

# At røre og blive berørt af tiden

## Affekt og Antropocæn tidsforstyrrelse i *Ice Watch*

---

*Med udgangspunkt i Olafur Eliasson og Minik Rosings is-installation Ice Watch (2014/2015) diskuterer denne artikel det forhold til tid, som kendetegner vores klimaforandrede virkelighed, samt hvordan denne forandring i vores kollektive fornemmelse for tid er knyttet til affekt. Artiklen argumenterer for, at tid og affekt er afgørende for Eliasson og Rosings værk – hvor vi både kan røre og blive berørt af tiden – og således centrale for værkets intention om at skabe opmærksomhed omkring klimaforandringerne.*

---

ANETTE VANDSØ



## ILL. 1 (FORRIGE SIDE)

Olafur Eliasson og Minik Rosing: *Ice Watch*, 2014. 12 isblokke, Rådhuspladsen, København, 2014.

Foto: Anders Sune Berg, Courtesy of the artist; neugerriemschneider, Berlin; Tanya Bonakdar Gallery, New York / Los Angeles © 2014 Olafur Eliasson

### *Ice Watch*. At røre og blive berørt af tiden

I oktober 2014 lod den danske kunstner Olafur Eliasson og geologen Minik Rosing 100 tons grønlandsk indlandsis smelte på Københavns Rådhusplads for at markere publiceringen af FN-organet IPCC's femte officielle klimareport.<sup>1</sup> I 2015 blev værket, de kalder *Ice Watch*, gentaget. Nye isblokke blev installeret på Place du Panthéon i Paris i forbindelse med COP21-mødet.

Selvom tallene, der blandt andet er opsummeret i IPCC's rapporter, taler deres tydelige sprog, har det vist sig overraskende svært at mobilisere en global respons på klimaproblematikken. En af udfordringerne er, at de lande, som udleder mest CO<sub>2</sub> – hvilket er os i det globale nord – mærker klimaforandringerne mindst, hvilket får negative konsekvenser for motivationen og evnen til at bekæmpe dem (BOULTON, 2016). *Ice Watch* er en konkret respons på dén udfordring. Eliasson og Rosing forklarer selv, at deres installation giver et konkret materielt nærvær til det abstrakte og svært forståelige (KU, 2014). I de dage værket varede, kunne man da også observere, hvorledes befolkningen samledes om at se, røre ved, kramme, lytte til og sørge over den smeltende is, hvilket er rigt dokumenteret både på værkets hjemmeside (ELIASSON, u.d.) og via Instagram-hashtagget *#icewatchparis* (HORNBY, 2017) (Se Ill. 2).

Tid spiller en central dramaturgisk rolle i denne bestræbelse på at skabe offentlighed omkring klimaforandringerne. Selve titlen *Ice Watch* forbinder det materielle (*Ice*) til den objektive, målbare klokketid (*watch* i betydningen ur) og, på grund af dobbeltheden i ordet *watch*, også det sansemæssige (at se) samt den bekymrede overvågning, som *to watch* også kan referere til. Titlens kobling af tid, affekt, sansning og offentlig opmærksomhed ses også i selve installationen, hvor de 12 smeltende isblokke var sat op i en cirkel som en urskive.

Derudover har en udtalt del af værkets affektive appel – hvilket her refererer til de kropslige emotionelle tegn, der ikke nødvendigvis manifesterer sig som én bestemt følelse (jf. f.eks. MASSUMI, 2002; SEDGWICK, 2003) – at





ILL. 2

Olafur Eliasson og Minik Rosing: *Ice Watch*, 2014. 12 isblokke. Rådhuspladsen, København, 2014.

Foto: Anders Sune Berg. Courtesy of the artist; neugerriemschneider, Berlin; Tanya Bonakdar Gallery, New York / Los Angeles. © 2014 Olafur Eliasson

gøre med de konkrete isblokkes begrænsede varighed. Isblokkene kommer til at stå som et symbol på den skrøbelige natur, der i bogstaveligste forstand er ved at forsvinde mellem hænderne på os. Det materielle mellemværende mellem menneske og is eksisterer således på to niveauer i værket: I det 'lille' møde, der kan observeres på det mikrosociologiske niveau, hvor publikums kram eller berøring får den konkrete isblok til at smelte hurtigere, hvilket spejler det andet niveau, nemlig det 'store' møde, der kun kan observeres

i et makroperspektiv, hvor vi, menneskearten, 'den kollektive gigant' (LATOURL, 2011), pga. sit antal og den teknologiske udvikling, får den arktiske is til at smelte.

Den følgende tekst er en analyse af dette mellemværende mellem tid, sansning og affekt i *Ice Watch*. Hvordan sker denne anknæytning af tid, sansning og affekt, og hvilken rolle spiller det temporale i dannelsen af offentlighed omkring klimaforandringerne?

## Den antropocæne tidsforstyrrelse

*Ice Watch* er del af en større bevægelse i samtidskunsten, som sætter fokus på de globale, menneskeskabte, miljømæssige kriser, som hober sig op omkring os i et hidtil uset omfang (se f.eks. DAVIES OG TURPIN, 2015; DEMOS, 2016). Flere værker og udstillinger i denne bølge af miljøbekymret kunst adresserer specifikt klimakrisen, for eksempel kurator Lucy R. Lippards 2007-udstilling *Weather Report: Art and Climate Change* på Boulder Contemporary Art Museum. Herunder er der flere kunstnere, der specifikt arbejder med smeltende arktisk is som materiale: Lyd- og installationskunstnere som britiske Chris Watson og Katie Paterson, norske Jana Winderen og den danske lydkunstner Jacob Kirkegaard, hvis installation *Isfald* (2015) er baseret på lydoptagelser af smeltende grønlandsk indlandsis (VANDSØ, 2020). Endelig har Eliasson selv tidligere lavet lignende is-installationer under titlen *Your waste of time* (Berlin 2006, New York 2013), der består af store blokke af is fra den islandske gletsjer Vatnajökull.

