



# Research article

At kuratere en antropocæn sensibilitet

# At kuratere en antropocæn sensibilitet

Af Joachim Aagaard Friis og Ida Schyum

## Indledning

Der er det seneste årti blevet udvist stor interesse for, hvordan kunsten kan skabe refleksioner over menneskets forhold til resten af klodens arter og organismer. Som en del af denne bevægelse var vi med til at kuratere kunstprogrammet på Roskilde Festival 2017: *Human/Non-human*. Vores kuratering undersøgte forbundethed som et middel til at fremme bevidsthed og refleksion over de økosystemer, mennesket indgår i og påvirker sammen med andre organismer. Vi forsøgte at skabe følelsen af forbundethed, som det vi kalder en antropocæn sensibilitet hos beskuerne. Med denne artikel vil vi undersøge udfordringerne ved at få dette til at lykkes og kaste et kritisk blik på faldgruberne i vores forståelse af en antropocæn sensibilitet, når den blev sat i praksis.

Først viser vi, hvorfor det antropocæne fordrer en bevidsthed om forbundethed med baggrund i de to Science and Technology (STS)-teoretikere Donna Haraway og Bruno Latour. Deres begreber danner grundlaget for vores tanker om, hvordan vores kuratering kunne synliggøre sameksistensen med andre arter. Dernæst gennemgår vi, hvordan denne forbundethed kræver en redefinition af beskuerrollen og værkbegrebet, set i relation til et udvalg af performativitetsteori (Turner 1969; Fischer-Lichte 1998, 2005) og samtidskunstens udfordring af den hvide kube (O'Doherty 1986). Til sidst undersøger vi vores forsøg på at iværksætte den antropocæne sensibilitet i de konkrete kunstprojekter.

Metodisk forholder vi os til vores egen kuratering med en forskningsmæssig tilgang. Dette indebærer, at vi adskiller et udøvende kurator-subjekt fra det forsknings-subjekt, som vi nu undersøger kurateringsprocessen ud fra. Vi undersøger selve kurateringen og de enkelte værker, den består af, samt interaktionen mellem mennesker, værker og omgivelser, som den giver anledning til. Med kurator og ph.d. i performancedesign Anne Julie Arnfreds ord, bruger vi udstillingen og dens værker "som katalysator for at kunne tænke og turde tænke kreative, abstrakte ideer" (A. J. Arnfred 2019, s. 20). Nærværende artikel er altså en videre forskningsmæssig refleksion over de indsigter *Human/Non-Human* var en grobund for hos os. Ved at forske i kurateringsprocessen og dens resultat i form af udstillingen, bliver erfaringerne brudflader for generering af ny viden og ikke blot illustrationer for en praksis. Vi undersøger således heller ikke et emne gennem en kunstudstilling, men selve situationen skabt af og med kunsten, i dette tilfælde med et fokus på, hvordan der aktiveres en antropocæn sensibilitet.

Således diskuterer vi de muligheder, som kuratering af samtidskunst har for at vække en refleksion over menneskets forbundethed med det ikke-menneskelige i Roskilde Festivals konkrete rammesætning. Allererst vil vi redegøre for Roskilde Festival og vores rolle som kuratorer, herunder hvordan festivalens liminaltilstand og dertilhørende ritualer påvirkede vores arbejde med at skabe en antropocæn sensibilitet.

## Festivalen som et mulighedsrum for en antropocæn tematik

Roskilde Festival er Nordens største festival, som har fundet sted siden 1971. I otte dage samles 130.000 besøgende om en bred genre af musik og begivenheder. Heraf er ca. 30.000 frivillige, da Roskilde Festival er en nonprofitorganisation, som benytter deres overskud til at støtte NGO'er

og sociale initiativer.

Fra 2015-2019 var vi en del af kuratorgruppen på festivalen, som hvert år skaber kunstnerisk indhold til området *Art Zone* og campingområderne. Det er en frivillig, tværdisciplinær gruppe på ca. 10 personer med en række forskellige baggrunde i design, kunsthistorie, performancestudier og arkitektur. Gruppens kurateringspraksis er på mange måder forskellig fra de traditionelle institutioners. Udover at arbejde som en stor gruppe med et omfattende og mangesidigt program, har kuratorerne særegne parametre for kunst på festivalen: den skal være stedsspecifik og adressere festivalens miljø, hvilket indebærer et publikum, der ikke nødvendigvis er interesseret i kunst. Derfor skal værkerne – som repræsenterer alt fra performances til installationer og skulpturer – katalysere fællesskabsfølelsen på festivalen og motivere møder mellem festivalgæster og kunstværker. Desuden skal kunsten på festivalen tage stilling til det samfund, vi er en del af, og de udfordringer, der er særligt presserende lige nu.

