



Alexander Calder, 1898-1976, US
Untitled (detail) / Uden titel (detalje), 1971
Vandfarve og blæk på papir / Water colour and ink on paper.
ARoS.
Foto / Photo credit: Installationsfoto AROS 2024. Anders Sune Berg

English version below

DK | **Alexander Calder, 1898-1976, US**

Alexander Calder var uddannet ingeniør og havde som barn iagttaget sin far arbejde med skulpturer, hvilket gav ham en særlig forståelse for begrebet kinetisk symbiose. Som kunstner udgør det grundlaget for hans eksperimenter med tråd og former, der bevæges af luft og vind og symboliserer måner, sole, stjerner og stjernebilleder.

Calder refererede ofte til universet i sine papirværker og bevægelige skulpturer: "*Den underliggende fornemmelse for former i mit arbejde bygger på universets system, eller en*

del af det." Calders mobiler balancerer i sig selv og er lige så omhyggeligt sammensat og kalibrerede, som kosmiske konstellationer fremstår.

Ud over sine mobiler og skulpturer efterlod Calder sig et stort antal tegninger, gouacher, litografier og akvareller på papir. Disse værker har ofte ingen titel, men er ikke desto mindre tro mod hans "univers"-tema. *Uden titel* fra 1971, som er en del af ARoS' samling, er et godt eksempel på, hvordan Calder omsatte sin kinetiske kunst til papiret. Det sprudlende værk udført i solens og planeternes farver har med sine spiraler et stærkt slægtskab med et andet af hans værker på papir, *Venusiennes*, også fra 1971.

Calder var en ivrig amatørastonom, så man kan nemt forestille sig, at han var stærkt interesseret i den ubemandede sovjetiske rummission, der skulle indsamle information fra planeten Venus. Efter nogle mislykkede forsøg landede Sovjetunionen endelig sin rumsonde, Venera 7, på Venus' overflade i december 1970, men hændelsen blev dog først nævnt i pressen i begyndelsen af 1971, så oplysningerne kunne verificeres. Den 8. februar 1971 skrev magasinet *TIME*:

"Sovjetiske videnskabsmænd har nu med nogen forsinkelse afsløret, at den ubemandede rumsonde Venera 7, som nåede Venus den 15. december, klarede nedstigningen gennem planetens mørke atmosfære og stadig fungerede efter landingen. Sondens radiotransmissioner har dermed udsendt de første videnskabelige data, der nogensinde er blevet transmitteret til jorden fra overfladen af en anden planet."

Calders værk er en charmerende fortolkning af en kosmisk rejse. Med sin palet af opbrudte og sammensatte primærfarver viser værket også en stiliseret solnedgang – et farverigt bolsje af himmelsk stof ude i det tomme, hvide rum. Calder afbilder universet som organisk energi og peger dermed på en større sammenhæng, ganske som hans skulpturer gør det.

Som Calder selv sagde:

"Universet er virkeligt, men man kan ikke se det. Man er nødt til at forestille sig det. Når man først har forestillet sig det, kan man gengive det."

EN | Alexander Calder, 1898–1976, US

Alexander Calder's early training as an engineer and watching the process of his father's sculptural work helped him understand the intricate nature of kinetic symbiosis. This forms the basis of his air and wind driven experiments with wire and shapes that become symbolic of the moons, suns, stars and constellations.

Calder frequently referenced the 'universe'. His mission, he said, was to visually manifest it in both works on paper and kinetic sculptures. 'The underlying sense of form in my work has been the system of the Universe, or part thereof.' Calder's mobiles are symbiotic structures anchored by their own balance – carefully calibrated and organised as cosmic constellations tend to be.

As well as his mobiles and constellation sculptures Calder left a vast number of drawings, gouaches, lithographs and watercolours on paper. Often 'untitled' these works nevertheless hold true to his 'universe' scheme. Untitled 1971, which is part of the ARoS Collection is a particularly good example of his kinetic translation onto paper. This heady, joyous work, with the colours of sun, and planets spiralling and coiling up and down the paper sheet, seems to relate strongly to another of his works on paper, Venusiennes 1971.

An avid astronomical observer, Calder was no doubt enthralled by the Soviet unmanned space mission to gather information from the planet Venus. After some failed attempts The Soviet Union landed its space probe, Venera 7, onto the surface of Venus. This event occurred in December 1970, but reports of it were delayed until early 1971 so that the information could be verified. TIME magazine reported on 8 February 1971 that:

'Soviet scientists belatedly revealed that the unmanned space probe Venera 7, which reached Venus on Dec. 15, had survived its descent through the murky Venusian atmosphere and continued to function after landing. Its radio transmissions carried the first scientific data to be transmitted to earth from the surface of another planet.'

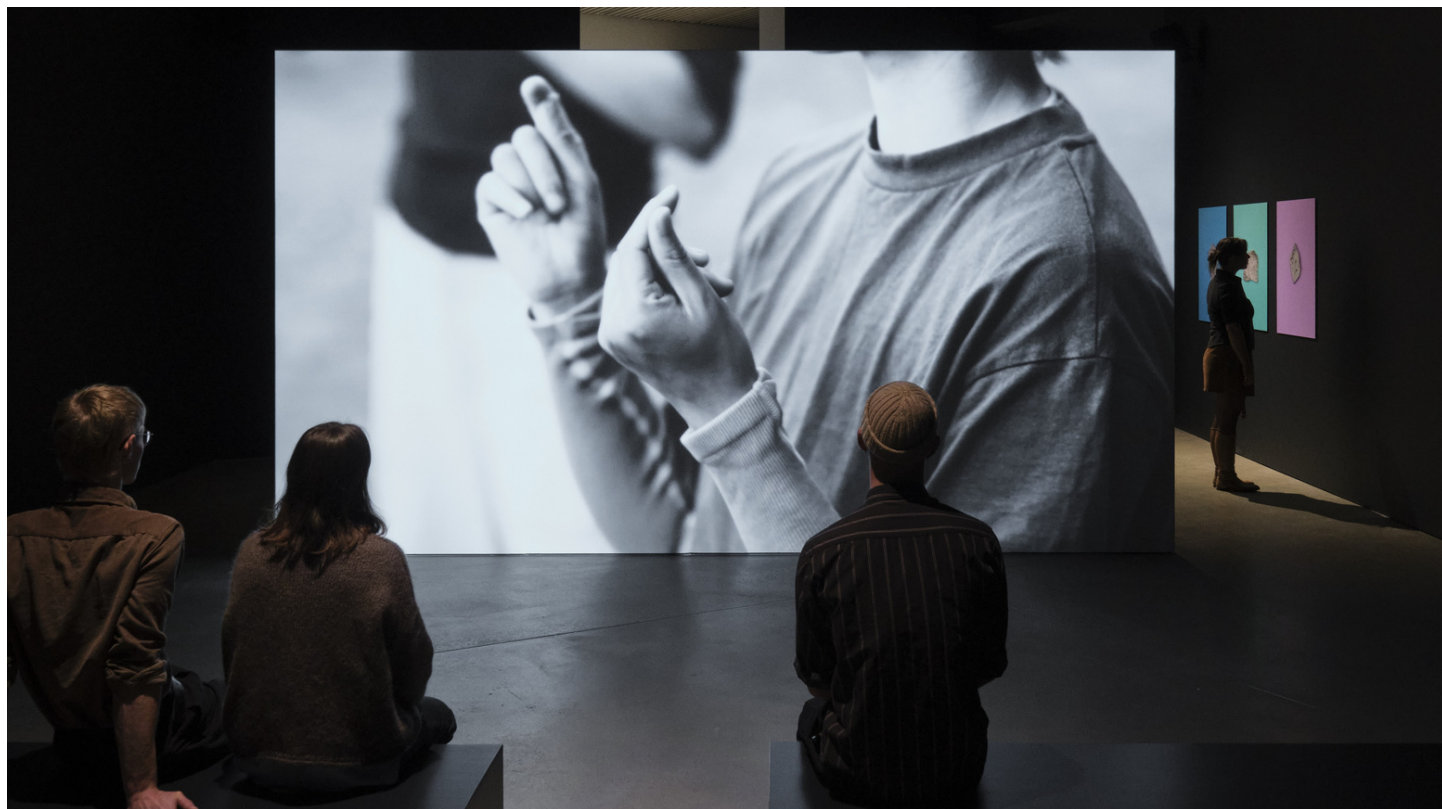
Calder's giddy work is a lovely interpretation of the flight path of cosmic travelling. With its palette of primary colours, refracted and abstracted, it is also a form of stylised sunset – a bonbon of celestial matter out in the space of whiteness. Calder shows the universe as an organic energy, and like his sculptures, an interconnecting symbiosis.

As Calder once said:

'The universe is real, but you can't see it. You have to imagine it. Once you imagine it, you can be realistic about reproducing it.'

Sky Gazing

05.10.2024 – 16.02.2025



Angelica Mesiti, f./b. 1976, AU

Future Perfect Continuous / Fremtidig perfekt kontinuum, 2022

HD-Video, 16:9, sort/hvid, surround lyd / HD video, 16:9, black and white, surround sound.

Varighed / duration: 8 min.

Udlånt af / Courtesy: The artist & Galerie Allen, Paris & Anna Schwartz Gallery Melbourne.

Foto / Photo credit: Installationsfoto ARoS 2024. Anders Sune Berg

English version below

DK | **Angelica Mesiti, f. 1976, AU**

Før man overhovedet ser Angelica Mesitis *Future Perfect Continuous*, kan man høre værkets foruroligende lyd.

I galleriet tager lyden af blid regn til. Den bliver til en insisterende trommen, der efterhånden udvikler sig til et voldsomt regnskyl ledsaget af rumlende torden. Måske du rent instinktivt håber, at vejret klarer op, inden du forlader museet, eller måske når du endda at ærgre dig over, du ikke fik pakket regnjakken.

Regnen begynder at aftage igen. Regndråberne er nu mere sporadiske, og du forestiller dig måske, at himlen snart klarer op snart. Men efter et par minutter høres lydene fra endnu et regnskyl. Endnu en oversvømmelse, endnu et uvejr – vandet bliver ved med at komme. Vi befinder os i et loop, vi ikke kan slippe ud af. Med et begreb fra grammatikkens verden peger værktitlen på denne oplevelse – på dansk, udvidet førfremtid – en forudsigelse. Hvis vi f.eks. tænker frem til den sidste dag af udstillingen *Sky Gazing*, ville vi kunne sige: "*Den 16. februar 2025 har vi oplevet regn i 158 dage i træk.*" Det er rigtig meget regn.

På vores himmelbeskuende rejse er vi allerede stødt på ophobninger af skyer og de fænomener, der former vejrmønstre og får regnen til at falde i pludselige udbrud. Men nu

befinder vi os i et regnskyl af hidtil uset varighed. Det her er klimaændringerne i praksis. En konsekvens af den menneskeskabte æra, som vil have en betydelig indflydelse på hele jorden og livet på den.

I Mesitis rum mødes du af en ufærdig væg. Der mangler stadig gips- og malararbejde. Dem, der har bygget den, er stoppet igen. *Unfinished business*. Mesiti skaber her en metafor for den opgave, der ligger foran os. Hvordan kan vi skabe grundlaget for at udbedre de skader, som miljøet allerede er blevet udsat for? Vi kan med filosofen William MacAskill spørge: 'Hvad skylder vi fremtiden?'

Fremtiden og fortiden er hænger uløseligt sammen hos Mesiti. Ved siden af den ufærdige væg ser vi en række fotografier. I dem "flyder" fossiler, hvor regndråber fra urtiden er blevet indkapslet i ler. Disse geologiske vidundere blev opdaget af geologen Charles Lyell og omtalt i hans skelsættende fagbog *Principles of Geology* fra 1875 – og de har hjulpet forskere med at forstå jordens dybe tid og løbende udvikling.

Ved at bruge skala, spillet mellem lys og skygge samt optiske illusioner får Mesiti sine fotograferede fossiler til at se tredimensionelle og monumentale ud. De fremstår kosmiske som meteoror eller stykker af månen med dens arrede overflade. Med ved nærmere eftersyn ser man, at de er helt flade, som om materialet i sig selv er bukket under for tidens kollaps.

Regnen kan stadig høres. Den styrter ned, stopper og går så i gang igen. Du vil nu have opdaget lyset fra omme bag den ufærdige væg. Måske forestiller du dig, at du som i en film skal se en by i styrtende regn, eller muligvis en dyngvåd skov, eller måske et rum, hvor man kan se regnen udenfor. Vores tidligere oplevelser med stormvejr former disse forventninger – måske du henter minder fra barndommen om regnfulde dage. Det kan derfor være en overraskelse, når du endelig bevæger dig om på på den anden side og opdager, at lyden af regn i virkeligheden er menneskeskabt.

Mesiti har nemlig filmet et ensemble af mennesker, der efterligner lyden af regn med knips, klap og bevægelser. De bruger teknikker udviklet af musikeraktivisten Pauline Oliveros og elementer af børnelege, der efterligner naturens lyde, især regnbyger.

Afsløringen er slående: Det er mennesker, der har skabt regnen. Mennesker påvirker naturen i vores kollektive handlinger, om det så er positivt eller negativt. I Mesitis verden er mennesker en kilde til positiv energi og glæde. Ikke desto mindre peger den melankolske stemning i hendes sort/hvid film på en dyster fremtid.

Mesitis trup består af unge mennesker med forskellig baggrund, som arbejder sammen om at skabe noget. Som hun siger: "I mit arbejde afsøger jeg ofte forestillinger om det individuelle og det kollektive, og hvordan gestik og lyd kan bruges til at udtrykke en kulturel oplevelse eller et øjeblik. Jeg er interesseret i, hvordan denne uskyldige leg, hvor man efterligner naturen, samtidig kan give udtryk for den turbulens, der er en del af nutiden. De optrædende bliver til vejret."

EN | **Angelica Mesiti, b. 1976, AU**

Before you see Angelica Mesiti's *Future Perfect Continuous*, you hear it. Uncannily.

Inside the gallery and secure against the weather, the sound of gentle rain gathers aurally – an insistent percussion – eventually turning into a downpour of flash flooding, thunderous rumbling and electrified events. Your instinct, no doubt, is to hope for clearing skies before you depart the museum, or perhaps to wish you had packed a raincoat in your backpack.

As hoped, the rain starts to subside. Rain drops are now more sporadic, petering out. Surely a brightening of skies is now inevitable. The rain has stopped. But within a couple of minutes the tell-tale sounds of another downpour start again. Another flood, another weather event – a continuous delivery of wetness. We are in an inescapable loop of experience. And we are in the grammatical construction of the title – a predictive, already occurring pattern of occurrence. For instance, if we cast our thoughts to the final day of the exhibition *Sky Gazing* we would be able to say '*on the 16th of February 2025 we have experienced rain for 158 days running*'. That's a lot of rain.

During our sky gazing journey we have already encountered the massing of clouds and the celestial things that create weather patterns and promote rain in bursts and sudden purging. But now we are in an unprecedented longevity of downpouring. This is climate change. An event of the Anthropocene era and one which will have a significant impact on all of earth's life.

Arriving in Mesiti's space you are confronted by an incomplete wall section. Plaster work still to be finished. Paint still to be applied. Standing, left undone. The people making this architectural element have had to down tools. This is unfinished business. Mesiti establishes her metaphor of the task ahead. How do we create the conditions for the repair and restoration of that which has been ruined so far in the environment? To paraphrase the question posed by philosopher William MacAskill 'what do we owe the future?'

The future and past are intrinsically linked in Mesiti's thoughts. To the side of the unfinished wall are displayed photographic prints. Each 'floats' a fossil in which ancient raindrops have become entombed in clay. First noted by geologist, Charles Lyell, and shown in his foundational publication, *Principles of Geology* 1875, these geological marvels have helped scientists understand deep earth time and its constant evolution. They emphasise the dry and wet conditions of a planet in constant transformation.

By trick of the eye techniques, shadow play and scale, Mesiti gives her re-photographed fossil fragments the appearance of three-dimensionality and monumentality. They are cosmic appearances, almost like meteors or pieces of the moon with its surface of pock marks and dried seas. On closer inspection you will find them flat, as if matter itself has been compressed to airlessness in collapsed millennial time.

Still the rain sounds. Pouring down, ceasing, then recommencing. You will, by now, see the illumination from behind the unfinished wall. You undoubtedly imaginatively prepare yourself for the film vision you are about to see – perhaps a city covered in torrential rain, possibly a forest drenched, or maybe the inside of a room from which a storm is observed and heard above a roof. Your thoughts will probably be linked to your prior experience of rain – a memory pulled from childhood. So, it will be a surprise when eventually you come around to the image side of the wall and find that the sounds of rain are in fact the work of humans.

Mesiti films her ensemble of performers who use deep listening techniques – derived from the training of musician activist, Pauline Oliveros – and game choreographies – finger clicking, hand rubbing, thigh slapping, soft clapping – developed for children to mimic the sounds of nature, in particular, rainstorms.

You become immediately aware of the human-made nature of this revelation. Humans are implicated in nostalgic and prophetic rain. In continuum, humans are controlling nature, by either collective positive activity or the reverse. In Mesiti's world, humans are a force of positive energy, joyfulness, and receptiveness. Nevertheless, the melancholy of her filming, black and white, in an abandoned architecture, sends a message of futuristic dystopia via aesthetics.

Importantly Mesiti's troupe are young people from diverse backgrounds working together to create something. As she says: 'In my work I often explore the idea of the individual and the collective and how gesture and sound can be used to express a cultural experience or moment. I'm interested in how this innocent game of imitating nature could also represent a turbulence that is part of the present. The performers become the weather.'

Sky Gazing

05.10.2024 – 16.02.2025



C.W. Eckersberg, 1783–1853, DK
Luftstudie, u.å. (detail) / Aerial study (detail), n.d.
Olie på lærred / Oil on canvas
Udlånt af / Courtesy: Kunstmuseet Brøndlund Slot - Museum Sønderjylland
Foto / Photo credit: Installationsfoto AROS 2024. Anders Sune Berg

English version below

DK | **C.W. Eckersberg, 1783–1853, DK**

Venskabet mellem C.W. Eckersberg og den dansk/norske kunstner J.C. Dahl (1788–1857) gav anledning til løbende samtaler om skyer, ofte ført under Dahls hyppige besøg i København på vej fra Tyskland til Norge. De var begge fascineret af meteorologi og havde en stærk trang til at studere skyernes foranderlige former, farver og mønstre. De anskuede dem både som forudsigelige fænomener og som kunstneriske udfordringer.

Eckersberg var en ivrig iagttager af skyer. De er aldrig stabile, men ændrer hele tiden form; de lader sig drive med vinden og ændres af atmosfærens tryk. Han førte derfor en "skydagbog" i omkring 25 år fyldt med tegninger. Her øvede Eckersberg sig i at lave sine farvelægninger og højlys for at kunne skabe sine vidunderlige gengivelser af himlen.

Hans fornemmelse for skyer er bemærkelsesværdig og tåler sammenligning med andre kunstnere, der også bliver hyldet for deres forhold til vejr og himmel – heriblandt den britiske kunstner John Constable og Eckersbergs egen elev Christen Købke, som arvede sin læremesters lidenskab.

Eckersbergs arbejde med skyerne var tæt forbundet med hans stræben efter realisme. Han brugte sin skydagbog til at minde sig selv om, hvordan lyset og atmosfæren ser ud på forskellige tidspunkter af døgnet, når han maalede marinebilleder og historiske malerier.

Fra hans noter ved vi også, at han med stor interesse fulgte den britiske amatørmeteorolog Luke Howard, som havde navngivet og klassificeret en række skytyper og arbejdede på at påvise, at skyer kunne bruges til at forudsige vejret.

EN | C.W. Eckersberg, 1783–1853, DK

The friendship that developed between CW Eckersberg and JC Dahl (Norwegian/Danish 1788 –1857), led each artist to ongoing conversations about the nature of skies, often conducted during Dahl's frequent visits to Copenhagen *en route* from Germany to Norway. Both were attracted to the science of meteorology, and compelled to study the ever-transforming shapes, colours, and patterns of the clouds – reading them as both predictive phenomena and artistic challenges.

The nature of clouds – never stable, always reshaping within a moment and subject to wind drifts and atmospheric pressure – provided an intense study for Eckersberg who kept a 'cloud diary' for some 25 years. In these studies, he practiced his subtle colourations and perfected highlights to conjure wonderful sky illusions.

His feeling for clouds is remarkable and should be understood in the context of other painters celebrated for similar obsessions – like British artist, John Constable – and his student, the Danish artist, Christen Købke, who inherited Eckersberg's cloud passion.

Eckersberg's cloud works were profoundly linked to his quest for realism. He would use his cloud diary to remind himself of the real light and atmosphere of a day. This was particularly important in helping him to create larger scenes with veracity when painting marine pictures and historical scenes on days of particular importance.

From his notes we know that he followed with keen interest the work of British amateur meteorologist, Luke Howard, who had named and classified a number of cloud 'types' and who was working to show that the knowledge of clouds could help to forecast weather patterns.



C.W. Eckersberg, 1783–1853, DK

Udsigt gennem en dør til løbende figurer (detalje) / View through a Door to Running Figures (detail), 1845

Olie på lærred / Oil on canvas

Udlånt af / Courtesy: SMK, National Gallery of Denmark

Foto / Photo credit: Installationsfoto ARoS 2024. Anders Sune Berg

English version below

DK | C.W. Eckersberg, 1783–1853, DK

I *Udsigt gennem en dør til løbende figurer* får vi ingen forklaring på, hvad der sker. Billedet kan både forstås som en øvelse i komposition og brug af radikale perspektiver, bevægelse og lys, men også som et legende indblik i en ukendt scene. En vignette fra en større fortælling, hvis handling foregår uden for rammen af døråbningen og det handlingsforløb, vi ser i maleriet. Titlen er ligefrem, men alligevel giver billedet anledning til spørgsmål.