En overgribende og rammesættende diskurs inden for denne bølge af kunst er den tese om *Antropocæn*, en ny geologisk epoke, som det geologiske videnssamfund har beskæftiget sig med siden 2000, og som hurtigt har bredt sig til kunstfeltet. Det var nobelprisvinderen Paul Crutzen, der er ekspert i atmosfærens kemiske sammensætning, samt marinebiologen Eugene Stoermer, der i 2000 kom med det drastiske forslag, at der burde indføres en ny geologisk tidsinddeling, hvilket den officielle arbejdsgruppe for det antropocæne, der er udpeget af den Internationale Stratigrafiske Kommission (ICS), siden har bakket op (CRUTZEN OG STOERMER, 2000; CRUTZEN, 2002; WATERS, ZALASIEWICZ ET AL., 2016). Crutzen og Stoermer konkluderede, at de store mængder data angående de omsiggribende men-

neskeskabte miljømæssige forstyrrelser fortæller, at menneskearten nu er blevet en geologisk, jordforandrende faktor. Der strides lidt om, hvor skillelinjen skal sættes – er det ved industrialiseringen eller efter Anden Verdenskrig, hvor atomprøvesprængningerne satte deres markante spor i de geologiske lag – men der er dog enighed om, at mennesket nu er en kraft, som påvirker klodens biologiske og fysiske systemer som sådan (ZALASIEWICZ OG STEFFEN, 2017; STEFFEN ET AL. 2015). Af den årsag foreslår de navnet Antropocæn, efter det græske ord for menneske, *Anthropos*, for den epoke, som de mener bør erstatte *Holocæn*, den epoke kloden har været i de sidste 11.600 år (CRUTZEN, 2002).

Debatten om den antropocæne tese var fra starten noget, som samlede et bredt felt af filosoffer, antropologer, historikere, kulturteoretikere, kulturinstitutioner, museer, kuratorer og kunstnere jf. f.eks. Haus der Kulturen der Welts store antropocæn-projekt (2013/2014), den hollandske festival *Sonic Acts* interdisciplinære festival *The Geological Imagination* (ALTENA, BELINA OG VAN DER VELDEN, 2015) eller antologien *Art in the Anthropocene* (DAVIES OG TURPIN, 2015). Det skyldes, at det at anskue menneskeheden som en geologisk faktor medfører en radikal omkalfatring af mange af de grundlæggende kategorier for vores tænkning.

Vi kan eksempelvis ikke længere uproblematisk opretholde den vanlige dikotomiske sondring mellem kultur og natur, eftersom vi nu påvirker selve klodens biologiske og fysiske systemer. På grund af de påtrængende menneskeskabte katastrofer bliver det åbenlyst, at der ikke er nogen af de fænomener, vi kan observere omkring os, som meningsfuldt kan tænkes inden for det dikotomiske natur/kultur-system. F.eks. indbefatter klimaforandringer på den ene side ekstreme vejrforhold, bl.a. orkaner og hedebølger, som vi i hverdagslig tale ville kalde for 'naturkræfter'. På den anden side er klimaforandringerne så åbenlyst et resultat af vores teknologiske udvikling, industri og forbrugsmønstre, at man ikke meningsfuldt kan tænke dem som en natur, der er noget andet end kultur og socialitet. Videnskabsfilosoffen og antropologen Bruno Latour kalder fænomener som klimaforandringer for *hybrider*. De afslører, at de områder vi normalt forstår som adskilte – videnskab, politik, økonomi, religion, teknologi og science fiction – i høj grad er sammenfiltrede (LATOURE, 1993, p. 2). Latour afviser af den grund fuldstændig ordet 'natur', ligesom han i sit kuratoriske virke, som det f.eks.

ses i udstillingen *Reset Modernity* (2016), har udelukket alle grønne værker, der kunne henlede publikums tanker på konventionelle forestillinger om en grøn, homogen natur 'derude' (THORSEN OG VANDSØ, 2017), ligesom også den britisk-amerikanske tænker Timothy Morton foreslår, at vi taler om en mørk økologi *uden* natur, jf. titlen på hans bog *Dark Ecology Without Nature* (2007).

Den antropocæne tese, herunder også klimaforandringer, udfordrer også vores måder at tænke tid på. Vi må indstille os på, at vores handlinger får konsekvenser langt ud i fremtiden på tidsskalaer, der går langt ud over de få generationer som vores tanker om fremtiden plejer at inkludere. Det geologiske 'nu' er blevet sammenfiltret med menneskehistoriens 'nu', som historikeren Dipesh Chakrabarty (CHAKRABARTY, 2009, p. 212) skriver. Derudover indeholder tesen om en ny antropocæn epoke et svimlende perspektiv, der indebærer den fjerne fremtid, hvor der måske ikke længere er is på polerne, og hvor menneskearten selv måske er uddød (CHAKRABARTY, 2009, p. 212). Dette perspektiv ligger implicit i forslaget om en ny geologisk epoke, fordi det hviler på en antagelse om, at de forandringer, vi skaber, bliver indskrevet i de geologiske strata, så de kan aflæses i al fremtid, måske endda af en marsmand efter menneskeartens uddøen (ZALASIEWICZ, 2008, p. 1). Denne type analyser får flere til at konkludere, at Antropocæn ikke blot bør opfattes som en successiv tilføjelse til den gældende geologiske tidsskala, men i stedet som et »åbent brud i klodens historie« (HAMILTON, 2017, p. 1), hvilket samtidig er en krise i vores forståelse af historisk fortid og fremtid (CHAKRABARTY, 2009, p. 109).