Roskilde er en årlig begivenhed, som har en kultstatus for mange i det danske samfund. Grundet den afgrænsede plads, alternative praksisser og anderledes normer kan festivaldeltagere på Roskilde Festival siges at indgå i en ritualiseret liminal-tilstand (Turner 1969) – et usikkert midtimellem, som i festivalens karnevalske ramme legitimerer en ekstrem og hensynsløs adfærd, der involverer skrald, støj og infantile handlinger<sup>1</sup>. Med udgangspunkt i Arnold van Genneps rite-begreb (1909 [1960]), beskriver Victor Turner liminal-tilstanden som stedet, hvor overgangen mellem to stadier udspiller sig. I dette stadie er mennesket i højere grad modtageligt for nye indtryk, fordi der eksisterer et bredt felt af mulige udfald, “hvor fortiden er midlertidig negeret, og fremtiden endnu ikke er begyndt, et moment af ren potentialitet, hvor alt synes at dirre i balancen.”<sup>2</sup> (1982, 206)<sup>3</sup>. Roskilde Festival er kendetegnet af liminalitet ud fra begge de to primære egenskaber, som Turner tegner op: festivalen indebærer flere tegn på *antistruktur*, der ikke udelukkende er forbundet med grænseoverskridende adfærd, men også de mere basale afvigelser fra hverdagen: Danmarks femtestørste by bliver over en uge bygget op af telte, og måden man sover, spiser og plejer sin personlige hygiejne på, er langt mere primitiv og baseret på udendørs aktiviteter. Man møder mennesker på mere intense måder i denne setting, der eksisterer en lavere tærskel for social interaktion, og alt andet lige kommer man hinanden mere ved på godt og ondt. Dette leder til Turners anden definition på det liminale, *communitas*, en social antistruktur, hvor rangforhold og skel mellem mennesker optimalt set erstattes af en oplevelse af fundamental forskelsløs enhed. Om dette punkt opnås i lige så høj grad som generel antistruktur er svært at svare på, men under alle omstændigheder indikerer de ekstaselignende tilstande, i mødet mellem højst forskellige identitetsgrupper, en vis opløsning af samfundets rangforhold.

Roskilde Festivals liminale tilstand betyder, at festivalens afslutning markerer en tilbagevenden til de normer, som var gældende før begivenheden, til forskel fra begivenheder som et bryllup, hvor

- 1) Litteraturteoretiker Mikhail Bakhtins karnevalsbegreb er relevant i denne sammenhæng, da det indebærer karnevalets samfundsopløsende kraft, hvor den herskende ordens regler og symboler bliver hånet, og hvor dens hierarkier vendes på hovedet. Bakhtin nævner også karnevalets sammenblanding af performer og tilskuer. Dog er det ikke vores opfattelse at Roskilde ligefrem vender samfundets hierarkier på hovedet, men nok i højere grad momentvis opløser dem (Bakhtin 1965 [1968]).
- 2) Hvor intet andet er nævnt, har vi selv oversat.
- 3) Grundet, at festivalen er en isoleret begivenhed i et kapitalistisk samfund, som eksisterer forholdsvist uafhængig af, hvordan publikums identitet udfolder sig efter festivalen, kan begivenheden i højere grad forstås som *liminoid*, det som Turner (1982, 209) kalder for en quasi-liminal tilstand. Her eksisterer samme effekt af liminalitet, men uden for et samfunds reelt lovpligtige riter. Vi benytter *liminal* videre i artiklen, men med dette forbehold.



de performative handlinger indikerer en radikal ændring i deltagernes efterfølgende identitet. Som Erika Fischer-Lichte beskriver, er det oplevelsen af selve tærskeltilstanden og ikke overgangen *til* noget, som markerer det, hun kalder den æstetiske liminaltilstand (Fischer-Lichte 2008). Derfor mener vi, at denne betegnelse er passende for festivalens modus. Festivalen er ikke blot omgivet af kunstformer, men er også, som festival og socialt eksperiment, i sig selv en æstetisk liminaltilstand. Fischer-Lichte karakteriserer desuden ritual-performative praksisser som offerbegivenheder (Fischer-Lichte 2005), der peger mod utopiske fællesskaber, hvilket Roskilde Festivals publikum spejler gennem et stærkt imperativ til både at søge ekstase, men også til at ødelægge og sprede skrald. Samtidig understreger Fischer-Lichte, at den æstetiske liminaltilstand ofrer individualiteten for fællesskabet og skaber publikum som deltagere (ibid., 111). I den sammenhæng skriver hun konkret om festivalen som performativ begivenhed: "På en festival er der ingen adskillelse mellem skuespillere og tilskuere; dem, der ankommer som tilskuere, transformeres til deltagere, og sammen danner de et fællesskab." (ibid., 47).

Festivalgængerens liminale adfærd, som undviger hverdagens gængse normer, var et interessant aspekt at tage op, når vi skulle tematisere relationen mellem det menneskelige og det ikke-menneskelige som en udfordring af vante tankemønstre. Vores håbefulde ønske var både at skabe plads for en refleksion over, hvilket ritual festivalen er, og hvordan dette ritual kan invitere til tanker om sameksistens med andre organismer, uden at festivalen mister sin kultstatus. I lyset af den rituelle rammesætning af festivalen forstår vi altså både Roskilde Festival som en ritual begivenhed karakteriseret af liminale tilstande, men også de enkelte kunstprojekter som performative interventioner, der havde til formål at skabe andre typer ritualer.

Efter festivalen ligger området begravet i skrald, og det tager til langt ind i efteråret at rengøre hele arealet, så det kan efterlades i samme stand som før begivenheden. I den henseende er Roskilde Festival speciel, fordi der traditionelt set ikke i lige så høj grad som andre festivaler, f.eks. Glastonbury Festival, har været et strengt regelsæt omkring miljø og bæredygtighed – noget der først i de senere år er blevet sat fokus på. Ud over at det ekstreme spild af affald og den lange oprydningstid var noget, vi ønskede at adressere, udtrykker det også en cirkulær kompostproces om destruktion og regenerering, som vi var interesserede i at arbejde tematisk med.

