



Økologisk tid i tidsbaseret mediekunst

Shannon Jackson

I samme serie

- 01 Mustafa Dikeç, *Æstetik og skabelsen af fælles verdener*, 2021
- 02 Bojana Kunst, *Feministisk omsorgspolitik og nærheden mellem kunst og liv*, 2021
- 03 Cecilia Sjöholm, *Virkelighedssans: Hannah Arendt om Kant og æstetik*, 2021
- 04 Nishant Shah, *Falske fremtider: Morgendagen gennem computernetværkets filtre*, 2022
- 05 Linda Hilfling Ritasdatter, *Crisis Computing*, 2022
- 06 Nora Sternfeld, *I det postrepræsentative museum*, 2022
- 07 Emma Sofie Brogaard, Mathias Overgaard, Frederik Tygstrup, *Fremtrædelsens æstetik og politik*, 2022
- 08 Solveig Daugaard og Cecilie Ullerup Schmidt, *Vi skriver sammen*, 2022
- 09 Josefine Wikström, *Kan det strukturalistiske subjekt danse?*, 2023
- 10 Siegfried Zielinski, *Varianter af fælles handling i kunsten*, 2023
- 11 Kristoffer Gansing, *Hjemmedyrket, outsourcet, organiseret*, 2023
- 12 Shannon Mattern, *Reparationsmanualer*, 2023
- 13 David Lloyd, *Repræsentationens endeligt og kunstkritikkens almene subjekt*, 2023
- 14 Shannon Jackson, *Økologisk tid i tidsbaseret mediekunst*, 2023
- 15 Julia Bryan-Wilson, *At pynte på Madalenas tråde*, 2023

Shannon Jackson

Økologisk tid i tidsbaseret mediekunst

Oversat fra engelsk af Peter Borum efter

The Ecological Time in Time-based Media Art

© Shannon Jackson

Forord og redaktion af Solveig Daugaard

og Cecilie Ullerup Schmidt

© Kunsten som Forum, Københavns Universitet 2024

© Billedkunstskolernes Forlag, Det Kongelige

Danske Kunstakademi 2024

Layout og omslag: Eckardt ApS, 21221281.dk

Tryk: Tarm Bogtryk a/s

Sat med Arnhem

Papir: Munken Lynx, 100g/240g

ISBN: 978-87-7945-038-7

1. udgave, 1. oplag

Printed in Denmark 2024

**NY
CARLSBERG
FONDET**
NEW CARLSBERG FOUNDATION

K:
Statens
Kunstfond

Kunsten som Forum er støttet af Ny Carlsbergfondet

Kunsten som Forum på tryk er støttet af Statens Kunstfond

Shannon Jackson

Økologisk tid i tidsbaseret mediekunst

På dansk ved Peter Borum

Billedkunstskolernes Forlag

Det Kongelige Danske Kunstakademi 2024

Forord

‘Hvorfor [er] økopolitik blevet en nøglearena for de kunstnere, der arbejder med tidsbaserede medier’ og ‘hvorfor [er] kunsten i de tidsbaserede medier en relevant praksisarena for opbygningen af en økologisk forestillingsverden’? Disse beslægtede spørgsmål er omdrejningspunktet for Shannon Jacksons undersøgelse af forholdet mellem tidsbaseret kunst og økologisk tid i nærværende essay, som er skrevet til ‘Kunsten som Forum på tryk’. I essayet tegner Jackson en *scenic route* gennem et bugnende felt af video- og installationsbaseret kunst fra de seneste tyve år. Heri kombineres økopolitiske tematikker med udforskning af mediets assemblageteknikker, og en karakteristik af en samtid, som er præget af sammenfildrede agenser og en decentrerende bevægelse; en ‘ny historisk semantik’ som hun med den tyske mediefilosof Erich Hörl betragter som økologisk. Således afdækker hun, nok så væsentligt, den afgørende betydning af intersektionelt feministiske teori- og praksisformer for ethvert posthumanistisk eller økokritisk projekt, som vil decentrere forestillingen om det (hvide, mandlige,) menneskelige subjekt, som altings omdrejningspunkt. Ved ikke alene at mobilisere økokritisk

tænkning, men også dekolonial teori, sorte feminismer samt tænkning udviklet blandt oprindelige folk, får Jackson taget temperaturen på den centralperspektiviske og kronometriske understrøm, som løber gennem nogle af de vanlige klimakrisescenariers apokalyptiske forestillinger om verdens undergang, og peget hinsides en sådan finit kronologisk horisont, hvilket allerede længe har været et vilkår, for eksempel for oprindelige folk, for hvem verdens ende allerede, op til flere gange, er indtruffet.

Jackson har som professor i Performance Studies fra sin arbejdsplads på Berkeley universitet i Californien både skrevet om og involveret sig i sociale og fællesskabsgenererende kunstpraksisser mellem scenekunst og billedkunst i de seneste to årtier. Konflikten mellem kunstens selvstændighed og gensidige afhængighed af andet og andre, mellem autonomi og heteronomi, er omdrejningspunktet i Jacksons forfatterskab. I nyklassikeren *Social Works. Performing Art, Supporting Publics* fra 2011 centrerer hun begrebet 'support', støtte, forstået som de sociale, økonomiske og institutionelle infrastrukturer, der findes omkring og i kunsten. Informeret af en materialistisk analyse, der interesserer sig for produktionsforhold, rammer og omstændigheder i kunsten, og en feministisk tradition for omsorgslæsning, der fokuserer på det ellers usynliggjorte arbejde i samfundet, stiller hun skarpt på konflikter mellem kunstverdens forestillinger om den uafhængige kunstner og så den reelle afhængighed, som altid-allerede er til stede: afhængigheden

af forældres eller partners indkomst, af en velvillig stat, en socialt orienteret kulturpolitik eller et modestyret kunstmarked. Samtidig peger hun på, at kunsten også – i takt med at statsligt ansvar for uddannelse, omsorg og integration neddrøses – bliver en nødvendig og instrumentaliseret agent i staten, der skal holde sammen på et smuldrende fællesskab og den individuelle følelse af social sikkerhed. For Jackson er den gensidige afhængighed [engelsk *interdependence*] ikke, som i nogen *old school* marxisme, noget negativt, men derimod noget relationelt og konstituerende for både subjektpositioner og kunstværker, som hos Michel Foucault, Judith Butler eller Jacques Derrida.

Jacksons analyser af værker ligger i et felt af socialt engageret kunst og mediale eksperimenter. Ved at insistere på en interdisciplinær analyse finder hun elementer i kunstværkerne, der overskrider den grænse eller ramme, som de enkeltstående kunstformer bruger i deres selvdefinition. Den forstyrrelse eller forhandling af kunstneriske, sociale, mediale og temporale grænser er for Jackson kernen i det æstetiske. Som hun skriver i *Social Works* (2011), er af-autonomiseringen af den kunstneriske begivenhed i sig selv en kunstnerisk gestus, der udfordrer de grænsedragende linjer, som har til opgave at markere, hvor kunstværket ophører og verden begynder. Hun er med andre ord ikke interesseret i, hvordan kunsten kan være fri af interesser, men hvordan kunsten selvfølgelig er fuld af interesser, som ikke alene er kunstnerens. Jacksons position er tydeligt formet af Performance Studies, der som felt er interdisciplinært på

tværs af kunstneriske udtryk – tekst, krop, visualitet, rum, tid, lyd – og oftest mere eksplicit involverer flere aktører, flere økonomiske støttegivere, flere tilladelser, flere udbetalinger af løn, flere asymmetrisk betingede liv, og dermed er sig sin infrastrukturelle karakter mere bevidst. Således indskriver hun sig for det første eksplicit i en interesse i kunstens sociale liv, kunstens levende infrastrukturer, som trækker veksler på 1930ernes brechtske genindretning af teatrets æstetiske infrastrukturer og konstruktivismens kobling mellem socialt arbejde og kunstnerisk arbejde. For det andet indskriver hun sig i en materialistisk og medie-specificerende insisteren på kunstværkets støttende og medkonstituerende omgivelser – rammen, sømmet, væggen – i tråd med Jacques Derridas læsning af kunstværkets *ergon* og *parergon*.

