæring og perspektiv – ikke et forhold mellem studier og endeligt værk. Der er snarere tale om serialitet. Jeg tænker: vandrerens serialitet.

La Cours kystmalerier er malet fra vandrerens perspektiv. Fra perspektivet hos den, der går langs vandet og ser skiftevis op ad kysten og ned på stenene. Indimellem standser og ser ud over havet. Den, der går den samme tur igen og igen, og hver dag ser noget nyt. Fordi vejret skifter, fordi lyset skifter, fordi årstiderne skifter, fordi humøret skifter, fordi synsvinklen skifter, fordi havet skyller ting op og ud og tegner nye linjer i sandet.

Ud af la Cours gentagne vandreture vokser den malemetode, Elson (2022) karakteriserer som "en gentagelsesdrægtig kredsen rundt om motiverne" (152). Det er stort set sådan, den franske psykoanalytiker Jacques Lacan definerer det, han kalder driften. Lacan (1973, 201) skelner mellem begæret, der hele tiden vil have nye objekter, og driften: en lige så træg som insisterende kraft, der kredser og kredser om sit objekt. Måske er der noget ved stenenes træge materie, der appellerer til driften frem for til begæret. Og måske er der noget ved driften – den "gentagelsesdrægtige kredsen" om objektet – der er et etisk modsvar til det begær, der forbruger objektet og bestandigt vil have mere; det begær, som kapitalismen med dertil hørende rovdrift på naturens ressourcer er baseret på.

Når la Cour gik sine gentagne daglige ture ud fra Langballegård – den gård, han som 51-årig erhvervede sig på den østjyske egn, som han forbandt med sin barndom – havde han altid den samme sorte strandsten i hånden. Det ved vi fra kunsthistorikeren Rikard Magnussen (1928, 139 f.), som i sin monografi om kunstneren fortæller den anekdote, at la Cour en dag til sin store sorg tabte stenen i tusmørket på en grusvej, men til sin lige så store glæde genfandt den nogle dage senere i bedre lys.

## Fremmedgørelse

I den film med Elson og Illies, der vises på udstillingen, siger Illies, at når folk har set la Cours malerier, vil de lade mobilen blive hjemme og gå ud at betragte stenene på stranden. Heri ligger det kunstsyn, at kunsten er noget, der skærper vores sanser. At det er kunsten, der lærer os at sanse vores materielle omverden.

Det er et kunstsyn, man også finder hos en af mine yndlingsforfattere, den østrigske Adalbert Stifter, som i øvrigt også var maler og meget interesseret i geologi. I romanen *Nachsommer* ([1857] 2022), som over sine 800 sider mestendels består af minutiøse beskrivelser af planter, sten, kunst og håndværk, skriver han: "Jeg har læst et eller andet sted, at mennesket lettere opnår kendskab og kærlighed til genstande, som han ser tegninger og malerier af, end hvis han selv



**[3]** Janus la Cour: *Et bassin i Villa d'Estes have, Tivoli*, 1899. Olie på lærred. 106,5 x 163,5 cm. SMK.

ser dem" (173). Jeg er sågar stødt på dette kunstsyn hos Tove Ditlevsen. Hun fortæller, hvordan hun tog til Spanien og fandt landskabet kedeligt, "først da jeg så det på et maleri på et museum, kunne jeg se, hvor smukke oliventræerne på bjergskråningerne var" (Ditlevsen 1971).