I 2017 valgte det samlede kuratorteam derfor titlen *Human/Non-human* og temaet om det antropocæne. Vi – Ida og Joachim – inviterede Laboratoriet for Æstetik og Økologi til at deltage i en samarbejdende kuratorisk proces for dele af kunstprogrammet. Vi kunne lære af deres praktiske viden om eksperimentelle og stedsspecifikke udstillingsformater såvel som deres indsigt i teorier om menneskets forhold til det ikke-menneskelige, især i forbindelse med begrebet om det antropocæne, som vi nu vil uddybe.

### **En antropocæn sensibilitet**

Det antropocæne er oprindeligt et geologisk begreb, som siden er blevet inddraget tværfagligt i naturvidenskabelige, samfundsvidenskabelige, humanistiske og æstetiske discipliner (Davis og Turpin 2015, s. 4). Begrebet blev for alvor defineret og populariseret, da kemiker Paul J. Crutzen og biolog Eugene F. Stoermer introducerede det i 2000 (Crutzen, Paul J. og Eugene F. Stoermer, 2000). Den grundlæggende tanke bag det antropocæne er, at det nu er mennesket, og ikke andre meteorologiske faktorer, der har størst betydning for Jordens geologiske forandringer. Crutzen og Stoermer understreger, at menneskeligt forårsagede klimaforandringer kan udløse kædereaktioner, der ændrer vejret og dyrelivet på kloden, og at begrebet antropocæn kan anvendes til at pege på

de uforudsigelige udviklingsforløb, som menneskets udvinding af jordens ressourcer skaber. Ifølge Crutzen og Stoermer medfører disse faktorer, at forrige mellemistidsperiode, holocæn, nu bør udskiftes med antropocæn (ibid. 18). Der er under Den Internationale Stratigrafiske Kommission nedsat en arbejdsgruppe, som i 2016 vedtog at anbefale antropocæn som ny geologisk tidsalder, og der skal stemmes om at gøre det til en officiel betegnelse i 2021 (Anthropocene Working Group, 2019).

Men hvorfor er det antropocæne interessant at tematisere og adressere gennem kunst? Og hvor ideelt er stedet Roskilde Festival som vært for denne slags kunst? I introduktionen til antologien *Art in the Anthropocene* skriver redaktørerne Etienne Turpin og Heather Davis, at det antropocæne først og fremmest er en æstetisk proces:

*[K]unst, som en motor for æstetis, er centralt for at tænke med og føle igennem det antropocæne (...) vi hævder, at det antropocæne primært er et sensorisk fænomen (...) kunst giver en ikke-moralsk form for adressering, der tilbyder en række diskursive, visuelle og sensuelle strategier, som ikke er begrænset af regimerne for videnskabelig objektivitet, politisk moralisme eller psykologisk depression (Davis og Turpin 2015, s. 3).*

Det antropocæne er således ikke blot en ny tidsalder, men introducerer også en ny tilgang til vores sanselige systemer og fortolkningen af vores konkrete omgivelser. Det antropocæne får os til at gentænke mennesket som en del af biologien og geologien og minder os om, hvordan vi er forbundet med resten af verdens organismer. Begrebet opfordrer os til at reflektere over de materielle forbindelser, vi har til resten af klodens aktører, og hvordan vi påvirker det klima, som omgiver os. Kunsten er i den forbindelse et unikt redskab til at undersøge, afprøve og tilgå disse komplekse relationer, fordi de er direkte knyttet til det sanselige (ibid., s. 6).

Og her er vi tilbage til den kuraterede tematik *Human/Non-human*, som talte ind i et interessefelt mellem økologi og æstetik. For at konkretisere vores forståelse af dette felt, undersøger vi i følgende afsnit Latour og Haraways begreber, som er centrale for den tankegang, vores kuratering udgik fra. Latour er særligt interessant for at forstå den forbundethed, som det antropocæne vækker, og Haraway til at mobilisere disse tanker i en kunstfaglig kontekst.

I ét af Latours hovedværker *We have never been modern* skriver han, at den primære katalysator for moderniteten var separationen af natur og samfundenes kulturer, der begyndte i Europa i 1600-tallet med naturvidenskaben og rationalitetens fremgang (Latour 1991, s. 15). Latour foreslår begrebet *natur-kultur* med en konstatering af, at ethvert samfund, eller kollektiv, som han kalder det, konstruerer både natur og kultur sammen med en række andre elementer (ibid., s. 107).

Latour peger på modernitetens umulige projekt ved at vise, at de adskillelsespraksisser, som iscenesættes gennem natur-kultur-dikotomien, er ufuldstændige, og at det på paradoksal vis accelererer hybridiseringen af kultur og natur. Gennem denne kritik bliver hans teori relevant for forståelsen af en antropocæn sensibilitet. Udviskningen af subjekt-objekt-positioneringen er en central del af den antropocæne tænkning, der understreger menneskets forbindelse med, og afhængighed af, den ikke-menneskelige verden. Som et alternativ til modernitetens skarpe opdeling af kultur og natur, foreslår Latour en *diplomatisk kompositionisme*; en forhandling mellem mennesker indbyrdes og den forbundne omverden i en gensidig tilblivelsesproces. Latour mener, at den diplomatiske kompositionisme er et alternativ til modernitetens kritik, fordi den ikke søger at analysere for at udlede en sandhed bagved objektet for analysen:

*Kritikken gjorde et vidunderligt stykke arbejde med at afbøde fordomme, oplyse nationer og animere sind, men den "løb tør for energi", fordi den var baseret på opdagelsen af en ægte verden af virkeligheder, liggende bag et slør af forestillinger (...) Derimod er der for kompositionismen ingen verden ud over denne (Latour 2013, s. 474).*

Ifølge Latour er naturen ikke ontologisk, men konstrueret: den muliggør en kategorisering af indiskutable sandheder, besjælede mennesker og materie. Naturen er en politisk måde at organisere virkelighed og forestilling på og distribuere magt i den moderne forfatning (ibid., s. 476). Det nyttige i Latours kompositionisme-teori er, at den kan indeholde modsætninger i en komposition, som modernitetens kritiske projekt har sværere ved at rumme. For Latour er denne komposition vigtig i mødet med den antropocæne tidsangivelses kategorisering af mennesket som et geologisk væsen. Uden mulig diskontinuitet mellem kausaliteter, bliver vores komplekse situation og fortolkningen af vores rolle i de aktuelle geologiske forandringer, forsimplet og ensidig.

Latours imperativ er en løbende medkomposition og dekomposition blandt de heterogene elementer i opbygningen af netværk, der ikke er givet på forhånd og ikke har til formål at finde tilbage til en universalistisk helhed. En kosmosforståelse, der er i konstant uorden, uden skelnen mellem sjæl og materie. I stedet for en destruktion af kritikken uden noget alternativ, er kompositionismen et forsøg på at skabe rum for opbyggelse mellem uforlignelige enheder i et samfund karakteriseret af hybrider mellem natur og kultur. Med følgende afsnit, vil vi redegøre for Donna Haraways fortolkning af denne kompositionisme, hvor hun introducerer greb, som kan anvendes til at analysere de kunstværker, vi kuraterede.

Haraway mener, at begrebet det antropocæne lægger for stor vægt på en enkelt art som årsag til planetære geologiske forandringer og spørger til, hvad menneskebetegnelsen egentlig dækker over i det antropocæne?

*[Antropocæn] giver næring til nogle ekstremt konventionelle og firkantede historier, der har brug for langt mere kritisk undersøgelse. Selve antroposfiguren er et artsudtryk. Antropos – hvad er det? Alle Homo sapiens? Hele menneskeheden? Hvem helt præcis? (Haraway 2015, s. 259).*

Gennem sine hovedbegreber *Response-ability* og *Becoming-with* formulerer Haraway en etik, der ikke knytter sig til menneskets art eller ideologi. *Becoming-with* er en betegnelse for skabende fællesskaber med andre organismer, hvor skabelsesprocessen ikke har en ende, og der ikke er nogen resultater givet på forhånd. *Response-ability* betegner de måder, hvorpå vi gør det muligt at kultivere sensibilitet overfor hinanden på tværs af arter (Haraway 2016, s. 27). Begreberne peger mod en kollektiv samskabelse, hvor vi er bevidste om, at viden og forestillinger skabes af os selv, og at vi bliver til og forgår i sameksistens med og for andre. Haraway ønsker således en nøje udvælgelse af, hvilke narrativer vi fortæller om vores aktuelle økologiske og sociale situation. Og netop disse fortællinger kan kunsten være med til at introducere og styrke.

Ifølge Haraway har kunsten således potentiale til, gennem forskellige typer af leg, at skabe forståelse for menneskets sameksistens med resten af verdens organismer. Hun definerer leg som handlingsbaseret, inviterende og verdsligt skabende; et sted hvor man undersøger forskellige fiktioner sammen med andre. Grunden til, at kunsten er et centralt rum for denne leg i dag, er, at det en af de få sfærer, hvor mennesket stadig har mulighed for at afprøve ideer og tankemønstre uden at fastholde en sandhed bag dem (Haraway 2016, 15).

Den antropocæne sensibilitet, som vi søgte at skabe gennem en kuratering, der var baseret på interaktion og leg, var således inspireret af Latours kompositionistiske netværkstankegang, der udfordrer natur-kultur-skellet, samt den samskaben med andre arter, som Haraway formulerer. Vi ønskede, at denne tilgang skulle udfordre nogle af de nedarvede og traditionelle strukturer for kunstværket og beskuerrollen. For hvis antropocæn accepteres som en ny tidsalder, er der også tale om en destabilisering af den vestlige kunstinstitution som kulturelt rum; i det antropocæne perspektiv er kunsten stærkt forbundet med den omgivende materielle verden (Haraway & Kenney 2015, s. 257). Desuden bliver traditionelle klassificeringsprincipper af kunstobjekter problematiske, fordi de opretholder den skarpe adskillelse af kultur og natur. I det perspektiv er Roskilde Festival et relevant rum at undersøge kuratorisk, fordi det som udstillingssted udfordrer den hvide kube (O'Doherty 1986), rummet med hvide vægge og lys fra loftet, der ofte bliver brugt af institutionelle museer og gallerier; her er al kontekst fjernet, og der skabes en illusion om et neutralt rum for kunstværket. Avantgarden har gennem det 20. århundrede udfordret den hvide kube i flere forskellige perioder af vestlig kunsthistorie, men dens praksisser havde primært udviklingen og overskridelsen af kunstens domæne for øje, og hvis kunsten havde politiske implikationer, var de oftest domineret af et menneskecentreret perspektiv. Til forskel herfra er den antropocæne sensibilitets opgør med den hvide kube også et opgør med avantgardens præmis om progression og konstant udvikling inden for kunsten som et menneskeskabt håndværk. Tanken om kompositionisme, fælles cyklisk samliv og overlevelse mellem arter fordrer en anden forståelse af opgøret med den hvide kube; som en problematisering af skellet mellem kultur og natur, men ikke som en politisk institutionskritik eller arbejdet for at finde nye kunstneriske formsprog for formsprogets skyld.