Det er den gensidige afhængighed, den materielle og relationelle støtte, der slås an i *Social Works*, som Jackson har som grundlag i sin nærværende læsning af økologisk tid i tidsbaserede medier. I de tidsbaserede mediers kunst finder Jackson hertil en omfattende materiel agens, som bliver en yderligere medkonstituerende aktør, der teknoæstetisk binder kunstværket til dets omgivelser på forskellige måder, som hver især bidrager til at bringe opdelingen mellem 'kunstigt og naturligt, menneskeligt og ikke-menneskeligt, medie og situering, figur og grund ud af fatning, sammen med andre trøsterige dyader', som hun formulerer det. Tiden i den tidsbaserede mediekunst afhænger af de temporaliteter, som omverdenen har givet

og foregiver: uafbrydeligheden og kontinuiteten i økologisk forfald, nedbrydning og gentagelse, og den bydende nødvendighed af udholdenheden og vedholdenheden i dekolonial modstand. Idet foto- og videokunstens nye, gamle og uophørligt fornybare teknikker udforsker måder, hvorpå man kan gengive rum i tid eller rum over tid, har de i Jacksons fremstilling også en historisk tilknytning til udvindingsøkonomiske projekter: De tidsbaserede teknologier blev anvendt i kolonialismens afdækning og kortlægning af afsides lande og folkeslag med henblik på etablering af kontrol og dominans – og udvinding af ressourcer. Det er samme logik, som videreføres i relation til de digitale teknologiers voksende verdensherredømme af neo-kybernetiske tænkere som førnævnte Hörl, hvem Jackson trækker på i sin samtidsanalyse. Hvor Hörl imidlertid opstiller tekno-økologiseringen af vores omverden som vejen mod et udvindingskapitalistisk skrækscenarie, hvor et stadig mere finmasket teknologisk feedback-system i stigende grad holder hele kloden i et jerngreb, udforsker Jackson (uden direkte at anfægte denne analyse) alligevel en række kunstneriske og politiske potentialer, som også følger af den 'generelle økologisering'. I de kunstneriske praksisformer, hun afdækker, lokaliserer hun det, hun kalder et 'abstrakt eller produktivt betuttet standpunkt i forhold til økologien som tema og mediet som form'. Her ligger forandringskraften også i selve mediets (eller mediernes) urene, sammensatte, sammenklippede værensformer. Deres iboende assemblagekarakter, bliver i Jacksons

læsning en videoteknologiens økologiske materialitet, der understøtter eksperimenter, afprøvninger, omprøvninger og diverse former for *tinkering*. Mediets sammensathed og gensidige afhængighed af og sammenfiltrering med sine omgivelser, både hvad angår produktionens og udstillingens eller installeringens situationer, medfører at disse ikke længere står i skyggen af værket som spektakulært æstetisk objekt, men træder frem på samme niveau som det.

I nærværende tekst er det tydeligt, at Jacksons teorikanon siden *Social Works* har udvidet sig til at forstå gensidig afhængighed ikke blot gennem dekonstruktion og materialistisk feminisme, men også gennem økokritik, dekolonial teori og sort feminisme, fra T.J. Demos og Erich Hörl over Édouard Glissant til Christina Sharpe. På den måde får hendes analyse af afhængighedsforhold i økologisk æstetik og dens tidsbaserede materialitet udfoldet det virkningsfulde desorienteringspotentiale, som den rumligt installerede videokunst bærer på – f.eks. ved at lade (beskuerens) krop, skærme og øvrige genstande interagere i et centrumløst, ambient rum, hvor hverken kunstner, værk eller publikum længere kan opretholde klare afgrænsninger til omgivelserne. Samtidig minder hun os indtrængende om kunstens og de tidsbaserede mediers komplekse mellemværende med et sæt af politiske og økonomiske interesser, som til stadighed tærer på klodens svindende ressourcer.

Cecilie Ullerup Schmidt og Solveig Daugaard

Økologisk tid i tidsbaseret mediekunst

SHANNON JACKSON

*Den varige arv, vi efterlader os, bliver ikke arkitektonisk,
men kemisk. Når den sidste dæmning er bristet, når
betonmonolitterne er smuldret bort til øde, jævnt sand,
vil moderniteten have efterladt en kemisk signatur i alt
fra radioaktivt affald til atmosfærens kulstof. Det bliver
et abstrakt værk og ikke et figurativt.*

MCKENZIE WARK

Gennem de seneste tyve år har medie- og videokunstens praksis været sammenfaldende med den sindsoprivende forstærkelse af klimaforværringen. Mens klimaforandringerne virkninger blev foregrebet allerede før år 2000, har de på dødbringende og allestedsnærværende vis taget form efter årtusindskiftet og medført nye udfordringer, hvad angår om og hvordan det er muligt at forestille sig en fælles fremtid for klodens liv. Disse virkninger har også været

sammenfaldende med en dybere forståelse af, hvordan vi er nået hertil, hvor de udvindingsøkonomiske former og deres sammenfletning med en menneskecentreret antropocentrisme og de kræfter, som ligger i køn, race og kolonialisme, har fået skrevet deres historie. Dette essay samler en vifte af kunstnere og kunstværker med henblik på at optegne såvel hovedtemaerne i den mediekunstpraksis, der har reageret på de økologiske spørgsmål gennem de sidste tyve år, som en vifte af kunstneriske teknikker. Her ser man kunstnerne betjene sig af videokunstens både gamle og nye muligheder for at kortlægge historiske og geografiske netværk, som er en udfordring for forestillingsevnen. Undervejs må formens teknologiske kapacitet tage højde for, at der sker en implosion og reorganisering af selve 'det økologiske', hvilket bringer enhver stabil opdeling mellem kunstigt og naturligt, menneskeligt og ikke-menneskeligt, medie og situering, figur og grund ud af fatning, sammen med andre trøsterige dyader.

Når scenen sættes i tid

Men lad os nu ikke gå for hurtigt frem. Nej, lad os begynde med nogle grundlæggende spørgsmål om forbindelsen mellem kunst og økologi. I manges øjne forekommer denne forbindelse måske ikke indlysende. Nogle kunne spørge, hvorfor de økologiske spørgsmål er kommet i fokus for en kunstnerisk aktivitet. Eller omvendt og vigtigere

endnu, hvorfor de økologiske bevægelser kan have brug for kunsten som hjælper. Der ligger allerede nogle svar parat, når vi står i denne situation. Et af dem fokuserer på, at det er nødvendigt med 'kreativitet', stillet over for ødelæggelsen. Denne skole kunne finde på at hævde, at Kunsten kunne levere løsninger på klimakrisen, hvor der var tænkt 'ud af boksen', og enkelte af os må da også indrømme, at vi i nogle sammenhænge tyr til dette argument; men derved tildeler vi kunstnerne en rolle, som mange af dem kunne finde på at afvise som overdrevent instrumentel. Der findes andre, beslægtede, måder at besvare spørgsmålet på. En anden vej kunne være at hævde, at kunsten er leveringsdygtig i følelsesmæssige, visuelle, narrative og multisensoriske kommunikationsstrategier. Kommunikationsstrategier, der mere effektivt kan nå et publikum, der ikke er modtageligt for den videnskabelige oplysnings didaktiske repræsentationer. Selvom dette essay kommer til at koncentrere sig om medie- og videokunst, er det vigtigt at anerkende, at alle kunstneriske medier har bidraget her. Om vi tænker over poesi eller *fiction* (eller måske science fiction); om det er maleri, grafik eller andre former for billedmageri; om vi tænker over stedsspecifikke skulpturer eller konceptuel arkitektur eller stedsspecifikke performances, er æstetiske ressourcer ofte blevet mobiliseret for at vinde genklang for klimapolitik og naturvidenskabelig klimainformation.

Før vi begynder at udgrave samtidens praksisformer inden for video- og mediekunsten, kan vi minde om nogle

prøvesten fra tidligere tider. Inden for den stadigt voksende forskning i klimaestetik, miljøkunst og økokunst i USA er T. J. Demos en ledende skikkelse, som har påtaget sig at danne og omdanne en genealogi for både praksis og tænkning.¹ Han begynder ofte med den amerikanske kontekst fra 1960'erne og 1970'erne, inklusive Hans Haackes *Grass Grows* (1969) og Alan Sonfists *Time Landscape of New York City*, udtænkt i 1965 og realiseret i 1978. Et udstillingsmæssigt omdrejningspunkt blev en udstilling på Cornell-universitetets galleri i 1969 med land art af Haacke, Robert Smithson, Dennis Oppenheim og Robert Morris. Andre nøglepersoner i denne genealogi er Helen og Newton Harrison med *The Slow Birth and Death of a Lily Cell* (1968) eller senere deres *Survival Pieces* og siden luftfotografierne og kortene fra *Lagoon Cycle*. Robert Smithsons *Spiral Jetty* (1970) er selvfølgelig en velkendt protoøkologisk prøvesten, ikke alene selve land art-skulpturen, men også videodokumentationens egen spiral. Den slags kunstpraksisser var i samklang med de diskursive praksisser, inklusive dem, der forenede overvejelser over jordens livssystemer med kritik af den

amerikanske regerings politik i spørgsmål som Vietnam, raceforhold og kønsrelationer såsom Rachel Carsons *Det tavse forår* (1962) og Paul Ehrlichs *The Population Bomb* (1968).² De fleste af disse frembringelser og det meste af denne tænkning angik en slags 'restauratorisk økoestetik', en kunst, som har forsøgt at reparere beskadigede habitater eller puste nyt liv i nedbrudte økosystemer. Sonfists *Time Landscape of New York City*, The Harrison Studios *Portable Orchard* (1972), Haackes *Rhinewater Purification Plant* (1972), Agnes Denes' *Wheatfield — A Confrontation* (1982) og Mel Chins *Revival Field* (1990) er alle sammen værker, der på forskellige måder har forsøgt at redde naturmiljøer fra forurening. Demos giver Gregory Bateson æren for i sin *Steps to an Ecology of Mind*³ fra 1972 at have kompliceret en diskurs, der ellers truede med at objektivere eller romantisere en truet natur. Heri fremførte Bateson, at 'økologi' ikke alene angik naturen, men også samfundet og teknologien, idet den økologiske 'sundhed' her forstås som noget, der afhænger af civilisationen. Batesons tværgående forståelse af det økologiske er blevet drevet videre, kompliceret og

1 T. J. Demos: *Beyond the World's End: Ecologies of Catastrophe, Just Futures, and Arts of Living at the Crossing* (Durham: Duke University Press, 2020); Demos: *Against the Anthropocene: Visual Culture and Environment Today* (Berlin: Sternberg Press, 2017); Demos: *Decolonizing Nature: Contemporary Art and the Politics of Ecology* (Berlin: Sternberg Press, 2016).