## At sanse tiden

Flere påpeger, at Antropocæn ikke blot er en abstrakt taksonomisk kategori, men også en ændring i vores oplevelse af temporalitet. Kunsten nævnes som et af de steder, hvor vi kan blive bevidste om de store ændringer, der sker i vores generelle omverdensforhold på grund af global opvarmning og de andre store menneskeskabte miljømæssige forandringer, herunder vores forhold til tid (MORTON, 2007; DAVIES OG TURPIN, 2015). I en analyse af Watsons kunstneriske arbejde med smeltende arktisk is skriver den canadiske medieforsker David D. Jackson, at kunsten kan pege på temporale skalaer for forandring og acceleration, som rækker langt ud over det



menneskelige, men som alligevel bringer nye rytmer ind i vores hverdag (JACKSON, 2017, p. 57). Adjunkt ved Brown University Ada Smailbegovic taler ligeledes om Antropocæn som en følt eller sanset tidslighed og kunsten som et af de steder, som medierer dette (SMAILBEGOVIC, 2015, p. 96). Hun skriver endvidere, at selvom de forandringsprocesser, som associeres med Antropocæn, finder sted på skalaer, der ligger uden for den menneskelige perception, så afføder de dog også ofte »pludselige hændelser« forbundet til »irreversible forandringer«, som vi godt kan opfatte, skriver Smailbegovic (SMAILBEGOVIC, 2015, p. 97).

Det er oplagt at anskue den smeltende is i *Ice Watch* som en sådan »pludselig hændelse«, som vi godt kan opfatte, men som samtidig er forbundet med – og peger på – forandringer og bevægelser på langt større, disparate skalaer. Eliasson skriver i relation til det tidligere isværk *Your waste of time*, at det er en udfordring at tale om tid. Især tid som en varighed (*duration*) er særligt udfordrende at forstå, når vi bevæger ud i geologiens dybe tid (*deep time*). Han foreslår sine egne isværker som en måde at strække vores referenceramme på: Når vi rører den »potentielt 800 år gamle is fra Vatnajökull, tager vi tid fra den, og på den måde gør vi dens temporalitet forståelig for os« (ELIASSON, n.d). *Touching Time*, kalder han det, hvilket minder om Smailbegovic' begreb om »pludselige hændelser«.

Der ligger en latent nærværsmetafysik i Eliassons, Smailbegovics og Jacksons udsagn, som ikke kan bruges direkte som en kunstværksanalytisk tilgang – eller som i hvert fald gør, at vi må spørge lidt mere kritisk til, hvordan de temporale dimensioner 'er' i værkerne. For det barn, som vi i Ill. 3 kan se slikke på den store isklump i *Ice Watch*, kan jo netop ikke smage de enorme tidsperspektiver i isen, fordi det menneskelige sanseapparat ikke kan sanse tid, hverken med tungen, ørerne, øjnene eller hænderne. Tid er, som Immanuel Kant beskriver det, en forudsætning for den empiriske erfaring og ikke det sansede selv, hvilket er årsagen til, at han (KANT, 2002, B46-, p. 69-73) kalder tid for en *a priori* anskuelsesform forskellig fra det anskuede selv. Men hvis tidslighed ikke umiddelbart kan sanses, hvordan 'er' den så i værket og i materialet?

For at udfolde denne del af analysen vil jeg indlede med at påpege, at det ikke er første gang i kunsthistorien, at skulpturelle objekter udforsker og således ekspliciterer deres egen temporale dimension. Kunstkritikeren



ILL. 3

Olafur Eliasson and Minik Rosing: *Ice Watch*, 2014. 12 isblokke. Rådhuspladsen, København, 2014.

Foto: Unknown. Courtesy of the artist; neugerriemschneider, Berlin; Tanya Bonakdar Gallery, New York / Los Angeles. © 2014 Olafur Eliasson

Michael Fried (2003) stillede sig i 1967 kritisk over for den minimalisme, han ser i sin samtids kunst, især Robert Morris' og Donald Judds værker. Problemet for Fried er, at minimalismen inviterer til et blik på skulpturen som et »specifikt objekt i en situation«, der inkluderer hele situationen – også beskueren (FRIED, 2003, p. 839). Hvor den modernistiske skulptur, ifølge Fried, kunne sanses i et tidsløst rum, *no time at all*, så ekspliciterer minimalismen med sine gentagne former selve perceptionens varighed. Den minimalistiske skulpturs repetition af de samme former peger, ifølge



Fried, mod en potentiel uendelig varighed eller udstrækning, hvilket understreger den temporale dimension (FRIED, 2003, p. 844). Temporaliseringen opstår, fordi den minimalistiske skulptur ikke blot er placeret i beskuerens rum – det er alle materialefaste skulpturer i princippet – men er i vejen for beskueren på en måde, så objektet konfronterer sit publikum (FRIED, 2003, p. 839). Også kunstteoretikeren Hal Foster understreger, at skismaet mellem den modernistiske skulptur og den minimalistiske har at gøre med, hvilket rum de implicerer: Står de plantet i kunstens abstrakte 'ikke-rum' eller det konkrete gallerirum?