Som vi beskrev ovenfor, ønskede vi med kurateringen af en antropocæn sensibilitet at skabe performative interventioner, som kunne iværksætte ikke-antropocentriske<sup>4</sup> ritualer. Dette indebar en overskridelse af grænsen mellem beskuer og værk, og her var festivalens ritual-performative karakter allerede et oplagt udgangspunkt for et mere aktivt forhold mellem subjekt og kunstobjekt. Altså kunne festivalens egen ”transformationskraft” fra tilskuere til deltagere, som Fischer-Lichte beskriver den, også bruges produktivt i kurateringen af en antropocæn sensibilitet, hvilket vi undersøger i følgende afsnit.

### En antropocæn sensibilitet i praksis

I følgende afsnit vil vi undersøge, hvordan Latour og Haraways pointer kom i spil i kunstprogrammet for Roskilde Festival 2017. Vi vil pege på, hvad vi og Laboratoriet for Æstetik og Økologi sammen med kunstnerne gjorde for at aktivere en fælles bevidsthed om natur og kultur som sammenviklede – herunder hvilke udfordringer og kompleksiteter som opstod – og hvad der faktisk skete i mødet mellem kunst og publikum.

#### *Eben Kirkseys performative værker*

Videnskabsantropolog og kunstner Eben Kirkseys performanceværk *Multispecies Play Space* bestod af en række performative workshops, der stillede stedsspecifikke spørgsmål om økologi og samliv mellem mennesker og ikke-mennesker i opvarmningsdagene på festivalen. I en workshop ledte Kirksey sammen med deltagerne efter festivalsøens frøer. Her undersøgte de også damskum

---

4) Noget, der er karakteriseret ved at bevæge sig væk fra at forstå mennesket som centrum for verden, modsat antropocentrisk (ikke at forveksle med antropocæn).



og kiggede på undervandsmikrober i en udforskning af dét, vi med Haraway kan oversætte til dyrkelsen af sensibilitet over for andre arter. Kirksey gennemførte herefter flere bryllupsceremonier mellem frøer og mennesker, og historien om udviklingen mellem de to arter blev fortalt. Han fortalte for eksempel, at disse frøer tidligere var blevet brugt af kvinder til at tisse på, hvorefter graviditetshormoner ville udløse en særlig reaktion hos frøen, og man på den måde kunne finde ud af, om man var gravid; en kulturelt specifik praksis, som at planlægge og forudsige graviditet hos mennesker, blev udført ved hjælp af ikke-menneskelige væsener.



Eben Kirksey: Multispecies Playspace, 2017. Commissioned by Roskilde Festival in collaboration with Laboratory for Aesthetics and Ecology. Photo: Daniel Urhøj.



*Multispecies Play Space* var således i udgangspunktet en oplagt mulighed for at undersøge Haraways forestilling om sam-bliven med det formål at skabe leg imellem arter. Dog blev det interaktive element ved værket udfordret, da der var få, som ville lege med, når der skulle ledes efter undervandsmikrober i søen. Og når man kunne melde sig til at blive gift med en frø og tage den med hjem, endte det med, at personer, som var en del af kunstprogrammets formidlingsinitiativ, måtte melde sig sammen med få festivalgæster.

Det samme problem viste sig under en anden performance af Kirksey, beskrevet som en flydende social skulptur af kunstneren. Skulpturen blev skabt med tilfældige campister, som han og hans medperformere mødte på deres vej gennem festivallandskabet. Udklædt som myrer delte performerne en rød sukkervæske med fremmede festivaldeltagere gennem munden, ligesom myrer normalt gør for at dele mad – en proces kaldet trophalaxis. Her endte vi med at invitere den LGBT\*-profilerede lejr Camp Unicorn med for at gøre det mere trygt og inviterende for andre at følge trop, hvilket til en vis grad lykkedes. Væske blev udvekslet på tværs af seksualiteter og køn, så det sociale myreliv blev tematiseret samtidig med at kønsnormer og magtbalancer blandt mennesker blev sat i myrepraksissens perspektiv. Performancen tematiserede desuden den generelt liminale tilstand på festivalen. Dermed var værket ikke et alternativ til den liminaltilstand, som festivalen er, men underbyggede den snarere. Den voldsomme adfærd, som er mere normen på festivalen end udenfor den, gjorde det troligt mere uproblematisk at gennemføre performancen end i andre sammenhænge. Deltagerne performede et eksempel på en ikke-menneskeligt praksis, der er hverdag for andre arter, men næsten udelukkende mulig for mennesker at udføre i et grænseoverskridende rum som Roskilde.