Hvor løber disse mennesker hen? Hvorfor bevæger de sig i samlet flok? Eckersberg giver os nogle ledetråde. Figurerne ser opad, ikke bare langs vejen. Der er noget på himlen. De optrukne skygger viser, at et stærkt lys falder ned på gruppen. Kvinden i døråbningen holder hånden op for øjnene som for at undgå at blive blændet. Men alligevel hviler der et sært mørke over motivet – en natlig stemning. Kan der være tale om en formørkelse?

Udsigt gennem en dør til løbende figurer kan forstås som en pendant til Eckersbergs berømte værk *Langebrogade i måneskin med løbende figurer* fra 1836, hvor vi ser ham lege med perspektivet og udfordre sig selv ved at afbilde menneskemængder og skabe lyseffekter, der giver billedet et natligt præg. Også her udforsker han himlen som fænomen og lader et mystisk skær falde ned over figurerne ansigter. Ligesom i *Udsigt gennem en dør til løbende figurer* kan vi ikke se, hvor de er på vej hen – eller hvorfor, og værkerne viser Eckersberg i sit mest legende og humoristiske lune.

Vi ved, at Eckersberg var fascineret af himlen. Under sine forberedelser til et portræt af matematikeren og astronomen G. F. Ursin fra 1836, kan vi gisne om, at kunstneren måske har opnået tilstrækkeligt kendskab til månen til selv at lave egne observationer.

Eckersbergs løbende samtaler med den norske maler Johan Christian Dahl om himlen og meteorologi opmuntrede ham til at iagttage og gengive det evigt skiftende himmellandskab gennem 25 år. Det resulterede i talrige himmel- og skystudier, der tjente som forlæg for hans malerier. Eckersbergs skitse *28 Juli 1851. Solformørkelse* og hans dagbogsnotat om samme lejlighed peger også på hans vedvarende interesse for himlen og dens fænomener.

EN | C.W. Eckersberg, 1783–1853, DK

One of Christoffer Wilhelm Eckersberg's 'unresolved narrative' paintings, *View through a Door to Running Figures* can be understood as both an exercise in composition – radical perspective, clustering, movement, light – and a playful glimpse into an unspecified scene. A vignette from a larger story whose action occurs outside the frame of the doorway and viewed activity. The title is straightforwardly without metaphor, and yet the picture requests many questions.

What are these people running towards? What has caused such unison movement? Eckersberg provides some clues. The figures look upwards not simply along a path. There is something in the sky. The delineating shadow indicates a bright light which illuminates the fast-moving parade of onlookers. The woman closest to the doorway needs to shade her eyes from something blinding. Despite this, the scene has a strange darkness – a nocturnal ambience. Could it be an eclipse event?

View through a Door to Running Figures can be understood as a companion piece to Eckersberg's famous work *Langebrogade, Copenhagen, in the Moonlight with Running Figures* 1836, a work in which we see Eckersberg playing with perspective, challenging himself to

produce crowds with spatial veracity, producing light effects that have a nocturnal paradox, and, again, exploring the phenomenon of the sky and moon to create an eerie glow upon the faces of his ensembled figures. The place, or event, to which they run, as is the case with *View through a Door to Running Figures* is unseen and mysterious. These works show Eckersberg at his most playful and humorous.

We know that Eckersberg was fascinated by sky activity. Through his research for the portrait painting of mathematician and astronomer, *Portrait of GF Ursin explaining a Solar Eclipse* 1836 he would have gained a sufficient grasp of lunar science to pursue his own observations.

His continuous conversations with Norwegian painter Johan Christian Dahl about skies and meteorology encouraged a 25-year study of the ever-changing skyscape, resulting in numerous studies kept as a diary and used for reference when creating his paintings. Eckersberg's sketch *Viewing the Solar Eclipse of the 28th July 1851* and his diary note about the occasion indicate a clear and ongoing interest in sky transformations.

Sky Gazing

05.10.2024 – 16.02.2025



Carl Frederik Aagaard, 1833–1895, DK

Solnedgang. Motiv fra Saltholmen (detalje) / Sunset. Motif from the Island of Saltholmen (detail), 1889

Olie på lærred / Oil on canvas

ARoS.

Foto / Photo credit: Installationsfoto ARoS 2024. Anders Sune Berg

English version below

DK | **Carl Frederik Aagaard, 1833–1895, DK**

Himlen kobles ofte sammen med vandet, og det skaber mulighed for at spejle motivet. Dermed forstærkes himlens mangfoldige poesi i rene drømmebilleder for øjet, og der sker

en særlig betoning, der får os til at dvæle ved det, vi ser.

"Vandet er det element, hvormed naturen skaber drømmeslotte ud af spejlinger i evig bevægelse," skriver den franske filosof Gaston Bachelard. Han fortsætter: *"Vandet bliver et slags universelt hjem; det befolker himlen med sine fisk. En symbiose af billeder bringer fuglen ned i dybet og fisken op på himmelhvælvingen."*

Bachelard knytter dette til sin tanke om *stjerneøen*. Og vi møder det andre steder i udstillingen, for eksempel i Naminapu Maymuru-Whites værker, fordi kunsten i drages af at vise denne gentagelse og udvidelse af det "universelle hjem" ved at vise spejlbilleder.

Bachelard peger også på den glæde, vi kan opleve, når vandet spejler noget særligt storslået. En smuk solnedgang er et godt eksempel – både med sine ekstravagante skyer i konstant forandring og med sit lysende farvespil, hvor verden nærmest bliver vipet ind i sig selv.

I dette marinemaleri af Carl Frederik Aagaard er himlen blevet hældt ned i havet. Her indgår jorden i en himmelsk forbindelse med solen i solnedgangens skiftende lys og farver, der indfanges i skyerne. Aagaard skaber eftertanke over de øjeblikke i skumringens stilhed, når sømændene stævner ind mod havnen, før det bliver mørkt. Bachelard kalder sådanne syn for rene gaver, *"de mildeste og mest beroligende drømmerier, man kan hengive sig til."*

Som så mange andre kunstnere – heriblandt Turner, Meadows, Whistler og Logsdail – rejste Aagaard til Italien som en del af sin uddannelse. Her finpudsede de deres evner som landskabs- og marinemalere. Kunstnerne lod sig blandt andet drage af Venedig og byens "pragtfulde mangfoldighed", som den britiske kunstner og kunstkritiker John Ruskin lovpriste. Og på samme måde som mange af sine samtidige kunstnerkollegaer værdsatte Aagaard det majestætiske i det venetianske lys i himlen og vandets spejling.

I *Solnedgang. Motiv fra Saltholmen* fra 1889 kan vi se, hvordan Aagaard tog det, han havde lært fra Venedig, med hjem til Danmark. Det er et maleri i nærmest monumental størrelse, der passer godt det storslåede motiv. Aagaard fremhæver selv ordet "Solnedgang" i sin titel. Og solnedgangen er da også det definerende tema i det stemningsfulde og rolige billede. Det er skabt på grundlag af skitser fra vådområderne på Saltholm – det samme landskab, der også trak i Theodor Philipsen, som malede kvæg og landskaver fra holmen ud fra en tilsvarende fascination af lyset, solen og genspejlingerne på stedet.

EN | Carl Frederik Aagaard, 1833–1895, DK

Often the sky is joined with its sibling, water. This enables the doubling of vision. It enlarges the poetry of manifold sky and creates a kind of mirage – a reverie for the eye – and an uncanny amplification that asks us to dwell on the scene.

'Water is that matter where Nature, in moving reflections, evolves dream castles.' writes French philosopher, Gaston Bachelard. He goes on to suggest that *'water becomes a kind of universal home, it peoples the sky with its fish. A symbiosis of images gives the bird to the deep and the fish to the firmament'*.

It is a concept Bachelard links to the idea of the *star-isle*. And we encounter it elsewhere in this exhibition, for instance in the works of Naminapu Maymuru-White, because art is innately drawn to show this amplification and extension of the 'universal home' by displaying twinning and reflection.

Bachelard expands his thinking to remark upon the delight that the viewer has from water spectacles that occur in particular events. A sunset is one such spectacle – exemplary both in its quixotic formations of ever evolving cloud castles and in its production of a colourful luminous display in which the world is tipped into itself.

In this marine painting by Carl Frederik Aagaard, the sky has been poured into the sea. A heavenly linking that joins earth with the vision of sunset, changing light, hue and colour as the artist bundles massing clouds. Aagaard creates a contemplation of the changling moments when the calm of dusk causes the ship sails to droop as they make their way to harbour before nightfall. Bachelard calls such vision, *'a gift of the mildest and most leisurely of reveries.'*

Like many artists – Turner, Meadows, Whistler, Logsdail and others – Aagaard travelled to Italy as part of his training and to hone his skills as a painter of scenes. Artists were drawn to Venice and its promise of 'splendid miscellaneous spirits' as John Ruskin rhapsodised. And, as was the case with his contemporaries, Aagaard discovered the majesty of the Venetian doubled light in sky and water.

In *Sunset. Motif from the Island of Saltholm* 1889 we can see Aagaard returning to Denmark with his Venetian lessons. It is a heroic-sized painting, equal to the magnificence of its vision. In particular, Aagaard emphasises 'Sunset' in his title. It is the overwhelming subject of this languid picture created from sketches of the Saltholm wetlands. This is the same landscape that lured Theodor Philipsen who would paint cattle and scenes there, also entranced by the light, sun and reflection.

Sky Gazing

05.10.2024 – 16.02.2025



Christen Købke, 1810–1848, DK
Studie af skyer over havet (detalje) / Study of Clouds over the Sea (detail), 1840–45
Olie på lærred / Oil on canvas
Udlånt af / Courtesy: SMK, National Gallery of Denmark
Foto / Photo credit: Installationsfoto AROS 2024. Anders Sune Berg

English version below

DK | **Christen Købke, 1810–1848, DK**

Christen Købke, der var elev af den ældre C.W. Eckersberg, blev stærkt optaget af at iagttage og afbilde himlen og dens skyer. I dette billede, *Studie af skyer over havet*, har han malet en kraftig byge med en stærk faldvind – et fænomen, der ses ved pludselige regnskyl forårsaget af ekstrem kondens.

Det er et fantastisk syn; et lille skybrud, der har sin egen kraft og logik. Videnskabeligt set kan det sagtens forklares. Men for dem, der ikke kender den forklaring, eller som holder af fortællingerne om guder og overnaturlige væsener, kan synlige og pludselige skybrud som disse fremstå som noget, der er sendt fra himlen som en temperamentsfuld udladning fra en stormgud – Wuluwaid, Tempestas, Jupiter, Indra, Freyr, eller én af de mange andre, der lever i skyerne og bestemmer vejrets gang.

Regnvejret bærer også på tågeskyer, der bryder solens lys. Købke toner sin himmel med en lyserød nuance: et lysspil, som viser, at den formørkede skymasse forsvinder igen. Selvom uvejret ser mørkt og skræmmende ud, anslår den gådefulde glorie af lys også en legende stemning. Med farver som taget fra Newtons farvehjul indfanger maleren en regnbueeffekt, der fortæller os, at himlen nok skal klare op igen.

EN | Christen Købke, 1810–1848, DK

Christen Købke, a student and mentee of the elderly C.W. Eckersberg, became devoted to the observation and recording of skies and clouds. In this picture, *Study of Clouds over the Sea*, he paints a downburst – a localised weather system that produces a sudden downpour caused by extreme condensation contradictions and massed liquid weight.

It is an amazing sight – a microburst that seems to have its own force and logic. Scientifically it is understandable. But to the non-scientific mind, or one attached to the narratives of gods and supernatural beings, the visible and sudden rain burst might seem to be sent down as a temperamental purge by a storm God – Wuluwaid, Tempestas, Jupiter, Indra, Freyr, or others who live in the clouds and fate the weather.

The downburst also sends from itself fringes of mist that catch the refractions from the sun. Købke tints his sky with a rosy hue indicating the play of light that proves the anomaly of the darkened cloud mass. Although the downburst has a dark, formidable character, the mystic halo of light suggests a playful atmosphere. Newtonian hues offer the painter the opportunity to capture a rainbow effect that promises clearer skies to come.

Sky Gazing

05.10.2024 – 16.02.2025



David Sequeira, f./b. 1966, IN/AU
Other People's Skies / Andre menneskers himmel, 2022-24
Brudstykker af kasserede malerier / Fragments of discarded paintings.
Udlånt af / Courtesy: Kunstneren / The artist.
Støttet af / Supported by: The University of Melbourne.
Foto / Photo credit: Installationsfoto ARoS 2024. Anders Sune Berg

English version below

DK | David Sequeira, f. 1966, IN/AU

"Man siger, at himlen er den samme overalt." skrev Virginia Woolf, "De rejsende og de skibbrudne, de landflygtige og de døende finder trøst i den tanke". Men er det nu også sandt?

I Australien, hvor David Sequeira bor, taler mange om en "stor himmel". Den strækker sig uendeligt ud og er tilsyneladende større end den himmel, vi har i Europa.

I Storbritannien taler man om en lav himmel. En himmel, der kommer ned for at omfavne jorden, ofte med store, grå skybundter, der nærmest opsluger det, der ligger under dem. Og når man betragter Jakob van Ruisdaels rustikke malerier, ser det ud som om himlen i Holland spiser sig ind i landskabet, selv under havets og landets horisonter.

I Marokko er himlen høj og fremstår let, næsten flygtig. Himlen i Los Angeles er stribet af flydampe, der fremstår skrappt orange-farvede på grund af forurening og de geografiske lavninger, der holder atmosfæren fanget på stedet. Derimod står himlen i New York lavere;

den er mere fugtig og trykker sig ned over Manhattan på en måde, der passer godt til stedets første koloniale navn, New Amsterdam.

Så det kan godt være, at "man", som Woolf beretter, siger at himlen er den samme overalt. Men dette "man" kender måske ikke den store, vide verden med alle dens forskellige atmosfærer og himmeleffekter. Man kan også spørge, hvem "man" er – de skibbrudne og de landflygtige? Det giver plads til eftertanke. Woolfs himmel tilhører et imperium; måske ligefrem en koloniseret himmel.

Forskerne kan give os en forklaring på de forskelligheder, vi ser i den globale himmel. Steder, der ikke har så mange bebyggede eller opdyrkede landskaber, har en tendens til at virke større. Steder med tørre områder som ørkener og golde sletter har en klar, lyseblå himmel, fordi de ikke har den kondenseringscyklus, der skabes af plantevækst. Der er masser af dale og bjergtoppe på planeten jorden, som i øvrigt ikke er kuglerund, så nogle gange virker himlen længere væk eller tættere på. I sidste ende tilpasser himlen sig jorden – de hænger uløseligt sammen og er i symbiose.

Den indiskfødte, australsk-baserede kunstner David Sequeira viser os himlens mange ansigter i en omhyggeligt arrangeret samling af udklip fra malerier. *Other People's Skies* bygger på fundet og bearbejdet materiale: Sequeira har skåret himlen ud af diverse kunstværker, som han finder i genbrugsbutikker, på loppemarkeder og på auktioner. Disse gengivelser af himlen varierer i sin kvalitet, fra gode skildringer til noget mere grove, men håbefulde forsøg. De fortæller en historie om alt fra romantikken til surrealismen og modernismen og byder på en blanding af stilarter, farver og nuancer.

Tilsammen udgør de en hel himmelverden. Hver har sin helt egen personlighed, men i sammenstillingen fremstår de som et fællesskab af forskellige himmeldialekter, der alle taler lystigt sammen. Sequeira siger, at for ham er "selve begrebet 'himlen' stort nok til at favne alle her på Jorden." Det er en optimistisk tanke, der peger på en fælles oplevelse. Den slags oplevelse, som Woolf pegede på. Men Sequeira tænker også på himlen som noget, der besidder "en rig og kompleks symbolik, der omfatter mange forskellige historier, kulturer og udtryksmåder." I hans tankegang mødes det universelle og det personlige. Det er en slags utopi og en tanke født ud af diaspora.

Vi kan kun gisne om den sammenhæng, som himmelstrøgene oprindeligt var del af, men vi kan forestille os, at nogle hørte til idylliske landskaber. Andre har måske svævet over et malet hav, og nogle kan have trukket sig op over en ørken. Ved at skære himlen ud af andre menneskers landskaber sigter Sequeira mod noget større end de enkelte dele. Som han siger:

"Hvis jeg tænker for meget over det, er der noget fysisk og metaforisk skræmmende over at skære i himlen! Processen bag Other People's Sky er både destruktiv og kreativ. Jeg skærer andres malerier op, og selvom alle værkerne allerede var blevet kasseret af deres ejere, er jeg klar over, at mine dissektioner kan forulempe de originale skabere. Det er jo ikke som at arbejde i Photoshop; her kan man ikke fortryde sit snit."

"Når jeg skærer i en himmel, har jeg kun én chance for at fange de rette proportioner og den rigtige komposition ... jeg tænker på Other People's Sky som en undersøgelse af himlen som både naturfænomen og som et tilbagevendende motiv i kunstens fortælling. Jeg er bevidst om det ironiske (og måske nytteløse) ved at ville pege ud på himlens æteriske endeløshed gennem en ansamling af små, maledede fragmenter. Jeg samler de små stykker himmel i en større harmonisk komposition for at pege ud mod det kunstneriske udtryks uendelige bredde og dybde."

EN | David Sequeira, b. 1966, IN/AU

'They say the sky is the same everywhere.' wrote Virginia Woolf, *'Travellers, the shipwrecked, exiles, and the dying draw comfort from the thought'*. But is that true?

In Australia, where David Sequeira resides, people tend to speak of a 'big sky'. The antipodean sky to 'down under' dwellers is vast – stretched out endlessly like a plain. And huge. Seemingly bigger than European skies.

In Britain people talk about low skies. Skies that come to hug the earth, often with great big grey bundles of cloud that seem set to engulf the things below. In the Netherlands it seems, especially if one looks at the rustic paintings of Jakob van Ruisdael, the sky settles into the landscape, even below the sea and land line.

In Morocco the sky is high, and appears light, almost ephemeral in quality. The Los Angeles sky in America is streaked with plane vapours, lurid and tangerine coloured from the burden of pollution and geographical basins that keep the atmosphere trapped. A New York sky, by comparison, is lower, soggy, hunkered down over Manhattan, befitting its early colonial name of New Amsterdam.

So 'they' may say the sky is the same everywhere as Woolf reports. But 'they' might have little knowledge of a vast world with different atmospheres and other sky effects. One might also ask who are 'they' – the shipwrecked and exiled? It gives room for thought. Woolf's sky, is an imperial sky, possibly a colonised one.

Scientists can explain the variation in global skies. Places that have less built-up, cultivated landscapes tend to seem larger. Places with arid areas – deserts and arid plains – have clear bright blue skies because they do not have the condensation cycle generated by vegetation. There are dips and heights on planet earth, which is not exactly round, so sometimes the sky seems further away or closer. Ultimately the sky adapts and responds to its earth twin. Sky and land are interlinked and in symbiosis.

Indian-born, Australian-based artist, David Sequeira, shows us the variation of skies in a taxonomical gathering of painting fragments. *Other People's Skies* is a found, collected and altered delivery, in which Sequeira excises the 'sky' from works by other artists, which he

locates in second hand shops, flea markets, auctions and rummage sales. The skies vary in artistic expertise, from very good depictions, to cruder yet hopeful attempts. They tell an aesthetic story of Romanticism to Surrealism to Modernism and deliver an admix of styles, colours, and hues.

Together they are like a world of sky. A sky atlas of a sort. Each has a particular personality, but accumulatively they appear like a community of sky dialects, all chatting in their cloud congress. Sequeira says, for him, 'the "sky" is a big enough concept to encompass everyone on Earth'. It's an optimistic idea. One that suggests a shared experience. The kind that Woolf was alluding to. But Sequeira also thinks about the sky as having 'a rich and complex symbolism that embraces multiple histories, cultures, and modes of expression'. His thoughts cohabit universality and individualism. It is a utopian notion really. Also, a notion born of diaspora.

Without resorting to the context in which these painted skies were once settled, we cannot know, but we might imagine that some are pastoral skies, others once hovered over a painted sea, some perhaps domed a desert. By slicing the skies out of other people's vistas Sequeira aims at something bigger than the sum of parts. As he says:

'If I think about it too much it can be physically and metaphorically daunting to slice the sky! The process of making Other People's Sky is a destructive and creative act. I cut up other people's paintings and even though these works have been deemed obsolete and discarded by their owners, I am aware that my dissections may cause upset to the original makers. Unlike the crop tool in Photoshop, there is no possibility of reversing the cut.'

'When I slice the sky, I have one shot at getting the proportions and composition right ... I think about Other People's Sky as a consideration of sky as both a natural phenomenon and a persistent subject in the narrative of art. I am conscious of the irony (and perhaps futility) implicit in wanting to suggest the ethereal, endless and expansive quality of the sky through a massing of small painted fragments. I assemble the sky extractions, or pieces of sky, into a harmonious larger composition in order to point towards an infinite breadth and depth of artistic expression.'

Sky Gazing

05.10.2024 – 16.02.2025



Douglas Gordon, f./b. 1966, GB

100 Blind Stars (selection) / 100 blinde stjerner (udvalg), 2002-3

John Gielgud, Vincent Price, Clark Gable, Ray Milland, Barbara Stanwyck, Victor Mature, Lauren Bacall, John Wayne, Hedy Lamarr, Greta Garbo, Gary Cooper, Jean Simmons, Katharine Hepburn, James Mason, Jean Harlow, Rita Hayworth, Jayne Mansfield, Shirley MacLaine, David Niven, Alec Guinness

Sort- hvid- og farvefotografier med collage / Black and white and colour photographs with collage.