Ifølge den russiske litterat Viktor Shklovsky kan kunsten lære os at sanse verden, fordi den bryder med den vaneperception, som gør, at vi ikke (længere) sanser den. Vi har erstattet sansningen af genstanden med et ord, et standardbillede, en tilvant forestilling. Når man udmærket godt ved, hvad en sten er, og hvordan den ser ud, så ved man det ikke længere. Men så er det, kunsten kan

fremstille en sten på en måde, som vi aldrig har set den før. Trænge igennem de tilvante forestillinger, der ligger som et filter for vores sansning. I Shklovskys artikel "Kunsten som teknik" (1917) er det netop – i en fyndig spidsformulering – stenen, der er eksemplet: "Kunsten er til for at gøre stenen stenet igen". Kunstens "teknik" til at skærpe de sanser, som vanen har sløvet, er det, som Shklovsky kalder "fremmedgørelse". På russisk: "Ostranenie". I den engelske oversættelse: "defamiliarization". Kunsten gør den vante genstand fremmed for os, så vi kan sanse den på ny. Tilnærmelsen til genstanden går gennem fremmedgørelsen fra tilvante forestillinger.

Om et af la Cours stenmalerier skriver kunsthistoriker Signe Havsteen (2025) i udstillingskataloget: "Der er noget fremmedgjort over blikket på naturen, selvom det er malet tæt på la Cours hjemstavn nord for Djursland" (69). La Cours fremmedgjorte og fremmedgørende blik gør stenen stenet igen.

## Størknet vandfarve

Helt konkret skulle la Cour en tur ud i det fremmede for at opdage stenen som motiv. Det mener i hvert fald Simon Elson. La Cours store kunstneriske gennembrud – dér, hvor han finder sin stil – er ifølge Elson hans akvareller af Rosenlaui-gletsjeren i Schweiz, malet i sommeren 1868 **[4]**. De akvareller er også med på udstillingen på Nivaagaard og ganske rigtigt dragende. Men her er det ikke stenen som glinsende genstand, der drager, det er stenen som flade, som tekstur. Klippens foldninger, dens knortede struktur fylder det meste af lærredet og udforskes minutiøst i alle sine krummelurer af la Cours pensel og blyant. Beskueren suges ind i klippefladen frem for op mod himmel og bjergtop. Det kan have en nærmest hypnotisk virkning at lade blikket følge krummelurerne.

"Her graver kunstnerblikket sig ind i klippestrukturen," skriver Elson (2022, 85) og bemærker, at man egentlig ikke kan se klippefladens detaljerede foldninger og bugtninger på den afstand, la Cour har malet bjerget. Akvarellerne kombinerer denne afstand med det tættere, struktur-udforskende blik på fladen; perspektivet er dobbelt.

For Elson er la Cours opdagelse af stenen en opdagelse af strukturen. I udforskningen af Rosenlauis klippeflade finder la Cour ifølge Elson sin bestemmelse som "strukturens maler". Det er ikke farver, der drager la Cour, mener Elson, men struktur. Det minder mig om en samtale, jeg havde med geologiprofessor Minik Rosing for et par år siden. Jeg havde lejlighed til at forelægge ham min pointe om, at blik for sten også er blik for farver. Han indvendte, at mange geologer er farveblinde – for så kan de bedre se struktur.

Ved at sætte struktur over for farve slutter Elson sig til hele den hierarkiske dikotomi mellem linje og farve, "disegno" og "colorito", som præger den vest-

lige kunst- og kulturhistorie, og sørger for at redde la Cour fra farven over på strukturens side. Men da la Cour for første gang oplever bjerge, i Pyrenæerne i 1865, er det farverne, han hæfter sig ved: "Stenen trådte stærkt frem med sine mange farver, snart rød og snart grå" (la Cour i rejsebrev, citeret efter Elson 2022, 53).

Elson bemærker selv, at vandfarverne "forstærker is- og bjergstrukturerne poetisk" i Rosenlaui-akvarellerne. Uden de lyse, vandige nuancer af grå, brun, grøn, hvid, blå ville vi ikke få den dragende fornemmelse af klippens foldninger, som vi gør. Den letflydende akvarel, som har lejret sig på det ribbede papir, bidrager væsentligt til det flydende udtryk. Eller til oplevelsen af en størknet flyden, som er den måde, både bjerget, gletsjeren og maleriet er blevet til på.



