

Er vi klar til at arbejde økokritisk med kunsthistoriefaget? Og har vi lyst?

De seneste år er flere billedkunstnere begyndt at arbejde med begrebet “sam-skabelse” (eng.: “co-creation”), hvor materialerne – som i visse tilfælde er levende organismer – er aktive medspillere i kunstværkets udformning. Her tænker jeg blandt andet på kunstnere som Silas Inoue, som arbejder med vildtvoksende mug og skimmel, og på duoen Studio ThinkingHand, der skaber værker i samarbejde med mikrober og enzymer. Idéen om at dele handlekraft med ikke-menneskelige aktører har til gengæld sværere kår i museale og analytiske sammenhænge, hvor vi (kuratorer, kunstformidlere, forskere) ofte fastholder en position som værende hævet over de objekter, der udstilles eller skrives om – også selvom udstillingen eller analysen er tænkt ind i en “økologisk” eller “klimakritisk” kontekst.

Er vi kunsthistorikere villige til at gå lige så radikalt økokritisk til værks i vores udstillinger og analyser, som kunstnere gør i deres værker? I dette debatindlæg vil jeg forsøge at indkredse de potentialer og udfordringer, en økokritisk kunsthistorie indebærer.

Verdensmål og art-greenwashing

Det er ikke, fordi der i de senere år har manglet udstillinger med klimakrisen, naturen eller “det antropocæne” som tematisk ramme. I 2019 blev der afholdt en udstilling på ARoS med titlen *Tomorrow is the Question*, der ikke blot tog udgangspunkt i klima- og miljøproblematikker, men i alle FN’s 17 verdensmål.¹ I pressemeddelelsen blev der med følgende formulering lagt vægt på en høj grad af publikumsinvolvering: “Tag et spil bordtennis, se en rødglødende jordklode, lad dig rense af et altomsluttende interaktivt springvand. [...] Udstillingen tager udgangspunkt i FN’s 17 verdensmål for bæredygtig udvikling og inviterer publikum til at reflektere over morgendagen.”²

Således kunne man dykke ned i værker af internationale, tunge klimakunstdrenge som Tomás Saraceno og Olafur Eliasson formidlet i en ramme, hvor det regnbuefarvede verdensmålshjul var allestedsnærværende. Flere af værkerne talte deres tydelige klimakritiske sprog, såsom Mona Hatoums *Hot Spot* fra 2013: en meterhøj jordklode, hvor glødende lysstofrør tegnede kontinenternes konturer. Kunstnerintentionen var klokkeklar: Jorden er overophedet – et hotspot.



Silas Inoue: *Infrastructure*, 2018. Detalje. Plexiglas, træobjekter og skimmel. Foto: Vanja Falk.



Studio ThinkingHand: *Mycogenesis*, 2021. Detalje. Glas, stål, mikrober fra Novozymes. Foto: Vanja Falk.

Klima var og er bogstaveligt talt et varmt politisk emne, hvilket bør og skal afspejle sig i kunsten, og jeg anerkender ARoS' forsøg på at påtage sig rollen som samfundsdebattør. Alligevel stod jeg tilbage med en følelse af, at det var en helt ordinær samtidskunstudstilling med en solidt drys greenwashing eller – sagt med Informations Maria Kjær Themsens ord – “[...] en slags museal muskelopvisning med en liste af topnavne, der tilfældigvis kobles på vores aktuelle klimaproblemer”.³

Kunstnerintentionen spænder ben

Jeg vil ikke kritisere den kunstneriske kvalitet af Hatoums jordklode eller Saracenos visioner om fremtidens beboelsesformer. Det er effektfulde og stærke værker med tydelige intentioner. Problemet opstår for mig at se i, at de selvsamme kunstnerintentioner dominerer den kunstfaglige formidling og er med til at bremse alternative – og herunder økokritiske – behandlinger af værkerne. I bogen *The ecological eye – Assembling an ecocritical art history* fra 2019 skriver den skotske kunsthistoriker Andrew Patrizio, at kunsthistoriedisiplinen har “[...] missed so many opportunities to take ecological contexts seriously, beyond visual imagery and obvious content alone” (2019, 2). Hans hensigt er at udvikle en kunsthistorie, der har en anti-antropocentrisk og økomaterialistisk tilgang til alle typer af værker (ikke kun “økokunst”). Hvis vi benytter et sæt økokritiske analytiske briller, kan det potentielt udvide “[...] the normal model of art historians being the willing exegetical or interpretive followers of artists and their work (2019, 11).