Udlånt af / Courtesy: National Galleries of Scotland, loan from the artist 2004.

Foto / Photo credit: Installationsfoto ARoS 2024. Anders Sune Berg

English version below

DK | Douglas Gordon, f. 1966, GB

Douglas Gordon tager billeder af stjerner, Hollywood-skuespillere fanget i berømmelsens blik, og skærer øjnene ud. Filmstjernernes forførende øjne erstattes med dybe, tomme og uudgrundelige blikke. Overjordisk. Ude i rummet danner de blinde stjerner konstellationer af foruroligende møder med det fremmede og fremstår derfor mytiske.

Gordon blander en række forestillinger om stjernehimlen i sin sammenstilling af spøgelsesagtige ansigter. Fotografierne er her monteret på hvide, sorte eller spejlbeklædte overflader, så de udskårne øjne suger beskueren helt ind i blikkene. Dermed bliver Hollywood-berømthederne nu en del af det ubegribelige spil af sorte huller og hvide huller, som Einstein havde sine teorier om, og som NASA-astrofysikere i dag taler om som sorte huller, der spejler universet.

Gordon peger også ind i Hollywoods særlige sprog, der talte om at "stellificere" mennesker – altså at gøre dem til stjerner og få dem til at gå fra at være almindelige dødelige til at træde ind i en skare af guder på skærmen, lysende og æteriske. Denne "stjernedannelse", som det hedder i astrofysikken, kan altså både handle om, hvordan en brun dværgstjerne kan forvandles til en brændende stjerne, og om hvordan Hollywoods reklamemaskine forvandler et almindeligt menneske til et lysende forbillede.

Ønsket om at blive forvandlet til en stjerne er en tanke knyttet til begrebet udødelighed, til et liv efter døden i "himlen". Gordons stjerner kan også pege ud på Ovids metamorfoser eller på Shakespeare. Shakespeare blev selv til en stjerne, hvilket beskrives fint i vennen og forfatterkollegaens Ben Johnsons mindeord. Her beskriver Johnson, hvordan Shakespeare allerede er blevet hentet op i himlen og sidder blandt stjernerne:

*'Jeg ser dig på hin himmelhvælv
Hvor du udgør et stjernebillede selv!
Lys klart, du digter-stjerne, og lad ene
Din rasen eller gunst tilgå den slagne scene...'*

Douglas Gordon siger om sit værk: *"Jeg er interesseret i, hvad der sker, når man ser på noget i så lang tid, at det forsvinder for én. Man ser på et billede, man begynder at se gennem billedet, og man når ud på den anden side – og så er man tilbage ved overfladen."*

Noget lignende ser vi i rumforskningen, hvor man søger efter mørkt stof, ser på måner og stjerner og rejser gennem ormehuller for at forstå både de sorte og hvide huller.

EN | Douglas Gordon, b. 1966, GB

Douglas Gordon excises the eyes from celebrity photographs of 'stars'— Hollywood actors caught in the glare of publicity and the gaze. He inverts the outward seduction of the film star's eyes and replaces them with a portal of a different kind. Deep, empty and unfathomable. Alien. Out in space, these blind stars are a constellation of uncanny encounter and take on a hyper mythical quality.

Gordon conflates a number of celestial ideas in this grouping of spectral faces. The collectable, studio photographs are mounted on white, black or mirrored surfaces so that the cut-out eyes suck the viewer into the altered gaze. In this respect the Hollywood celebrities are now part of the unfathomable terrestrial play of black, white and mirror holes upon which Einstein speculated, and which latter day NASA astrophysicists have named 'time inverse black holes'.

Gordon also references the promotional parlance of the Hollywood system whose 'stellification' of ordinary humans gave them galactic status, lifting them above mere mortals into a pantheon of celluloid deities that glowed on the screen – bigger than life,

luminous and ethereal. This 'stellification' – a 'luminosity magnification' as astroscience would put it – stands in as both an explanation for the transformation of a dull, brown dwarf star into a bright burning star, and the promotion machine of Hollywood which transmuted the ordinary person into a luminary.

The desire to be 'stellified' – sent from the mortal earth into a glowing sky – was an idea attached to the concept of immortality when people believed in a 'heavenly' after life and the transit of souls. Gordon's stars – like poltergeists and magic lanterns – might also allude to the Ovidian transformation or the Shakespearean. Shakespeare himself was 'stellified' as confirmed in Ben Johnson's eulogy in which he addresses the bard who is already hoisted into the sky and has become celestial –

'I see thee in the hemisphere
Advanced, and made a constellation there!
Shine forth, thou star of poets, and with rage
Or influence, chide or cheer the drooping stage ...'

Douglas Gordon says of his work: *'I am interested in looking for what happens when you look at something so long that it disappears. You are viewing an image, you start looking through the image, and you reach the other side and then you return to the surface.'*

In many ways this might also be said of space exploration, searching for the dark matter, moon and star gazing, and travelling through wormholes to understand black, white and mirror holes.

Sky Gazing

05.10.2024 – 16.02.2025



Douglas Gordon, f./b. 1966, GB

August 12, 1999 (Eclipse series) (detail) / 12. august, 1999 (solformørkelsesserie) (detalje), 2011

Sun, Express, Independent, Mail, Mirror, Herald, Guardian, Record, Times, Telegraph

Offsetlithografi på Archival Offset Igepa Pure 250 g / Offset lithography on Archival Offset Igepa Pure 250 g.

Udlånt af / Courtesy: Ny Carlsbergfondet / The New Carlsberg Foundation.

Foto / Photo credit: Installationsfoto ARoS 2024. Anders Sune Berg

English version below

DK | Douglas Gordon, f. 1966, GB

Solskinnet sortner ...

Vindtid, Ulvtid,

Før end Verden falder,

Ingen Mand da vil

Den anden spare.

– Den Ældre Edda

I værkserien *August 12, 1999* viser Douglas Gordon billeder af den solformørkelse, der på den dato fandt sted over hele Europa. Værkerne viser, hvordan den kosmiske begivenhed blev

præsenteret på ti forskellige skotske avisers forside, og hvert af billederne indfanger, hvordan solen stadig kan ses som en strålekrans rundt om månen.

Da værkerne blev udstillet for første gang, placerede Gordon billederne overfor et tyst klaver, hvor han havde stillet en udstoppet ulv ovenpå. Vi har efter aftale med Gordon genskabt denne oprindelige opstilling. Tilsammen skaber billederne, klaveret og ulven en mytisk trio.

Formørkelser har stor betydning i mange kulturer. Nordisk mytologi fortæller historien om søskendeparret Sol og Máni – solen og månen – som hver dag og nat farer hen over himlen på deres hestetrukne vogne, Árvakr (den årvågne) og Alsviðr (den hurtige). Det siges, at solen og månen jages af ulvebrødrene Skoll og Hati, "Den der spotter" og "Den der hader". Hvis de fanger Sol og Máni, vil der ske en formørkelse, og det er et tegn på, at Ragnarok snart vil indtræffe som forudsagt i Den Ældre Edda.

Douglas Gordon drages af historier om forvandlinger forbundet med månen som Robert Louis Stevensons fortælling om Dr. Jekyll og Mr. Hyde, der udforsker menneskets gode og onde instinkter. I Stevensons historie varslers månen den dyriske Jekylls fremkomst. I bogen er Jekyll en abelignende figur, men i en Hollywood-version, hvor han spilles af Frederick Marsh, er han en varulv.

Gordon ser ulven som et misforstået væsen. Den er blevet gjort til skurken i eventyr og historier. Han fortæller, at han godt kan se noget af sig selv i ulven – en skabning, der er fuld af modsætninger og lider under andres forkerte forhåndsindtryk.

"Jeg kan godt lide tanken om, at ulven egentlig skulle udryddes ... men nej ... den vender stærkt tilbage! Og så er der en udbredte misforståelse om, at ulven er et glubsk rovdyr ... og den er ikke glubsk – de spiser ikke deres eget afkom! Jeg er ligesom ulven!"

Ulven, månen og klaveret udgør en trio af talismaner, der peger ind mod det, Carl Jung kaldte det kollektive ubevidste. Gordon lader vores egne erindringer fremkalde musik fra det stumme klaver, hyl fra den hule ulv og lys fra den mørke måne. Vi indbydes til at fortælle vores eget eventyr om en dag, hvor alt i himlen og på jorden var mærkeligt.

EN | Douglas Gordon, b. 1966, GB

Black become the sun's beams ...
a wind age, a wolf age
– before the world goes headlong.
No man will have mercy on another.

– Poetic Edda

In his series of offset lithographs, *August 12, 1999*, Douglas Gordon presents images of the total eclipse which took place across Europe on that date. The works show the cosmic event as it was presented on the front pages of ten different Scottish newspapers – each capturing the brilliance and power of the sun as its uncontainable corona is displayed around the edge of the moon.

In the first showing of the eclipse prints Gordon coupled the images with a silent piano, on top of which he placed a taxidermised wolf in braying posture. In agreement with Gordon we have re-established this original triangular relationship. Together, the images of the eclipse, the piano and the wolf create a mythic trio.

The event of an eclipse is full of potent meaning for many cultures. Norse mythology, for instance, tells the story of Sol and Maní, the brother and sister – Sun and Moon – who must travel through the sky each day and night on their horse-drawn chariots, *Árvakr* ('Early Riser') and *Alsviðr* ('Swift'). The sun and moon, it is said, are chased by the brother wolves, Skoll and Hati, the 'One Who Mocks' and the 'One Who Hates'. When they catch Sol and Maní, signalled by an eclipse, it is a sign that *Ragnarok* – the twilight of the Gods, as foretold in the *Poetic Edda* – will soon occur.

Douglas Gordon is drawn to stories that tell of transformation in conjunction with the moon. He has always been attracted to the Robert Louis Stevenson tale of *Dr Jekyll and Mr Hyde* that explores the dualistic nature of 'man' – his good and evil instincts. In Stevenson's work, moon activity is a harbinger of Jekyll's bestial emergence. In the book this is an ape-like persona, but in the Hollywood version, as played by Frederick Marsh, it is a werewolf.

The wolf, for Gordon, is a creature that is misunderstood. Cast as an evil protagonist in story-telling. He alludes to being like a wolf himself – full of contradictions and subject to wrong impressions. He has said

'I like the idea that the wolf was going to be extinct ... but no ... the wolf comes back! And, also, the common belief that the wolf is a predator ... and it's not a predator – they don't eat their children! I am like the wolf!'

The wolf, the moon, and the silent piano, are a trio of talismans that exist as props of what Carl Jung would name the 'collective unconscious'. Gordon activates the viewer's own memory repertoire to conjure music from the mute piano, a howl from the hollow wolf and brightness from the darkened moon, leaving the onlooker to create their own fairytale for a day in which everything in the sky and on the earth was strange.



Edvard Petersen, 1841-1911, DK
Optrækkende tordenvejr / Approaching Thunderstorm, 1894
Olie på lærred / Oil on canvas
ARoS.
Foto / Photo credit: Installationsfoto ARoS 2024. Anders Sune Berg

English version below

DK | **Edvard Petersen, 1841-1911, DK**

Oh, du regnens gudinde,
der kører så store
vognlæs af tåge
henover min jord!
Send mig lidt sol
og jeg vil ofre
min ko, min kone,
min kristenhed!

— Jonas Hallgrímsson

Digtet *Bonden i regnvejr* fra 1826 af den islandske digter Jónas Hallgrímsson, som ofte arbejdede i København, er en af hans "vejsange". Digtet opsummerer fint de tanker, der meget vel kunne gå gennem hovedet hos bondemanden i Edvard Petersens *Optrækkende tordenvejr*.

Petersen viser os en himmel, hvor skyerne hober sig op og truer med at lade et regnvejr i tunge grå og blå nuancer falde ned over rugen og ødelægge høsten. Landmanden kan ikke gøre andet end at se tiden an og håbe på, at regnen driver over uden at gøre for stor skade.

Historikeren Matthías Þórðarson beretter, at året 1826, hvor Hallgrímsson skrev sit digt hjemme på Island, var ét af de vådeste i mands minde på Island. De samme gjaldt det følgende år. Hø-afgrøderne blev ødelagt, så der blev knaphed på foder til husdyrene, hvilket truede mange på deres levebrød.

Efter alt at dømme ser 1894 ud til at have været et forholdsvis mildt år i Danmark, så Petersens landlige drama har muligvis slet ikke nogen forbindelse til faktiske begivenheder. Det er et billeddigt. Et genrebillede, der forestiller en tænksum bonde, hvis livsgrundlag afhænger af himlens omskiftelige temperament.

EN | Edvard Petersen, 1841–1911, DK

Goddess of drizzle,
driving your big
cartloads of mist
across my fields!
Send me some sun
and I'll sacrifice
my cow, my wife,
my Christianity!

— Jonas Hallgrímsson

The 1826 poem *The Farmer in Wet Weather* by Icelandic poet Jonas Hallgrímsson who worked for much of his life in Copenhagen, is one of his 'weather songs'. It aptly summarises the inner thoughts of the watchful protagonist in Edvard Petersen's *Approaching Thunderstorm*.

Petersen shows the brooding sky summoning its clouds and threatening a heavy grey, Prussian Blue storm that would sodden rye crops and ruin the harvest. The farmer can but

sky gaze and hope the weather passes without too much damage.

Historian, Matthías Þórðarson, informs us that the year 1826, when Hallgrímsson wrote his poem during one of his home visits, was one of the wettest seasons people could remember in Iceland. So too the year after. Hay crops were destroyed causing scarcity of food for livestock and compromising livelihoods.

From all accounts 1894 appears to have been a relatively mild year in Denmark, so Petersen's rural drama may not have any factual link to a real occurrence. It is an image poem. A genre picture which imagines the ruminations of a farmer whose life is precariously linked to the events of the sky and its quixotic temperaments.

Sky Gazing

05.10.2024 – 16.02.2025



Emmerik Høegh-Guldberg, 1807-1881, DK

Udsigt over Aarhus fra en i nærheden liggende klint (detalje) / View of Aarhus from a nearby Cliff (detail), 1836

Olie på lærred / Oil on canvas

ARoS.

Foto / Photo credit: Installationsfoto ARoS 2024. Anders Sune Berg

English version below

DK | **Emmerik Høegh-Guldberg, 1807-1881, DK**

Nogle af køerne ligger ned, andre står. De er åbenbart uenige om vejret. Nogle mener, der er regn på vej, andre er mere optimistiske hvad angår den blå himmel med de lette cumuluskyer. Grønne blade er begyndt at springe ud på træerne; et tegn på, at den strenge vinter er overstået. Hyrden læner sig afslappet op ad en fældet træstamme og ser ud over Aarhus Bugt og op i himlen, draget af udsigten.

På afstand fremstår middelalderkøbstaden Aarhus ikke særlig bemærkelsesværdig, med undtagelse af det høje domkirkespir, der tårner sig op over resten af byen. Ligesom træets grene i forgrunden rækker det sig op mod himlen og det gudsrum, der bringer omsorg til sjælen for folket.

Her mødes det hellige og det profane. Her er ingen spor af romantikkens drama eller nyklassicismens idyl, blot en stille og rolig sammenstilling af køer, kirkespir og skyer, der forbinder himmel og jord. Det hverdagsagtige motiv anslår, ligesom den lutherske protestantisme, en balance mellem det hjemlige og det kirkelige.

EN | **Emmerik Høegh-Guldberg, 1807-1881, DK**

The cows sit and stand. They seem to be at odds about the weather. Some think it might rain, others are optimistic about the blue sky with a smattering of cumulus clouds. The barren trees are beginning to bud with young green leaves, indicating that the harsh winter has passed. The cowherder leans leisurely on a felled tree trunk looking out over Aarhus Bay to the township of Aarhus and up into the sky, drawn by the vista.

Seen from a distance, the low built, medieval market-town of Aarhus is unremarkable, with the exception of its tall cathedral spire, which towers above all else, reaching, as do the foregrounded tree branches, for the sky – the god-space that brings pastoral care to flock and folk.

Here sacred and profane are brought together in a matter-of-fact way. There is no Romantic drama, nor Neoclassical idyll, just a calming alignment of cow, spire and sky, linking heaven and earth through the solid intermediary of the Lutheran church. This plain scene, like the religious doctrine of Lutheranism, strikes a balance between the domestic and the ecclesiastical with a pastoral homily.

Sky Gazing

05.10.2024 – 16.02.2025



Giovanni Paolo Pannini, 1691-1765, IT

Det indre af Pantheon i Rom (detalje) / Interior of the Pantheon, Rome (detail), 1706-1765

Olie på lærred / Oil on canvas

Udlånt af / Courtesy: SMK, National Gallery of Denmark.

Foto / Photo credit: Installationsfoto ARoS 2024. Anders Sune Berg

English version below

DK | **Giovanni Paolo Pannini, 1691-1765, IT**

"Min grav på bredden af Tiberen afspejler i gigantisk målestok de gamle hvælvinger, som Appius Claudius skabte, men den forvandles i kraft af sine proportioner, så den minder om

Ktesifon og Babylon med deres terrasser og tårne, hvormed mennesket søger at klatre nærmere på stjernerne."

Hadrian, den største bygmester i det antikke Rom, beskriver her sin egen storslåede grav, Pantheon, i Marguerite Yourcenars bog *Kejser Hadrians Erindringer*. Vendingen "mennesket søger at klatre nærmere på stjernerne" fortæller om følelsen af at stå inde i rotunden og kigge op mod himlen gennem bygningsværkets øje. En portal mellem jord og himmel.

Pantheon blev efter sigende oprindeligt brugt som et helligt mindested for Hadrians elskede soldat, Annicus. Det storslåede bygningsværk tillader elementerne – sol, vind, regn – at komme ind og bygge bro mellem de dødelige og guderne. Med tiden blev Pantheon et oplevelsessted for mange rejsende, der drog på kulturel pilgrimsfærd i Europa.

Besøgende som Henry Mathews skrev med ærefrygt om oplevelsen:

"Kuppelåbningen, der på én gang er et ekko af selve det storslåede himmelhvælv og lukker en del af himlens store hvælving ind, skaber en sublim virkning. Det er, som om vi her skuer Guddommens øje, – som giver lys og liv, – og som ser ind i de allerdybeste, mest hemmelige tanker hos dem, der søger hans alter."

Mange ville gerne have noget med hjem som minde fra deres oplevelse. Giovanni Paolo Panninis *Det indre af Pantheon i Rom*, 1706–1765, indfanger den arkitektoniske kerne af stedet, der var det allermest besøgte på den store europæiske pilgrimsfærd. Kunstneren gentog motivet mange gange for at dække det umættelige marked for såkaldte "Vedute" – detaljerede malerier af bybilleder og udsigter. På linje med Canaletto, som afbildede Venedig, der også var et obligatorisk indslag på dannelsesrejsen, og Piranesi, som gengiver Roms ruiner, viser Pannini os Roms topografi.

Pannini indsatte gerne turister i sine billeder, og de kunne genkendes på deres fine kjoler og rejsebukser. Dette billede er lidt anderledes, da det fokuserer på præster, nonner og munke samt nogle typiske genrefigurer som tiggere og bedende. Vi ser kun enkelte verdslige jakkeklædte rejsende iblandt dem. Maleriet viser os Pantheon som en helligdom og mere som mål for religiøse pilgrimsrejser snarere end turisme. Arkitekturen er omhyggeligt skildret, og kunstneren har givet stor opmærksomhed til himmellyset, der fylder rummet med en gylden dis. Det samme gælder den lyscirkel, der "hænger på væggen som et skjold af guld" og fungerer som en slags solur.

Pannini har placeret to munke i kanten af bygningens øje. Deres brune dragter tyder på, at det er franciskanere – den mest ydmyge af ordenerne, som her ser ned på jesuitterne, benediktinerne, karmeliterne og udlændingene. En slags omvendt magterklæring, der peger på, at de ydmyge er dem, der er tættest på Gud; tættere end dem, der er tyngt ned af moralsk fordærv og jagten på rigdom. Her må biskopperne og præsterne blive på jorden, små og ubetydelige ved siden af den majestætiske himmelport.

EN | Giovanni Paolo Pannini, 1691–1765, IT

'My tomb on the bank of the Tiber reproduces on a gigantic scale the ancient vaults of the Appian way, but its very proportions transform it, recalling Ctesiphon and Babylon with their terraces and towers by which man seeks to climb nearer the stars.'

Hadrian, the great builder of ancient Rome, contemplates his own magnificent tomb, the Pantheon, via the literary ventriloquism of Marguerite Yourcenar in her book *Memoirs of Hadrian*. The phrase 'by which man seeks to climb nearer the stars' is a wonderful utterance that evokes the exact feeling of standing within the mass of the rotunda looking skyward through the oculus. A portal between earth and heaven.

The Pantheon was first used as a sacred place to commemorate Hadrian's beloved soldier, Annicus. A magnificent structure, allowing the elements – sun, wind, rain – to enter the protective architecture, joining mortals and the gods, the Pantheon eventually provided a theatre of experience for the many travellers who made their cultural pilgrimage on the 'Grand Tour' of Europe.

Sojourners like Henry Mathews wrote in awe:

'The open sky-light, communicating at once with the glorious firmament, and letting in a portion of the great vault of the heavens, produces a sublime effect. It is as if it were the eye of the Divinity – imparting light and life – and penetrating the most secret thoughts of those that repair to his altar.'

And most wished to return to their homes with a souvenir of their experience.