**[4]** Janus la Cour: *Rosenlauigletscher*, 1868. Pensel og vandfarve over blyant på ribbet papir. 347 x 437 mm. SMK.

På den af akvarellerne, hvor man ser mest af gletsjeren (*Rosenlauigletscher*), er der kun farven til forskel på gletsjeren og bjerget; den hvidblå ismasse har samme bølgende struktur som den gråbrune klippemasse. Egentlig kunne det hele ligne oprørte vandmasser. Om la Cours oliemaleri af et vandfald (1872) skriver Elson (2022, 130), at selv det fremstår strukturelt og er at sammenligne med Rosenlaui-akvarellerne. Men man kunne også vende den om og sige, at Rosenlaui-stenens struktur er vandagtig. Gletsjeren er åbenlyst en stivnet flyden, og den strukturelle lighed kan give os oplevelsen af, at det er bjerget også. Hvad mere er: Det er maleriet også selv. Størknet vandfarve. Maleriet mimer stenmaterien i sin egen materialitet.

Om la Cours Rosenlaui-akvareller kunne man med rette sige det samme, som Merleau-Ponty (1964) siger om Cézannes mange variationer af *Mont Sainte Victoire*; at bjerget ikke gengives på lærredet, men gendannes, at det danner sig på lærredet, og danner sig igen og igen, hver gang det bliver betragtet.

## Sten som tekstur eller ting

"Man kunne fylde et helt hus med hans billeder af sten. Ingen har næppe før ham set med en sådan alvor på sten og gjort dem til de vigtigste billedelementer" (Elson 2025, 16). Jeg går rundt på udstillingen og koncentrerer mig om sten på stranden. Konstaterer, at de nogle gange mest er fremstillet som en del af strandens tekstur (fx *Strand ved Aarhus III*, 1888, 33), andre gange mere som gæster på stranden, nok så værdige til at blive portrætteret som Krøyers promenerende borgerfruer.

De billeder, hvor stenene mest indgår i strandens tekstur, forekommer mig i det hele taget at være en undersøgelse af teksturer, af forskellen på strandens tekstur og de græsklædte skrænters. Skrænternes græs er stridt og ufriseret. Uskønt, mener Illies i udstillingsfilmen, og betragter det som karakteristisk for la Cour, at han kan vælge strandpartier, hvor det stride, uskønne græs dominerer, som i *Strand ved Aarhus II* (1887, 34).

Flere af prospekterne ned ad kysten, hvor græsstribe, strandstribe og havstribe kiler sig frem i billedet som graduerede farvefelter i gulgrøn, gråbrun og gråblå mod en blågrå himmel, minder mig om noget vævet, noget tekstilt. Navnlig ét billede giver mig en tekstil fornemmelse – her fremstår stranden som bølgende striber af sandgråt og tangbrunt, der breder sig i forgrunden, smalner til mod forsvindingspunktet og flankeres af græsgrønt og havblåt. Men måske min tekstile fornemmelse også skyldes, at maleriets titel er *Stranden ved Fløjstrup II* (1893, 81) – Fløjstrup lyder af fløjl.

Men også i "tekstur"-billederne kan enkelte sten ligge monumentalt og monolitisk fremhævet. De to store sten i venstre hjørne af *Strand ved Aarhus I*

(1884, 32) er næsten uhyggelige i deres hyperrealisme. Navnlig den forreste sten, som er supernuanceret i sine grå og røde farver og folder. La Cours strandsten "kender ikke til skygger", skriver Illies (2025, 51), men det er ikke rigtigt; her har de en fin lille skyggerand, der er med til at fremhæve dem som enkeltstående, skulpturelle objekter.

Så er der billeder, hvor beskæringen begrænser sig til stenenes forgrund og havets baggrund. *Stenet strand* (ca. 1890, 42) er et klassisk horisontbillede, med stenstranden, havet og himlen som tre vandrette striber. Står man foran originalen, glinser den mere end på reproduktioner. Igen giver denne glans en slags wet look. Den fremhæver også tangens røde nister på stranden og får havet til at lyse metallisk. En grøn græstot yderst til venstre fremhæver ligeledes det røde. Det er et billede, der bekræfter Illies' pointe om, at la Cour snarere retter blikket ned mod forgrunden end ud mod horisonten.