2 Rachel Carson: *Silent Spring* (New York: Houghton Mifflin, 1962) [da. *Det tavse forår*, 1963]; Paul Ehrlich: *The Population Bomb* (New York, Ballantine Books, 1968).
 3 Gregory Bateson: *Steps to An Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology* (Northvale, New Jersey and London: Jason Aronson Inc. 1972).



Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970
Great Salt Lake City Utah.
Public domain.

udvidet, efterhånden som århundredet er skiftet og landskabet på Jorden har undergået en forværring.

For Sean Cubitt kræver den gensidigt afhængige udvikling af denne gensidigt afhængige afvikling et nyt sæt af økokritiske greb, som kan fremhæve, i hvor høj grad 'alting medierer alt andet, allerede en kritik af de mere velkendte økologiske principper om, at alting er forbundet med alt andet'.⁴ Sådan at bruge ordet mediering i stedet for tilfører en strukturerende og aktiv kvalitet til den relationelle gensidige afhængighed, altimens døren åbnes til 'mediernes' som et domæne, hvormed det er muligt at repræsentere og tage højde for sådanne relationelle strukturer. Samtidig mødes en økokritisk indstilling her med nye måder at begribe det posthumane på, omgivet af en stadigt fornyet teknologi. Cubitt siger: 'Krisen i selve forestillingen om det menneskelige – og dermed vores forhold til ikke alene det naturlige, men også det teknologiske miljø – og tids-, gælds- og forpligtelseskrisen, som udløses af truslen om en antropocæn apokalypse, afskedkommer den sælsomme oplevelse af at stå på tærsklen mellem indbyrdes inkomensurable verdener. For den enkelte vil denne liminale zone sandsynligvis føles som et dybt ulykkeligt sted. For kollektivet er den et sted, hvor en ny politik bliver mulig.'⁵

4 Sean Cubitt: *Anecdotal Evidence: Ecocritique from Hollywood to the Mass Image* (Oxford: Oxford University Press, 2020), s.7.

5 Cubitt: *Anecdotal Evidence*, s.14.

Hvis scenen skal tegnes op, kunne man spørge, hvorfor økopolitik er blevet en nøglearena for de kunstnere, der arbejder med tidsbaserede medier, men man kunne også spørge, hvorfor kunsten i tidsbaserede medier er en relevant praksisarena for opbygningen af en økologisk forestillingsverden. Begge spørgsmål prøver jeg at behandle ved at minde både mig selv og læseren om forbindelserne mellem de pågældende former og temaer. Vi kan minde om nogle åbenbare historiske forbindelser. For det første har såvel den fotografiske som den filmiske praksis været dybt sammenknyttet med økologien og måske endda med en protoøkologisk praksis. Som Giuliana Bruno og andre har dokumenteret, var de tidligste fototeknologier også rumlige teknologier. De tidligste forstærkede på problematisk vis nogle magistrale perspektiver på erobret land; senere praksisser forsøgte at indgyde en liberal-humanistisk respekt for naturen. I mellemtiden udviklede disse teknologier sig gennem afprøvningen af deres evne til at gengive rum i tid eller over tid, hvad enten det har været filmens første eksperimenter med tog, zootropernes og panoramernes skuelyst eller landsskabsfotografiets og dokumentarfilmens tidsforkortelsestricks og dokumentariske impulser. Man kan hævde, at økologiske bevægelser over hele kloden har været afhængige af dokumentarfilmen og fotografiet for at kunne fremføre deres budskaber og ofte har overtaget deres billed- og lydæstetik og sobre fortællestil for at skabe en affektiv klangbund i formidlingen af de videnskabelige indsigter.

Bag de noget vaklende grænser til det tilstødende felt med kunst i tidsbaserede medier er det selvsagt ønskeligt at lægge mærke til disse filmiske forbindelser, alt imens vi også forsøger at skelne lidt. Selvfølgelig beskriver nogle af de kunstnere, der arbejder med levende billeder, sig selv som 'filminstruktører' eller 'dokumentarfilminstruktører'. Samtidig indtager andre, der arbejder med levende billeder og betegner sig selv som 'kunstnere', et mere abstrakt eller produktivt betuttet standpunkt i forhold til økologien som tema og mediet som form. Sådanne kunstnere udnytter de levende billedmediers tekniske muligheder, men fremmedgør samtidig billedets væsen og perceptionen af bevægelsen og retter dem andre steder hen, ofte med henblik på at fremmedgøre eller give en ny retning til nogle naturaliserede måder at begribe miljøet på. Inden for tidsbaserede medier klipper kunstnerne videooptagelser sammen og skaber således sidestillings- og collageeffekter, snarere end en skræddersyet fremadskriden. Collageæstetikken er da også i samklang med det assemblagesprog, der på samme tid påvirker det 21. århundredes videokunstneriske praksis og det 21. århundredes økokritiske diskurs. Videomediets assemblageteknikker tillader samstillingen af stort og småt, her og nu, nært og fjernt, som katalysator for en økologisk forestillingsevne, som nøder beskueren til at erfare klodens gensidige afhængighedsrelationer. Efterhånden som flere verdensborgere må forholde sig til den skrøbelige økologiske gensidige afhængigheder og udvindingsøkonomiernes kolonihistoire, må sidestillingerne forrykke de naturalise-

rede begreber, der skiller os og dem, denne sektor og hin sektor, det såkaldt globale nord og det såkaldt globale syd. Assemblageformernes medierende og strukturerende natur gælder altså både de tidsbaserede mediers praksis og de gensidige afhængigheder, der kendetegner en økokritisk forestillingsverden.

For en lang række forskere – og kunstnere – løsner en relevant økokritisk forestillingsverden også de bekvemme rammer for at begribe verden, inklusive de rammer, hvor det naturlige og det kunstige eller det naturlige og det tekniske måtte være adskilt. Det er værd at gengive et længere citat fra Eric Hörls redegørelse for dette skifte:

Vi er vidner til en ny historisk semantiks gennembrud: økologiens. Der er i dag tusindvis af økologier: sansningsøkologier, perceptions-, kognitions-, begærs-, opmærksomheds-, magt-, værdiinformations-, deltagelses-, medie-, mentale, relationelle, praksis-, adfærds-, tilhørsforholds-, sociale, politiske økologier – for bare at nævne et udvalg af mulige eksempler. Der synes næppe at findes et område, der ikke lader sig betragtes som genstand for en økologi og dermed som åbent for en økologisk omformulering. Denne spredning af det økologiske ledsages af et skifte i, hvad ordet 'økologi' betyder. Begrebet afnaturaliseres mere og mere. Hvor det tidligere havde en politisk-semantisk ladning, der knyttede det til naturen, kalder det nu i praksis på en 'økologi uden natur'. Således

opgiver det ikke alene enhver henvisning til naturen, men indtager endog felter, som definitivt er unaturlige. [...] Der er noget bemærkelsesværdigt ved dette: hvor økologibegrebet set fra begrebs- og diskurshistorien primært har betegnet teknikens og bevidsthedens anden side, er det nu begyndt at skifte side i skellet mellem natur og teknik og fjerne stingene i den syning, der har knyttet det til naturen.⁶

Denne afnaturalisering af økologien har en række forskellige virkninger og implikationer, men kan inden for dette afsnits begrænsede sigte siges at hjælpe os med at forstå, hvorfor kunstens brug af tidsbaserede medier, hvad økoengagementet angår, er blevet et vigtigt felt. Anvendelsen af gamle og altid-nye medier bliver et hjælpemiddel i afdækningen af en 'afnaturaliseret' økologi, hvor et tema med bred genklang sættes sammen med nye former. Mens dokumentarfilmen længe har anvendt populærmedierne og naturvidenskabens opdagelser som kilder til indhold, har de kunstnere, der arbejder i tidsbaserede medier, udvidet denne kildeanvendelses tekniske mekanismer. Som før

bemærket genererer de nogle uventede sammenstillinger i modfortællingerne. Efterhånden som det 21. århundrede skrider frem, bruger kunstnerne algoritmiske data (fra Jordens indre til himlens satellitter) og augmentede visualiseringer til at generere uortodokse, levende billeder. På lignende vis træder den tidsbaserede mediekunst som praksis ind på et vidensområde, hvor geologisk tid for mennesker er en af de vanskeligste faktorer at begribe, og fremmedgør tiden for at vise varigheden som social konstruktion og indbyde til alternative tidserfaringer. Denne impuls påvirker opfattelsen af en histories fortælling eller intrige. Resolut 'ikkefiktive' repræsentationer af virkeligheden erstattes af nogle, der er spekulativt fabulerende, somme tider i forlængelse af den mest opfindsomme science fictions futuristiske og afrofuturistiske impulser, som de kommer til at forstærke.