[M]ed minimalismen står skulpturen ikke længere for sig selv på en piedestal som ren kunst, men er re-positioneret mellem objekter og redefineret i forhold til sted. I denne transformation bliver beskueren nægtet den formalistiske kunsts sikre, selvberørende rum og bliver i stedet kastet tilbage i dette her og nu. Og i stedet for at scanne værkets overflade for en topografisk kortlægning af dets medies egenskaber, bliver han eller hun opfordret til at undersøge de perceptuelle konsekvenser af en specifik intervention på et bestemt sted. Det er denne fundamentale re-orientering, som minimalismen iværksætter (FOSTER, 1996, p. 38, min oversættelse).

Kort sagt skiller den minimalistiske skulptur sig ikke længere ud ved at stå på en piedestal som ren kunst, hvilket tydeliggør det temporale i perceptionsakten. Man kan med Martin Seel (2005) sige, at den minimalistiske æstetik ekspliciterer det æstetiske som en temporalt udstrakt begivenhed. Noget som sker for os; en træden frem, en *aesthetics of appearing*, som Seel (2005) kalder det, og ikke blot en passiv fremtræden, der står som modsætning til det egentlige.

Med minimalismens redefinering af skulpturens sted opstår der – kan Foster konstatere – et kritisk potentiale, fordi værkerne nu kan udpege og udforske den sociale dimension af kunstværket, hvilket Foster kalder for det horisontale. Den horisontale dimension inkluderer det singulære møde mellem værk og publikum med den temporale varighed, som højmodernismen har fortrængt (FOSTER, 1996, p. 40ff). Dette kritiske potentiale muliggør en række nye erkendelser: Idet det institutionelle rum og den sociale situation træder frem som noget erfarbart og ikke blot en neutral kontekst omkring værket, bliver det muligt erkende, hvordan det konkrete rum også altid allerede er et ideologisk rum, en *white cube* (O'DOHERTY,

1976). Re-orienteringen ud mod værkets situation giver ligeledes rum for en forståelse af betydning som noget situationelt og performativt, der sker eller dannes i situationen. Sidstnævnte er en repræsentationskritik, som, ifølge Foster, retter sig både mod det ekspressive paradigmes idé om, at kunstnerens følelser er værkets bagvedliggende betydning og mod højmodernismens ideal om, at det singulære værk er en manifestation af kunsten som en metafysisk kategori (FOSTER, 1996, p. 40ff).

Sammenligningen med minimalismen gør det nemmere at indkredse den måde, hvorpå *Ice Watch* arbejder med tid. Indledningsvist kan vi spørge, hvad det er for et sted, Rosing og Eliassons installation implicerer. For selvom blokkene i *Ice Watch* har serialiteten tilfælles med den minimalistiske skulptur, er de netop ikke et eksempel på Robert Morris' *unitary forms* (MORRIS, 1996, p. 830), der ikke kan begribes som andet end specifikke former, der side- og modstilles med andre former. Blokkene i *Ice Watch* er ikke former, men arktisk is. Det er et jordbundet materiale, som er hjemmehørende et bestemt sted på kloden, og som installationen *re-lokerer*, uden at materialet dog mister sin reference til Arktis. Det underforståede rum for disse former er dermed hverken den modernistiske kunsts metafysiske, abstrakte 'ikke-sted', ej heller gallerirummets neutrale ramme, men selve planeten Jorden. Planeten er installationens underforståede sokkel.

Al kunstnerisk materiale kommer fra et bestemt sted, eller fra flere steder, på kloden – fra bestemte naturressourcer, specifikke produktions- og distributionssystemer, konkrete fabrikker og bestemte fragtveje og så videre. Vi spørger ikke, hvor Morris har fået sine MDF-plader fra, f.eks. hvilke skove, der har lagt træ til, fordi værket ikke inviterer til en sådan perceptions måde. Men det gør *Ice Watch*. Og værket gør det endda via strategier, som trækker på minimalismens konfrontatoriske møde med publikum. Når minimalismen inviterer til et blik på skulpturen som et *specifikt objekt* i en *situation*, skyldes det at de skulpturelle objekter er placeret, så de »står i vejen« og »konfronterer publikum« (FRIED, 2003, p. 839). En lignende strategi kan ses i *Ice Watch*. Blot er det rum, som isblokkene er placeret i, ikke gallerirummet som et socialt rum, men derimod det offentlige rum, hvor borgere og de politikere, som er på vej til IPCC- eller COP21-mødet, krydser Rådhuspladsen eller Place de Panthéon. 'Situationen' er derfor ikke udelukkende det nu og her, hvor menneskekrop og skulpturens krop mødes, men også den

globale klimaforandrede situation, som de politiske møder handler om, og som vi alle sammen, borgere såvel som politiske interessenter, har del i. Når isblokkene møder os som del af denne situation, er isen ikke bare is, men arktisk is, og publikum er ikke blot sig selv, men også en repræsentant for den »kollektive gigant« (LATOURE, 2011, p. 3), menneskeheden, som med sit overforbrug får polerne til at smelte. Med publikums kram forsvinder den enkelte isblok hurtigere, og denne udveksling af energi kommer, som nævnt i indledningen, til at stå som et emblem på den globale situation, hvor menneskehedens handlinger får den arktiske is til at smelte og på sigt forsvinde. I denne iscenesættelse er is og menneskekroppe ikke bare objekter, men materialer, der konstant forbinder sig med andre materialer.