Igen i denne performance blev *becoming-with* og *response-ability* søgt aktiveret, da 'myrerne' fordrede en alternativ omgang mellem mennesker. Individuelle og kollektive organismer som myrer blev synliggjort af Kirksey med deres særegne arbejdsdelinger og sociale organiseringer. Men det var svært at engagere beskuerne til at erfare alt dette, hvilket ledte til, at vi måtte bede specifikke personer om at deltage. Det kan der være flere grunde til, men vi vil primært pege på den fremmedgørende iscenesættelse. Det var vanskeligt at fornemme, hvilken kategori man skulle placere performancen i, da det med kostumerne og de mærkværdige eller grænseoverskridende handlinger kunne minde om et oprin af fulde folk fra en af festivalens camping-lejre. På den måde faldt Kirkseys værker mellem to stole inden for festivalens rammer; det vanlige programmerede og iscenesatte indhold og de impulsive og kreativt skøre påfund, som festivalgæsterne selv skaber uden indgriben fra festivalens program. For de folk der endelig deltog, var festivalens liminaltilstand imidlertid behjælpelig for interaktionen med kunstprojekterne, og overskridelsen af opdelingen mellem kunstobjekt og beskuer fungerede bedst, når projektet gjorde brug af festivalens egen overskridende adfærd.

### *Regnbueorm*

*Regnbueorm* af kunstner Lisbeth Bank var en stor indgangsportal til Art Zone, der forestillede en regnorm med flerfarvede stykker genbrugt stof spændt på et træskelet. Indeni nedbrød 200 orme festivalgængernes affald, som løbende blev transporteret derind. Folk kunne kigge ind i skelettet i en åbning i teltdugen og se nedbrydningen ske foran dem. Som en stor orm, der kom op af jorden, ville værket gøre festivalgængere opmærksom på de orme, der eksisterer nedenfor deres fødder. Men ved at iscenesætte værket med mindre orme indeni, der nedbrød gæsternes affald, pegede det også på, at vi kan blive endnu mere opmærksomme på den forbundethed, som ormenes affaldsnedbrydelse repræsenterer.

Fordi der var tale om en skulptur, var der et større behov for formidling til at informere festivalgæsterne om tankerne bag værket. Derfor havde vi ansat en formidler, som gik rundt og fortalte om værket på pladsen. På trods af dette var manglende publikumsinteraktion igen en stor udfordring for os. Formidleren var ofte ikke til stede eller demotiveret, da der sjældent var folk forbi for at høre om værket. Både formidlerens manglende initiativ til at hive fat i folk og fortælle, samt publikums manglende engagement, kan begrundes i, at projektet var forholdsvist statisk midt i Roskilde Festivals koncertområde, hvor der ofte ikke er tid til at stoppe op og undre sig over objekter, som kun appellerer til synssansen. Der er i forvejen mange stimuli for alle sanser på festivalen, og det gør en traditionel formidlingsfunktion vanskelig at udføre og engagere andre med. De færreste gæster registrerede værkets dybere betydning og dets fortællinger om de relationer, vi har til mindre arter. Værket blev først og fremmest erfaret som en festivalskulptur i tråd med resten af udsmykningen på Roskilde Festival.



Lisbeth Bank: Rainbow Worm, 2017. Commissioned by Roskilde Festival in collaboration with Laboratory for Aesthetics and Ecology. Photo: Daniel Urhøj.

Med de fælles erfaringer om en vanskelig engagering af publikum i forbindelse med både Eben Kirskeys og Lisbeth Banks værker, vil vi diskutere problemerne som ligger i skismaet mellem intentionen for værkerne og den ukontrollerbare alternative situation, de endte i på festivalen. Men først introducerer vi udstillingsdesignet, som publikum interagerede anderledes med, og som vi derfor vil bruge til at begrebsliggøre to forskellige tilgange, vi havde til at skabe en antropocæn sensilibitet; at arbejde på festivalens liminaltilstands præmisser, som før beskrevet, og at skabe et kontemplativt rum for refleksion, som vi nu vil uddybe.

## Udstillingsdesignet

I 2017 fik værkerne i Art Zone lov til at gro ud af græsset sammen. I stedet for at stå som separate objekter, blev de forbundet med et udstillingsdesign udviklet af Roskilde Tekniske Skole og SLA-landskabsarkitekter. Udstillingsdesignet var skabt i en cirkulær form, hvor der var blevet plantet træer og buskads, som omkransede Banks *Regnbueorm* og de mange andre værker samt den runde scene i midten af Art Zone. Scenen var belagt med sten og var det eneste overdækkede sted på pladsen, hvor publikum kunne slappe af i skyggen af teldugen. Derudover blev scenen brugt til performances og talks i løbet af festivaldagene. På den måde var forskelligartede organismer forbundet i og med udstillingsdesignet. Vi sammenlignede dette sammensurium af kunstværker, mennesker, plantede træer og sten med Latours forståelse af en diplomatisk kompositionisme, hvor uens enheder eksisterer i en kaotisk samtidighed. Vi måtte som kuratorer hele tiden spørge os selv, hvor grænsen mellem værk og ikke-værk, kompost og kunst, beskuer og udstilling gik, og vi ønskede at publikum skulle gøre det samme.



SLA Architects and Roskilde Festival, Art Zone, 2017. Commissioned by Roskilde Festival in collaboration with Laboratory for Aesthetics and Ecology. Photo: Daniel Urhøj.