Endelig kræver det at optegne den mediekunstscene, som reagerer på økologiske spørgsmål, at vi er opmærksomme på selve denne scenes natur. Når vi betragter forskellene inden for og mellem dokumentarfilmen, det dokumentariske fotografi og en kunstpraksis med udgangspunkt i tidsbaserede medier, må vi ikke glemme, hvordan mange af disse kunstnere er dybt opmærksomme på tilskuernes rumlige erfaring af lærred eller skærm og derigennem også på tilskuernes rumlige erfaring af sig selv. Det er et felt, hvor de levende billeder er omhyggeligt 'installeret' og ofte projiceret på adskillige lærreder eller skærme arrangeret i rum og scenedannelser, hvor betragteren er nødt til at

6 Erich Hörl: 'Introduction to General Ecology: The Ecologization of Thinking', overs. Nils F. Schott, i Erich Hörl og James Burton (red.): *General Ecology. The New Ecological Paradigm* (London: Bloomsbury Academic, 2017), s.1.

omarrangere sin krop. Nogle gange er lærreder eller skærme sammenstillet med andre elementer fra genstandsverdenen, så skellet mellem det såkaldt statiske og det såkaldt varige anfægtes, foruden skellet mellem medie og situering. De tidsbaserede mediers kunst har en miljøæstetik, der hermed er klar til at tjene som hjælpemiddel i udforskningen af implosionen og omorganiseringen af miljøet på verdensplan. Ydermere og afslutningsvis i denne korte opgørelse over praksisformer kan disse muligheder og æstetiske virkninger måske have en chance for at fremme det, der lidt hurtigt er blevet kaldt en postantropocæn forestillingsverden, som paradoksalt nok må tage bolig uden for de individuerede forestillingsverdener hos de 'mennesker', der altid har sat sig selv i centrum af dem. Hvis det er nødvendigt at decentrere mennesket, og hvis det er nødvendigt at mobilisere de oprindelige folks overleverede verdenssyn, præget af tingenes gensidige afhængighed, så er kameraerne, algoritmerne, lydlandskaberne og de skulpturelle udplaceringer i den tidsbaserede mediekunst i stand til at hjælpe med denne decentrering. At foretage en opgørelse over de seneste tyve års økologisk orienterede videokunst kræver således, at man er tryk ved hvert øjeblik at blive decentreret og desorienteret.

Fremmedgørelse af tid og rum

Efter at have peget på nogle forbindelser på højt niveau mellem økologien som tema og videokunsten som form kan

vi nu vende os mod værker, hvor ældre kunstnere allerede har konkretiseret forbindelserne. En pioner inden for de tidsbaserede medier som Joan Jonas har en lang karriere, der kan minde os om, hvor dybtgående en fremdrift det økologiske landskab har givet til de formelle nyskabelser. I et af sine tidligste arbejder, *Wind* (1968), tog Jonas og hendes venner et Portapack-kamera med ud i et snedækket landskab og øvede kameraføringen på deres egne kulderystende kroppe og blafrende tøj, som reagerede på den fysiske indvirkning fra vejret i skikkelse af den kraftige, vedvarende blæst. Hermed fremviste hun, hvad der gennem hele hendes karriere skulle vise sig som en vane med at bruge den nyeste teknologi i sit formarbejde, alt imens den banale oplevelse af verden samtidig blev fremmedgjort ved hjælp af samme teknologi. Vi spoler frem til de store ambitioner i *Moving Off the Land* (2016-ongoing), Jonas' overvældende multilærreds- og multiskulpturelle bidrag til en række kunstmuseer, videnskabelige platforme og biennaler. Med udgangspunkt i Jonas' langvarige interesse for havenes fysik og biodiversitet dykker hendes kamera ned under vandet og frembringer undersøgelser i blandede medier af, hvad det betyder at være 'off land', gennem kombinationer af projektioner, poesi, prosa og eksperimentel musik.

Set fra et andet perspektiv er Olafur Eliassons klimablockbustere en lærerig reminder om, hvor stærkt et hjælpemiddel manipulationen af tid og rum kan være for en miljøorienteret mediekunstpraksis. Eliassons *The Weather Project*

(2003) i Tate Moderns turbinehal bød beskuerne/deltagerne indenfor i et rum, hvor de kunne lade sig nedsynke og dér forholde sig til en opvarmet planet. Siden har Eliassons *Ice Watch* ved COP21 i 2014 arrangeret 12 isbjørneste importerende isblokke formet som et kæmpeur på Place de la République i Paris, idet den smeltende is her markerede tidens gang, mens FNs klimaforhandlinger fandt sted i nærheden. Eliasson er en ud af mange kunstnere, der bruger smeltende is som klimamateriale. Isen virker som om, den er et materiale, der er begyndt at sanse, som en levende størrelse, der har brug for særlig beskyttelse. I kunst, hvor isen begribes som en slags 'karismatisk megahydra', finder vi et materiale, hvis opløsning er i stand til at fremmedgøre og rematerialisere vores tidserfaring. Der er også et tydeligt miljøskelet i Philippe Parrenos blockbuster-karriere. I *CHZ* (2018) har han fremmedgjort rummet ved at flytte undersøgelsen fra Jorden til Mælkevejens bredere sfære og fremfabuleret en alternativ zone med liv i form af to zoner med sort vegetation. Efter Eliassons *The Weather Project* har også Parrenos *Anywhen* (2016) fyldt Tates turbinehal med en alternativ scene, en alternativ økologi med duvende fiskeballoner, brummende toner og skærme, der stiger op og ned og måske, måske ikke, er levende.

I mellemtiden har Ursula Biemanns praksis i nogen tid vist sig dybt rodfastet i en jordbeboelsens politik. Som Nilgun Bayraktar har afdækket, har tidligere værker såsom *Performing the Border* (1999), *Europlex* (2003) eller *Black Sea*

Files (2005) koncentreret sig om migrationstematikker og forenet den tvungne migrations tidsbaserede erfaringer med et tidsbaseret kunstmedium. Biemann fører hermed en verdenspolitisk forståelse ind i enhver undersøgelse af miljøet og viser, hvordan de ikke kan adskilles, mens hun i øvrigt forhindrer, at man får fornemmelsen af, at det ene eller det andet emne i streng forstand kan være forgrund eller baggrund for det andet. I nogle af hendes nyere værker ser man Biemann citere miljødokumentarens form, men idet hun drejer på dens konventioner. I værker som *Deep Weather* (2013) og serien *Subatlantic* (2015) kan man tro, man er midt i en undervisningsvideo. En opspeedet billedside frembyder et fremskyndet syn af et smeltende hav set nedefra, mens lydsporets kvindestemme på internationalt engelsk forklarer konteksten for det, vi ser. Imidlertid er denne voice-over både videnskabeligt fortællende og er det samtidig ikke; stemmen meddeler forskellige kendsgerninger parallelt med den skønne billedside, der forestiller ødelæggelser af kloden i en hybrid modus, som Biemann kalder 'science fiction-poesi'. I *Deep Weather* har fortællerstemmen en anden lydlighed; den hvisker stilfærdigt sine kendsgerninger. Sammenstillet med luftbilleder af tjæresandet i Athabasca i den canadiske delstat Alberta drejer fortællingen sig om pelsjægerne, der har invaderet den oprindelige befolknings landområder for at udvinde tjære og ler. Det giftige spildevand samler sig i søer, hvor de, som stemmen fortæller, frembringer 'rytmiske eksplosioner, der afholder fuglene fra at tage et

syrebad'. De poetiske vendinger, som vi hører blive hvisket, får seeren/lytteren til at overveje, om hun er stødt på en hemmelighed. Imod og inden for den troværdige videnskabelige voice-overs konventioner delagtiggør Biemann os i nogle kendsgerninger, men gør det på en måde, så vi forbliver bevidste om, at 'kendsgerningen' er noget frembragt. De samme påmindelser og drejninger finder sted visuelt i andre arbejder såsom *Forest Mind* (2021), hvor en kemiker fra Amazonas tager en prøve i skoven. Eller i *Acoustic Ocean* (2018), hvor en samisk marinbiolog stiller et videokamera op, der skal følge ødelæggelsen af Arktis, en videoperformance af en videoperformance. I begge arbejder fastholdes Biemanns kamera i én lang indstilling, der følger forskere fra de oprindelige folk udøve deres ekspertise, igen i overensstemmelse med oplysningsfilmens formsprog. Udsat for Biemanns kamerablik får processen imidlertid en ny synsramme og bliver sat i visuelle citationstegn. Det gør det klart, at den videnskabelige proces samtidig legemliggør klimaforandringerne ulige katastrofiske indvirkninger på planetens forskellige beboere og kræver og mobiliserer handleevenen hos de af dem, der mest umiddelbart og mest livsfarligt påvirkes af dem. Undersøgelser- og opdagelsespraksissen hos en forsker fra et oprindeligt folk bliver herved til en slags udholdenhedsprøve; stilfærdigt, men overlagt navigerer hun i et modsigelsesfyldt rum, hvor hun måler den gift, der findes i et miljø, hun samtidig bebor.