Dette minder om antropologen Tim Ingolds materialebegreb, som understreger, at materialers egenskaber ikke er fikserede attributter, men processuelle og relationelle og forbundet med vores livsverden (INGOLD, 2007, p. 1). *Ice Watch* får isen til at træde frem for os som en skrøbelig natur, vi skal passe på, men også og samtidig som et materiale, vi er uløseligt forbundet med. For som Ingold understreger, er mennesker også omfattet af denne aktivitet, idet vi er »født og vokser op i strømmen af materialer, og deltager indefra i deres videre transformation« (INGOLD, 2007, p. 12): Den  $\text{CO}_2$ , som vi og vores dyr og maskiner udleder, stiger op i luften, hvor den forårsager temperaturstigninger, der får isen til at smelte og drive op i luften og frigive yderligere drivhusgasser, der skaber et varmere klima for os, og som får isen til at smelte yderligere. Alt sammen tråde, som sammenspinder jordens og vores fremtidige skæbne, og som skrives ned i de geologiske strata som variationer i  $\text{CO}_2$  niveauet, der kan læses i en fjern fremtid.

Med denne materialebevidsthed opstår der en flerhed af samtidige, men grundlæggende forskellige, temporaliteter. For det første repræsenterer værket, via sin opstilling som en urskive, den objektive, absolutte, lineære tid. For det andet indstifter værket via isens hensmelten også andre former for tidslighed, hvor tid knyttes an til bevægelse og varighed, hvilket er det den franske filosof Henri-Louis Bergson (1999) kalder *temps duree*. I Bergsons sammenknytning af tid og bevægelse, som i øvrigt sker under inspiration fra Albert Einsteins relativitetsteori, ligger der ikke én tidsreference som grund. Tid er dog heller ikke kaotisk uensartet, men derimod relativ (BERGSON, 1999, p. xviii). Dette perspektiv er relevant for *Ice Watch*, fordi

der her netop er flere kroppe, der forandrer sig med forskellig hastighed – med hver deres eget tidlige perspektiv, som er uafhængig af en tænkt, absolut hastighed: De konkrete isblokkes smelten har deres varighed. I det iskolde smeltevand, som publikum kan røre ved og smage på, forsvinder en indlandsis, som blev dannet lige ved overgangen til den sidste istid ved begyndelsen af Pleistocæn for 2-3 milliarder år siden, hvilket er en begivenhed, som finder sted på klodens dybe geologiske tidsskala. Samtidig peger isens smelten, som nævnt ovenfor, frem mod en isløs fremtid, som måske tilmed er »uden os« (CHAKRABARTY, 2009, p. 212). Som lektor ved University of California Louise Hornby skriver om *Ice Watch*, bringes både den is-løse fremtid og den frosne fortid i spil i den »smeltende pøl af nutid, hvor tiden er udpint, forurennet, drænet, spildt« (HORNBY, 2017, p. 61, min oversættelse). Endelig er iskerneboringerne et af de steder, hvor vi kan aflæse de fortidige CO<sub>2</sub>-niveauer og se de drastiske stigninger, som fulgte med industrialiseringen og *den store acceleration* efter Anden Verdenskrig. Den arktiske is indeholder således ikke blot sin egen fortid, men bærer også vidne om vores fortid og om den måde, hvorpå vores historiske fortid er viklet ind i en naturhistorisk fremtid.

På den måde peger *Ice Watch* ikke blot på store temporale skalaer, men også på den grundlæggende antropocæne tidsforstyrrelse, hvormed menneskets historiske nu bliver en faktor i klodens dybe tid. Der findes ikke noget enhedligt punkt, hvorfra disse forskellige tidsskalaer kan anskues. Alligevel er de viklede ind i hinanden, eftersom vi i vores lille tidshorisont forårsager bevægelser på klodens dybe tidsskala.

## Geologisk sensibilitet

Den læsning, jeg har præsenteret ovenfor, inkluderer forhold, vi kan sanse umiddelbart – som udstrækningen af en sekventielt fortløbende række af objekter og varigheden af smeltende is – samt forhold, vi umuligt kan sanse, som f.eks. at isens dybe fortid strækker sig tilbage til *Pleistocæn*. De mange forskellige tidsperspektiver i værket er der på grund af den begrebsmæssige viden, som værket hidkalder, hvilket ikke blot er en kontekst. Når denne viden ikke blot kan reduceres til kontekst skyldes det, at isen i *Ice Watch* ikke bare er is, men is hvormed der gøres en kommunikativ gestus. Isen er