Publikum interagerede med udstillingsdesignet og satte sig i det med en nysgerrig tilgang i højere grad end med de to førnævnte kunstneres værker. Det kan skyldes, at udstillingsdesignet var et større område med en scene, som derfor gjorde rummet mere tilgængeligt og aflæseligt end de førnævnte eksempler. På en musikfestival er et scenerum kendt for beskuerne i forvejen, og der er et kropsligt responsivt ritual forbundet med scener: man indtager dem, synger med og lytter med. Heroverfor havde skulpturen et mere passivt ritual forbundet med sig i form af beskuelse, og da Kirkseys performance ikke havde et specifikt sted tilknyttet, kunne det synes fremmedgørende og

utrygt for den ikke-indviede. Alligevel skete der højst uvante ting på scenen i forhold til festivalens andre scener. Forskellige kunstnere, forfattere og performere indtog scenen med indslag relateret til tematikken om det antropocæne. Forfatterne angela rawlings og Johannes Heldén optrådte ved at læse deres værker op samtidig og ind mellem hinanden i en samklang, hvor de primært tematiserede materialer som sten, hav, jord og univers i en mediterende form. Andre indslag omfattede en talk af Laboratoriet for Æstetik og Økologi, hvor de sammen med forskellige danske forfattere samtalte over Ursula le Guinns *Bærepøseteorien*, som plæderer for at vende sig mod mere cykliske og repetitive narrativer frem for dem, der handler om helten, som skal fuldføre en opgave og dermed udfolder en lineær og progressiv tidslighed. Desuden var der løbende talks med de kunstnere, som havde produceret værker til området. Indholdet af indslagene på scenen bestod altså oftest af mange af de samme tematikker, som de andre værker indebar, men udstillingsdesignet lagde op til, at publikum kunne deltage på en måde, som var mere velkendt fra festivalens vanlige koncerter og mere afhængig af deres eget niveau af engagement. Samtidig var scenen – til forskel fra de andre scener – helt på plan med publikum, de lå på puder rundt om de optrædende, der eksisterede ikke nogen afskærmende sikkerhedsforanstaltninger, og det var muligt for beskuerne at deltage med spørgsmål og kommentarer, når de havde lyst. Dette blev ikke benyttet ofte, men alligevel var der langt større deltagelse her end ved de andre værker, vi undersøgte. Derfor var det vores erfaring, at iscenesættelsen af udstillingsdesignet var med til at trække flere deltagere til, på trods af at indholdet kunne være fremmed for dem. Det var imidlertid også mere uforpligtende at deltage, fordi det ikke krævede et lige så stort engagement som ved de andre værker.

### **Kontemplative og liminale rum**

Den modernistiske tradition for at udelukke værkets mange kontekster i den hvide kube er oplagt at udfordre, når kunsten kurateres til Roskilde Festivals specifikke omgivelser. Derfor var det vigtigt for os at bruge festivalens landskab til at synliggøre, hvordan kunstværkerne var forbundet med resten af verdens materialitet, hvilket på festivalen betød at være underlagt uforudsigelige forhold som regn, høje lyde og konstant samvær og berøring. Dog opstod der en del udfordringer, både i forsøget på at skabe en antropocæn sensibilitet og at facilitere den engagerede beskuerrolle, som vi mente var en betingelse for en kunstoplevelse med et antropocænt fortegn. Vi oplevede, at det var vanskeligt at engagere et publikum, der ikke nødvendigvis havde hverken samtidskunst eller den økologiske krise som primær interesse.

På en festival som Roskilde Festival, hvor langt størstedelen af publikum kommer for en anden type totaloplevelse, er det vanskeligt at skabe et rum for en etisk refleksion midt i et kaos af kroppe, lyde og affald. Teoriene fra Latour og Haraway passer godt til denne "kaosmos"-komposition, men selve refleksionen opstår ikke af den grund hos deltagerne. Frem for en oplevelse af forbundethed med det ikke-menneskelige gennem leg, samskabelse og nysgerrig undersøgelse, virkede responsen fra publikum i højere grad til at være en respons på en underholdning, som var spøjs og fremmedgørende, fordi den afveg så meget fra resten af indholdet på festivalen.

Dette var imidlertid ikke tilfældet med udstillingsdesignet. Hvis værkerne havde været kurateret til et andet format, hvor publikum udelukkende kom for den slags kunst, som vi kuraterede, ville det sikkert ikke have været så iøjnefaldende, hvordan udstillingsdesignet tog sig ud, og værkerne ville have fået det meste af opmærksomheden. Men på Roskilde Festival skabte udstillingsdesignet et mere kontemplativt rum og en anden sanselig åbenhed, fordi det var et forholdsvist rent og stille område med mulighed for at lægge sig ned og meditere over de indslag, der foregik på scenen. Udstillingsdesignet samt den runde scene forstod vi således som et radikalt anderledes rum, end



hvad det meste af festivalen kunne tilbyde, fordi det påkaldte sig en kontemplativ atmosfære i et ellers kaotisk og støjende miljø.

Rummet omkring scenen betragtede vi som det sted, hvor den antropocæne sensibilitet fik mest plads, selvom det ikke er muligt for os at afgøre, om indslagene på scenen berørte publikum på den måde, vi ønskede. Trods at det var vanskeligt at samle deltagere, mener vi at Kirkseys performances også skabte en antropocæn sensibilitet for de få som deltog. Vi forstår Kirkseys trophilaxis-performance som en kropsliggørelse af det ikke-menneskelige, hvilket kan antyde et element af den ikke-antropocæntriske performativitet, som vi ønskede skulle få plads på festivalen.