Ifølge Patrizio handler det at arbejde økokritisk inden for kunsthistoriedisiplinen ikke om at finde tematisk “egnede” værker, men om at analytikeren anerkender værket og dets materialer som noget, der har handlekraft eller agens i sig selv, og som kan åbne for aspekter, der ikke nødvendigvis flugter med kunstnerens udlægning. Ved at benytte det, Patrizio betegner som et “ikke-hierarkisk” perspektiv, der blandt andet trækker på økofeminisme, konservatorfaget og nymaterialisme, er hans forhåbning at udvikle en praksis, der i sin grundessens er økokritisk og åben over for værkernes egen kommunikation (2019,

8). Kunne det eksempelvis tænkes, at Hatoums jordklode kunne bruges til at tale om strøm, kemi i lysstofrør og stålets historie ud over den intenderede og åbenlyse betydning alene?

Jeg tror, at det udfordrende ved tilgangen er, at vi bliver tvunget til at tænke helt nyt i forhold til, hvem og hvad der skal tilskrives magt i en kunsthistorisk analyse. Måske er det for meget at forlange i en disciplin, der nok beskæftiger sig med materielle objekter, men som historisk har brugt enorme mængder energi på “[...] the lives of artists, their skills, objects, achievements, vulnerabilities, life stories, chronologies, egos and legacies” (Patrizio 2019, 12).

Case: Beuys, Beuys, Beuys

Hvis jeg skal vende det kritiske blik væk fra udstillingspraksisser og mod den akademiske reception, bliver jeg nødt til at inddrage en kunstner, hvis værker er særligt interessante i forhold til den økokritiske tilgang, men som er underlagt en akademisk reception, der i ekstrem grad er centreret om hans person. Jeg taler om den tyske kunstner Joseph Beuys (1921-1986).

I 2018 afleverede jeg kandidatspecialet “Et fedt-speciale. Materialeanalyser af udvalgte Joseph Beuys-værker med fokus på fedt og sten”. I mine undersøgelser stødte jeg på en Beuys-reception, der forholdsvis entydigt byggede videre på den samme grundfortælling om det berømte flystyrt på Krimhalvøen i 1943. Her er den gengivet i Caroline Tisdalls katalog til Beuys' store soloudstilling på Guggenheim i 1979:

Had it not been for the Tartars I would not have been alive today. They were the nomads of the Crimea, in what was then the no man's land between the Russian and German fronts, and favoured neither side. I had already struck up a good relationship with them, and often wandered off to sit with them. 'Du nix njemcky' they would say, 'du Tartar', and try to persuade me to join their clan. [...] it was they who discovered me in the snow after the crash [...]. I remember voices saying 'Voda' ('Water'), then the felt of their tents, and the



Joseph Beuys: *Unschlitt*, 1977. 20 tons fedt fordelt på syv objekter. Hamburger Bahnhof, Berlin. Foto: Vanja Falk.

dense pungent smell of cheese, fat and milk. They covered my body in fat to help it generate warmth, and wrapped it in felt as an insulator to keep the warmth in. (1979, 16)

Historien er ikonisk for efterkrigstidens vestlige kunsthistorie. Jeg anerkender, at den spiller en stor rolle for vores forståelse af Beuys og tjener som et eksempel på, hvordan en kunstner kan opbygge en persona og spinde et mytologisk univers omkring sig. Historien og fascinationen af figuren Beuys er dog så præsent i receptionen, at det næsten er svært at forestille sig en analyse af hans værker, der ikke tager udgangspunkt i ham og hans liv.