Giovanni Paolo Pannini's, *Interior of the Pantheon, Rome* captures the architectural schema of this most visited place on the Grand Tour of Europe. It is a scene that Pannini repeated many times to fulfill the frenzied market for 'Vedute' – detailed paintings of famous cityscapes. Together with Canaletto who gives us vistas and architectural views of Venice – another must-visit city in the 'Grand Tour' – and Piranesi whose etchings offer a fantastically ruinous Rome for contemplation, Pannini provides the topography of Rome.

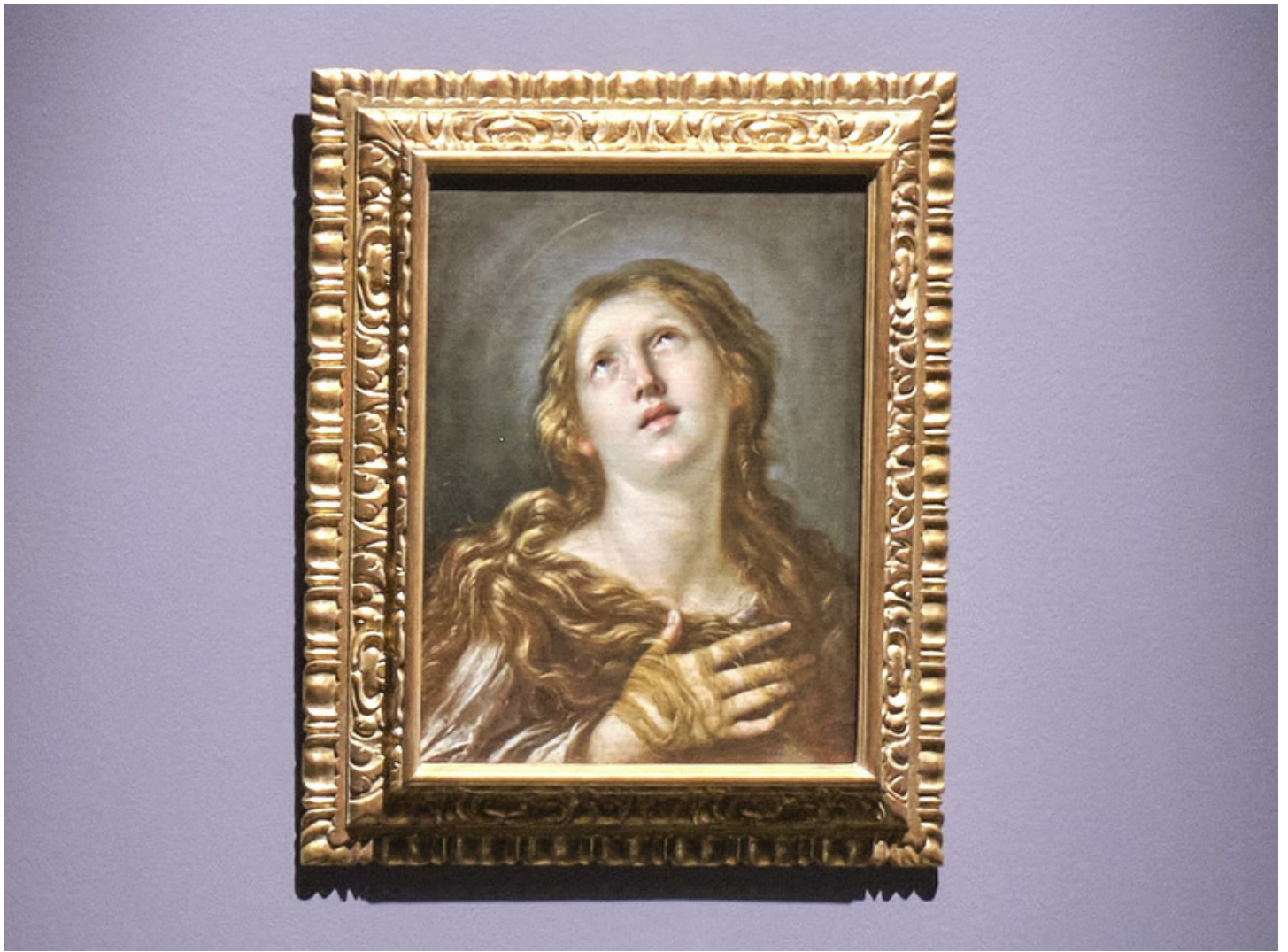
Pannini generally embellishes his ancient splendour with day-trippers in their fine dresses and travelling breeches. He varies somewhat from his usual schema in this version by placing emphasis on the ecclesiastical attendance of priests, nuns, friars, as well as some genre figures – beggars, supplicants and prayers – with only a few secular frock-coated travellers in their midst. The painting shows the Pantheon as a place of worship and religious pilgrimage rather than of tourism.

The architecture is carefully drawn, and a great deal of attention has been given to the effect of heavenly light that floods the space with a suffuse golden haze and the orb of light that adds a special sundial effect 'suspended there like a shield of gold', emphasising the passage of time.

Pannini has located two monks at the very edge of the oculus. From their brown costumes we can assume they are Franciscan – the most humble of religious orders who look down upon the Jesuit, Benedictine, Carmelites and foreigners. This is an inverse statement of power that proposes a commentary on the meek who are closest to God, comparing them to those of corruption and wealth – the bishops and priests who remain below, dwarfed by the majesty of heaven's gateway.

Sky Gazing

05.10.2024 – 16.02.2025



Girolamo Troppa, 1637-1708, IT

Den angrende Maria Magdalene (detalje) / The Penitent St. Mary Magdalene (detail), 1665-68

Olie på lærred / Oil on canvas

Udlånt af / Courtesy: SMK, National Gallery of Denmark.

Foto / Photo credit: Installationsfoto ARoS 2024. Anders Sune Berg

English version below

DK | **Girolamo Troppa, 1637-1708, IT**

Den italienske barokmaler Girolamo Troppa gjorde det til sit speciale at male angrende figurer med himmelvendte øjne. Hans motiver er for det meste mennesker i bøn. Hans Maria Magdalene ser mod himlen, hvor Kristus nu er farende til, og hvor hun også ønsker at ende. Et glimt af himlen kan ses i hendes våde øjne.

Billedet er et klassisk eksempel på kunstens skildring af blikket mod himlen, der her kun antydes via blikkets retning. Alle følelser samles i den angrende Maria, der bliver en kropsliggørelse af det guddommelige, hun kigger mod. Værket er også et eksempel på fromhed og hengivenhed, som beskueren kan lade sig inspirere af. Her ser vi ren henrykkelse og længsel. Et forsøg på at afbilde transcendens og åndelig opstigning.

Den angrende Maria Magdalene er et særligt smukt værk af Troppa med den omhyggelige gengivelse af det silkebløde hår, den alabasteragtige hud og lysskæret, der falder ned fra himlen. Troppa har malet en næsten ensfarvet baggrund, og det skaber endnu større fokus på himmellyset, der hjælper vores tanker højt til vejrs.

EN | **Girolamo Troppa, 1637–1708, IT**

The Baroque Italian painter, Girolamo Troppa specialised in penitent figures with special attention to uplifted eyes. His subjects are mostly of figures in prayer. His sympathetic Mary Magdalene looks to the sky – to 'heaven' – where Christ has ascended and where she aspires to be. The glint of sky can be seen in her welling eyes.

This is the quintessential sky gazing painting. Sky is implied and all sentiment is gathered into the penitent Mary who has become an embodiment of divinity and an example of devotion to the viewer of the painting. This is a painting of rapture and longing. An attempt to show transcendence and spiritual ascendance.

The Penitent St. Mary Magdalene is a particularly beautiful painting by Troppa, with its attention to silken flowing hair, alabaster skin tones and celestial highlights. Troppa paints his background in almost monochromatic fashion, giving even greater attention to the sky highlights, which in turn send the viewers' thoughts upwards and into the rising sphere.

Sky Gazing

05.10.2024 – 16.02.2025



Hans Ole Brasen, 1849-1930, DK
I varmen (detalje) / In the Heat (detail), 1903

Olie på lærred / Oil on canvas

ARoS.

Foto / Photo credit: Installationsfoto AROS 2024. Anders Sune Berg

English version below

DK | Hans Ole Brasen, 1849-1930, DK

Med krystalklare farver og sans for det enkle landliv befinder Hans Ole Brasens malerier sig et sted mellem den danske guldalders romantiske motiver og den tidlige impressionisme, der fulgte efter.

Som elev af den omhyggelige tyske kunstner Ernst Schmiegelow, der malede i stærkt mættede farver – ikke mindst i sine afrikansk-inspirerede, orientalistiske værker – lærte

Brasen at male realistisk. Andre impulser stødte til, da Brasen efterfølgende lod sig inspirere af den franske kunstner Léon Bonnat. Fra Bonnat, hvis kreds omfattede Degas, Manet og forfatterne Émile Zola og Théophile Gautier, lærte Brasen at kombinere grundige, nærmest pedantiske iagttagelser med en blødere, mere diffus arbejdsform, alt imens han stadig var tro mod realismen.

I dette værk har Brasen fjernet næsten alle fortællende elementer. Himlen er lysende blå. På den ses nogle små, spredte cumulusskyer, der ligger for højt til at give skygge til køerne, som står i vandet for at svale sig. Hyrden stager sig vej ud til flokken på det lave vand, der spejler de lette skyer. Afstanden får ham til at fremstå tynd og udmagret af sit arbejde.

Da dette maleri blev malet, havde andelsmejeribevægelsen allerede sørget for, at bønder med små besætninger kunne afsætte deres mælk i fællesskab med andre. Ved at vise få køer og en enlig hyrde hentyder Brasen måske til, hvordan andelsbevægelsen var med til at løfte småbrug fra kun at lave fødevarer til sig selv til også at kunne tjene penge på deres produktion. Landmændene kunne nemlig på dette tidspunkt få en andel i Danmarks voksende mejeriindustri, der også var begyndt at eksportere ud af landet.

Brasen er primært interesseret i køerne og himlen. De er hovedpersonerne i hans vision af livet på landet. Køerne vender sig bort fra beskueren; de fokuserer udelukkende på mennesket og båden. Måske ser de frem til at blive flyttet et andet sted hen når denne varme og dampende dag, hvor det ikke ser ud til regn lige foreløbigt.

EN | Hans Ole Brasen, 1849–1930, DK

The paintings by Hans Ole Brasen, with their crystalline colours and sentiment for the simplicities of rural life, live somewhere between the romanticised scenes of the Danish Golden Age and later, early impressionistic works.

As a student of the fastidious German artist, Ernst Schmiegelow, who painted scenes with highly saturated colours – especially his African inspired, orientalist works – Brasen learned the lessons of forensic realism. These instructions were modified somewhat when Brasen came under the influence of French artist, Léon Bonnat. From Bonnat, whose artistic circle included Degas, Manet and the writers Émile Zola and Théophile Gautier, Brasen learned to adjust pedantic observation with softer, more diffuse efforts, while still retaining a fidelity to realism.

In this work we see Brasen eliminate all but essential story telling elements. The sky is bright blue. Speckled with a smattering of small cumulus clouds, too high to provide shade to the cows who rely on standing in swampy waters to regulate their temperature. The cowherd punts his way towards the herd through shallow waters that mirror the insubstantial clouds. He is thin with distance and effort.

By 1903 Denmark's collective approach to dairy production meant farmers with small herds could benefit from combining their milk product with that of others. In showing just a few cows, and the solitary herder, Brasen perhaps alludes to this rural innovation enterprise that would lift individual farming from subsistence. Farmers could by this time share in the commonwealth of Denmark's growing dairy industry which has commenced exporting beyond its own country.

The cows and sky are Brasen's main preoccupations. The heroes of his rural vision. With their backs turned towards the viewer the cows remain focused upon the human and boat. Perhaps anticipating their relocation at the end of this blue, hazy, hot sky day in which heat has created a steamy scene where rain seems unlikely just yet.

Sky Gazing

05.10.2024 – 16.02.2025



Janus la Cour, 1837-1909, DK
Moesgård strand (detalje) / The Shore at Moesgård (detail), 1890
Olie på lærred / Oil on canvas
ARoS.
Foto / Photo credit: Installationsfoto AROS 2024. Anders Sune Berg

English version below

DK | Janus la Cour, 1837-1909, DK

En lille klump af skyer samler sig over kysten og svæver i den ildevarslende himmels gråbrune skær. Bag skyen bryder lysstråler igennem. I det fjerne ses en båd. Den er blot en plet på horisonten, som møder himlen netop dér, hvor kunstneren har skabt et lyshav midt i vandet, og som fortæller, at solen skinner lige bag skyerne.

Halvdelen af la Cours maleri er helliget himlen. Resten af billedet forestiller det vindblæste land, som havet har formet gennem årtusinder. De forblæste træer viser, hvor vinden normalt kommer fra, og giver billedet en symbolsk modstandskraft, som kræves af alle mennesker, folk og lande, der må udholde storme og andre prøvelser.

La Cours bruger brune, grønne og grå nuancer med lysere *highlights* til at kombinere kølighed og varme i sine billeder; en tvetydighed, som her peger på, at der enten er et uvejr på vej, eller at det netop er drevet over.

La Cour var ikke begejstret for den moderne tilgang til at male landskaber som friluftsmaleri. Faktisk forlod han København og Kunstakademiet for at undgå de nyere tendenser i maleriet, som var en begyndende impressionisme og mere uformel tilgang til komposition. Hans måde at male på var traditionel, og han arbejdede i atelieret. Det vil sige, at han lavede skitser i det fri, som han bagefter omsatte til salonmaleriets mere omhyggelige og detaljerede malemåde.

Så selvom tingene i hans motiver fremstår naturalistiske, så er der tale om meget bevidste valg – eller om frit opfundne motiver. Dermed kan denne scene sagtens gemme på andre af de ting, som la Cour har tilføjet maleriet.

Tidligere blev skyer i malerier brugt til at lade engle og guder stige op eller ned fra himlen. Denne lille iøjnefaldende sky, der svæver over hav og land, er en verdslig sky, som la Cour har placeret netop dér med vilje. Skyen er trækker øjet til sig og sætter tanker i gang.

Måske bruger kunstneren den lille sky som et billede på Danmarks tilstand. På samme tid, som la Cour malede værket, var Danmark i dyb krise, da den siddende konseilspræsident (statsminister) J.B.S. Estrups hårdnakket afviste at træde tilbage, efter hans parti tabte landsafstemningen med blot 19 ud af 102 stemmer. En sky af ustabilitet hang over nationen. Estrups tætte bånd til kong Christian IX og deres egenrådige beslutninger skabte en politisk atmosfære af usikkerhed, der kastede en skygge over Danmark og det danske folk.

EN | Janus la Cour, 1837–1909, DK

A little cloud mass gathers above the shore of Mosegård. It hovers in the eerie grey-brown light of a sky sodden with portent. Behind the cloud a shy radiance can be detected. In the distance a boat can be seen. It is just a speck, a small painted smudge on the swelling horizon that meets the sky, where a pool of light in the sea, conjured by the artist, suggests the sun shining just behind the cloud formation.

Half of la Cour's painting, which is sliced diagonally, is devoted to sky. The rest of the picture shows the snarly, windswept jut of land beaten into shape by the sea over millennia. The weather-thinned trees bear testament to the prevailing winds and provide a symbolic stoicism much needed by any person, any people or any nation that must weather storms and other harshness. This is Jutland. This is Denmark. Small but sturdy and resilient.

La Cour's palette is tonal. He uses browns, greens, greys and lighter highlights to create a temperature in his work that is simultaneously cool, yet warm – a deliberate ambiguity that foretells a tempest or suggests bloated calmness after a storm.

La Cour was not enamoured with the modernist approach to landscape painting *en pleine air*. Indeed, he departed Copenhagen and the Royal Academy to stay clear of the newer trends encroaching on painting – nascent Impressionism and informal artistic composition.

His was a studio and academic practice. He sketched in situ and then translated his observations in the more painstaking and detailed fashion of the salon.

Therefore, the things depicted in his works were stylistically naturalised, but these were deliberate choices or inventions. As such, the naturalism of this scene perhaps hides, in plain sight, other things that might be conveyed in the painting.

Clouds, in paintings at least, were in earlier times enlisted to carry angels, to ascend or deliver gods from the third sky level 'heaven'. But this small cloud, hovering above the sea and land, drawing the eye constantly, is a secular cloud, placed there with purposefulness by la Cour. It is an insistent presence. It constantly draws the eye back and starts the process of thought. The eye meanders across the sky to find answers.

The little cloud is perhaps enlisted by the artist to ponder the national sentiment of Denmark. At the time of la Cour's painting, Denmark was precariously – some might even say capriciously – sent into a crisis by the stubborn refusal of Prime Minister, Jacob Brønnum Scavenius Estrup, to step aside after his party lost the national ballot with just 19 out of 102 votes. A cloud of instability hung over the nation. Estrup's closeness to King Christian IX, and their combined unilateral decision-making, created a political atmosphere of uncertainty which cast a shadow over Denmark and its people.

Sky Gazing

05.10.2024 – 16.02.2025



Jens Juel, 1745-1802, DK

Landskab med nordlys. I baggrunden Middelfart Kirke / Landscape with Aurora Borealis. In the Background Middelfart Church, c. 1790

Olie på lærred / Oil on canvas

Udlånt af / Courtesy: Ny Carlsberg Glyptotek, København / Copenhagen

Foto / Photo credit: Installationsfoto AROS 2024. Anders Sune Berg

English version below

DK | Jens Juel, 1745-1802, DK

Jens Juel anses som en af Danmarks vigtigste portrætmalere fra det 18. århundrede. Han blev udnævnt som portrætmaler for det danske kongehus fra 1786 og direktør for Det Kongelige Danske Kunstakademi i 1795 – en stilling han beholdt frem til sin død.

Juel malede ikke kun portrætter. Han rejste rundt i Europa i flere år – i Tyskland, Italien og Schweiz – hvor han finpudsede sine færdigheder som landskabs- og genremaler i den

neoklassiske periode. Hans værker udtrykker en særlig sans for skønhed, klarhed og atmosfære, mens de peger frem mod den gryende romantik. Det gælder især hans landskaber, der, selvom de ikke stræber efter det sublime som den senere højromantik, stadig udtrykker en stigende interesse for himlens mysterier. Et værk som *Et måneskinsstykke. Overfarten over Lillebælt ved Snoghøj* fra 1787 kombinerer landskab og havudsigt og afspejler Juels interesse for månens lys.

Landskab med nordlys. I baggrunden Middelfart Kirke er et smukt maleri af nordlyset. Juel sammenstiller en naturalistisk og romantisk malemåde og viser det stemningsfulde og mystiske meteorologiske lysskær med en udsigt til Middelfart Kirke. Han har skabt en flot gengivelse af lysskæret ved at male forgrunden mørk for at højne kontrasten mellem himmel og mark.

Casper David Friedrich var elev af Jens Juel, og Juels værk her var på den måde en slags forløber for Friedrichs udforskning af lysfænomener i *Bjerglandskab med regnbue* fra 1810. Juels maleri foregriber også John Constables *Salisbury Katedral set fra engene* fra 1831, hvor kirken sammenstilles med en regnbue for at pege på den spirende kamp mellem kirkelig tro og videnskabelig viden.

Juel var en ivrig iagttager af naturfænomener og så dem med et videnskabeligt blik. Som medlem af Naturhistorie-Selskabet i København fulgte han med i videnskabelige opdagelser. At man mod slutningen af 1700-tallet begyndte at se nordlys igen efter omkring 100 år uden nogen officielle observationer, må have været en skelsættende begivenhed og skabt stor diskussion i meteorologiske kredse.

Juels maleri sammenstiller undertoner af noget religiøst med en rent videnskabelig iagttagelse, og det var et gennemgående tema i oplysningstidens kunst. I Juels tilfælde er der dog endnu et lag, nemlig hans fascination af den nordiske mytologi. Her siges det, at det nordlyset var genskin fra valkyriernes rustninger, når de bar faldne vikinger til Odin i Valhalla.

EN | Jens Juel, 1745–1802, DK

Jens Juel is celebrated as one of Denmark's most important portrait painters of the 18th century. He was appointed portrait painter to the Royal Household from 1786. He went on to become the Director of the Royal Danish Academy of Art in 1795, a position he held until his death.

Juel did not confine himself to portraiture, however. For a number of years he travelled in Europe – first to Hamburg in Germany, then later to Italy and Switzerland – where he acquired and honed his skills in landscape work and genre scenes. His time in Europe coincided with the Neoclassical period. His works demonstrate a facility for beauty, clarity and atmosphere as well as indicating a nascent Romanticism, most particularly in his landscape work, which does not reach to the sublime of later high Romanticism, but

nonetheless indicates an increasing interest in the mystery of skies. *The crossing over the Little Belt at Snoghøj. Moonrise 1787* is a good example of his works which combine landscape with sea views and shows his interest in lunar light effects.

Landscape with Aurora Borealis. In the Background Middelfart Church is a beautiful painting of the 'northern lights' in which Juel combines naturalism and early Romantic approaches to explore the cosmic phenomenon. He blends the atmospheric, eerily luminous meteorological display of the Aurora Borealis with a view of Middelfart Church. He has created a marvelous illusion of radiance by painting his foreground dark to exaggerate the spectacular contrast of sky to field.

This work is precursive to that of Juel's student, Casper David Friedrich's restrained, yet dramatic exploration of light phenomenon in *Mountain Landscape with Rainbow* 1810. Juel's painting also preludes John Constable's *Salisbury Cathedral from the Meadows* 1831, in which the church is coupled with a rainbow to indicate the emerging struggle between ecclesiastical belief and secular, scientific knowledge.