### Konklusion

I arbejdet med at skabe en antropocæn sensibilitet gennem kurateringen af udstillingen *Human/Non-human* på Roskilde Festival 2017, var der store udfordringer med at engagere beskuerne og facilitere den samskabende relation mellem værk og deltager, som vi ønskede. Det var vanskeligt at løsrive skulpturerne fra resten af festivalens udsmykning og understrege værkernes dybereliggende pointer om forbundethed, og de performative værker virkede ofte fremmedgørende på publikum. Dette mener vi kan skyldes, at en del af projekterne, og særligt de performative, var vanskelige at afkode på festivalen, da de bevægede sig mellem det strengt programmerede og iscenesatte indhold og de impulsive begivenheder, som automatisk bliver igangsat af festivaldeltagerne. Mellemtilstanden i performance-projekterne var imidlertid en intenderet del af dem, som var tænkt at engagere det helt særlige publikum som Roskilde Festival har. Derfor er der potentiale i videre at undersøge, hvordan den energi, som festivaldeltagerne besidder, kan indgå aktivt i de performances, som kurateres. Vi øjnede en mulighed i at arbejde på festivalens liminaltilstands præmisser og bruge den grænseoverskridende atmosfære til at imødekomme en relation til det ikke-menneskelige, men det fungerede bedst med et allerede indviet publikum. Fælles for de projekter, der efter vores vurdering havde det største potentiale til at engagere publikum og skabe en antropocæn sensibilitet, var, at beskuerne selv indgik med en vis kropsligt sansende interaktion. Her kan kunstneriske tilgange, som i endnu højere grad prioriterer den kropslige deltagelse, være relevante for den videre forskning. I den sammenhæng vil vi primært understrege to kuratoriske undersøgelsesfelter: hvordan det er muligt at skabe grobund for en antropocæn sensibilitet ved at skabe store immersive rum, der bryder med den hypersanselige situation, som værker ellers skal konkurrere med på Roskilde Festival og lignende steder; og mulighederne i at skabe mindre, indviede rum med festivalens grænseoverskridelse som præmis for at åbne op for nye opfattelser af forbundethed til de arter og organismer, som omgiver os.

---

**Joachim Aagaard Friis** (f. 1992) er ph.d.-stipendiat på Institut for visuelle og sceniske fag på Agder Universitet og arbejder freelance som kritiker og kurator. Han er cand.mag. i kunsthistorie og litteraturvidenskab fra Københavns Universitet og McGill University, Montreal. [joachim.aagaard.friis@uia.no](mailto:joachim.aagaard.friis@uia.no).

---

**Ida Schyum** (f. 1992) er kurator for O–Overgaden Institut for Samtidskunst. Hun har senest kurateret *Monstrous Machines* på ARoS (2021), *OPGØR* på Kunsthall Charlottenborg (2020) og medkurateret kunstbiennalen *Alt\_Cph20* (2020). Hun er cand.mag. i kunsthistorie fra Københavns Universitet og University of California Santa Cruz. [idaschyum@gmail.com](mailto:idaschyum@gmail.com).

---

## Litteratur

- Anthropocene Working Group. 2019. "Results of binding vote by AWG", *International Commission on Stratigraphy*. Tilgæet 22.11.2021. <https://web.archive.org/web/20190605091924/http://quaternary.stratigraphy.org/working-groups/anthropocene/>
- Arnfred, A. J., 2019. "Den forskende kunststilling: Kuratoriske greb og metoder i et tværvidenskabeligt felt", *Nordisk Museologi*, bind 26, nr. 2, 1, s. 5-23. <https://journals.uio.no/museolog/article/view/7493/6818>. Tilgæet 08.08.2021.
- Bakhtin, M., *Rabelais and His World*, 1968 [1965], overs. Hélène Iswolsky, Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Crutzen, Paul J. and Eugene F. Stoermer. 2000. "The 'Anthropocene.'" *Global Change Newsletter* 41: 17–18.
- Davis, H. og Turpin, E. 2015. "Art & Death: Lives Between the Fifth Assessment & the Sixth Extinction" in: *Art in the Anthropocene*. I: Davis, H. og Turpin (red.), E. London: Open Humanities Press, s. 1-31.
- Fischer-Lichte, E., 2008. "Interweaving Cultures in Performance: Different States of Being In-Between." *New Theatre Quarterly* 25, s. 391-401.
- Fischer-Lichte, E., 2005. *Theatre, sacrifice, ritual: exploring forms of political theatre*, London: Routledge.
- Gennep, Arnold van. 1960. *The rites of passage*. Chicago: University of Chicago Press.
- Haraway, D. 2016. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham, London: Duke University Press.
- Haraway, D. og Kenney, M. 2015. "Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene". I: *Art in the Anthropocene*, Davis, H. & Turpin (red.), E. London: Open Humanities Press, s. 255-271.
- Latour, B. 1991. *We have never been modern*, Massachusetts: Havard University Press.
- Latour, B. 2013. *An inquiry into modern existence*, Massachusetts: Havard University Press.
- O'Doherty, B. 1986. *Inside The White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, San Francisco: Lapis, 1986.
- Turner, V. 1969. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, London; New York: Routledge.
- Turner, V. 1982. "Liminal to liminoid, in Play, Flow, and Ritual: An Essay in Comparative Symbolology" in: *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, NY: Performing Arts Journal Publications.