I 1995 udkom en samling af kritiske artikler med titlen *Joseph Beuys: Diverging Critiques* stammende fra en konference holdt på Tate Gallery Liverpool i forbindelse med udstillingen *Joseph Beuys: the Revolution is US* (april 1993 - januar 1994). Bagsideteksten påstår, at antologien byder på nye, kritiske fortolkninger af kunstnerens virke, der for første gang beskæftiger sig med hans arbejde: “[...] beyond the range of the strong influence of his personality” (Thistlewood 1995). Forfatterne inddrager forskellige vinkler og teorier til at belyse hans kunst på ny, og flere af dem har fokus på den samtidige kritik af, at Beuys var en charlatan og “showman” i højere grad end kunstner, som beskrevet af bogens redaktør i forordet: “His adverse critics hold that Beuys lacked the substance of a true artist; that his artistic identity was as carefully constructed and managed as that of a showbusiness personality” (1995, 2). På trods af kritikken viser artiklernes titler, at kunstneren ikke er holdt op med at være centrum for analyserne; navnet Joseph Beuys indgår i titlerne på samtlige af antologiens 13 bidrag, for eksempel “Joseph Beuys: Between Showman and Shaman”, “Beuys and the Work of Iron in Nature” og “Joseph Beuys: the Body of the Artist”. Måske ikke så mærkeligt, kunne man indskyde, når bogen nu engang handler om ham, men at fortolkningerne, som bagsideteksten påstår, skulle se ud over hans sagnomspundne personlighed, er ikke tilfældet for flere af de ovenfor nævnte artikler.

Den amerikanske kunstkritiker og professor emeritus Donald Kuspit laver i artiklen “Joseph Beuys: the Body of the Artist” en analyse med udgangspunkt i kunstnerens distancerede forhold til sine forældre, der forårsagede en barndom med ensomme lege med Beuys som hyrde for en usynlig fåreflok. Ifølge Kuspit er hans praksis derfor et personligt projekt, der handler om at blive opvarmet efter en opvækst fyldt med kulde, men den subjektive historie skal samtidig ses som en analogi til en stor, samfundsmæssig begivenhed: “Beuys’ personal need to save himself from self-deprecating feelings fused with the German people’s identical need. They had given their trust to a leader, a shepherd, who had betrayed them – a false and bad parent” (1995, 96). Beuys fandt sine nye, varmegivende forældre i Tatarerne, og derefter var det op til ham at komme Tyskland til undsætning med fedt og filt, og med disse materialer yde førstehjælp til et land stivnet af fascismen.

Kuspits artikel er et eksempel på, at kunstneren analyseres i højere grad end kunsten. Materialerne og objekterne fylder meget i fortolkningen, men forfatteren afkoder dem i henhold til kunstneren og hans krop, såsom det filtindpakkede klaver *Infiltration homogen für Konzertflügel* (1966), der, med Kuspits ord, uden tvivl er: “[...] a sophisticated symbol for Beuys’ own self, representing his grandiosity and remoteness [...]” (1995, 99). Han er også inde på, at Beuys’ arbejde med organiske materialer skal forstås som en evig søgen efter en varm surrogatkrop, der kunne udskifte hans egen. De mange materialer, der optræder i Beuys’ værker, såsom fedt, filt, bivoks, basaltsten, kobber og jern, bliver sjældent fremhævet som andet end metaforer for kunstnerens liv eller teori om social plastik. Dette på trods af, at værkerne rummer et hav af fortællinger og associationer i kraft af deres materialitet og sanselighed.

Fedtets mangfoldige bevægelser

I mine undersøgelser tog jeg det radikale skridt at vende det eksisterende magtforhold mellem aktivt kunstner-subjekt og passivt kunstobjekt på hovedet; eller i hvert fald sidestille dem som to ligeværdigt handlende aktører.