Juel was an ardent observer of natural phenomena through scientific appreciation. As a member of the scientific society Naturhistorie-Selskabet in Copenhagen he was party to conversations and events that celebrated science. The appearance of the Aurora Borealis in the later years of the 18th century, after a period of some 100 years in which no official sightings were recorded, would have been a major cosmic event and one keenly discussed in meteorological circles.

The work brings a religious inference together with a scientific observation, and this was a common theme explored by Enlightenment art. In the instance of Juel, however, there is a further fascination – that of Norse mythology, which believed the shimmering lights of the Aurora Borealis were glints and reflections from the armour of the Valkyries as they carried vanquished warriors to Odin in Valhalla.

Sky Gazing

05.10.2024 – 16.02.2025



Katie Paterson, f./b. 1981, GB

Earth-Moon-Earth (Moonlight Sonata Reflected from the Surface of the Moon) / Jorden-Månen-Jorden (Måneskinssonate reflekteret fra Månens overflade), 2007

Selvspillende flygel / Selfplaying piano.

Udlånt af / Courtesy: Kunstneren / The artist.

Totality / Helhed, 2016

Diskokugle med solformørkelsesprint, motor / Eclipse-printed mirrorball, motor.

Udlånt af / Courtesy: Kunstneren / The artist.

Foto / Photo credit: Installationsfoto ARoS 2024. Anders Sune Berg

English version below

DK | Katie Paterson, f. 1981, GB

Katie Paterson er fascineret af alle mulige slags tid og rum – geologisk tid, astronomisk tid, istid og lysets hastighed. Hun bearbejder tid på forskellige måder for at få publikum til at tænke på fortiden, fremtiden og det uudgrundeligt fjerne. Paterson arbejder med vores plads i kosmos i værker, der skaber en følelse af intimitet, og hvor ting slynges ud i rummet og den dybe tid.

Paterson beskriver hendes tanker om det dybe rum således:

"Jeg er fascineret af tanken om at anskue universet som en slags dyb ødemark. Der ligger en 'kosmisk horisont' milliarder af parsecs væk, og det, der ligger på den anden side af den, vil for altid også ligge uden for vores forståelse. At skabe kunstværker er lige så meget min

egen måde at få greb om det 'guddommeligt enestående og usammenlignelige' ved vores egen plads i universet, som det er et forsøg på at formidle det videre til andre."

I udstillingen sammenstiller vi to af Patersons kosmologiske projekter: *Earth-Moon-Earth* (*Moonlight Sonata Reflected from the Surface of the Moon*) fra 2007 og *Totality* fra 2016.

Earth-Moon-Earth (E.M.E.) blev skabt ved at sende og modtage beskeder til Månen. Paterson har oversat Beethovens klaversonate nr. 14, også kaldt Måneskinssonaten, til morsekode og transmitteret til Månens overflade. Denne transmission blev derefter reflekteret tilbage fra Månens overflade, men kun noget af budskabet vendte tilbage. Dele af signalet blev nemlig opslugt af Månens skygger eller gik tabt i dens kratere.

Beethovens komposition – der i sig selv er en slags fantasi, 'Quasi una fantasia' ifølge komponisten selv – vendte altså tilbage til jorden i en ny, fragmenteret udgave ændret af Månens geologi. Ud fra den har Paterson lavet et nyt partitur, hvor hullerne er blevet til intervaller og pauser. På en måde har Månen "skrevet" sin egen musik, som her spilles på et automatiseret flygel.

Projektet lader Månen træde ind i et intimt rum med publikum, som fjerner afstanden mellem os og himlen ved at skabe tøvende musik fyldt med personlighed. Paterson får publikum til at udforske Månens støvede gruber og tørre oceaner, vandre i dens skygger og se tilbage på Jorden; langt væk, men alligevel her hos os i form af klaveret og Beethovens sonate.

I sit arbejde med *Totality* indsamlede Paterson og hendes assistenter tusindvis af billeder af formørkelser, der er blevet sat på overfladen af en spejlkugle. Den juvellignende kugle drejer langsomt rundt og projicerer billeder af formørkelser rundt i rummet. Rummet fyldes med et væld af lysglimt og forvandles til noget, der ligner en galakse, mens spejlkuglen bliver en lille roterende planet.

Blandt billederne på spejlkuglen ses den ældste kendte tegning af en solformørkelse fra 1778, fotografier taget i begyndelsen af det 20. århundrede og billeder taget af vor tids mest avancerede teleskoper. *Totality* skaber en helhedsoplevelse, hvor vi finder os selv midt i lysets og bevægelsernes munterhed.

EN | Katie Paterson, b. 1981, GB

Katie Paterson is fascinated by all kinds of time and spaces – evolutionary, geological, astronomical, glacial, light speed. Time, in its many modes, is the material she organises in various ways to help an audience stuck in the 'now' consider the ineffable 'then' of the past, future and distance. To fathom space time, and our place in the cosmos, Paterson has devised projects that create intense intimacy with entities flung far into the space of the enormous, deep time sky.

Paterson, reflecting on her deep space contemplations has explained:

'I'm drawn to the idea of the Universe as deep wilderness. There is a 'cosmic horizon' billions of parsecs away, and what lies beyond it will forever remain outside our understanding. Creating artwork is as much my own way of grappling with the 'divine incommensurability' of our position in the Universe as it is an attempt to communicate it to others.'

In this room we bring two of Paterson's cosmological projects together. *Earth-Moon-Earth (Moonlight Sonata Reflected from the Surface of the Moon)* 2007 and *Totality* 2016.

Earth-Moon-Earth (E.M.E.) was made by sending messages to the moon and receiving them bounced back through space. Paterson selected Beethoven's Piano Sonata no. 14 – the *Moonlight Sonata* – to be translated into Morse code which was then transmitted to the surface of the moon. The transmission, when it reached its destination, was reflected off the surface of the moon and received back on earth. But the moon reflected only parts of the information. The signal sometimes became absorbed in the moon's shadows or lost in its craters.

Returning to earth, fragmented by the moon's geology, Beethoven's composition – a romance, 'like a fantasy', as was indicated by his own description '*Quasi una fantasia*' – was then re-translated, by Paterson, into a new music score. The gaps and absences becoming intervals and rests. In the technological exchange the moon 'wrote' its own music. The 'Moon-altered' piece is played on an automated grand piano.

This beautiful project brings the moon into an intimate space with the audience. It shrinks the sky distance by creating a delicate, halting, plaintive music that seems to communicate a personality and mood directly from its cosmic source. In establishing such intimacy Paterson assists the audience to meander the surface of the Moon in their minds – travel its dusty pits and arid oceans, wander in its shadows and look back at earth, so far away, yet nestled in the entity of a piano which gently corrects Beethoven's Luna portrait.

To create *Totality* 2016 Paterson and her studio sourced thousands of images of eclipses to form a patterned sequence across the surface of a mirror ball. The jewel-like ball slowly turns, projecting images of eclipses around the room. The gallery space, now scintillating and orbiting tiny light glints, creates the effect of a galaxy. The mirror ball becomes a small rotating planet.

The images depicted on the mirror ball include the oldest found drawing of a solar eclipse from 1778 and early 20th century photographs, as well as contemporary images from the most technologically advanced telescopes. *Totality* creates an immersive environment in which the viewer is cast as a participant in the joyful effects of light and transit.



Lucienne Rickard, f./b. 1981, AU

Wreck / Vrag, 2024-25

Performance.

Projektet er støttet af / This project is supported by: Detached Foundation & Art Tasmania.

Foto / Photo credit: Installationsfoto ARoS 2024. Anders Sune Berg

English version below

DK | Lucienne Rickard, f. 1981, AU

Den første måned af udstillingsperioden arbejdede den tasmanske kunstner Lucienne Rickard (f. 1981) i galleriet, hvor hun opførte sin episke extinction-tegning. Først tegnede hun himlens fugleliv for derefter at viske skabningerne ud én efter én med et viskelæder for at sætte fokus på den igangværende masseudryddelse og biodiversitetskrise.

Rickards arbejdsindsats bliver et slags offer, der peger på de tab, vi står overfor i vores tidsalder på grund af klimaforandringer. Som hun forklarer:

"Når jeg tænker på himlen, tænker jeg på fugle. De kæmper og kurtiserer og jager i den verden. Jeg kigger hele tiden på dem, når jeg er hjemme i Tasmanien. Jeg spekulerer altid på, hvor meget mere liv, der mon har været på himlen i tiden, før jeg blev født. Jeg kan være bekymret for, at den langsomt er ved at tømmes."

Hun fortsætter:

"Wreck er tilegnet de fugle, jeg holder allermest af – skråperne. Værket beskæftiger sig med de globale klimaændringer og arternes forsvinden, og samtidig udforsker det forskellige tanker om individuel identitet og gruppeidentitet. Det er et værk, der udtrykker sorg såvel som håb, og det vil være det mest ambitiøse foretagende, jeg nogen sinde har udført gennem hele min 22 år lange kunstpraksis."

Værkets motivkreds – skråper – er en fugleart, som Rickard har haft et forhold til hele livet:

"Som barn besøgte jeg tit og længe min bedstemor på Lord Howe Island, der er hjemsted for den sydlige halvkugles største redeplads for den lysbenede skråpe. Dengang myldrede øen med dem. Det er en larmende, kaotisk, ildelugtende fugl, og derfor er den så stærkt knyttet til alle mine minder fra det sted. Når jeg tænker tilbage på familiemedlemmer eller bestemte minder, vil der ret ofte også være en skråpe med i det minde. Jeg føler et stærkt slægtskab med dem."

I de senere år er bestanden af skråper som så mange andre arter gået kraftigt tilbage. Forekomsten af massedød blandt fugle, der også kaldes "bird wrecks", har været stigende globalt. Det seneste tilfælde af massedød fandt sted i november 2023 langs Australiens østkyst, blandt andet forårsaget af stigninger i havets temperatur og stormvejr. Tusindvis af skråper blev skyllet op på de australske strande.

Skråper har altid været udholdne som trækfugle. De er stærkt knyttet til deres hjem, og efter migrationer på titusindvis af kilometer vender de altid tilbage til deres egen redeplads. For dem må det være frygteligt desorienterende pludseligt at ligge forslåede i sandet langt fra deres hjem. De er blevet afbrudt i deres rejse.

Som frivillig medvirkende i et forskningsnetværk har Rickard indsamlet fotografier af skråper, der er skyllet op på de tasmanske kyster. Sammen med tusindvis af andre har hun indsendt disse oplysninger til Adrift Lab – et internationalt kollektiv af forskere, hvis fokus er trækfugle og de stigende miljømæssige udfordringer, de står over for. Adrift Lab har generøst givet adgang til de mange billeder af døde fugle, der er sendt ind af borgere over hele Tasmanien. Rickard bruger disse billeder og dem, hun selv har taget, som forlæg for det mindesmærke, som *Wreck* udgør.

Rickard tegnede under forløbet døde og opskyllede skråper en ad gangen og afbildede dem så detaljeret som muligt. Fuglekroppene er ofte være beskadigede, og tegnearbejdet er en anerkendelse af deres frygtelige skæbne. Når hun havde tegnet en fugl, blev den visket ud igen, enten delvist eller helt.

Ved at slette fuglene igen udviser Rickard respekt og får os til at gøre tanker om det uoprettelige tab. Som Rickard siger:

"Jeg vil gerne vise skråpen som en flygtig, udsat skabning, der flimrer mellem fravær og nærvær. Her vil deres individuelle kroppe smelte sammen i gruppen. Deres næb vil alle pege

opad mod himlen, op mod det rum, de egentlig burde befinde sig i, det rum, hvor de nu mangler.”

EN | Lucienne Rickard, b. 1981, AU

During the first month of the exhibition period, the Tasmanian artist Lucienne Rickard performed her epic ten metres long extinction drawing and erasure act *Wreck*. She meticulously drew a series of the endangered bird species shearwaters based on images of dead birds washed up on the Tasmanian coast. Then, she erased them again to bring attention to loss of species and the biodiversity crisis we are currently facing.

Rickard's sacrificial labour brings attention to loss and the crisis we are now facing in the era of the Anthropocene. As she explains,

‘When I think of the sky I think of birds. They fight and flirt and hunt in that realm. I watch them constantly when I am at home on the Tasmanian Peninsula. I always wonder how much fuller the sky would have been prior to my lifetime. I worry that it’s slowly emptying now.’

She continues, *‘Wreck is a work for my most loved birds – Shearwaters. It addresses global species loss and climate change and explores ideas of individual and group identities. This work embodies grief as well as hope and will be the most ambitious undertaking of my 22-year art practice.’*

The subject matter of the work – Shearwaters – are a group of bird species that Rickards has a long relationship with.

‘As a child I spent large chunks of time visiting my grandmother on Lord Howe Island, home to the largest nesting site for Flesh Footed Shearwaters in the Southern Hemisphere. The island used to positively heave with them. They are a noisy, chaotic, smelly bird and as a result feature strongly in all my memories of that place. When I think of family members, or particular memories, there will quite often be a shearwater present in some way. They are like kin to me.’

In recent years, like so many species, Shearwaters have undergone a rapid decline. The occurrence of bird ‘wrecks’ or ‘mass mortality events’ have been increasing globally. The most recent wreck event occurred in November 2023 across the entire east coast of Australia. It was caused by, among other factors, sea temperature rises and storm events. Thousands of Shearwaters were documented washed up on Australian beaches.

Shearwaters have always displayed incredible endurance in their migration journeys. They have a profound connection to their home – after flying tens of thousands of miles they always return to their individual burrow. Finding themselves battered and scrawny in sands far from their home generates an awful disorientation. They have been interrupted. They should be up in the sky.

As a citizen scientist, Rickard has been collecting photographs of the Shearwaters washed up on the Tasman Peninsula. Along with thousands of others, she has sent this information to Adrift Lab – an international collective of scientists whose focus is migratory sea birds and the growing environmental challenges they face. Adrift Lab has generously provided access to the images of wrecked birds sent in from thousands of citizen scientists all over the country. Rickard uses these images, and those she took herself, to form the basis of her memorial – *Wreck*.

Rickard drew wrecked Shearwaters, one at a time, depicting them in as much detail as possible. Their bodies are often damaged or incomplete, and the act of drawing them is an acknowledgement of that horror. Once a bird had been drawn it was erased, either partially or completely.

The act of erasing is one of respect, but also one that orients the viewer to ideas of waste and irretrievable loss. As Rickard says,

'I wish to show the Shearwater as tenuous, flickering between absence and presence. Their individual bodies will merge into the group. Their beaks will all point upwards to the sky, looking to the space they should be inhabiting, the space from which they are missing.'

Sky Gazing

05.10.2024 – 16.02.2025



Naminapu Maymuru-White, f./b. 1952, AU & Ganbilpil White Ganyidjinu, f./b. 1984, AU

Milniyawuy – Larrakitj / Milky Way, 2019-2023

Earth pigment on stringybark hollow pole

Courtesy: Collection Bérengère Primat, Fondation Opale, Schweiz / Switzerland & the artist & Sullivan + Strumpf & Private Collection

Foto / Photo credit: Installationsfoto ARoS 2024. Anders Sune Berg

English version below

DK | Naminapu Maymuru-White, f. 1952, AU & Ganbilpil White Ganyidjinu, f. 1984, AU

I de fjerntliggende dele af Australien – i ørkenerne, i den nordligste del af Northern Territory, de ikke-urbaniserede dele af kontinentet – er himlen fri for industriel forurening, landbruget og anden menneskelig påvirkning. Her oplyses nattehimmelen i stor aktivitet og fremstår for vores øjne med utrolig klarhed, fulde af stjerner og kosmiske tåger. Den tindrer af energisystemer i evig udvikling og skiftende astronomiske begivenheder.

Australiens oprindelige befolkning har kigget op mod denne klare nattehimmel i over 65.000 år. Himlen har for dem været en konstant ledsager, livskraft og vejviser, som har hjulpet dem

med at krydse langt over land, fiske, jage og indsamle mad. For den oprindelige befolkning i Australien indgår himlen og jorden i en symbiose, der uophørligt skaber livets ebbe og flod.

Kunstneren Naminapu Maymuru-White tilhører Yolŋu-folket og er født i Djarrakpi. Hun har nu base i Yirrkala i East Arnhem-regionen i Nordaustralien. Yirrkala er et kystområde med mange vige og småfloder, omkranset af vandet i Carpentariabugten. Den himmel, man kan se i denne del af Australien, er blandt de allermest spektakulære på vores planet.

Naminapu Maymuru-Whites fortælling handler om *Milŋiyawuy*, der i Vesten kaldes Mælkevejen. Som Maymuru-White forklarer, består hendes værk af "et helligt mønster, der har at gøre med Mælkevejen, floden af stjerner oppe på himlen." I Maymuru-Whites trosverden er det sådan, at "når man forlader sit wänja (sted) her på jorden, rejser éns ånd op ad den flod; det er derfor, den kaldes stjernernes flod."

I modsætning til en stor del af den indfødte befolknings malerkunst, der bruger okkerpigmenter hentet fra ørkenen, er Maymuru-Whites palet overvejende hvid og sort; et farvevalg, der stemmer overens med hendes fortælling om nattehimlen. Hendes værker er lavet af sten- og lerpigmenter, der påføres på bark og på ydersiden af udhulede træstammer af trævlebark-eucalyptus. Hun bruger madspyd, spisepinde og små børster lavet af menneskehår til at male sine indviklede klanmønstre, der viser stiliserede klynger af stjerner og bugtede, strømmende floder.

Jordens floder spejler nattehimplens stjerner i vandoverfladen. Derved afspejler de også det symbiotiske forhold både mellem jorden og kosmos, men også mellemrummet, hvor ånder ifølge den australske urbefolkningens tro rejser deres evige rejse på tværs af tid og sted.

Maymuru-Whites dekorerede pæle kaldes for *Larrakitj* og tager udgangspunkt i de gravstammer, hvor knoglerne af en afdød person placeres under urbefolkningens begravelsesceremonier. Når knoglerne er blevet anbragt i træstammerne, overlades de "til landet". De nedbrydes og vender tilbage til jorden og elementerne, hvorved den udødelige ånd frisættes og er klar til at foretage sin næste rejse på jorden og i himlen.

EN | Naminapu Maymuru-White, b. 1952, AU & Ganbilpil White Ganyidjinu, b. 1984, AU

In remote parts of Australia – the deserts, the 'top end', the non-urbanised parts of the continent – the sky is clear of the murky residues of industrial, agricultural and human pollutants. The night sky in these areas is bright with activity. Constellations are amazingly available to the human eye, vivid with stars and cosmic mists. It is a galactic display alive with ever-evolving energy systems and volatile with astrological events.

Indigenous Australians, sometimes referred to as First Nations people, have been sky gazing upon this cosmological canopy for over 65,000 years. The sky, for them, has been a constant

guide and life force, used as a navigational tool to help traverse lands, fish, hunt and forage. For Indigenous people the sky and land are a symbiosis that interact with each other to continuously generate the ebb and flow of life.

Artist, Naminapu Maymuru-White is a Yolŋju woman, born in Djarrakpi, now based in Yirrkala, in the East Arnhem Region of Australia's Northern Territory. Yirrkala is a coastal area, rich with inlets and rivulets, and fringed by the waters of the Gulf of Carpentaria. The sky gazing in this part of Australia is one of the most spectacular.

Naminapu Maymuru-White's story is of Milŋiyawuy, or as it is known in Western language, the Milky Way. As Maymuru-White explains, hers is 'a sacred clan design about the Milky Way, the river of stars up in the sky'. In Maymuru-White's dreaming 'when the 'Yolŋju' within the family or anyone else goes and leaves the wänja (place) here on earth, from there their spirit travels and go up travelling through that river, that's why it's called the river of stars.'

Unlike much Indigenous painting, which uses ochre pigments derived from the geology of deserts, Maymuru-White's palette is predominately white and black, in keeping with her night sky story. Her works are made from stone and clay pigments applied to bark and the outside of hollowed-out stringy bark tree logs. She uses skewer sticks, chop sticks and small brushes made from human hair to paint her intricate clan designs which show clusters of stars and sinuous, flowing rivers in stylised patterns.

The waterways of earth gather the night sky and its starry appearance into its reflective surface, manifesting a symbiotic relationship of the here/there and in-between through which spirits travel their eternal journey within the 'everywhen' of indigenous understanding.

Maymuru-White's decorated poles are called Larrakitj – based on the traditional burial logs in which prepared bones of a deceased person are placed during the second part of the burial ceremony. Once the bones have been put into the logs they are left 'on country' to return to the earth and elements, releasing the eternal spirit to undergo its next journey on the earth and in the sky.

Sky Gazing

05.10.2024 – 16.02.2025



Pieter Claesz, 1597-1661, BE

Stilleven met een zoutvat / Still Life with Salt / Opstilling med salt, c. 1640-45

Olie på plade / Oil on panel.

Udlånt af / Courtesy: Collection Rijksmuseum Amsterdam, on permanent loan by Muiderslot Castle / Deponeret på Muiderslot Castle.

Foto / Photo credit: Installationsfoto ARoS 2024. Anders Sune Berg

English version below

DK | Pieter Claesz, 1597-1661, BE

I sine tanker om hollandsk kunst var 1800-tals kritikerne og politikerne Théophile Thoré ikke sen til at påpege, at *'intet er mindre virkeligt end virkeligheden i et maleri. Og det, man kalder virkeligt, afhænger helt af, hvilken måde man ser det på.'*

Hollandske opstillinger fremstår ved første øjekast som enkle motiver af mad, genstande og blomster på borde. Men de rummer også budskaber om dødelighed, moral og tanker om livets gang i metaforer, der omhyggeligt er indarbejdet i motivet.