Økologi som intersektionalitet

De feministiske bevægelser har i deres arbejde for samfundsforandringer ofte inspireret til eller været inspireret af en økologisk forestillingsverden. Når alt kommer til alt, forsøger begge bevægelser at destabilisere opdelingen af offentligt og privat. Begge bevægelser stiller krav til de selvoptagede, ofte mandlige, borgere om at indse, at de står i relationer af gensidig afhængighed med støttesystemer, de dårligt nok kan få øje på. Begge understreger de, at nærmiljøet rummer politiske spørgsmål. Man kan se, hvordan de sameksisterer i en tidlig feministisk mixed-media-praksis hos Joan Jonas (jævnfør ovenfor) og også hos en kunstner som Martha Rosler. Rosler har omfunktioneret sin feministiske politiske collageæstetik i 3D- og 4D-eksperimenterne i *The Garden Spot of the World* (1993), en lektion i giftstoffer og andre miljøproblemer i hendes hjemstavn Brooklyn. Dette mix er også synligt i Mierle Laderman Ukeles' mixed-media-praksis, som udforskede kloakeringens kønnede politik for at kaste lys over kommunens kloakeringspolitik i *Touch Sanitation* (1978-1980), *The Social Mirror* (1983) og hendes senere projekter med kunst i det offentlige rum ved det inddæmmede areal Fresh Kills i New York. En ny generation af feministiske kunstnere, der arbejder i tidsbaserede medier, henter inspiration i den feministiske økologi. Tænk på Tai Shani, som i sit video- og lydkunstværk *Untitled Hieroglyphics* på The Serpentine Gallery i 2021 forbandt et globalfeministisk miljøengagement med historiske prak-

sisformer, både grafiske og psykedeliske. Det var udtænkt i samarbejde med Den Arkæologiske Park i Pompeji, og Shani overvejede deri forbindelserne mellem feminisme, myter og lægekunst med udgangspunkt i svampen Ergot, idet hun tog de psykedeliske virkninger tilstrækkelig alvorligt til at indplacere dem som økologiske og feministiske hjælpemidler i fremfabuleringen af en spekulativ fremtid og som 'adgangspunktet til en mangfoldighed af historier og alternative vidensformer'.⁷

Som Kathryn Yusoff fremfører i *A Billion Black Anthropocenes Or None*, er økokritiske bevægelser i dag også nødt til at tage livtag med ursammenhængen mellem slaveriets og kolonialismens 400 år gamle udvindingsøkonomier og klodens nedbrydningsproces.⁸ Historikerne og de naturvidenskabelige forskere periodiserer ganske rigtigt disse processer sammen. Kunstnerne får derved lejlighed til – helt bogstaveligt – at udnytte de forbundne økonomiske og miljømæssige kræfter. Steve McQueens *Western Deep* (2002) beskæftiger sig med arbejdskraftens udbytning i Sydafrika og skaber i den forbindelse stærke og uigennemskuelige billeder af arbejdende kroppe, der slider og slides af den

værkende jord. Doug Aitkens *Diamond Sea* fra 1997 taler et lignende sprog, men denne gang undersøges forholdene i Namibias diamantminer, mens kameraerne afprøves på kæmpemaskinernes voldsomme kraftudladninger, idet de overmander ørkenen og udvinder de glimtende materialer til forbrugerplaneten. Undervejs opstøver Aitkens kamera også både insekter, planter og pattedyr, som ikke har hjemme i området, og minder dermed seerne om den fremmedgørende import-eksport af planter, sygdomme og dyreliv langs diamantøkonomiens handelsruter. I mellemtiden har en kunstner som John Gerrard fundet en anden type virkningsfulde billeder af udvindingsøkonomien. I *Western Flag* (2017) hejser han en forureningsfirkant på en flagstang, nemlig en video af en forurenende skorsten fra Texas. Værket er både levende billeder og stedsspecifikt; i sit loop gennemspiller det igen og igen det intrikate og solide forhold mellem, at landet bygges, og brændslerne udvindes.

Endelig er der, ligesom mange feminister lige så stille har udviklet en miljøæstetik, samtidig opstået intersektionelle skæringspunkter mellem kunstnerisk arbejde med racespørgsmål og miljøbevisethed. Som vi har set med McQueen og Aitken, bliver en dekolonial undersøgelse af udvindingsøkonomier samtidig til en undersøgelse af den manglende racelighed og den strukturelle arv efter slavehandelen. På det område er en kunstner som John Akomfrahs arbejde aldeles eksemplarisk og legemliggør, hvad T. J. Demos kalder for 'økologi som intersektionalitet', eller hvad racialiseringsteoretikeren Christina Sharpe har

7 'Tai Shani: Untitled Hieroglyphs', *The Serpentine Galleries*, tilgået 2. jan. 2022, <https://www.serpentinegalleries.org/whats-on/tai-shani-untitled-hieroglyphs/>.

8 Kathryn Yusoff: *A Billion Black Anthropocenes Or None* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 2019).

døbt 'antisorthed som totalklima'.⁹ Ud fra disse synspunkter er klimaorienteringen ikke klistret oven i en racemæssig kritik; snarere frembringer de to siders forskelligartede strukturerende elementer i fællesskab hinanden. Akromfrah er vokset op som del af Londons afrikanske og afrocaribiske ungdom og brugte tiden i den legendariske biograf Paris Pullman, hvor han gjorde sig bekendt med den europæiske avantgardefilms historie. Som medgrundlægger af The Black Audio Film Collective tilhører han en generation af eksperimenterende sorte kunstnere, der har videreudviklet og omdefineret den eksperimentelle mediekunst. I *Vertigo Sea* afprøver Akomfrah kameraets evne til at spænde over himmel, jord og hav i tre kanaler, mens han nærmer sig naturfilmens sprog og romantikkens sprogbrug, men fremmedgør begge dele ved at sammenstille arkivmateriale og nye optagelser af menneskeskabte katastrofer. *Purple* fra 2019 kan både siges at være hans mest ambitiøse og mest roste film de seneste år, og den byder sin tilskuer indenfor i et seks-kanalers immersivt rum, hvor hun kan følge klimaforandringernes indvirkninger på steder i ti forskellige lande. Tale og musik forbindes med arkivbilleder, så der

9 T. J. Demos: 'Ecology-as-Intrasectionality', *Bully Pulpit: Panorama: Journal of the Association of Historians of American Art* 5, nr. 1 (foråret 2019), <https://doi.org/10.24926/24716839.1699>. Christina Sharpe: *In the Wake: On Blackness and Being* (Durham, Duke University Press, 2016), s. 21.

præsenteres en udforskning, som både gennemkrydser tid – fra industrialderen til den digitale revolution – og rum i fremvisningen af kolonialismens og klimaforandringernes gensidige, intersektionelle afhængighed. I *Four Nocturnes* (2019) samler Akomfrah temaerne migration, klima og slaveri på tre forskellige lærreder og sidestiller billeder af elefanternes vandring over den sprukne ørkenjord med arkivoptagelser af panafrikanske helte som Patrice Lumumba. Igen er økologien-som-intersektionalitet både tema og form i disse værker. At der er tale om politisk og historisk uadskillelige størrelser matches her af et medie, som excellerer i strategisk fremmedgørende samstillinger – en blanding af billeder og associationer og steder i og på tværs af forskellige kanaler på én og samme tid.

T. J. Demos argumenterer indtrængende for, at Arthur Jafas stærke værk om racialiseringsprocesser [*racial formation*, o.a.] er klimaorienteret. Hvad der nok er Jafas mest kendte værk – det blev livescreenet på 13 forskellige institutioner i 2020 for at behandle de sammenslyngede energier i #blacklivesmatter og reaktionen på Covid – nemlig *Love is the Message, the Message is Death* (2016), kan siges at legemliggøre Christina Sharpes argument om 'slaveriets kølvand' [*wake*], der har frembragt en verden, hvor 'race bliver et totalklima'.¹⁰ Til lyden af Kanye Wests 'Ultralight Beam' mixer og klipper Jafa gamle optagelser fra en bred vifte af områder og steder

10 Sharpe: *In the Wake* s. 21.



John Akomfrah, *Purple*. Installeret på Bildmuseet, Umeå, 2018.

Foto: Mikael Lundgren. Med kunstnerens tilladelse.

af betydning for sorte amerikaneres historie – basketballkampe, kirkelige ritualer, dans, koncerter, demonstrationer og meget mere. Et stykke inde i filmen springes der til optagelser af, at Walter Scott bliver slået ihjel af den hvide betjent Michael Slager. Lidt længere fremme stiller den afrikansk-amerikanske skuespiller Amandla Stenberg et nøglespørgsmål: 'Hvad om vi gav os til at holde lige så meget af sorte mennesker, som vi holder af den sorte kultur?' I *akingdoncomethas* (2018) fortsætter Jafa i en intersektionel modus, hvor klimatematikken bliver endnu tydeligere. Han ærer og forherliger gospeltraditionen foruden de sorte kirkers galvaniserende kraft ved at sammenklippe lange sekvenser med stærke sangere og kraftfulde prædikanter omgivet af deres aktiverede menigheder. Her beslutter han sig imidlertid for ikke at standse op, men i stedet inkludere endnu et udvalg af billeder fra skovbrandene i Californien i 2017. Med gospel som lydspor ser tilskueren til, mens hvirvler af varm orangefarvet ild overvælder huse, bakkerne ved Los Angeles, motorveje og måske endda et moderskib for kunsten som Gettymuseet. Forbindelsen mellem klima og race er til stede, men spørgsmålet står tilbage om, hvorvidt troen på det sorte liv vil forvinde eller selv blive forvundet gennem de afsvidende virkninger af en klode, der bliver varmere og varmere. Spørgsmål af den art holder ved i Allison Janae Hamiltons virke, hvor mediekunst på det seneste er blevet inkorporeret i en karriere, hvor racehistorier bliver undersøgt, og som omfatter mange former. I *The People cried mer-cy in the storm* (2018) og andre værker kombinerer

Hamilton sorte gospelhymner og afrikansk-amerikansk litteratur for at undersøge og minde de racialiserede virkninger af orkaner og menneskeskabte vejrfænomener på tilværelsen hos Floridas sorte befolkning og migrantarbejdere sydfra. Mens race ikke er noget personligt, men noget strukturelt, rækker disse og andre kunstnere ud over den diegetiske fortællings begrænsede konventioner og påkalder sig de epokale og generationelle historier, som udviker denne strukturering. Da race ikke er noget enkelt, men noget intersektionelt, antager de kunstnere, der arbejder i tidsbaserede medier, en blandingsæstetik, som kan legemliggøre intersektionen og vende op og ned på enhver fastlagt forestilling om, hvilke spørgsmål der har hjemme på hvilket område, og på enhver fastlagt forestilling om, hvilke sociale kræfter, der er hinandens respektive forgrund og baggrund.

