Planter i bevægelse

Planter i bevægelse

Redigeret af Line Marie Thorsen

RØNNEBÆKSHOLM

INDHOLD

Forord 7

Line Marie Thorsen *Introduktion: Planter i bevægelse* 11

TÆNKESTYKKER: AT TÆNKE MED FÆLLES BEKYMRINGER

Koichi Watanabe
+
Anna Tsing *Planter i bevægelse: Itadori og Koichi Watanabe* 19

Karin Lorentzen
+
Yuriko Saito *Planter og hverdagsæstetik* 33

Wai-Yi Monti Lai
+
Laurent Thévenot *Kunsten at genplante levende fælles-steder – hvordan man kommunikerer omsorg for miljøet med plantekunst* 47

Yukiko Iwatani
+
Cecilie Rubow *Forstadsalmanak, vinter* 61

Åsa Sonjasdotter
+
Inge Schjellerup *Den magiske kartoffel* 75

Janet Laurence
+
Geoffrey C. Bowker *Dette øjeblik er anderledes: Janet Laurence og det antropocæne* 89

Camilla Berner
+
Anders Blok *Dybt inde i labyrinten – bynatur og gentagelser af noget ikke-helt-identisk* 103

ESSAYS

Introduktion til essays 121

Natasha Myers *Fotosyntetisk stof- og betydningsgørelse: rodfæste i det plantropocæne* 123

T.J. Demos *At dyrke haver mod apokalypsen – dOCUMENTA (13) som case* 131

INTERVIEW

Line Marie Thorsen og Anette Vandsø *Kan vi lande på jorden? – et interview med Bruno Latour* 143

Bidragsydere til kataloget 157

Forord

Planter er overalt omkring os. De er den buket, vi giver til en elsket, og de er græsset, vi ligger på om sommeren. De er den salat, vi spiser, og de er buskene, der gemmer på barndommens huler. Og alligevel, så er planter – som *Planter i bevægelse* viser os – meget mere end det, vi opfatter og oplever gennem hverdagens gøremål. Planter er en central del af debatten om et klima i krise, de har en enorm indflydelse på menneskets demografi, og de har et fantastisk æstetisk potentiale – som mad, som billeder og ikke mindst som noget, vi kan *tænke med*. For som *Planter i bevægelse* viser os, så er det ikke bare mennesker, der flytter og bevæger planter – planterne bevæger også *os*.

Det er en stor ære at huse et udstillingsprojekt på Rønnebæksholm, der på så overraskende og dybdegående vis forholder sig til planter og natur. I dag er Rønnebæksholm en kunsthal for moderne kunst og samtidskunst, men den gamle herregårds historie går tilbage til 1300-tallet. Og som det gælder for alle de historiske herregårde rundt om i landet, så er det frem for alt naturen og landskabet, der har defineret deres position, produktion og politiske rolle gennem tiden. Samtidig med at herregårde som Rønnebæksholm uden tvivl også har haft en indvirkning på den natur, der omgiver dem.

Rønnebæksholm er i dag omgivet af parkområde, enge og en lindeallé – omgivelser, der er en central del af Rønnebæksholms identitet. Her arbejder vi konstant med kunsten som noget, der har indflydelse, som noget, der har vigtige ting at sige om historie, politik, kunst med mere. Kunsten er aldrig bare "døde billeder" og historien er aldrig "støvet og kedelig". *Planter i bevægelse* er et glimrende eksempel på, hvordan kunst rent faktisk kan *gøre* noget: kaste et helt nyt lys på noget så tilsyneladende almindeligt som planter.

Vi vil gerne takke katalogets skribenter for at dele ud af deres viden og for at præsentere os for nye og tankevækkende indsigter. Vi vil også gerne takke udstillingens kunstnere for så generøst at have delt deres tanker, værker og tid. Med base i Sverige, Danmark, Australien, Hongkong og Japan har mange af kunstnerne rejst halvvejs rundt om kloden for at arbejde med de lokale planter og for at bo her i forbindelse med kortere og længere residencies.

Intet af dette havde været muligt uden Line Marie Thorsen, der oprindeligt præsenterede os for udstillingens koncept. Det overordnede kuratoriske og forskningsmæssige ansvar for projektet har ligget hos hende, og hun har skabt en fantastisk udstilling og publikation. På Rønnebæksholm har udstillingsinspektør Anna Vestergaard Jørgensen ydet en ekstraordinær indsats for at koordinere og planlægge både publikation og udstilling. Vi vil også gerne benytte lejligheden til at takke Aarhus University Research on the Anthropocene (AURA) og Changing Disasters UCPH Excellence Programme for Interdisciplinary Research på Københavns Universitet for støtten til *Planter i bevægelse* som en del af Line Marie Thorsens ph.d.-projekt. Tak til Casper Bruun Jensen for værdifulde indsigter og kommentarer i arbejdet med denne publikation. Jeanne Betak har som grafiker formet alle tanker og kunstværker til den smukke bog, du holder i hænderne lige nu. Hverken udstillingen eller bogen ville være blevet til noget uden alle de ovennævntes engagement og støtte, ej heller uden den generøse støtte fra Statens Kunstfond, Toyta-Fonden og Beckett-Fonden.

Vi er taknemmelige over at have fået muligheden for at lade *Planter i bevægelse* og alle projektets involverede efterlade et varigt indtryk på den måde, vi tænker om vores lokale natur på, og vi glæder os over at kunne invitere besøgende såvel som læsere til at blive bevæget sammen med os.

Dina Vester Feilberg
Leder
Rønnebæksholm

Rønnebæksholm, udsigt fra parken. Foto: Léa Nielsen.