Pieter Claesz blev beundret for sine senere skildringer af overdådige arrangementer og måltidsmalerier, der var fyldt med metaforiske kommentarer og symbolske overvejelser om

dødelighed, hybris og magtens flygtige natur, hvilket kom til udtryk gennem skildringer af kranier, fordærvede fødevarer og insekter.

Sammenlignet med de værker er *Opstilling med salt* en mere behersket opstilling, der hører til midten af kunstnerens karriere – malerier, der opstod ud af det, man kalder Haarlems 'monokrome' periode. Denne periode var præget af en tilbageholdenhed i motivet, også hvad angik mængden af afbildede genstande.

Nøjsomheden ved dette arrangement er et studie i det, historikeren Simon Schama kalder 'eftertænksom enkelhed'. Motivets ro og balance tillader vores øjne at falde på den himmel, som Claesz har malet ind i det karakteristiske rømerglas.

Lysende genskær som dette ses i mange af Claesz' værker på overflader af både glas, sølvtøj og tin. I *Opstilling med salt* åbner det lille glimt af himlen det intime rum op mod det himmelske rum, der kalder lokkende på os dødelige. Derved tilføjes et diskret lag af guddommelighed til motivet.

Claesz' malerier rummer en alvor sammenlignet med de mere ekstravagante og sanselige sammenstillinger fra de senere hollandske stilleben. Claesz og hans kolleger William Claesz Heda og Floris van Schooten stræbte efter at skabe en fornemmelse af stilhed og ligevægt i de små, harmoniske verdener på lærredet.

EN | Pieter Claesz, 1597–1661, BE

Nineteenth century critic and politician, Théophile Thoré in considering Netherlandish art and its occupation with naturalism and realist aesthetics, and its recording of the 'here and now' and 'the men and the matter, the sentiments and habits, the deeds and gestures of a whole nation' was also quick to point out that '*nothing is less real than reality in painting. And what is called that depends strictly on a way of seeing.*'

Dutch still life paintings are, on first viewing, simple pieces showing food, flowers and table arrangements. On closer inspection, and with careful decipher, they convey messages on mortality, morality and meditations through clues and metaphors carefully arranged into their scheme.

Pieter Claesz was admired for his late period depictions of opulent arrangements and feasts which offered metaphoric comments and symbolic meditations on mortality, hubris and the transient nature of power through the depiction of skulls, ruined foods and insects.

By comparison, *Still Life with Salt* c. 1640–45, is a restrained still life and can be catalogued with Claesz' middle career works – paintings that emerged and developed from the Haarlem 'monochromatic' period, characterized by restraint and an economy of items.

The austerity of this still life, showing few elements, is a study in 'ruminative plainness' as writer, Simon Schama suggests. It's quiet attitude and undisrupted balance permits us, as the artist hoped, to take our eye momentarily to the surreptitious sky which he paints into the distinctive rummer.

Such a luminous reflection was a feature that appeared in many of Claesz' works, captured on the surfaces of vessels of glass, silverware and pewter. In *Still Life with Salt* this little sky glimpse opens the intimate interior to the larger, implied, heavenly space that beckons to the humble mortal and inserts a subtle day-to-day divinity into the scene.

Claesz' paintings are studies in seriousness as compared to the more extravagant and sensuousness concoctions of later Dutch still life works. Claesz and his fellow painters William Claesz Heda and Floris van Schooten worked at creating stillness and equilibrium – establishing small worlds in harmony.

Sky Gazing

05.10.2024 – 16.02.2025



Roni Horn, f./b. 1955, US
Clowd and Cloun (Gray) & Clowd and Cloun (Blue) / Sky og klovn (grå) & Sky og klovn (blå), 2000-01
32 c-print fotografier (hver) / 32 c-print photographs (each).
Udlånt af / Courtesy: kunstneren / the artist, Hauser & Wirth.
Foto / Photo credit: Installationsfoto ARoS 2024. Anders Sune Berg

English version below

DK | Roni Horn, f. 1955, US

Hamlet: Kan I se den sky der, der næsten har facon som en kamel?

Polonius: Ja minsandten, den ligner virkelig en kamel.

Hamlet: Jeg synes den ligner en væsel.

Polonius: Den har en ryg som en væsel.

Hamlet: Eller en hval?

Polonius: I høj grad som en hval.

– *Hamlet* (1603), Akt III, Scene 2 (på dansk ved Niels Brun)

Inden for *cognitive science* bruger man begrebet "pareidolia" for at beskrive fænomenet, når man ser genkendelige former – ansigter, dyr, genstande – i skyformationer, træer, tapeter og blækklatrer. Den menneskelige hjerne skaber mønstre, der giver mening for os, ud fra vores sanseindtryk.

Fænomenet pareidolia – der har navn efter det græske "pará" (ved siden af eller langs) og "edios" (form eller billede) – blev allerede i 1800-tallet undersøgt af den tyske fysiker Gustav Fechner, der studerede sanserne, deriblandt vores tendens til at se ting i skyerne. Fechner arbejdede også med begrebet synæstesi, hvor sanser blandes sammen i associative reaktioner – for eksempel ved at forbinde bestemte farver med bestemte tal eller toner.

Et af Fechners vigtigste bidrag til videnskaben var hans tese om, at hvis vores todelte hjerne ikke var bundet sammen af hjernebjælken, ville den kunne producere to separate bevidsthedsstrømme. Teorien blev afprøvet og bevist i midten af det tyvende århundrede af neurologen Roger Sperry og psykologen Michael Gazzaniga, der iagttog denne splittede omverdensopfattelse hos epileptiske patienter.

I mange år troede man, at det at se ansigter i skyer var et symptom på vanvid. Man mener nu, at det er et udslag af normal hjerneaktivitet, måske endda et tegn på kreativitet. I 2000 samlede den britiske psykolog Richard Gregor de to ideer under ét: *"Sandheden synes at være, at al perception er mere eller mindre kontrollerede hallucinationer."*

Roni Horns *Clowd and Cloun (Blue)* og *Clowd and Cloun (Grey)* viser skiftevis billeder af skyer og slørede billeder af "klovne"-ansigter, der driller vores hjerner. Titlen blander de engelske ord for "sky" (cloud) og "klovn" (clown) sammen, og de to billeder afspejler denne sammenblanding af ordene. Men hjernen vil svare med en delvis afvisning eller ambivalens og vil opfatte, at de to ting ikke er det samme. Beskueren efterlades dermed i et rum, der er tvetydigt og visuelt ustabil. Derved forstærkes også de konkrete kendsgerninger, at skyer rent faktisk er flygtige og omskiftelige dampe, og at klovneansigter er en slags masker, der skjuler og slører virkeligheden. Som Roni Horn siger: *"De to ting er i virkeligheden immaterielle realiteter."*

Et lille efterskrift: Det kan måske være interessant at vide, at under sin forskning i "efterbilleder" fik Fechner en synsskade, da han så for længe op på solen gennem farvede briller.

EN | Roni Horn, b. 1955, US

Hamlet: Do you see yonder cloud that's almost in shape of a camel?

Polonius: By th' mass and 'tis: like a camel indeed.

Hamlet: Methinks it is like a weasel.

Polonius: It is backed like a weasel.

Hamlet: Or like a whale.

Polonius: Very like a whale.

Cognition scientists have coined the term 'pareidolia' for people who see shapes – faces, animals, items – in cloud formations. These people might also see such appearances in trees, on wallpaper, and in ink blots. The human brain, it seems, is wired to assemble perception data with certain configurations and features to make patterns that are meaningful.

Pareidolia – from the Greek 'pará' (beside or alongside) and 'edios' (shape or image) – was investigated as early as the 1800s by the German physicist, Gustav Fechner, who studied human perception and the phenomenon of people assigning known shapes to clouds. Fechner's other studies included observations of synaesthesia which investigated the capacity for humans to experience associative sensory reactions – relating colours, for instance, to music or numbers.

One of Fechner's main contributions to science was the proposal that the bilateral brain, if not bound together by the corpus callosum fibres, could produce two separate streams of consciousness. This theory was tested and found to be proven in the mid twentieth century by neurologist, Roger Sperry and psychologist, Michael Gazzaniga, who observed this split perception in epileptic patients.

For many years people thought the apprehension of faces in clouds was a symptom of madness. Latterly it is thought to be a normal brain activity, perhaps even a marker of creativity. In 2000, British psychologist, Richard Gregory brought two contradictions together and posited, *'It seems to be profoundly true that all perceptions are loosely controlled hallucinations.'*

Roni Horn's *Cloud and Clown (Blue)* and *Cloud and Clown (Grey)*, which show alternating images of clouds alongside phantasmic, blurry, hyper-active images of 'clown' faces, tease our brains in a number of ways. The title elides the words 'cloud' and 'clown' in a linguistic slippage. The two images, based on this verbal game, suggest an equivalence, or similitude that Horn asks the viewer to verify. But the brain will answer with a certain refusal or ambivalence, perceiving that the two things – cloud and clown – are not, in fact, the same. The viewer is left in a space that is ambiguous, constantly shifting perceptively, and visually unstable. This reinforces the fact that clouds are ephemeral transforming vapours and clowns are masks made up of a red nose and white face that continue to conceal and blur the real. As Roni Horn has suggested: *'really, the two objects are immaterial realities.'*

As a post script: it is perhaps interesting to know that, while undertaking his perception studies investigating 'after images', Fechner suffered damage to his eyesight when he gazed too long at the sun through coloured glasses.



Steen Holdt, f./b. 1983, DK

Hero / Helt, 2024

Epoxy ler / Epoxy clay

Udlånt af / Courtesy: Kunstneren / The artist

Foto / Photo credit: Installationsfoto ARoS 2024. Anders Sune Berg

English version below

DK | **Steen Holdt, f. 1984, DK**

I sangen "Fly Too High" henviser sangerinden Janis Ian til myten om Ikaros, en historie om hybris og skyhøje forhåbninger. Denne lille skulptur kropsliggør Ikaros-myten, her som en sammensat helteskikkelse – en sportsudøver, en pilgrim, et menneske, der er faldet til jorden fra himlen efter at være fløjet for højt i jagten på storhed.

Helteskikkelsen, der her skærmer sine øjne, refererer også til apostlen Paulus (Saul) i det øjeblik, hvor han omvendte sig til kristendommen – et øjeblik, hvor han på vej til Damaskus blev blændet af lyset fra en åbenbaring sendt af Gud. Her beskytter Saul sine øjne mod det blændende syn af den opstandne Kristus; et syn, der fører til hans omvendelse og efterfølgende liv som Paulus. En lignende scene udspiller sig under korsfæstelsen, hvor den

angrende røver, Dismas, ser mod himlen fra sit kors, angrer og tager Kristus til sig. Da forudsiger Jesus: *'Sandelig siger jeg dig: I dag skal du være med mig i Paradis.'*

*Enkelte beretninger om korsfæstelsen, især dem i de tre synoptiske evangelier (Matthæus-, Markus- og Lukasevangeliet), fortæller om et mørke, der faldt over jorden. Nogle har tolket dette som en solformørkelse, herunder apostlen Lukas – også selvom mørkets varighed (mere end 3 timer) tyder på, at det ikke var grunden. Holdts Hero udgør sammen med Douglas Gordons *Blind Hollywood Stars* og det lille 1600-tals bronzehoved med de løftede øjne en gruppe af kunst, som både er kirkeligt og verdsligt. Værkerne skuer mod himlen og samtidig må underlægge sig kræfterne hos både sol, visioner, berømmelse og myter.*

PS: Hvis du skulle komme til København, vil vi anbefale dig at besøge Statens Museum for Kunst og finde den lille statue af *Korsfæstet røver*, der holder armene op for at beskytte øjnene mod himlen.

EN | Steen Holdt, b. 1984, DK

Run too fast, fly too high – the singer, Janis Ian, evokes the myth of Icarus, a story of hubris and sky-high aspirations. This little sculpture embodies the Icarus myth in the form of a hybrid hero – a sportsman, a pilgrim, a person brought down to earth from the sky from whence they flew too high in pursuit of greatness.

Covering his eyes from the sky, sun, vision, the 'hero' figure also references the apostle St Paul (Saul) in the moment of his conversion to Christianity – blinded, momentarily, by the light of a revelation sent by God to halt his journey on the road to Damascus, St Paul shields his eyes from the blinding vision of the resurrected Christ which will compel the Pauline Conversion. This, shielding of eyes, in turn, is a gesture repeated in the scene of the crucifixion when the penitent thief, St Dismas, looks to the heavens from his cross, repents and accepts Christ, who foretells: *'Amen, I say to you today, you will be with me in Paradise. In Heaven, in the sky.'*

Some accounts of the Crucifixion, in the Synoptic Gospels in particular, tell of the darkness that came upon the earth. Some have interpreted this as a description of an eclipse, including St Luke. Although the length of darkness (more than 3 hours) would suggest it was not. Holdt's fallen man together with Douglas Gordon's *Blind Hollywood Stars* and the small 17th century. bronze head with uplifted eyes make a grouping, ecclesiastical and secular, that sky gaze and fall victim to the power of solar heat, visions, celebrity, proximities and myth.

Postscript: Should you be in Copenhagen, we encourage you to visit The National Gallery of Denmark and find a little 17th 'thief' sculpture with his arms uplifted to shield his eyes from the sky.



Søren Thilo Funder, f./b. 1979, DK

The Cosmonaut (I don't see any God up here) / Kosmonauten (jeg ser ingen Gud heroppe), 2013

HD video. Varighed / Duration: 5 min.

Udlånt af / Courtesy: Kunstneren / The artist

Foto / Photo credit: Installationsfoto ARoS 2024. Anders Sune Berg

English version below

DK | **Søren Thilo Funder, f. 1979, DK**

Det første menneske i rummet var Jurij Gagarin fra Sovjetunionen. Den 12. april 1961 gennemførte han den første bemandede rumflyvning. Gagarin bevægede sig ud over jordens stratosfære og ud i rummet, hvor han kredsede om jorden i 108 minutter. Det siges, at Gagarin i løbet af missionen erklærede: "*Jeg ser ingen Gud heroppe*".

Det kan dog ikke bekræftes af optagelserne fra flyvningen. Nogle mener, at ytringen er propaganda, der ville underbygge det kommunistiske partis kritik af al religion. Den angivelige udtalelse kan være baseret på en tale holdt af Nikita Khrusjtjov i Centralkomiteen for Sovjetunionens Kommunistiske Parti.

Søren Thilo Funder forestiller sig Gagarin på vej til sin rumraket; en tur, der kort må afbrydes, så kosmonauten kan lade vandet. Uanset om denne hændelse rent faktisk fandt sted, ligger

hele scenariet langt fra det heroiske ideal om rumfart, der blev dyrket i den tidlige sovjetæra og udforsket af kunstnere som Kandinsky, der også udstilles her i *Sky Gazing*.

Thilo Funder's "kosmonaut" fremstår som en lidt fortabt skikkelse – et spøgelse, der er fanget i historiens nyttesløshed. Kunstnerens film har en foruroligende, eksistentiel grundtone. Farveholdningen henviser nostalgisk til det sovjetiske magasin *Ogonek* – det sovjetiske modstykke til *LIFE Magazine* – men farverne fremstår nu falmede. Den gamle bus får rakettidens strømlinede design til at fremstå som bedaget skrammel, alt imens den ruller afsted uden formål. Det hele er oplyst af et sært skær fra en stjernesol på himlen, der skinner klart i det gudløse tomrum.

EN | Søren Thilo Funder, b. 1979, DK

In the year 1961, on the 12th April, the first human space flight was successfully completed by Yuri Gagarin from the Soviet Union. Gagarin travelled beyond the earth's stratosphere and into space, orbiting the Earth for 108 minutes. During the mission Gagarin is said to have announced '*I don't see any God up here.*'

No actual record exists to verify this statement. There is speculation the utterance was invented by propagandists who were eager to promote the communist party's anti-religion doctrine; possibly based on a speech delivered by Nikita Khrushchev at the plenum congress of the Central Committee of the Communist Party of the Soviet Union.

Thilo Funder's imagines Gagarin's journey to his space rocket, interrupted by the Cosmonaut's need to urinate before launching into space. Whether this is truth or fiction, it sets up a scenario far from the heroic ideal of space exploration as celebrated in the early Soviet era, and explored by artists such as Kandinsky, shown here in *Sky Gazing*.

Thilo Funder's 'Cosmonaut' is a forlorn persona - a ghost trapped in a loop of futile history. The atmosphere of his film is existential and eerie. The colour of the film nostalgically conjures the period of *Ogonek* magazine – the Soviet equivalent of the west's *LIFE* - with its photogravure tints now faded and bleached of sparkle. The bus – an old rattler – depicts the streamlined design of the rocket age as so much junk as it ambles towards no particular destiny, all the while illuminated by the weird glow of a star sun in the sky that shines brightly from an ungodly emptiness.

Sky Gazing

05.10.2024 – 16.02.2025



Tacita Dean, f./b. 1965, GB

Banewl, 1999

16mm farvefilm, optisk lyd / 16mm colour anamorphic film, optical sound.

Udlånt af / Courtesy: kunstneren / the artist & Frith Street Gallery, London & Galerie Marian Goodman New York, LA, Paris.

Foto / Photo credit: Installationsfoto AROS 2024. Anders Sune Berg

English version below

DK | Tacita Dean, f. 1965, GB

Filmværket *Banewl* blev optaget under en total solformørkelse i august 1999, og det fremstår stadig som et af Tacita Deans mest vemodige kunstværker. Med sine 63 minutter er det også en af hendes længste 16 mm film.

Ligesom den hollandske 1500-talsmaler Pieter Bruegel den Ældre peger Dean på de menneskelige, landlige og helt almindelige aspekter ved tilværelsen på en dag, der ellers er fyldt med himmelske undere; hun dvæler ved "alt det, der vender sig ganske roligt bort" fra det ekstraordinære, som den engelsk-amerikanske digter W.H. Auden skrev om Bruegels *Ikaros*. Dean ser, hvordan formørkelsens ændrer grundstemningen i dens indvirkning på naturen og dens skabninger, og forstærker derved de gådefulde, nærmest overnaturlige aspekter ved fænomenet.

På dagen for solformørkelsen i 1999 var himlen over Cornwell dyster og grå, til stor skuffelse for de tusinder, der var samlet for at se solen og dens lys dækket af månen.

Dean og hendes filmhold sad i støvregnen og forbandede den larmende BBC-helikopter, der fløj rundt over dem, over de lavtliggende skyer, der skjulte udsynet til den kæmpende sol, mens de ventede på den totale formørkelse i håbet om, at deres kameraer ville indfange skiftet i lyset.

Dean havde allerede filmet, hvordan køerne blev drevet ud på græs. Det skete i langsomme bevægelser: Bonden åbnede en låge, hvorefter køerne slentrede ud langs den nedtrådte sti. Deres åndedræt høres tydeligt fra deres tunge muler, og deres hove klapper mod jorden. En landlig idyl, man ofte ser i landskabsmalerier, hvor den gudskabte himmel ofte sammenstilles med flokke af husdyr, der stoisk går dagens vejr i møde.

I filmens begyndelse lærer Dean os, at vi må udvise tålmodighed. Vi må afvente tidens gang og se skyerne drive forbi i dagens begivenhedsløse gråtoner. Men så får vi vores belønning!

Fuglene begynder at skræppe – svalerne bliver ophidsede – ”de fløj rundt i alle retninger”, som Dean selv husker det. Køerne er tydeligt forvirrede over den pludselige ændring – mørket falder på, det bliver køligt – og begynder at lægge sig ned, sådan som de gør om natten. Dagen har været alt for kort; hvad er det, der sker?

Himlen bliver først gul, derefter changerende, og henstår til sidst i en dyster brun tone. Pludselig henligger alt i mørke. Fuglene er blevet stille. Køerne brøler – en klagende lyd, der afspejler det unormale ved denne sære hændelse. Et lille blinkende lys på den utydelige horisont måler tiden som et hjerteslag. For et kort øjeblik virker det, som om hele verden er blevet kastet ned i en mærkelig afgrund, hvor vi må holde vejret.

Så sker miraklet: lyset vender tilbage. En ny dag. En hane hilser det nye daggry. Jublen fra tilskuerne bæres på vinden. Køerne vågner op igen og vender gradvist tilbage til deres stående positioner. Fuglene flyver og synger igen. Det lille blinkende lys opsluges igen af den normale hverdag.

I dag kan videnskaben sagtens forklare solformørkelser. Men Deans stille meditation giver os mulighed for i et kort øjeblik at dele den bestyrtelse, der må have ramt dem, for hvem det stadig var uforklarligt og føltes som en guddommelig handling.

I udstillingen ledsages *Banewl* af et andet værk af Dean (*Storm! Storm! Storm!*). Tilsammen afspejler de hendes interesse for himlen – for dens skyer, lyn, formørkelser, grønne glimt og månelys; de ting på himlen, vi oplever her på jorden.

Filmed during the total eclipse of the sun in August 1999, *Banewl* remains one of Tacita Dean's most elegiac art works. At 63 minutes, it is also one of her longest 16mm films. A quiet epic for a mysterious cosmological event.

As with the work of Pieter Bruegel the Elder, it is the human, bucolic and commonplace that Dean draws our attention to on this remarkable sky-filled day; she dwells on 'the things that turn quite leisurely away' as WH Auden would write about Bruegel's *Icarus* – another depiction of a miraculous sky event. In so doing, Dean amplifies the extraordinary – even mystical – effect of the changing atmosphere through the agency of nature and its creatures.

On the day of the 1999 eclipse, to the disappointment of thousands who gathered to witness the sun and its light overtaken by the aligning moon and earth, the Cornwell sky was gloomy with cloud and greyness. Desultory even.