Når Illies ser en antiromantik i la Cours blik, fordi det skuer nedad og ikke længselsfuldt ud mod horisonten, nævner han ikke Caspar David Friedrich som repræsentant for den romantiske horisontlængsel, men det er Friedrichs horisonter, jeg kommer til at tænke på. Ingen tvivl om, at de er et mål for længslen. Men der er hos Friedrich tillige en omhyggelig omsorg for alle de små detaljer i forgrunden: blomster, græsstrå, sten. En omsorg, man også finder hos J. Th. Lundbye. Min tese er, at Lundbye har den fra Friedrich. Og la Cour har den måske fra Lundbye. Modblikket til romantikkens horisontlængsel kan findes midt i romantikken, som en omsorg for forgrunden, og det er denne omsorg, la Cour rendyrker. Og i forgrunden flokkes stenene.

*Hvordan* maler la Cour stenene? Med Elsons (2022) ord: Nogle gange "dupper" han dem, "opløser dem i plettede mønstre", andre gange "polerer han dem, sliber dem", så de får "en næsten irreel strålekraft" (233). Når stenene "duppes", indgår de i højere grad i teksturen (de består af penselstrøg af samme art som dem, der udgør vandet eller tangen eller sandet). De sten, som la Cour "polerer" eller "sliber", er dem, der fremstår som enkeltstående ting. Her bruger Elson samme verber for la Cours omgang med sine malede sten, som man ville bruge om en stenslibers – eller om havets – omgang med virkelige sten. Det gør også Illies i udstillingsvideoen. Han siger om la Cours malerier, at de er "wie geschliffen", som slebet. Som slebne sten.

I rummet, hvor man kan beskue *Søgræs og store sten* samt *Regnvejr over Kalø Vig*, er der også udstillet virkelige sten: Tre store sten ligger på gulvet, anbragt i metalstativer. Til forskel fra stenene på malerierne er intet angivet om deres herkomst. Anonyme, naturskabte værker til forskel fra de signerede, menneskeskabte.

## Æstetisk og etisk fremmedgørelse

Dér, hvor Stefanie Heine virkelig fik mig med på sin stenvogn, var, da hun fremsatte en dristig tanke: Kunne man tænke sig, at den mest etiske tilgang, vi kan have til stenen, er en æstetisk? Æstetisk i etymologisk forstand, vel at mærke, hvor det betyder en sansende tilgang, og i Shklovskys forstand, hvor sanserne vækkes gennem fremmedgørelse. Kan fremmedgørelsens æstetik befordre den "fremmedhedens etik" ("ethics of estrangement"), som den økokritiske tænker Astrida Neimanis (2023) plæderer for? En etik, der ikke hviler på en antagelse af, at mennesket og de ikke-menneskelige naturting ligner hinanden, men tværtimod på en anerkendelse af forskellen. Det er den anerkendelse, der risikerer at gå tabt i en vis økokritiks familiarisende omgang med dyr, planter, sten.

Når det gælder forholdet til medmennesket, findes der en lang tradition for en sådan fremmedhedens etik. En etik, der går ud på at tage vare på min næste, *ikke* fordi hun ligner mig, *ikke* fordi jeg kan spejle mig i hende, men fordi hun er mig fremmed, mærkværdig. Jeg har været optaget af denne etik, siden jeg læste Søren Kierkegaards *Kjerlighedens Gjerninger* (1847). Og jeg var begejstret, da Timothy Morton med *Ecology without Nature* (2007) oversatte denne fremmedhedens etik til en økokritisk etik. Inspireret blandt andet af den tyske filosof Theodor W. Adornos insisteren på ikke-identiteten, og af psykoanalysen og dekonstruktionen, argumenterer Morton kort sagt for, at menneskets omsorg for sine ikke-menneskelige omgivelser og bestanddele ikke skal grundes i identifikation og symbiose, men i anerkendelse af forskel og fremmedhed.