Mit fokus var på selve materialet fedt, som det tager sig ud i værket *Unschlitt* fra 1977. Analysen bragte mig rundt i en række teoretiske kringelkroge, der blandt andet indebar en fænomenologisk beskrivelse, atmosfæreteori, nymaterialisme, en kogebog om fedt, konserveringsproblematikker og Batailles *informe*-begreb (Falk 2018). Gennem analysen viste *Unschlitt* sig som en bevægelig, bevægende og agerende fedtkrop, der med sin sanselighed formår at vække et arsenal af associationer og følelser hos beskueren.

Når Patrizio fremlægger et bud på en økokritisk kunsthistorie, er det lettere sagt end gjort at udføre. Så vidt jeg ved, findes der endnu ingen “best practice” på området, og den kunsthistoriske økokritik har brug for yderligere udvikling. Som kunsthistoriker er man intuitivt tro mod kunstneres udlægning af deres egne værker – uanset om ophavspersonen lever i bedste velgående eller har været død i mange år. Pointen er ikke at afskrive kunstnerintentionen, men at se den som en ud af flere informanter, når man som analytiker behandler et værk økokritisk. I en økokritisk kunsthistorie befinder mennesket – det være sig beskueren, analytikeren eller kunstneren – sig ikke over værkerne og materialerne, men på lige fod med dem. Jeg skal som forfatter ikke skrives ud af ligningen, men snarere anses som én ud af mange *aktanter* (Latour 2005) i den *assemblage* (Bennett 2010, 2), der udgør det samlede kunstværk.

Jeg håber, at vi sammen i kunsthistoriefaget har mod på og lyst til at tage de ikke-menneskelige aktører såsom materialer alvorligt i vores analyser og kunstformidling. Det kræver muligvis, at vi ser ud over den fagfaglige akademiske kunsthistorie og inddrager andre områder, som eksempelvis naturvidenskabelige, litterære og praktiske fag, der kan være med til at afdække kunstværkers handlekraft på alternative måder. Hvis vi lykkes med at benytte det, Patrizio betegner som et non-hierarkisk perspektiv i vores kunsthistoriske praksis, kan faget potentielt blive: “[...] a perfect setting within which to explore a sensory attentiveness to the nonhuman” (2019, 20).

NOTER

- 1 <https://www.aros.dk/da/om/pressemeddelelser-2019/tomorrow-is-the-question/> (08.12.2021)
- 2 <https://www.aros.dk/da/om/pressemeddelelser-2019/tomorrow-is-the-question/> (08.12.2021)
- 3 <https://www.information.dk/kultur/anmeldelse/2019/04/aros-saetter-fokus-paa-fns-verdensmaal-ved-udstille-samme-mandlige-kunstnere-set-siden-1990erne> (08.12.2021)

LITTERATUR

- Bennett, Jane 2010. *Vibrant Matter – a political ecology of things*. Durham/London: Duke University Press.
- Falk, Vanja. 2018. “Et fedt-speciale. Materialeanalyser af udvalgte Joseph Beuys-værker med fokus på fedt og sten”. Kandidatspeciale, Aarhus Universitet.
- Kuspit, Donald. 1995. “Joseph Beuys: the Body of the Artist”. In *Joseph Beuys – Diverging Critiques*, redigeret af David Thistlewood. Liverpool: Liverpool University Press.
- Latour, Bruno. 2005. *Reassembling the Social – An Introduction to Actor-Network-Theory*. New York: Oxford University Press Inc..
- Patrizio, Andrew. 2019. *The Ecological Eye – Assembling an ecocritical art history*. Manchester: Manchester University Press.
- Thistlewood, David. 1995. “Joseph Beuys’ ‘Open Work’: its Resistance to Holistic Critiques”. In *Joseph Beuys – Diverging Critiques*, redigeret af David Thistlewood. Liverpool: Liverpool University Press.
- Tisdall, Caroline. 1979. *Joseph Beuys*. New York: Guggenheim Museum.