Dean and her film crew sat in drizzle, cursed the noisy BBC helicopter flying overhead, above the low-set clouds that obscured the view of the struggling sun, and waited for the time of total eclipse in the hope that their cameras would capture the dramatic moment and changing light effects.

Dean had filmed the cows being herded to their paddock for the day – in slow movements, the farmer unlatching the gate, the cows ambling in close, meandering fashion along the much-trod path, taking in air and blowing it out with muzzley heft; their hoof fall providing small clapping sounds. It is a quintessentially pastoral scene, and so much part of the agricultural genre which often couples the benevolence or threat of a God-created sky, with flock and herds stoically encountering their weather fates.

Dean teaches the viewer patience in the early sequence of her film. We, like she, must wait out the passage of time, the passing of clouds in the uneventful gloom of the day. But then we get our reward!

Birds start to chatter – the swallows become agitated – 'swooping and darting in all directions' as Dean herself recalls it. They are the heralds of a transformation: rapid and dramatic. The cows, now confused by the sudden change in atmosphere – darkness folding in, a sudden uncanny chilliness – start to sit down, assuming their night-time positions – discombobulated by the odd truncation of the day.

The sky moves through yellowness, opalescence, descending into moody brown thickness. Suddenly darkness subsumes everything. The birds have quietened. The cows moo – a plaintive sound registering the anomaly of the strange, short, perhaps even apocalyptic occurrence. A small blinking light on an imperceptible horizon measures time, like a heart-beat for the world. For moments it is as if everything has been plunged into a weird abyss in which we must hold our breath.

Then the miracle of emerging light. A new day. A genesis. A cockerel sounds the beginning of this different grey dawn. The cheers from spectators can be heard on the wind. The cows are roused from their slumbering, gradually reassuming their standing positions. The birds

once more fly and sing. The little blinking light is swallowed by the normality of the day once more.

We have science now to explain this phenomenological event. But Dean's quiet meditation allows us, for a few brief moments, to share the astonishment that must have been the reaction of those for whom the inexplicable was still unexplained, except through acceptance of a divine decision or a pagan design.

Banewl joins with another work by Dean (*Storm! Storm! Storm!*) in *Sky Gazing* – together they indicate her prolonged interest in the sky and its attributes – clouds, lightning, eclipses, green rays and luna lights – things of the sky that impinge upon us underneath as we navigate our world on land and on sea.

Sky Gazing

05.10.2024 – 16.02.2025



Tacita Dean, f./b. 1965, GB

Storm! Storm! Storm! (detail) / detail), 2024

Spraykridt, gouache og kulblyant på skifer / Spray chalk, gouache and charcoal pencil on slate.

Udlånt af / Courtesy: kunstneren / the artist & Frith Street Gallery, London.

Foto / Photo credit: Installationsfoto ARoS 2024. Anders Sune Berg

English version below

DK | Tacita Dean, f. 1965, GB

Tacita Dean har altid været optaget af elementerne. Jord, ild, vand og luft har på forskellige måder optrådt i Deans værker, der både omfatter filmarbejde, lydværker, samlinger, fotografi, grafik, scenografi, det skrevne ord og hendes kridttegninger, der viser os nærmest mirakuløse visioner.

Den forræderiske himmel træder tydeligt frem i kridttegningen *When First I Raised the Tempest* fra 2015-16 og i teater- og filmværket *Event for a Stage* fra 2014. Det sker med specifik reference til Shakespeares skæbnesvangre uvejr i skuespillet *Stormen*. Dean har arbejdet med dette tema flere gange – skrevet hen over hendes tavler og i åbningsmonologen til *Event for A Stage*, hvor hun lader skuespilleren (Stephen Dillane) indlede det hele med ordene "Storm! Storm! Storm!"

Skyer er et tilbagevendende motiv i Deans kunst. Da hun fik et Getty Fellowship og flyttede til Los Angeles, blev hun meget overrasket over forskellen på europæiske og amerikanske skyer. Hun gik i gang med serien *A Concordance of Fifty American Clouds* fra 2016, hvor hvert enkelt værk henviser til et citat fra et Shakespeare-skuespil.

Siden da har hendes tilgang til skyer været gennem flere faser og blevet udforsket i forskellige medier. Hvor hun tidligere arbejdede med udtværede kridtstreger, bruger Dean nu også kalk til at skabe blændende lyseffekter. Hun bruger fotografi, raderinger og film til at indfange de flygtige skymasser. Ud over kridttavler bruger Dean også stentavler, der føjer nye teksturer til udtrykket. Hendes værker har noget filmisk over sig. Noget storslået og majestætisk, der giver materialerne et foruroligende lysskær og en uigennemsigtig tyngde.

Storm! Storm! Storm! fra 2024 er en af Deans seneste undersøgelser af skyen som motiv. Værket fremstår stærkt fortættet. Vi spejder efter tegn på lidt blå himmel, klar himmel, pletter af skyfri luft; et tegn på, at tingene vil ændre sig. Men Dean giver os ikke meget håb. Hendes skifertavler er fyldt med skyer, der er så intense, at overfladen fremstår nærmest neurotisk i sin uro. Dette er et skymotiv, der taler ind i vores aktuelle samtid; en tid, hvor det trækker op til uvejrlighed i form af krig, klimakrise og global urolighed.

EN | Tacita Dean, b. 1965, GB

One of Tacita Dean's constant artistic pursuits has been a study of the elements. Earth, Fire, Water and Air, in various ways, have been preoccupying observations and inventions in Dean's practice that includes film work, sound pieces, collections, photography, print-making, theatre design, writing and her miraculous chalk drawing visions.

In particular, the chalk drawing, *When First I Raised the Tempest* 2015-16, and her iconic theatre/film work *Event for a Stage* 2014 evoke the treacherous sky – with specific reference to Shakespeare's fateful storm in his play, *The Tempest*. Dean has reworked this theme numerous times – in notations writ across her blackboards, in Foley directions, and in the opening monologue to *Event for A Stage* in which she has the actor (*Stephen Dillane*) commence the event with the words 'Storm! Storm! Storm!'

Clouds have made a profound entry into Dean's output. When she moved to Los Angeles to take up the opportunity of a Getty Fellowship the difference between European and American clouds startled her. She embarked on a series – *A Concordance of Fifty American Clouds*, 2016 – each referencing a citation from the works of Shakespeare.

Since then, her clouds have entered newer phases and have been explored with more media. Chalk, for instance, once hand smudged for its effect, has been added to with aerated 'chalk paint', with which Dean conjures dazzling luminescence. She employs photography, etching and film to capture her fleeting masses. As well as chalk boards, Dean has added stone, and recycled school 'slate' boards as surfaces that introduce new textures and sgraffito into her

schemes. All works have a cinematic quality. An epic majesty that marshals materiality into uncanny luminosity and opaque mass.

Storm! Storm! Storm! 2024, one of Dean's most recent cloud studies, is dense to the point of sky obscurity. We look for blue skies, clearing skies, patches of clear air that indicate a change in the conditions. Like Irving Berlin we seek 'nothing but blue skies, from now on.' Dean gives us no real glimmer of hope for such easy times. Her slate is massed with cloud so intense that it delivers a neurotic, nervous surface of disquiet. This is a cloud scene for our times where troubles assemble in wars, climate crisis and global uncertainty.

Sky Gazing

05.10.2024 – 16.02.2025



Theodor Phillipsen, 1840-1920, DK
En byge (detalje) / A Shower (detail), 1890
Olie på lærred / Oil on canvas
ARoS.
Foto / Photo credit: Installationsfoto ARoS 2024. Anders Sune Berg

English version below

DK | Theodor Phillipsen, 1840-1920, DK

Inden Theodor Philipsen blev kunstner, studerede han kortvarigt landbrug. Selv om kunsten efterfølgende lokkede ham væk fra livet som landmand, beholdt han sin interesse for landlivet. Dyrene har han ofte malet, især i de værker, han lavede hjemme i Danmark, og de spiller en nøglerolle i Philipsens skildringer af landbrugslivet.

Tidligt i sin uddannelse som kunstner studerede Philipsen, ligesom kunstnerkollegaen Hans Ole Brasen, hos Léon Bonnat under sit ophold i Paris. Der lærte han at male genrebilleder og fortællende motiver i den karakteristiske middelhavsstil, som Bonnat yndede – en stil, hvor motiverne fremstår i rene, mættede og levende farver og med klare konturer om figurerne, der fremhæves af solens stærke sidelys.

Efterhånden som Philipsen begyndte at omgå kunstnere som Paul Gauguin og dennes kreds, modnedes hans stil, og han udviklede han en friere, mere impressionistisk malemåde. Hans penselarbejde blev aktivt, og hans motiver fremstår herfra som hastigt indfangede øjeblikke. Han anses derfor for at have været én af de primære drivkræfter bag, at impressionismen kom til Danmark.

For den impressionistiske kunstner besidder himlen en helt naturlig tiltrækningskraft. Den byder på lette, nuancerede farvetoner og en flygtig omskiftelighed, der er godt for arbejdet med at omsætte øjeblikkets indtryk til kunst. I *En Byge* giver Philipsen beskueren et godt indtryk af et pludseligt regnskyl fra de tunge skyer over flokken af køer og heste.

Philipsen forlænger de energiske, skrå strøg af regn helt ned i det vindblæste græs for at knytte jord og himmel sammen. Han gør dyrene til en del af bevægelsen ved at lade deres haler og manker blæse i samme retning. Alt er indfanget i et bestemt øjeblik, hvor alting bøjer sig efter himlens vilje.

EN | Theodor Phillipsen, 1840-1920, DK

Before embarking on his career as an artist, Theodor Philipsen, led by his interest in animals, briefly studied Agriculture. Despite being lured away from this early pursuit and into a world of art making, his early passion for the rural was never really abandoned. Animals were transferred into the subject matter of many of his works, particularly those created in his home country of Denmark, and play a key role in Philipsen's depictions of agricultural life. Animals and the elements.

During his early artistic training, like fellow artist, Hans Ole Brasen, Philipsen came under the tutelage of Léon Bonnat while visiting Paris. There he learned the lessons of genre and narrative painting with the distinct Mediterranean style favoured by Bonnat, which depicted

scenes in rich, clean and vivid colours, with figures in clear outline, highlighted by a side-illuminating sunniness.

As his style matured and his orbit of artists enlarged to include the painter Paul Gauguin and his circle, Philipsen evolved to a freer, more impressionistic style. His brushwork becomes active rather than laboured. His subjects have the appearance of swiftly recorded glimpses. So much so that he is heralded as one of the main figures to have brought the style and methodology of Impressionism to Denmark.

The sky is a natural lure for the Impressionist artist. It provides light, nuanced hues and fleeting conditions that are conducive to the quickly translated 'impression' derived from observation. In *A Shower* Philipsen gives a good impression of a sudden downpour which has been purged from the cloudburst hovering above the stoic herd of cows and horses.

Philipsen extends his vigorously slanted brushstrokes depicting rain into the wind-blown grass to provide a continuity between land and sky. He makes his animals a part of this movement by sweeping their tails and manes in the same direction. Everything is caught in this moment in which all elements bend to the will of the sky.

Sky Gazing

05.10.2024 – 16.02.2025



Tracey Moffatt, f./b. 1960, AU

Doomed / Dødsdømt, 2007

Video, lyd, farve / Video, sound, colour. Varighed / duration: 10 min.

ARoS.

Foto / Photo credit: Installationsfoto AROS 2024. Anders Sune Berg

English version below

DK | Tracey Moffatt, f. 1960, AU

Tracey Moffatts *Doomed* sammenstiller en lang række klip af katastrofescener fra film fra det 20. århundrede. Her ser vi verden og menneskeheden under angreb af rumvæsner, masseudryddelsesbegivenheder, tsunamier, naturkatastrofer, missiler og laserstråler. Moffatt henter dels sine klip fra den kolde krigs paranoide genrestykker, såsom Stanley Kubricks *Dr. Strangelove*, og dels fra katastrofefilm, der viser verdens undergang. I værket forstår vi himlen som fuld af ting, der suser ned for at tilintetgøre os.

Som en slags hilsen til Nietzsches overmenneske indleder Moffatt sin kavalkade af katastrofer med et klip fra *Superman*, hvor planeten Krypton står overfor sit endeligt. Dette er slutspillet, den postmoderne apokalypse, som Nietzsche forudsagde. Han sagde selv, at

hans forkyndelse af, at "Gud er død", i virkeligheden forholdt sig til de næste to århundreders historie:

"Jeg beskriver det, der kommer; det, der ikke længere kan komme på nogen anden måde: nihilismens fremkomst ... Gennem nogen tid har hele vores europæiske kultur bevæget sig mod en katastrofe." (Viljen til Magt, 1910)

Til tonerne af en dunkende lydside, der bygger op til et crescendo, bliver Moffatts uophørlige række af katastrofer til en nietzscheansk forestilling om altings endeligt. Hvis værket ikke afspejlede den aktuelle virkelighed så tæt – en tid med krig, klimakrise og en søgen efter svar i rummet – ville dets uophørlige fokus på ødelæggelse fremstå nærmest hysterisk komisk.

Der ligger en iboende kønskritik i Moffatts ansamling af katastrofer. Projektilerne, der styrter mod jorden, udgør en byge af falliske former: skyskrabere, raketter, ødelagte broer, takkede fragmenter af opadstræbende arkitektur og industriaffald; menneskeskabte udtryk for den modernistiske drøm og maskuline hybris. Som modsvar fremstår naturkatastroferne – tsunamier, dæmningsbrud, vulviske revner, der oversvømmer og opsluger mennesker – som feminine og vandbårne. Glubske åbninger, der vil fryde enhver freudianer.

Det er ikke så sært, at vi kigger op mod himlen for at se, om der skulle være noget der: En fugl, et fly, en supermand. Hvis vi vender tilbage til Nietzsches forudsigelse om den uundgåelige ødelæggelse, der hænger truende over jorden, bliver *Doomed* en anledning til at overveje, om vi på en eller anden måde ubevidst selv stræber efter katastrofen – om vi ser den som en slags trøstende afslutning på vores overbebyrdede ansvar i en verden, hvor der ikke gives nogen hjælp fra højere magter.

Værket stiller samtidig et vigtigt spørgsmål: Vil vi lytte til de gentagne advarsler fra videnskabsmænd og klimaaktivister, til tsunamien af demonstranter, der vil have en ende på krigen? Kan vi omlægge vores kurs, inden det hele er slut?

EN | Tracey Moffatt, b. 1960, AU

Tracey Moffatt's *Doomed*, a convulsive mash-up video compilation of catastrophic moments from 20th century cinema, shows the world and its humanity pummelled and attacked by alien forces, mass extinction events, tsunamis, natural disasters, missiles, and laser warfare. Harvested from Cold War paranoid genre pictures such as Stanley Kubrick's *Dr Strangelove* and 'disaster' movies that rehearse end-of-the-world scenarios, Moffatt's film shows the sky full of plummeting things that are set to destroy us.

In a nod to Nietzsche's *übermensch*, Moffatt commences her cataclysmic survey with a clip from *Superman*, where doom is predicted on planet Krypton. This is the end-game, the

post-modern, post-enlightenment apocalypse predicted by Nietzsche when he mourned that in announcing 'Gott ist Tod' he was suggesting:

'What I relate is the history of the next two centuries. I describe what is coming, what can no longer come differently: the advent of nihilism ... For some time now our whole European culture has been moving as toward a catastrophe.' (The Will to Power, 1910)

Coupled with a palpitating, crescendo-building soundtrack, Moffatt's incessant disaster sequence becomes a Nietzschean trope of endism. If it were not so true to our real life – mired in wars, facing climate crisis, and searching for answers in space, up there in the once benevolent, now malevolent sky – its relentless intent on elimination would be almost hysterically comical.

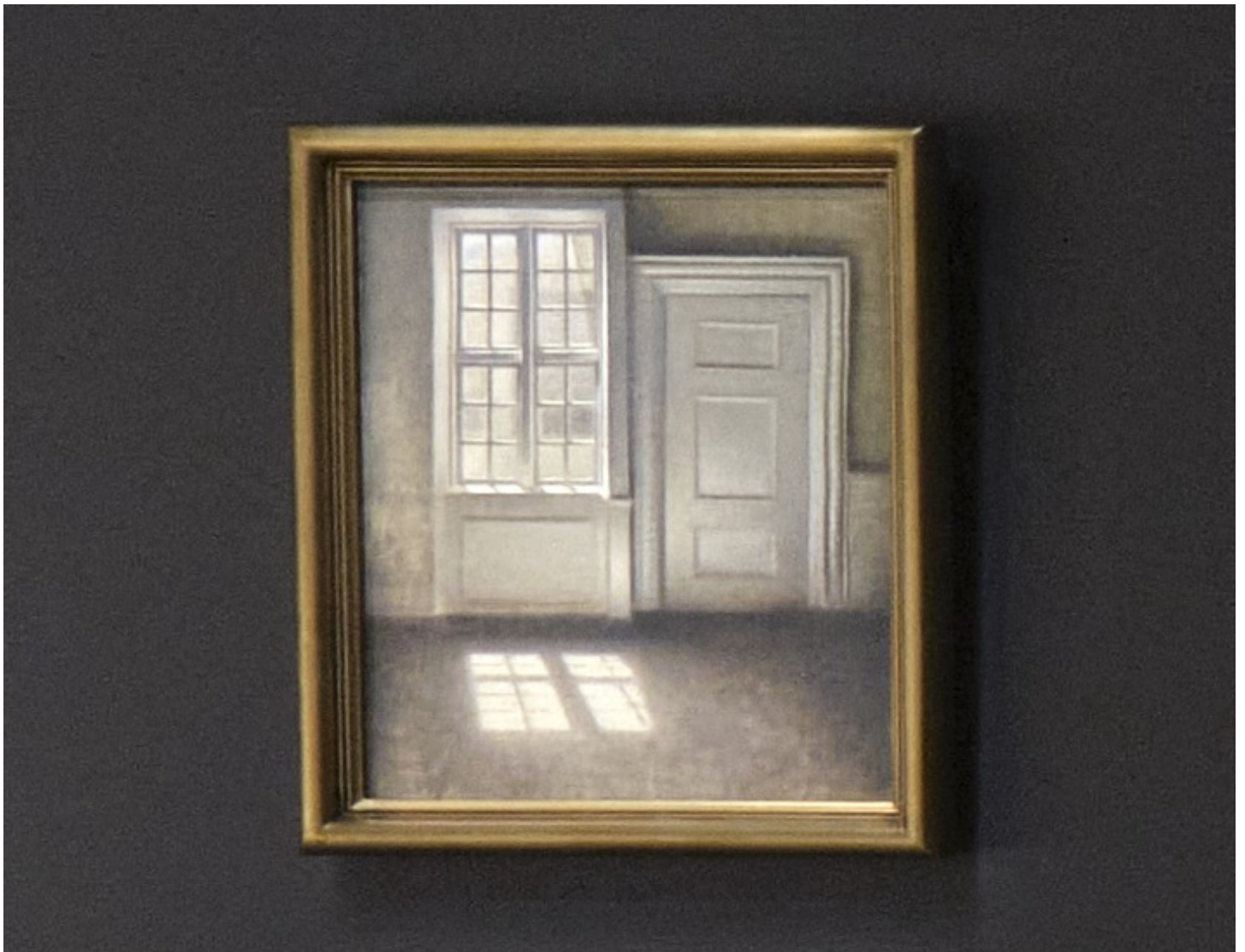
There is an inherent gender critique in Moffatt's accumulated disasters. The projectiles that hurl themselves to earth are a barrage of phallic shapes – skyscrapers, rockets, bridge junk, jagged fragments of heroic architecture and industrial debris – the man-made stuff of the modernist dream and masculine hubris. As a repost, the natural disasters – tsunamis, dam bursts, shuddering and vulvic cracks that inundate, deluge and swallow people – are feminine waters. Violent gushings and voracious openings that would delight the Freudian mindset.

No wonder that we look up to the sky to see if there is something there – a bird, a plane, a superman. If we consider Nietzsche's prediction of the inevitable nothingness that looms over earth *Doomed* gives us pause to consider whether we somehow, subconsciously seek this catastrophe – a comforting finality to our overburdened responsibility without the assistance of a higher being.

And it asks an important question – will we listen to the repeated warnings of scientists and climate activists, the tsunami of protestors willing wars to end, and move away from our doomed path before THE END?

Sky Gazing

05.10.2024 – 16.02.2025



Vilhelm Hammershøi, 1863–1916, DK
Stue. Solskinsstudie (detalje) / Sitting Room. Study in Sunlight (detail), 1906
Olie på lærred / Oil on canvas
Udlånt af / Courtesy: Davids Samling / The David Collection.
Foto / Photo credit: Installationsfoto AROS 2024. Anders Sune Berg

English version below

DK | Vilhelm Hammershøi, 1863–1916, DK

Vilhelm Hammershøi så lyset udenfor som et tegn på tidens gang – lyset kortlagde dagen, som det vandrede gennem stuerne. I Hammershøis gådefulde værker skildrer ofte, hvordan dags- og aftenlyset falder ind gennem vinduerne i hans lejlighed i København.

Hammershøi placerer tit en figur i sine malerier, en rygvendt skikkelse, der kigger ud gennem vinduet. Men i *Stue. Solskinsstudie* vil Hammershøi i stedet lade os fokusere på sollyset, der oplyser rummet, og på den nedtonede farveholdning, der giver hans billeder deres særlige mystik.

Himlen er kun indirekte til stede i dette tyste øjeblik. Måske er det en himmel, der er ved at blive lysere. En morgenhimmel, hvor en ny dag gryer, mens stuen stadig henligger stille

inden dagen begynder. Selv kunstnerens sædvanlige figur er ikke stået op endnu.