med andre ord *udsagt*. Det kan vi konkludere med reference til den franske lingvist Émile Benveniste, der indfører dette skel mellem udsagn og udsigelse, hvor det sidste er den kommunikationsakt, som nødvendigvis må finde sted, for at et udsagn kan produceres (BENVENISTE, 1974, p. 81). Med denne udsigelseshandling følger et *paratekstuel* materiale (GENETTE, 1997). Der er for eksempel på *Ice Watch*s hjemmeside og i diverse andre medier en dokumentation af den proces, hvormed isen er fragtet til Danmark, og information om den konkrete politiske kontekst, som isen kommer fra og udsiges ind i. Kunstnerne forklarer f.eks. i en video, som ligger på Københavns Universitets hjemmeside, at de 100 ton is i København er den mængde indlandsis, som forsvinder hvert hundrededel sekund på grund af de menneskeskabte påvirkninger af klimaet (KU, 2014). Derudover udsiges værket direkte ind i en forskningsmæssig og politisk kontekst, hvor der er en enorm tekstmængde; IPCC er jo netop det FN-organ, som indsamler og offentliggør al tilgængelig forskning om klimaforandringerne, og de beslutningsprocesser, som foregår under COP21-mødet, baserer sig blandt andet på disse rapporter. Et sådant paratekstuel niveau er, hvis vi følger den franske litterat Gérard Genette, ikke en kontekst, der er uden for værket, men snarere en »ikke-defineret zone mellem værkets inder- og yderside« (GENETTE, 1997, p. 2). Når vi først ved, eller tror på, at dette er arktisk indlandsis, kan vi ikke uden videre fjerne denne viden igen og sanse isen 'som den er'. Udsigelsen klæber sig til materialet og ændrer derfor det, materialet er i vores betydningsudveksling (DE DUVE, 1996, p. 388; se også KYNDRUP 1998).<sup>2</sup> Den store mængde af viden er med andre ord ikke en kontekst, men noget som formidles på et paratekstuel niveau. Det er værket, som inviterer os til at sættes os ind i dette vidensområde, og værkets oplevelsespotentiale er afhængig heraf. Man kan selvfølgelig også blot opleve isklumperne som kold is, sådan som barnet gør det på billedet, derfor kalder jeg her det for et oplevelsespotentiale.

### Affekt og kontemporaneitet

Et andet punkt i Frieds kritik af den minimalistiske skulptur er det antropomorfe element, de får på grund af størrelsesforholdet (FRIED, 2003, p. 836). Den kritik kan vi bruge mere deskriptivt og neutralt i forhold til *Ice Watch*.

Det antropomorfe element muliggør, som vi ser i billeddokumentationen, at publikum kan lægge armene rundt om isblokkene eller læne overkroppen ind mod dem som i et ømt kram. Vi ser, at de store og tunge perspektiver i værket ikke blot resulterer i en intellektuel erkendelse, men også en kropslig forankret oplevelse og respons. Den is, som smelter på grund af klimaforandringerne, er i *Ice Watch*'s iscenesættelse mere og andet end blot fakta og videnskab. Vi kan med Latours skelnen sige, at klimaforandringerne her ikke blot fremstilles som *matters of fact*, men iscenesættes som *matters of concern* (LATOURE, 2004, p. 131). Bekymringsgenstandene gør ifølge Latour noget andet end de faktuelle objekter. De samler folk og genererer forskellige konstellationer af følelser som sorg, berørthed og tyngde – netop som det skete med *Ice Watch*.

Den begrænsede varighed af de hensmeltende isblokke – fem dage i København og ni dage i Paris – understreger ikke blot isens skrøbelighed, men peger også direkte hen mod os som en påmindelse om, at vi skal handle nu, hvis vi vil undgå en fremtid uden is og måske en fremtid uden os. Vi og isen er indviklede, som kunsthistoriker Line Marie Thorsen skriver med en intenderet dobbelthed i ordet: vi er viklede ind i hinanden, og det er indviklet (THORSEN, 2019)

Den tyngde, som i den klimaforandrede virkelighed hviler på både menneskehedens og på dine og mine skuldre, minder om den skam, som Eve Sedgwick (2003) beskriver i sin affektteori, fordi skammen opstår, når vi ser os selv udefra, gennem 'de andres' øjne. I *Ice Watch* er de hastigt forsvindende isblokke denne 'anden', som installerer et blik på os udefra. Publikum får mulighed for at opleve sig selv som den person og krop, som rører isen, men får i samme bevægelse installeret en blikretning fra isens perspektiv, som en krop hvis varme får den konkrete isblok til at smelte hurtigere, eller som del af det kollektive subjekt, der får polerne til at smelte. Hermed indebærer mødet med isen et affektivt potentiale. Således befinder affekten sig ikke i objektet eller i subjektet, men er en del af vores kulturelle orientering imod arktisk is som sådan, hvilket ligger i linje med den britisk-australske forsker Sarah Ahmeds påvisning af, hvordan objekter ofte læses som anledning til affekt i den proces, hvor vi orienterer os imod dem (AHMED, 2004).

Tid, berøring og affekt er således sammenspundne dimensioner i værket og den måde, hvorpå det skaber en offentlighed omkring klimaforandrin-

gerne. Og denne relation mellem tid, berøring og affekt og dannelsen af offentlighed er der mange perspektiver i, som kunne undersøges yderligere.

På den ene side synes *Ice Watch*, sammen med de mange andre værker, som arbejder med smeltende arktisk is, at knytte affekter til den arktiske is og til klimaforandringerne. På den anden side lukrerer værket også på, at denne anknævnelse af affekt, is og klimaforandringer er allerede derude i samfundet. På den ene side er det, at publikum, som jo også inkluderer dig og mig, bliver berørt en god ting i forhold til at engagere os i disse ellers så abstrakte problemstillinger. På den anden side konstrueres der her et generelt sørgende subjekt som 'mennesket' i ubestemt pluralis, (jf. AHMED, 2004) hvilket kan være med til at sløre de faktiske aktører, som er involveret i de miljømæssige degraderinger, både systemer som kapitalismen, men også alle de mere end menneskelige aktører, agrikulturelle dyr, planter osv., og de etiske konflikter i et ikke lignedannet socialt rum (HARAWAY ET AL. 2016, p. 539; MOORE, 2016; SPIVAK, 2016).