De oprindelige folks gendannelse af verden

For mange økokritiske aktivister, videnskabsfolk, forskere og kunstnere er 'de videnskabelige opdagelsers' selvtilfredse viden ironisk placeret ved siden af de oprindelige folks viden, hvor der længe har været en forståelse for de skrøbelige relationer af gensidig afhængighed mellem verdens såkaldt naturlige, menneskelige, teknologiske og åndelige dimensioner. T. J. Demos fortæller om, hvordan en interrelationel økologisk forestillingssevne er kommet til med nogen forsinkelse.

Herved er det lykkedes den at komme på omgangshøjde med den overleverede visdom hos de oprindelige folk, hvor den livsopretholdende synergi mellem menneskene og naturens levende netværk længe er blevet understreget. Kun er det tragisk, at denne verdensgendannelse, denne, Cthulucænens træden-i-forgrunden – den er selv en verden af mange verdener – skal finde sted under selve den globale krise, når man betænker den igangværende masseuddøen, den biologiske tilintetgørelse, som drives frem af habitaternes ødelæggelse, de petrokapitalistiske miljøødelæggelser og det heraf følgende klimasammenbrud, der alle sammen bidrager til den verdenshistoriske eksistenskrise, vi nu står over for, hvor livet, som vi kender det – inklusive vort eget liv –, er i alvorlig fare.¹¹

Verdensgendannelsen sætter lovlig sent i gang, men er en nødvendig opgave, der altså kræver, at vi forholder os til verden på mange forskellige måder, hvis vi skal forestille os den på ny.

Hvis en økologisk forestillingsevne må indeholde en krydsning af gensidigt afhængige sektorer og områder og en krydsning af gensidigt afhængige kulturer, identiteter, historier og arbejdsfærer, så kræver den en mang-

foldighed af aktivitetsmåder fra forskellige områder af kloden. Desuden er de gensidige globale afhængigheders virkelighed også nødt til at forrykke de trygge inddelinger mellem det globale nord og det globale syd. Oven på en række ambitiøse flerkanaals-værker om krig, mennesketskrænkelser og tvungen migration kortlægger Richard Mosses seneste projekt om Amazonbækkenet de tyngende økologiske og økonomiske forhold ud fra Amazonfloden som sted. I *Tristes Tropiques* (2021) genanvender han den GIS-teknologi, klimaforskerne tit bruger til at spore toksiner i skoven. Til brug for sin kunstpraksis anvender han denne teknologi til at generere billeder af forræderisk skønhed, af skovens forgiftede blomster, blade og træer. Sideløbende med disse fotos og videoer gennemfører Mosse en etnografisk undersøgelse af afskovningens og kvægdriftens farlige, maskulinistiske økonomier, idet hans fokus er på de selvmodsigende sammenfletninger, som placerer minearbejdere, skovhuggere, kvægavlere og oprindelige samfund i komplicerede stridsforhold, der er forbundet med Amazonskovens opløsning og dermed også opløsningen af Jordens atmosfære i endnu større skala.

I mellemtiden har en kunstner som Maria Thereza Alves engageret sig dybt i at forherlige skovlandbrugets aktører i de områder af Sydamerika, hvor de oprindelige folk bor, idet hun i et værk som *To See the Forest Standing* fra 2017 fokuserer på den brasilianske delstat Acre. En anden kunstner, der arbejder i tidsbaserede medier, Carolina Caycedo, har skabt en af de mest gennemførte undersøgelser af klima,

11 T. J. Demos: *Beyond the World's End: Arts of Living at the Crossing* (Durham/London, Duke University Press, 2020), s. 6.

arbejdsmarked, infrastruktur, race og køn i Sydamerika. I værker som *Patron Mono* (2018), *A Gente Rio* (2019), *Esto No Es Agua* (2015), *Huila's Bleeding* (2014) og mange flere retter Caycedo som oftest opmærksomheden på vandets politik, de klimatiske og økonomiske virkninger af dæmningsbyggerier og de flodsamfund, der protesterer mod de virkninger, de må udholde. For at tage et enkelt eksempel, nemlig *To Stop Being a Threat and To Become a Promise* fra 2017, har Caycedo her skabt et to-kanals-videoværk, som 'modstiller de oprindelige folk og bøndernes livsform med den udvindingsorienterede indstilling til vandet og jorden', bygget op omkring de hydrografiske forskelle mellem floderne Colorado, Yacui, Xingu, Spree og Magdalena.¹² Dette værk er dels oplysende, dels aktivistisk, dels abstrakt, og det forlener oprindelige befolkningers repræsentanter med en autoritativ fortællerstemme. Billederne af udvinding og dæmningsbygning gør et frygteligt indtryk side om side med den resolute skønhed i de lokale praksisformer og epistemologier. I nogle af sine installationer har Caycedo også medtaget skulpturelle objekter, som minder om de oprindelige folks levemåders naturlige og symbolske verdener, hvorved kunstens miljømæssige fodaftryk udstrækkes

12 'To Stop Being a Threat and To Become a Promise,' Artist's Statement, tilgået 2. januar, 2022, <http://carolinacaycedo.com/to-stop-being-a-threat-and-to-become-a-promise-dejar-de-ser-una-amenaza-para-convertirse-en-promesa>

til at omfatte argumenter om miljøet. Efterhånden som værket udfolder sig fortæller Caycedo, at 'de oprindelige folks perspektiv kaster en forbandelse over udvindingsperspektivet og får det til at skævre, ryste, folde sig ud og til sidst forvandler det til en åndelig vision'.¹³ Caycedo udnytter her mediekunstens tekniske muligheder til at give forbandelsen æstetisk form, så vi kan sanse sårbarheden og det alarmerende ved de tilsyneladende så mægtige dæmningsværker. Når hun lægger sine mediekunstneriske forbandelser oven i sine mange samarbejdspartneres, begynder selv store udvindingsorienterede anlæg at skælve.

Caycedo sammenstiller således truslerne fra udvindingsfremkaldt erosion med stemmer fra den oprindelige befolkning og forskellige aktivister, folk, som allerede ved, at erosionen er indtruffet. Her og i beslægtede værker bliver det klart, at naturprogrammernes klichéfyldte scenarier om 'verdens undergang' stammer fra et udgangspunkt, hvor tilskuerens verden ikke allerede er blevet ødelagt.

'Den nuværende frygt for, at verden skal gå under', siger T. J. Demos,

[...] sættes i perspektiv af stemmer, tilhørende medlemmer af de oprindelige folk, der betragter

13 'To Stop Being a Threat', <http://carolinacaycedo.com/to-stop-being-a-threat-and-to-become-a-promise-dejar-de-ser-una-amenaza-para-convertirse-en-promesa>



Carolina Caycedo, (bagerst) *To stop being a threat and to become a promise*, 2017; og (forrest) *Serpent River Book*, 2017. Installeret på udstillingen 'If the river ran upwards' på Walter Phillips Gallery, Alberta, 2018. Foto: Jessica Wittman. Med kunstnerens tilladelse.

dem som en form for bosætterangst, der er hjemsøgt af århundredgamle historier om kolonial vold, klimaforandrende brutalitet og folkemordsrettet militarisme – kræfter, som gennem lang tid har forstyrret de skøbelige økologier, der er en integreret del af de indfødte folks livsverden, og vedblivende forstyrrer dem. De oprindelige folkeslag har faktisk allerede gennemlevet mange af den slags apokalypser, et udtryk, der for Lawrence Gross (af Anishinaabestammen) betegner, at 'en kulturs levemåde er kommet til vejs ende'.¹⁴

De nye livsverdeners nye medier

Hvis scenariet om 'verdens undergang' er frembragt af bosætterangst, er det også frembragt af en antropocentrisk forestillingsevne, der ikke kan tænke sig en verden, hvor mennesket ikke er i centrum. Vore dages mediekunstneriske praksis kan i sin anerkendelse af, hvor indskrænket en fornemmelse af tid og rum et sådant scenarie bærer på, ses som bidrag til at generere tidsligheder og muligheder, som udvikler en anderledes form for verden og anderledes former for levemåder. Af sin udgravning af Pierre Huyghes økokritiske værk har Andre Rottman udledt en udvidet

model for 'samtidskunstens økologisering'.¹⁵ I *After Alife Ahead* (2017) undgår Huyghe scenariet med 'verdens undergang' ved at generere en levende modstruktur, som danner en grube i et gallerirum, der er fyldt med et netværk af bier, kabler, sensorer og en gennemskåret skøjtebane, som både er en del af og fremmed for det æstetiske steds arkitektur. Sensorerne har igen kontrolleret væksten hos nogle HeLa-kræftceller, 'hvis celledeling er blevet fremskyndet eller bremset af en gruppe algoritmer, der var forbundet med en app beregnet på augmenteret virkelighed'.¹⁶ Huyghe supplerer denne stedsintervention nedefra med en intervention ovenfra ved at sørge for en åbning i loftet, 'så lys, regn, pollen og andre indfyldelser kunne komme inden for i arenaens kæmperum og give dets "lokalklima" og biernes adfærd en ny drejning'.¹⁷ Dette sært regenerative miljø er hverken et scenarie for 'verdens undergang' eller for 'livets undergang'; i stedet er det verdensgendannelsens legemliggørelse af alternativt uafhængige levende systemer. Som sådan bliver det også en legemliggørelse af alternative æstetiske systemer i en gendannet verden. Som Huyghe selv siger, 'lækker mediet'; det gør ifølge Huyghe også de

15 André Rottmann: "'The Medium Is Leaking": Notes on the Work of Pierre Huyghe and the "Ecologization" of Contemporary Art', *Grey Room* 77 (efterår 2019), s. 84-97.