Men vi kan ikke være helt sikre på, at det er morgen. Hammershøi gør bevidst motivet tvetydigt. Måske er der i stedet tale om den aftensol, der hører de nordiske himmelstrøg til; et skær fra den stjerne, der bliver hængende så længe på himlen på en dansk sommeraften.

Lyset falder ned i midten af rummet, hvilket kunne tyde på, at der er tale om en middagssol – eller det kunne være månen, der står direkte over vinduerne. På mange måder virker lyset mere solrigt på gulvet end på himlen, hvor det har et køligere skær. Sandsynligvis skyldes den varmere tone det subtile spil i de lysebrune gulvbrædder, som Hammershøi iagttager og afbilder med stor omhu.

EN | Vilhelm Hammershøi, 1863–1916, DK

Sky light was, for Danish artist Vilhelm Hammershøi, a mark of time – a phenomenon that mapped the day as it transited through windows and washed space. Hammershøi's enigmatic works frequently depict the effects of day and evening light through windows in his Copenhagen apartment.

More commonly than not, Hammershøi places a figure in his paintings, back turned towards the viewer, looking through and out of the window. However, in *Sitting Room. Study in Sunlight* the absence of a figure permits the viewer to contemplate – as Hammershøi does, and wants us to do – the sunlight that illuminates his room, revealing its subtle, mute colour palette which gives rise to tremendous mystery.

The sky is implied in this quiet moment of luminosity. It is perhaps a brightening sky. A morning sky, announcing the dawning of a new day while the house remains still and yet empty of the day's activity. Even his usual figure has not risen from her bed.

But we cannot be so certain about the time of day. Hammershøi maintains a deliberate ambiguity. Perhaps in this instance the sun is still shining but it is the uncanny night sun, and the flooding light transmits from the ever-hovering star that marks the particular radiance of a Danish summer eve.

The throw of light, hitting the middle of the room, could indicate a noon sun, or a moon sun directly above the windows. In many ways the light is sunnier on the floor than in the sky where it conveys a cooler hue. It is most likely that the richer tone is produced by the subtle play between the light brown floorboards which Hammershøi observes and carefully captures.



Wassily Kandinsky, 1866-1944, RU

Strahlenlinien (detail) / Radiating Lines (detail) / Strålelinjer (detalje), 1927

Olie på lærred / Oil on canvas

Udlånt af / Courtesy: Collection Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.

Foto / Photo credit: Installationsfoto AROS 2024. Anders Sune Berg

English version below

DK | **Wassily Kandinsky, 1866-1944, RU**

Selv før landet blev til Sovjetunionen, var Rusland stærkt optaget af tanken om at udforske det ydre rum. Ideer om rumrejser, andre verdener og kosmologiske utopier optrådte i mange forfatterskaber, både før og efter revolutionen i 1914. Især Konstantin Tsiolkovskijs tekster, der bygger på hans raketforskning som rum- og luftfartsingeniør, tog det fiktive og

spekulative ind i virkelighedens verden og fik udforskningen af rummet til at fremstå som en reel mulighed.

Da den amerikanske opfinder Robert Hutchings Goddard foreslog at sende en eksperimentel raket ud mod månen, havde man allerede længe haft de samtaler på russisk. Efterhånden som Goddards raketaffyring blev udskudt igen og igen, stimlede Moskvas borgere til foredrag om gennemførligheden af Goddards planer, og deres konkurrenceinstinkt blev endnu en gang vakt. Faktisk tiltrak disse begivenheder så mange mennesker, at politiet måtte tilkaldes for at styre folkemængden.

Efter den russiske revolution var 1920'erne en optimistisk periode, hvor mange tænkte stort. De gjorde sig blandt andet tanker om rumfart, der kom til udtryk i bøger og hundredvis af artikler i populære tidsskrifter. Disse science fiction-forestillinger optræder også i malerier af tidens store kunstnere, i berømte forfatteres tekster og i udstillinger af raket- og rumskibsmodeller.

Nogle entusiaster meldte sig frivilligt til at flyve raketter til månen, mens andre så rumrejser som en slags redningsplanke, så man kunne rejse bort fra jordens problemer. Den første store generation af sovjetiske rumingeniører, herunder Sergei Koroljov og Valentin Glusjko, nåede voksenalderen i løbet af 1920'erne.

Mange medlemmer af 1910'erne og 1920'ernes russiske avantgarde delte denne entusiasme. Kunstnere som Pavel Filonov, Wassily Kandinsky, Solomon Nikritin, Kazimir Malevitj, Aleksandr Rodtjenko, Vladimir Tatlin og Gustav Klutssis blev alle inspireret af ideen om andre verdener. Deres abstrakte billedsprog afspejlede de første flys jomfrurejser og eksperimenterne med rumfart, men også digternes og filosoffernes visionære søgen efter en okkult stjerneverden. I denne ånd skabte Wassily Kandinsky mange værker, hvor hans teorier om farve og rum bliver en del af hans interesse i kosmologisk teosofi.

1927 var et vigtigt år for Sovjetunionen og dens begejstring for rummet. Her afholdt man i Moskva den "Første Verdensudstilling af Modeller af Interplanetære Apparater og Mekanismer", der viste en bred vifte af kunst, litteratur, modeller og projektforslag. Det blev en stor publikumssucces.

Kandinskys *Strahlenlinien* fra 1927 indkapsler hele perioden og kunstnerens egne eksperimenter med det abstrakte, kosmiske rum og de optiske farver, der blev opdaget af astronomer som Vesto Slipher. I maleriet ser vi det, der ligner en raketform på vej mod de farverige stjernetaager i Mælkevejens udkant. Den 'røde' stjerne, som Slipher særligt bemærkede, svæver i yderkanten, mens andre stjerner, planeter og galakser tænkes endnu længere væk i det enorme, sorte univers.

EN | Wassily Kandinsky, 1866–1944, RU

Russia, even before it established itself as the Soviet Union, was enthralled with space exploration. The idea of space travel, other worlds and cosmological utopias featured in

much speculative writing before and after the 1914 revolution. In particular, the writings of Konstantin Tsiolkovsky, based on his research into rocket equation and propulsion, took the fictional and speculative into a realm of reality and exploration.

By the time American astro-inventor, Robert Goddard, was proposing to launch an experimental rocket into space, aimed at the moon, the conversation in Russian had been long held. When Goddard's launch was postponed more than once, the citizenry of Moscow gathered en-masse to hear lectures on the feasibility of Goddard's quest and their competitive instincts were fuelled yet again. So many people gathered for these events that police were called to manage the mob that was unable to gain access to the venues.

Emerging with optimism after the Russian Revolution, the 1920s was a period of aspirational thinking for many Soviets. One possible future they theorised – the concept of space travel and establishing cosmic colonies – was depicted in dozens of books and hundreds of articles in popular journals. These science fictions and speculations appear also in the paintings of major artists, in the words of famous writers, and in exhibitions of rocket and spaceship models.

Some Soviet enthusiasts volunteered to fly rockets to the moon, while others saw the possibility of space travel as a kind of salvation from problems on earth. The first great generation of Soviet space designers, including Sergei Korolev and Valentin Glushko, came of age during the 1920s.

Many members of the Russian avant-garde in the 1910s and 1920s shared these enthusiasms. Artists such as Pavel Filonov, Wassily Kandinsky, Solomon Nikritin, Kazimir Malevich, Aleksandr Rodchenko, Vladimir Tatlin and Gustav Klutsis, were inspired by the search for other worlds. They created abstract visual vocabularies which reflected not only the flight of the first airplanes and major experiments in space flight, but also the visionary quest of poets and philosophers for an occult, astral plane. In this spirit, Wassily Kandinsky created many works that combine his theories on colour and space to form his cosmological theosophy.

1927 was an important year for The Soviet Union and its enthusiasm for space speculations. The public exposition, 'First Universal Exhibition of Designs and Models of Interplanetary Apparatuses and Mechanisms' held in Moscow, displayed all manner of art, literature, models and propositions that were enthusiastically embraced by audiences.

Painted in 1927, Kandinsky's *Strahlenlinien* exemplifies this time and his own experiments with abstract, cosmic space and the optical colour being discovered by astronomers such as Vesto M Slipher. The scheme within the painting appears to show a distinctive rocket shape headed towards the nebula colour bursts of the outer edges of the Milky Way; the 'red' star, distinctively noted by Slipher, hovers at the outer edge, while other stars, planets and galaxies are imagined further away in the black, universal vastness.



Willem Claesz Heda, 1594–1680, NL

Stilleven met vergulde bierkan (detail) / Still Life with a Gilded Beer Tankard (detail) / Opstilling med forgyldt ølkrus (detalje) , 1634
Olie på plade / Oil on panel.

Udlånt af / Courtesy: Collection Rijksmuseum, Amsterdam.

Foto / Photo credit: Installationsfoto AROS 2024. Anders Sune Berg

English version below

DK | Willem Claesz Heda, 1594–1680, NL

Willem Claesz Heda var en af Pieter Claesz' samtidige, og de konkurrerede derfor om kunder på tidens brandvarme marked for *stilleben*. Heda var medlem af Sankt Lukasgildet (kunstnernes og kunsthåndværkernes lav) i Haarlem, og hans værker er eksempler fra en periode præget af ophedet religiøs debat.

Begge kunstnere arbejdede i Haarlem i det nordlige Holland og var del af et samfund kendetegnet ved lighed og tolerance overfor både katolicisme og protestantisme, indtil protestantismen officielt blev indført som landets religion.

I Hedas værker ser vi en balancegang mellem den stramme protestantiske æstetik og den mere ekstravagante katolske. Sammenlignet med Pieter Claesz er Heda kunst mere urolig, og i værket er den væltede skål og det åbne krus også en forstyrrelse af den stilhed og ro, man ville kunne finde i Pieter Claesz' malerier.

Man drages især af hans treenighed af genskin, som Heda indarbejder i sit motiv og i rømerglasset. Disse genspejlinger hiver ikke blot himlen ind i den hjemlige sfære, de kan også siges at hentyde til en religiøs treenighed, der ligger skjult i billedet.

Mange af Heda værker viser et genskin af et vindue til venstre for kompositionen. Genskæret optræder ofte i grupper på tre, for eksempel i hans *Still Life: Pewter and Silver Vessels and Crab* fra omkring 1633-37, der befinder sig på National Gallery i London. I hver af genstandene ser vi et kors, som vi kan antage er skabt af lysindfaldet fra et blyindfattet vindue. Men man kunne også forestille sig, at der er tale om en insisterende gentagelse af tre kors – en afspejling af den kristne forestilling om Faderen, Sønnen og Helligånden – der stadig svæver oppe i himlen mens religionsdebatten fortsætter på jorden.

EN | Willem Claesz Heda, 1594-1680, NL

A contemporary of Pieter Claesz, Willem Claesz Heda competed with the artist in the hot market of 'Still Life' production. A member of the Haarlem Guild of St Luke, Heda's works offer interesting considerations in a historical period made complex by the contested religious debates and edicts.

Working in Haarlem both artists were part of a society in the north of the Netherlands which enacted balance and tolerance of both Catholic and Protestant devotions until Protestantism was officially instated as the country's religion.

In the works of Heda there can be detected a balance between the more extravagant catholic and the austere protestant aesthetic. His works, by comparison with Pieter Claesz glisten and provoke thoughts of disruption. The toppled tazza and open topped tankard unsettle the stillness and equilibrium delivered in Pieter Claesz' studies.

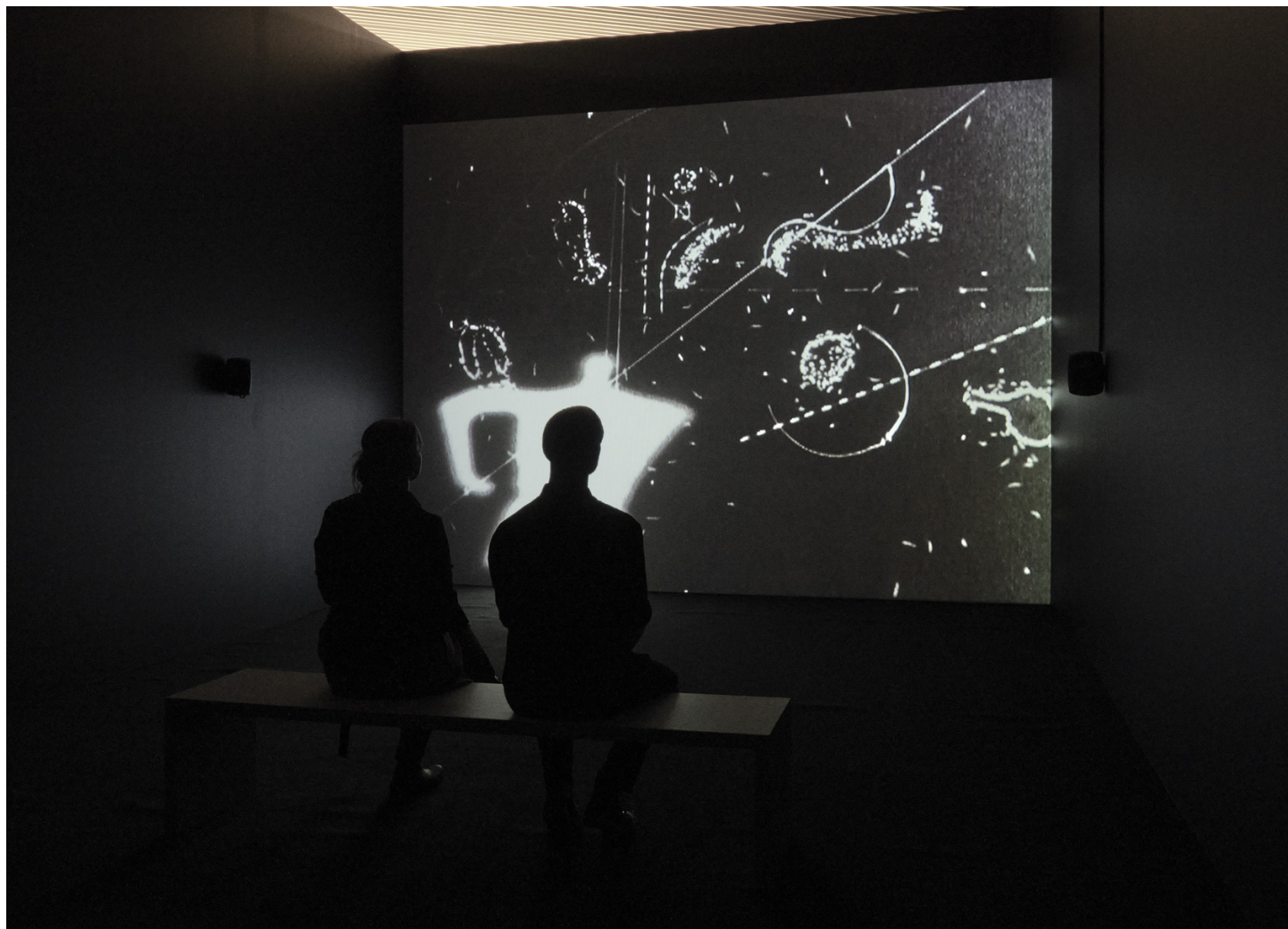
We are particularly drawn to consider the trinity of reflections Heda introduces into his scheme and into the rummer (glass). Not only do these reflections introduce the sky into the domestic zone, they might also propose a religious trinity, secretly coded into the picture.

Many works of Heda's show this reflection through the window to the left of the composition. Frequently they are delivered in trios, for instance in his *Still Life: Pewter and Silver Vessels and Crab* c. 1633-7 held in the collection of the National Gallery London. Each contain an emphatic and clearly seen cross, courtesy of the window and its pane glass made with lead framing, we might assume. But it can also be imagined that it is an insistent

iteration of 3 crosses – the Father, the Son and Holy spirit – still hovering in the heavenly sky even while the religious debates on earth continue.

Sky Gazing

05.10.2024 – 16.02.2025



William Kentridge, f./b. 1955, ZA

Journey to the Moon (still) / Rejse til månen (still), 2003

35 og 16 mm film overført til digital fil / 35 and 16 mm film transferred to digital file.

Redigeret af / edited by: Catherine Meyburgh, musik ved / music by: Philip Miller, Piano: Jill Richards

Varighed / duration: 7 min.

Udlånt af / Courtesy: Marian Goodman Gallery, New York.

Foto / Photo credit: Installationsfoto AROS 2024. Anders Sune Berg

English version below

DK | **William Kentridge, f. 1955, ZA**

Atelieret er et sted for eksperimenter, opfindelser og fri fantasi i William Kentridges fantastiske film *Journey to the Moon*. Kentridge forvandler sit arbejdsrum til et rumskib fyldt med potentiale gennem tegning, animation, film, mimekunst, musik og en række filmiske tricks såsom temposkift, baglæns gengivelse og stop-motion.

Kentridge træder her i karakter som var han astronomerne Nicolaus Kopernikus, Tycho Brahe, Galileo Galilei og alle dem, der fulgte i deres fodspor. Han bliver som den oldgræske profet Theoklymenos, digteren Homer og den omrejsende Odysseus; som historiefortællerne Jules Verne og H.G. Wells og som filmpionererne Georges Méliès og Walt Disney. På samme måde er han en optimistisk himmelskuer på jagt efter himmelsk inspiration.

Atelieret har dog sine grænser. Det har også sine helt egne materialer – kopper, kaffebrygger, bøger, stole, borde. I værket anvender Kentridge et udbredt motiv, ”kunstneren i sit atelier”, til at give sin rejse form og udtryk; en koreografi og kortlægning, hvor ydmyge rekvisitter lader kunstneren drage ud på sin rummission.

Han sætter himlen og rummet i bevægelse ved at filme myrer, der følger klæbrige spor henover lyse flader. Ved at bytte rundt på sort og hvid skaber Kentridge uforudsigelige bevægelser, der ligner galaksernes og meteorregnens nattehimmel. En espressokande forvandles til en raket, der letter for at tage til månen, som den rammer midt i ansigtet i en hyldest til Méliès’ film *Le Voyage dans la Lune* (1902).

I modsætning til Méliès’ science fiction-fortælling, hvor en gruppe troldmandslignende astronomer klædt i kosmologiske symboler ledsager hovedpersonen på hans tur til månen, er Kentridge en moderne astronaut. Han er på en eksistentiel rejse, hvor tyngdekraftens påvirkning kan fylde atelieret med flagrende ark papir, hvor hverdagsgenstande kan få ny betydning, og hvor kunstneren går frem og tilbage i sin hvileløse melankoli.

En venusfigur dukker ganske kortvarigt op som Gustave Courbets muse i det allegoriske maleri *Malerens Atelier* fra 1855. Hun skimtes også af og til i de kulskitser, som Kentridge forvandler ved både at viske dem ud og bearbejde dem. Måske Kentridge spejder efter en venuspassage, når han kigger ud af sit sorte, uigennemsigtige køje.

Kentridges blik mod himlen er en hæsblæsende hallucination og meditation over det at skabe. En kunstnerisk søgen efter inspiration. En hyldest til dem, der går hvileløst rundt i deres atelier, til dem, der opfinder rummet i deres eget rum, til himmelbeskuere og de rejsende – alle drømmere.

EN | William Kentridge, b. 1955, ZA

The studio is a place of experimentation, invention and flights of fancy in William Kentridge’s fabulous film, *Journey to the Moon*. Using many mediums – drawing, animation, film, mime, music – and cinematic tricks – reverse action, tempo shifts, positive negative shifts, and stop motion techniques – Kentridge converts his working space into an imaginary spaceship full of potential.

Kentridge, as protagonist in his own fantasy, is a proxy for the astronomers Nicolaus Copernicus, Tycho Brahe, Galileo Galilei and all who come after them – he is the ancient Greek prophet Theoclymenus, the poet Homer and the sojourner Odysseus. He inhabits the persona of the storytellers Jules Verne and HG Wells, as well as the film pioneers, Georges Méliès and Walt Disney. Like all of them, he is an optimistic sky gazer and romantic searcher for celestial inspiration.

The studio has its limits. It also has its materials – the debris of the quotidian, common things to hand such as a coffee cup, a percolator, books, chairs, a table. Kentridge deploys the trope of the 'artist in his studio' to materialise his journey – a choreography and cartography making use of humble props to manifest his space mission.

Celestial maps and cosmic activity are activated by micro filming ants navigating trails of sticky residues. By reversing their activities out of blackness, Kentridge creates a cosmos of quixotic movement resembling the night sky of galaxies and meteor showers. A coffee maker is transformed into a rocket which takes off to reach the moon, landing on its luna face in homage to Méliès' film *Le Voyage dans la Lune* (1902).

In contrast to Méliès' science fiction in which a cast of astronomers – wizard entities bedecked in the costumes of the cosmological – accompany the protagonist on his luna quest, Kentridge is a modern astronaut. His is an existential trip, one in which the effects of gravity may turn the studio into a hurly burly of fluttering pages, unhinge the gestalt of everyday objects and send the artist introspectively pacing the studio in melancholic heaviness.

Kentridge peers out of his black, opaque porthole in search of something. Perhaps it is Venus he is seeking. A muse, a siren. Maybe he is chasing, as other explorers have, the transit of Venus and hoping new and fertile lands of his imagination will be found. Venus appears momentarily, to assume the pose of Gustave Courbet's muse in the allegorical painting, *The Painter's Studio*, 1855, but departs just as fleetingly. She is occasionally glimpsed in charcoal sketches which are subject to the transformations brought by Kentridge's acts of erasure and reconstitution.

Kentridge's sky gazing is a heady hallucination and meditation on the act of creation. An artistic quest for inspiration. A homage to those who pace the studio, to others who invent spaces within spaces, sky gazers and sojourners – dreamers all.

Sky Gazing

05.10.2024 – 16.02.2025