Med Neimanis' (2023, 32) ord må en økokritisk etik anerkende menneskets "incapacity for proximity", dets "manglende evne til nærhed", når det gælder de meget anderledes naturfænomener. Det betyder ikke, at vi ikke fysisk er "tæt på" de fremmede materier; de er sågar helt inde i os: Der er eksempelvis uorganisk materie i vores knogler. Men det betyder ikke, at vi er lig dem; det betyder snarere, at vi er invaderet af en fremmedhed.

At gå til stenen gennem fremmedgørelsens æstetik er at sanse den, hylde den sanselige oplevelse af den, uden at reducere dens fremmedhed. Og uden at drive rovdrift på den, som man har gjort det i industriens tidsalder. Stenbrud, minedrift, stenfiskeri er blandt de store synder i vores indgriben i økosystemerne. Den fremmedgørende æstetiske tilgang, som vi finder hos la Cour, er en relation til stenen, som *lader den være*.

## Flodhesten slumrer i stenen

Når stenene bliver forgrundsfigurer, protagonister, kommer man hurtigt til at se dem i levende væseners billede. Signe Havsteen (2025, 69) synes, la Cours

sten ligner "slumrende flodheste", som de på et maleri fra Mols ligger i en aflejring af vand.

Også Elson (2022) sammenligner la Cours sten med dyr og mennesker. De ligger i for- og mellemgrund "som en flok trætte bøfler", eller står der "som en skare af mørkklædte enker" eller "som sømandsfamilier, der venter på deres pårørende". Men han skynder sig at korrigere sig selv: "Das ist viel zu antropomorphisierend" – det er alt for antropomorfiserende. La Cours sten er ikke menneske-lige, men "symboler for en verden, der står urørt over for menneskelivet" (249).

Elson udviser her den ambivalens over for antropomorfiseringen, som kendetegner økokritikken. I *Vibrant Matter* (2010) anbefaler filosoffen Jane Bennett "et touch af antropomorfisme", fordi den "afdækker isomorfismer" mellem forskellige "materielle former" på tværs af konventionelle "værenskategorier" (100). Men ud fra en økokritisk "fremmedhedens etik" kan antropomorfisering også kritiseres for at være en antropocentrisk imperialisme, hvor mennesket ser det ikke-menneskelige i sit eget billede frem for at respektere det som noget andet, noget fremmed.

Måske er det ikke helt galt at gøre som Elson: at pendle frem og tilbage mellem antropomorfe associationer og afvisninger af dem. Men jeg får den tanke, at de antropomorfe metaforer, selv om de gør stenene menneske-lige, også er æstetisk fremmedgørelse i bedste Shklovsky-stil. Flodheste? Bøfler? Enker? Er disse metaforer ikke så overraskende, at de bryder med den måde, vi plejer at se (overse) sten på? Og dermed måske, med dyre- eller menneskegørelsen som omvej, gør stenen stenet igen...

Desuden: At sammenligne sten med mennesker er ikke bare at gøre sten menneske-lige, men også at gøre mennesker stenede. Og det er måske det, vi i disse tider burde blive. Lidt mere som sten. Mindre vækstende, mindre dynamiske, mindre aktive.

La Cours "patosformel" er stenens ro, skriver Elson. "Patosformel" er et begreb, Elson har fra den tyske kunsthistoriker Aby Warburg, der lancerede det i 1905 for at betegne den emblematiske måde, en specifik affekt bliver fremstillet på (for eksempel som en specifik gestus) gennem kunsthistorien. Hos la Cour er "affekten" ro (på sin vis en anti-affekt, anti-patos), og dens emblem er stenen. La Cour forstår stenens tavshed, eller som det smukkere hedder på tysk: "das Steinschweigen" (Elson 2022, 240). Han forstår at blive så stille, at stenene begynder at tale deres eget sprog. Det sprog, som er tavshed. Og farver.