En lignende kompleksitet gælder for tidsperspektivet. *Ice Watch* er, sammen med de andre isværker, med til at etablere en sensibilitet over for de mange grundlæggende forskellige temporale perspektiver, der eksisterer i det singulære 'nu' som følge af klimaforandringerne. Samtidig er der dog allerede i vores samtid, også før dette værk, en bevidsthed om denne multiplicitet af temporaliteter. Terry Smith skriver f.eks., at der er en flerhed af temporaliteter, hastigheder og varigheder i det senmoderne, bl.a. på grund af den antropocæne epokes flerhed af tidsperspektiver. Denne flerhed skaber en 'fortykkelse' af nu-tiden (SMITH, 2008, p. 6), hvilket resulterer i det, han kalder for *kontemporaneitet* (SMITH, 2015, p. 172):

Kontemporaneitet består netop i den accelererende, allestedsnærværende og konstante gennemgribende mangel på forbindelse mellem perceptioner samt af uens synsmåder og værdisætninger af den samme verden. Den består i faktiske møder mellem asynkrone temporaliteter og i forskellige kulturelle og sociale multipliciteters voldsomme kontingens. Alt dette sammenbragt på måder, som understreger de hastigt voksende uligheder indeni og imellem dem (SMITH, 2008, p. 9, min oversættelse).

Således handler *Ice Watch* ikke blot om sin egen eller isens tid, men også om en generel foranderlighed i vores fælles kulturelle fornemmelse for tid. En foranderlighed som skyldes vores kollektive bevidsthed om, at vi lever i en

klimaforandret verden. Værket afspejler kontemporaneiteten som et vilkår i den klimaforandrede verden, og det iscenesætter den klimaforandrede verdens tidsforstyrrelse i en fænomenologisk tidsoplevelse.

Den tyske filosof Martin Heidegger påpegede, at vores fænomenologiske tidsoplevelse altid er rammesat af vores viden om vores eget endeligt, altså døden (HEIDEGGER, 1962, §48, p. 245). I den klimaforandrede verden er tidsoplevelsen ikke blot rammesat af vores viden om vores egen individuelle død, men også af vores viden om den potentielle fremtid uden is, som måske også bliver vores arts uddøen. Den antropocæne epokes tidsforstyrrelse er dermed ikke blot en teoretisk viden, men en sensibilitet; en fænomenologisk tidsoplevelse, som både gøres, spejles og fremdyrkes i værker som *Ice Watch* via de måder, værket forbinder materialitet, affekt og tid på. På den måde handler værket ikke kun om sin egen tid, men også om den klimaforandrede verdens kvalitativt ændrede fornemmelse for tid.

*Anette Vandsø er lektor ved Aarhus Universitet, Institut for Kommunikation og Kultur og arbejder p.t. på et forskningsprojekt om vores historisk foranderlige naturforhold og dets udtryk i kunsten. Hun har publiceret bredt om emnet i artikler som »Listening to the Dark Side of Nature« (2016), »Kunsten at tale miljø« (2017) samt »Kunst for en klimaforandret verden« (2019). Derudover var hun medredaktør på kataloget til AROS' udstilling The Garden: End of Times, Beginning of Time.*

## SUMMARY

### To Touch and be Touched by Time

With *Ice Watch* (2014/2015), Olafur Eliasson and Minik Rosing leave arctic ice to melt in public spaces in order to bring about awareness of climate change. The title, as well as other explanatory paratexts, suggest that *Ice Watch* allows its audience to sense or see time. This article explores the connection between materiality, temporality and affect in *Ice Watch*. It suggests that *Ice Watch* is an expression of a more general change in our collective, cultural sense of time. A sense of time that is a result of the awareness of living in a climate changed world.



## NOTER

- 1 IPCC står for *Intergovernmental Panel on Climate Change* og er det organ, hvor al videnskabelig forskning i klima samles og formidles. De er i skrivende stund (2018) i færd med deres sjette rapport.
- 2 Denne formulering har jeg fra den danske professor Morten Kyndrup (1998), hvis forskning netop ekspliciterer dette udsigelsesmæssige niveau i kunstværkerne som et principielt niveau, der kan gøres til genstand for en kunstværksanalyse. Hos de Duve hedder det: »[It] affixes itself to a readymade«, de Duve, 1996, p. 388.