16 Rottmann: "'The Medium Is Leaking'", s. 87.

17 Rottmann: "'The Medium Is Leaking'", s. 87.

14 Demos: *Beyond the World's End*, s. 9.

normaliserede hierarkier mellem denne verdens forskellige elementer.¹⁸

Der ligger i denne sammenfiltrering både en vis lighed og en levende intensitet, men hverken kategoriseringer eller noget centrum. Plastiglomeratet er lige så vigtigt som regnen, strømmen bag kaklerne, akvariet, lampretten, det oxyderede dyr. Når du går i Central Park, indser du, at alle dens begivenheder – stenen, den tilfrosne sø, flyveren ovenover, kommunalarbejderen – er lige nødvendige. Det vigtige er ikke nødvendigvis den store begivenhed. Der findes en økologi i ordets bredeste forstand; forskellige livstilstande, der alle sammen spiller en rolle – somme tider også en indbyrdes agonistisk rolle.¹⁹

Huyghe udarbejder hermed en radikal omorganisering af verdens elementer, hvor hierarkierne i et fylogenetisk træ, hvori en nedstigende orden mennesker, pattedyr, fisk, insekter, mug og encellede organismer ville befinde sig, opløses i en sideværts bevægelse. I hans brug af ordet ‘sammenfiltrering’ [*mesh*] genlyder Timothy Morton og andre, der har forsøgt at udarbejde en ‘vis lighed’ mellem

verdens elementer, inklusive elementer fra de plasticæne og teknologiske sfærer, der normalt ville være blevet forstået som livløse kunstigheder. For Rottman sætter denne ansamling begrebet *assemblage* i drift; ja, han henter det franske ord *agencement* [da. ‘sammenpasning’, o.a.] hos Deleuze, Guattari samt i Latours aktør/netværksteori, når han skal definere denne type af økologiseret kunstfrembringelse:

Huyghes sammenpasningskunst indebærer ikke alene, at den hidtil diskret afgrænsede kunstgenstand splintres, men at den radikalt spredes ud på tværs af forbindelserne mellem menneskelige og umenneskelige former for handleevne. Den slags sammenpasninger gør endelig begrebsforestillingerne om både sted og medie yderst komplicerede. [...] I sammenpasninger som Huyghes er mediet og stedet ikke hinandens modsætninger. De befinder sig snarere begge to i en “økologiseringsproces” — en opløsning i netværksmiljøer, som omfatter både teknologiske og biologiske, menneskelige og umenneskelige tilstande og handlingsformer.²⁰

Mens jeg i begyndelsen af denne tekst har foreslået at sige, at den tidsbaserede kunst anvendte blandinger og sammenstillinger, så udvider denne økologiseringsform

18 Rottman; “The Medium Is Leaking”, s. 93.

19 Pierre Huyghe, citeret i Rottman: “The Medium Is Leaking”, s. 91.

20 Rottman: “The Medium Is Leaking”, s. 92-93.

sammenstillingen til at omfatte endnu flere lag, niveauer, materialer, dimensioner og livsformer.

Selv om de ofte er indbyrdes meget forskellige, er mange kunstnere fra de sidste 20 år en del af denne mangefacetterede blanding af nye livsverdener, hvor assemblageformens [*assemblage*, også = 'sammenpasning', o.a.] biopolitiske potentiale afprøves i forskellige teknologiske formater og mærkværdigt sansende former. Bredere end det individuelle arbejde, der gennemgås ovenfor, er Ursula Biemanns samarbejds-tænkte platform et eksempel på en mediespecifik hvirvel af klimagenforsamling. I *World of Matter* prøver hun og hendes samarbejdspartnere at lave en database med cases, medieklip og katografiske kombinationer, som kan sikre, at 'videoklip... kan omkonfigureres med indbyrdes links med henblik på at give os ny indsigt i relationerne mellem tilsyneladende adskilte ressourcespørgsmål og lokaliteter.'²¹ I 'tingenes, stederne og artsvekselvirkningernes intrikat sammenslyngede økologier' eftersporer *World of Matter* kræfter, tendenser og rekombinationer i en verden, der modarbejder sig selv.

En postantropocæn æstetik kræver selvfølgelig også et medielandskab, hvor det er muligt at forestille sig sideværts og uortodokse forhold mellem flora og fauna

samt at decentrere 'mennesket' som den skikkelse, alle de andre størrelser, der vokser, er i kredsløb om. I *Speaking to the Penguins* (2007) gengiver Philippe Parreno en virtuel verden, hvor han giver en totimers forelæsning til en pingvinkoloni. Et tidligere, omstridt værk som Doug Aitkens *Migration* (2008) udvider på sære, humoristiske og truende måder denne sidestilling. Aitken har installeret kameraer i en retromodel og lader dem panorere hen over dette sted med midlertidige menneskelige lejeboliger genbefolket af dyr som heste, ugle, bøfler, bævere, kronstyr og tigere. Efterhånden som dyrene vælter natlamperne, bader i badekarrene, lugter til klorinpytterne eller flår puderne, så en engang levende fugls fjer lukkes ud igen, fremmedgøres dyre- og menneskesfæren gensidigt. Fra et dyrebeskyttelsessynspunkt har der lydt en berettiget kritik af Aitkens utilladte metoder; når det er sagt, kan *Migration* og værkets kritik tænkes at inspirere til nye former for tværartslig kunst, som overvejer, hvad det kan betyde, at vi på en etisk måde lader vores verden 'springe i skov' igen. Dette komplekse forehavende når nye niveauer og geografiske områder i Korakrit Arunanondchais arbejde. Tag nu for eksempel hans video *Painting with History in a Room Filled with Funny Names* (2015), hvor menneskene deler gulv med alligatorer, hvor malingen som materiale er sammenfaldende med menneskekroppens stoflighed, hvor dyreånder, flodånder og buddhistiske ånder er sammenfaldende. Andre mellemartslige kunstværker udvider forskellige sammenpasningsbegreber, til dels ved at

21 Ursula Biemann, Peter Mörtenböck, Helge Mooshammer: 'From Supply Lines to Resource Ecologies', *Third Text* 27, nr. 1 (2013), s. 77.

udvikle nye forestillinger om, hvad arter kan tænkes at være i et bioteknologisk, plasticænt univers. Ellie Gas udgravning af de store oceanhvirvler afgiver et hav af plasticaffald, der vagt ender med at virke, som om det har en sanseevne. Anicka Yi går et skridt videre med plastic'en ved at besjæle den i skikkelse af havuhyreagtige skulpturer i værker som *When Species Meet Part 1 (Shine or Go Crazy)* (2016) og andre 'aerobaserede' værker, hvis bobler stiger ned fra loftet og trækker sig sammen igen på en kunstmesse, som den i Basel, eller i Tate Modernes turbinehaller. Selv når lærreder og skærme ikke er mobiliseret, lægger disse anvendelser af alternative materialer noget til vores forståelse af, hvad mediet betyder for kunst i tidsbaserede medier.