**ABSTRACT**

In this article, I explore the stone as a motif in Janus la Cour's paintings, as they were shown at the exhibition *Silence* at Nivaagaard in the fall of 2025. The exhibition was curated by art historian and writer Florian Illies, and the article is in dialogue with his as well as with art historian Simon Ellis' eye for the stones in la Cour's paintings. La Cour's serial depictions of Danish coastlines draw the viewer's gaze down towards the stones in the foreground rather than out towards the horizon. His focus on the foreground directs the viewer's attention towards the "small sensations" (cf. IIllies), and I argue that these "sensations" are largely color sensations, and that stone in particular requires a nuanced painterly color vocabulary. Based on the Russian formalist Viktor Shklovsky's thesis that art can sharpen our senses, "make the stone stone again", through "defamiliarization", I consider la Cour's depiction of the stone and the animating metaphors it evokes in art historians (La Cour's stones are described as "protagonists", "hippos", "widows") as such an aesthetic defamiliarization that was prompted in the artist when he travelled to unfamiliar terrain (Switzerland) and painted the Rosenlaui Glacier. The article's considerations are situated within an ecocritical horizon. Quarrying, mining, and stone fishing are among the great sins of our intervention in ecosystems. The aesthetic, defamiliarizing approach *lets the stone be.*

**LITTERATUR**

Batchelor, David. 2001. *Chromophobia*. London: Reaktion Books.

Bennett, Jane. 2010. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham, NC: Duke University Press.

Ditlevsen, Tove. 1971. Interview i *Morgenbladet,* 22. Maj.

Elson, Simon. 2022. *Macht der Stille. Janus la Cour und das Bild der Natur*. Dresden: Sandstein Verlag.

Elson, Simon. 2025. "Vild, øde og ensom. Janus la Cour og det nye syn på naturen". I *Janus la Cour. Stilhed.* Udstillingskatalog Nivaagaard, red. Pia Littmann og Søren K.K. Hansen. Dresden: Sandstein Verlag.

Havsteen, Signe. 2025. "Hvid støj. Den stille fortælling om Janus la Cour". I *Janus la Cour. Stilhed*. Udstillingskatalog Nivaagaard, red. Pia Littmann og Søren K.K. Hansen. Dresden: Sandstein Verlag.

Illies, Florian. 2025. "Et nyt køligt blik. Janus la Cour gør naturen moden til det moderne". Oversat fra tysk af Jørgen Herman Monrad. I *Janus la Cour. Stilhed*. Udstillingskatalog Nivaagaard, red. Pia Littmann og Søren K.K. Hansen. Dresden: Sandstein Verlag.

Kierkegaard, Søren. 2004 [1847]. *Kjerlighedens Gjerninger*. *Søren Kierkegaards Skrifter*, red. Cappelørn, Garff, Kondrup, Kynde, Olesen, Tullberg. Søren Kierkegaard Forskningscenteret, sks.dk

Lacan, Jacques. 1973. *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. Le Séminaire. Livre XI*. Paris: Seuil.

Magnussen, Rikard. 1928. *Landskabsmaleren Janus la Cour 1837-1909*. København: H. Hagerups Forlag.

Merleau-Ponty, Maurice. 1964. *L'oeuil et l'ésprit*. Paris: Gallimard.

Morton, Timothy. 2007. *Ecology without Nature*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Shklovsky, Viktor. 1988 [1917]. "Art as Technique". I *Modern Criticism and Theory,* 15-30. London, New York: Logman.

Stifter, Adalbert. 2022 [1857]. *Sensommer*. Oversat fra tysk af Sven Halse. Aarhus: Løvens Forlag.

Syme, Patrick. 2022 [1821]. *Werners Nomenklatur der Farben*. Berlin: Favoritenpresse.