## LITTERATUR

- Altena, Arie, Mirna Belina og Lucas van der Velden (eds.): *The Geological Imagination*, Amsterdam: Sonic Acts Press, 2015.
- Ahmed, Sara: *The Cultural Politics of Emotion*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004.
- Benveniste, Émile: *Problèmes des Linguistique Générale*, bd. 1 og 2, Paris: Gallimard, 1966 og 1974.
- Bergson, Henri: *Duration and Simultaneity*, Manchester: Clinamen Press, 1999.
- Chakrabarty, Dipesh: 'The Climate of History: Four Theses' in *Critical Inquiry*, vol. 35, nr. 2, 2009, pp. 197-222.
- Crutzen, Paul: »Geology of Mankind« in *Nature*, nr. 415, vol. 23, d. 3. januar 2002
- Crutzen, Paul og Eugene Stoermer: »The Anthropocene«, *IGBP Newsletter 41*, Stockholm: Royal Swedish Academy of Sciences, 2000 (tilgået april, 2016).
- Davies, Heather og Eugene Turpin (eds.): *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Arts and Politics, Environments and Epistemologies*, London: Open Humanities press, 2015.
- de Duve, Thierry: *Kant after Duchamp*, London: MIT Press, 1996.
- Demos, T.J.: *Decolonizing Nature, Contemporary Art and the Politics of Ecology*, Berlin: Sternberg Press, 2016.
- Eliasson, Olafur: *Ice Watch*, hjemmeside, <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK109190/ice-watch> (tilgået 5. november 2017), n.d.
- Foster, Hal: *Return of the Real*, London: MIT press, 1996.
- Fried, Michael: »Art and Objecthood« in Charles Harrison og Paul Wood (eds.), *Art in Theory. 1900–2000. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford: Blackwell Publishing, 2003, pp. 835-846.
- Genette, Gérard: *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Hamilton, Clive: *Defiant Earth*, Cambridge: Polity Press, 2017.
- Haraway, Donna, Noboru Ishikawa, Scott F. Gilbert, Kenneth Olwig, Anna L. Tsing og Niels Bubandt: »Anthropologists Are Talking – About the Anthropocene« in *Ethnos*, 81:3, 2016, pp. 535-564 (tilgået maj 2017).
- Heidegger, Martin: *Being and Time*, J. Macquarrie og E. Robinson (trans.), Oxford: Basil Blackwell, 1962.

- Hornby, Louise: »Appropriating the Weather Olafur Eliasson and Climate Control« in *Environmental Humanities*, vol. 9, nr. 1, maj 2017, pp. 60-83.
- Ingold, Tim: »Materials against materiality« in *The Archaeological Dialogues* vol. 14, nr. 1, 2007, pp. 16-20.
- Jackson, David: »The Sonic Anthropocene: Dark Ecological Soundscapes in Chris Watson's 'Vatnajökull'« in *Evental Aesthetics*, vol. 6, 1, 2017.
- Kant, Immanuel: *Kritik af den rene fornuft*, Claus Bratt Østergaard (trans.), København: Det lille forlag, 2002.
- Kyndrup, Morten: *Riften og Sløret*, Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 1998.
- KU – Københavns Universitet: »Olafur Eliasson og Minik Rosing, *Ice Watch*«, video-interview på videoportal, oktober 2014: [www.video.ku.dk/ice-watch](http://www.video.ku.dk/ice-watch) (tilgået 27. marts 2019).
- Latour, Bruno: *We Have Never been Modern*, Cambridge: Harvard University Press, 1993.
- Latour, Bruno: »Waiting for Gaia. Composing the common world through arts and politics«, forelæsning på the French Institute i London, november 2011: [www.bruno-latour.fr](http://www.bruno-latour.fr) (tilgået 27. marts 2019).
- Latour, Bruno: »Why Has Crique Run Out of Steam«, *Critical Inquiry* 30, 2004, pp. 225-248.
- Moore, Jason: *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*, Oakland, California: PM Press, 2016.
- Morris, Robert: »Notes on Sculpture« in Charles Harrison og Paul Wood (eds.), *Art in Theory. 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford: Blackwell Publishing, 2003, pp. 828-838.
- Morton, Timothy: *Ecology Without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*, London: Harvard University Press, 2007.
- Massumi, Brian: *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, Durham: Duke University Press, 2002.
- O'Doherty, Brian: *Inside the White Cube, The Ideology of the Gallery Space*, San Francisco: The Lapis Press, 1976.
- Sedgwick, Eve K.: *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham: Duke University Press, 2003.
- Spivak, Gayatri Chakravorty: *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2016.
- Smith, Terry: »Introduction: The Contemporaneity Question« in Terry Smith, Okwui Enwezor og Nancy Condee (eds.), *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Post-modernity, Contemporaneity*, Durham: Duke University Press, 2008, pp. 1-19.
- Smith, Terry: »Defining Contemporaneity: Imagining Planetary« in *The Nordic Journal of Aesthetics* nr. 49-50, 2015, pp. 156-174.
- Seel, Martin: *Aesthetics of Appearing*, Stanford: Stanford University Press, 2005.
- Steffen, Will, Wendy Broadgate et al.: »The trajectory of the Anthropocene: The Great Acceleration« in *The Anthropocene Review*, vol. 2, nr. 1, 2015, pp. 81-98.
- Thorsen, Line: »Antropocæn banalitet«, online tidsskriftet *Turbulens*, 20. februar 2019, [www.turbulens.net/antropocaen-banalitet/](http://www.turbulens.net/antropocaen-banalitet/) (tilgået 1. 3. 2019).

- Thorsen, Line og Anette Vandsø: »Hvordan genopdager vi Jorden efter naturen? En samtale med Bruno Latour« in *The Garden*, udstillingskatalog, Aarhus/London: ARoS/König Verlag, 2017.
- Vandsø, Anette: »The Sonic Aftermath: Anthropocene and Transdisciplinarity after the Apocalypse« in Sanne Krogh Groth og Holger Schulze (eds.), *Bloomsbury Handbook of Sound Art*, New York: Bloomsbury Academic, 2020.
- Waters, Colin og Jan Zalasiewicz et al.: »The Anthropocene is functionally and stratigraphically distinct from the Holocene« in *Science*, vol. 351, nr. 6269, januar 2016.
- Zalasiewicz, Jan: *The Earth After Us*, London: Oxford University Press, 2008.
- Zalasiewicz, Jan, Will Steffen et al.: »Petrifying Earth Process: The Stratigraphic Imprint of Key Earth System Parameters in the Anthropocene« in *Theory, Culture & Society*, vol. 34, nr. 2-3, 2017, pp. 83-104.