En oversigt over alternativt økologiseret kunst ville også inkludere frembringelser fra kunstnere, der bruger CGI, algoritmer og augmentedet virkelighed som kilder til at generere livsverdener, der nægter at acceptere etiketten 'kunstig'. Hito Steyerls verdensry stammer blandt andet fra hendes evne til at generere fantastiske landskaber, såsom *Factory of the Sun* (2015), ud fra stumper af fundne computergenererede billeder fra den digitale sfære. Tamiko Thiel betjener sig af en tilsvarende æstetik i *Gardens of the Anthropocene* (2016) eller *Sponge Trash Takeover* (2020), alt imens Meriem Bennani udvider denne praksis til fiktive øer, dannet af sand, der er hentet i ørkenen. Ian Cheng erstatter scenariet om 'verdens undergang' med en ny livsform — *BOB (Bag of Beliefs)* (2018-2019) — foruden med et senere scenarie med titlen *Life After BOB* (2021). I første

gentagelse er BOB en AI-skabning, Cheng har lavet med henblik på at afspejle den gensidige afhængighed mellem kulstof- og siliciumbaserede intelligensformer. I det senere værk antager BOB nyt liv i animeform, idet Cheng udformer en episodisk historie, hvor en neuroingeniør installerer en AI ved navn BOB i sin datters nervesystem. Teknologien fremstilles her ikke som det modsatte af noget naturligt, men som noget reproduktionsmæssigt generativt, idet nye 'afnaturaliserede' begreber om økologi knyttes til det posthumanes evolution. Disse tankeforbindelser kommer under racemæssigt politiseret behandling i AI-kunsten hos kunstnere som Martine Syms og Sondra Perry. Syms kanaliserer Octavia Butlers afrofuturiske science-fiction diskursivt i sit *The Mundane Afrofuturist Manifesto* (2013) og visuelt i sin avatariske kunstform *Mythicbeing* (2018). Syms' væsen er en grafisk ajourføring af Adrian Pipers tidlige performancekunst og synes at tilbyde interaktive personlige tjenester, men bliver faktisk et middel til at lufte personlige iagttagelser af hverdagens racistiske uretfærdigheder. Denne livsform, som racialiseringen har givet sin særlige drejning, bliver mere specifikt økologisk hos Sondra Perry. *Eclogue for [In]habitability* fra 2017 bruger skærm og skulptur til at refabrikere relationerne mellem natur, arbejde, varefremstilling og byplanlægning, så forskellige arealanvendelsespraksisser på skærme og skulpturelt samtidig bliver surrogater for racialiserede kroppe. I værker som *Typhoon Coming On* (2018) og *A Wild Ass Beyond: ApocalypseRN* (2018) definerer Perry 'verdens-

undergangsæstetikken' som en bosætteræstetik og tilbyder os en modfortælling om at overleve, som racialiseringen også har givet sin særlige drejning.

Konklusion: scenen afsluttes ikke

Vi kan konkludere, hvor vi begyndte, med at spørge, hvorfor økologiske forestillingsformer har givet næring til mediekunsten, og hvorfor mediekunsten omvendt er blevet et middel til at tage livtag med den økologiske vending? Gennem hele denne tekst har vi kastet lys over praksisformer, der styrker argumentet om, at mediekunsten har en multisensorisk kommunikationsstrategi, som arbejder følelsesmæssigt, visuelt og rumligt på at gøre beskuerne modtagelige over for klimapolitiske spørgsmål. Hele vejen igennem har vi imidlertid også kastet lys over andre virkninger, inklusive en række kritiske spekulationer og provokationer, der udfordrer beskuernes meningsproducerende apparat. Ja, mange kunstneriske påfund anfægter både de realitetsprincipper og de epistemologier, der gemmer sig i klimaspørgsmålene. De videreformidler ikke bare viden, men anfægter selve vidensfrembringelsens oprindelige grundantagelser. Mens det klimapolitiske synes at kræve de allermest bogstavelige, funktionelle eller endog 'socialrealistiske' æstetiske strategier, anfægter kunstens abstraktionsevner realismens realitet og funktionalismens funktion. Som sådan er abstraktionen måske kunstens

vigtigste bidrag til klimapolitikken. Hvorfor det? Lige netop fordi en forestillingsevne for klimaet kræver, at der vendes op og ned på de principper, begreber, rammer og fortællegreb, som indtil nu har syntes både rationelle og nødvendige, hvis tingene skulle give mening. Som vi har set det med 'verdens undergang' – der ikke tydeligt projiceres fremefter, men gennemlevs nu. Begrebet fremtid eroderes støt af vores aktiviteter i nutiden. Nutiden må nødvendigvis gennemlevs som noget, der altid allerede hænger sammen med fremtiden. Fremtiden er ikke noget, nutiden på en eller anden måde kan holde på afstand; vi oplever lige nu en nedbrudt fremtid. Som vi også har set, er 'verdens undergang' ikke engang en katastrofe for alle. Den kan siges ikke at være nogen katastrofe for de kapitalistiske kræfter, der sælger fremtiden. Den kapitalistiske tid møder den økologiske tid, når der slås mønt af nedbrydningen. Ydermere findes der mere end én 'verdens undergang' – set fra de oprindelige folks historiske synspunkt er verden selvsagt allerede gået under, eller dette er allerede sket flere gange. I sync med den konceptkunstneriske forestillingsevne er en klimaforestillingsevne vedblivende nødt til at kunne koncipere en mangfoldighed af livsverdener og ikke kun enkeltlivsverdener, hvis klimaets indvirkning skal kunne gestaltes adækvat. Endelig kan 'verdens undergang' tænkes ikke at være tilgængelig for forestillingsevnen i bogstavelig forstand, altså hvor der rådes over et genkendeligt billedstof. Alt imens nogle æstetiske former forsøger at forestille sig og gestalte 'katastrofen' – i de afsvedne ørkener, de ekstreme

vejrphænomener og den stigende havoverflades dramaer –, kan afslutningen takket være en ‘kemisk signatur’ vedholdende indsats godt ende med at få, hvad McKenzie Wark kalder for ‘et abstrakt look’.²²

Denne fornemmelse af en abstrakt fremtid kræver en abstrakt tidslighed i tidsbaserede medier foruden en alternativ definition af handlekraften og livsverdenerne i den. En økokritisk bevidsthed anfægter fortællestrukturerne, ikke alene hvad angår den tidslige form, men også i antagelsen af hvilke former for handlekraft, der er til stede. Den omvender og repositionerer det agentielle. Processer, som neoliberalismen har brug for, skal rumme handlekraft og viljestyrke – såsom evnen hos mennesker med få ressourcer til at arbejde sig vej ud af prækariatet gennem personlig beslutsomhed –, viser sig på ny som systemiske og historiske, et scenarie, frembragt af slaveriets og udvindingskapitalismens firehundredårige historier. Omvendt opdager den samtidig en viljekraft, eller i det mindste muligheden for at placere et ansvar, i processer, som neolibérale økonomier helst fremstiller som uundgåelige – som om ‘naturen’ eller ‘vejret’ ikke – ligesom hjemløshed, sult eller flygtningemigration – var et

produkt af menneskelige beslutninger. Men selv de nuværende forestillingsmåder kræver nye formelle indretninger. Faktisk hviler vores naturaliserede forestillingsevne – i billedkunsten og andre steder – på et sæt normaliserede eller ‘rationelle’ parametre og optiske perspektiver, som må begribes på ny – dem, der skiller himmel fra hav, menneske fra dyr, dyr fra plante, person fra verden. Allermest grundlæggende vender enhver klimaforestillingsevne op og ned på den nedarvede adskillelse af figur og grund, som kan siges at være spændt ud under ikke alene kunsthistorien, men også den antropocentriske ideologi, der har troet, at ‘mennesket’ var noget, der var adskilt fra naturen og kunne spille forgrund med miljøet som baggrund. Den anfægter også det (vestlige) perspektiv som normaliseret praksis, den altskuende og alvidende rolle, der spilles af et menneske, hvis visuelle mesterskab som seer har underbygget dets økonomiske og territoriale herredømme over landskabet foran det. En økokritisk bevidsthed er ydermere i stand til at modsætte sig de aflæselige opfattelsesmåder for ethvert element i objektverdenen. Den anfægter de aflæseligheder, der har antaget, at naturformer var adskilt fra det menneskeskabte; den anfægter de aflæseligheder, der har antaget, at det lokale ikke var dybt sammenflettet med det globale. Perceptuelt forener den nært og fjernt, småt og stort, oppe og nede, så sammenslyngningen af fortid og fremtid, af det intime og det systemiske og af både denne og hin sektor kan iscenesættes. En økokritisk forestillingsevne betyder, at man er åben over for genstandsverdenens sammenfletning

22 McKenzie Wark, ‘An Inhuman Fiction of Forces,’ in *Leper Creativity: Cyclonopedia Symposium*, eds. Ed Keller, Nicola Masciandaro, Eugene Thacker (Santa Barbara, CA: Punctum Books, 2012), 40.

med forskellige historier, processer og systemer, som ikke træder synligt frem. En 'økologi-som-intersektionalitet' betyder, at man ser en mangfoldighed, hvor en perceptuel standardpraksis, der er allieret med neoliberalismen, kun ønsker, at vi ser det enkeltstående. I sidste ende kræver det abstrakt tænkning at fatte den klimapolitiske virkelighed. Den æstetiske abstraktion kan faktisk tænkes at være mere realistisk end socialrealismen og at være en mere potent måde at 'økologisere' samtidskunsten på. Den alternative handlekraft i assemblagerne og de alternative livsverdeners netværk i nye medier vil måske kunne inspirere til en kunst i tidsbaserede medier, som er adækvat i forhold til vor tid.



BILLEDKUNST
SKOLERNE

Det Kongelige
Danske Kunstakademi

**KUNSTEN
SOM
FORUM**
ART AS FORUM



KØBENHAVNS
UNIVERSITET

Kunsten som Forum på tryk er en skriftserie med udvalgte tekster om kunstteori og -praksis, som på forskellig vis gentænker forholdet mellem kunsten og det sociale.

Formålet med serien er at styrke udvekslingen mellem kunstens teori og praksis og invitere en bredere kreds af kunstens interessenter – producenter, formidlere og publikum – ind i igangværende samtaler om kunsten og dens fællesskaber i bredeste forstand.

Serien er udgivet i et samarbejde mellem Kunsten som Forum, Ny Carlsbergfondets forskningscenter på Københavns Universitet og Billedkunstskolernes Forlag.





Billedkunstskolernes forlag