Introduktion: Planter i bevægelse[1]

Line Marie Thorsen

Planter bevæger sig, de bevæger andre ting, de bevæger os, og de bliver selv flyttet omkring. Som naturskribenten og journalisten Richard Mabey skriver i *The Cabaret of Plants*, så har vi en tendens til at opfatte planter som et bagtæppe for menneskets aktiviteter og væren: "as the furniture of the planet, necessary, useful, attractive, but 'just there', passively vegetating" (Mabey, 2016, 4). Men efterhånden som det begynder at gå op for os, hvor slemt det står til med vores planets økologiske tilstand, insisterer flere og flere kunstnere og forskere verden over i højere og højere grad på, at planter er blandt vores vigtigste jordiske medskabninger, hvis vi skal overleve og trives i en klimaforandret verden (se for eksempel "Fotosyntetisk stof- og betydningsgørelse: rodfæste i det plantropocæne", s. 123). Udstillingen *Planter i bevægelse* samler kunstnere fra Østasien og Europa, der alle på den ene eller anden måde har planter som omdrejningspunkt for deres arbejde med at skabe lokale og globale forbindelser mellem et æstetisk engagement i samtidens økologiske problemer og praksisser drevet af bekymringer for disse.

Den bog, du har i hånden, er en ledsagerske til udstillingen af samme navn, og den bringer de udstillede kunstnere sammen med forskere, der alle beskæftiger sig indgående med tilsvarende planterelaterede emner. Hermed er det heller ikke et udstillingskatalog i ordets sædvanlige forstand, det er snarere en samling af refleksioner, hvor forskere fra en række forskellige faggrene er blevet inviteret til at tænke med og gennem kernetemaer, der finder genklang i de problemstillinger, som udstillingens kunstnere udforsker i deres værker. Så lad os starte med at få rede på disse centrale problemer og bekymringer. Hvorfor er planter så vigtige, når vi taler om og engagerer os i vores planets aktuelle tilstand af økologisk og klimatisk oprør?

At bemærke planter: iscenesættelsen af en fælles grund for økologisk bekymring

Som filosoffen og antropologen Bruno Latour påpeger, så vil det kræve en fælles indsats fra alle jordboere, hvis vi skal overleve den tiltagende klimamæssige og økologiske krise (se for eksempel "Kan vi lande på jorden? – et interview med Bruno Latour", s. 143). Men klimaforandringer er ikke kun én ting. Skandinavien påvirkes anderledes af forandringerne end Østasien, og idéer om klima*et* og miljø*et* er vildledende, fordi forholdet mellem kultur og natur opfattes forskelligt verden over. Af samme grund arbejder kunstnere også med problemstillingerne på meget forskellig vis.

1. Titlen er jeg taknemmelig over at få lov til at låne fra Koichi Watanabes værk og kunstprojekt *Moving Plants* (2000–15).

I det, vi kunne kalde Euro-Amerika, er en række specifikke begreber kommet til at forme den måde, hvorpå både diskurser, forskning og kunstpraksisser kategoriseres og identificeres som miljømæssigt optagede. Det gælder ord som "klimaforandringer", "global opvarmning" og senest det fremherskende "antropocæne" – et begreb, der potentielt betegner en ny tidsalder, hvor menneskelig aktivitet har lige så stor indvirkning på planeten som naturens geofysiske kræfter. Men selvom disse generaliserende begreber naturligvis er vigtige i nogle sammenhænge, og uden tvivl har stor betydning for vores forståelse af den tid, vores planet bevæger sig hen imod, så har de også en tendens til at udviske vigtige forskelle og rejser af samme grund kun med besvær uden for den euro-amerikanske kontekst.

Planter i bevægelse undersøger, hvordan en række samtidskunstnere på forskellig vis navigerer, udtrykker og trækker de globale klimaproblemer ind i deres (andre) lokale – eller rettere, situerede – miljømæssige og økologiske bekymringshorisonter. Denne undersøgelse udspringer af undertegnedes feltarbejde i østasiatiske og europæiske samtidskunstverdener, med udgangspunkt i Hongkong og Japan. Hvor vi i Europa har haft mange klimaforandrings- og "antropocæne projekter",[2] der aktivt bringer kunsten og andre discipliner sammen under sådanne "globaliserede" begrebslige rammer, så konfigureres de situerede økologiske diskurser – og dermed rummet for den socialt og økologisk engagerede kunst – helt anderledes i Japan og Hongkong. Det betyder, at kunstnerne ofte *ikke* taler om klimaforandringer eller det antropocæne, når de taler om ændringer i klimaet, ændringernes antropogene oprindelse og de deraf følgende problemer. I stedet har jeg kunnet konstatere, at de oftere, og mere engageret, taler om pleje af og omsorg for planter.

Ved at tage udgangspunkt i de østasiatiske kunstneres arbejdsmåder og i undersøgelsen af kunstpraksisser, der har økologi og klima som omdrejningspunkt, kaster det samtidig et helt nyt lys over de europæiske klimakunstpraksisser. Trods visse såkaldt "globale" begrebers manglende evne til at lade sig transportere andre steder hen, så er kunstnere i begge verdensregioner faktisk optaget af de fælles "ting", der med stor styrke medierer økologiske udfordringer, og som tilsyneladende har lettere ved at rejse. Planter er en af disse helt centrale ting, jordlige og indtagende som de er. Ved at *bemærke* planter og gøre dem til vores *midtpunkt*, som vi gør i udstillingen og i bogen, kan vi mere indgående lære – vover jeg i hvert fald at påstå – om de økologiske og klimamæssige bekymringer, der udspiller sig i samtidskunsten og andre discipliner, heriblandt om de fantasifulde tilvirkninger af verdener, der er på færde.

2. Udtrykket refererer især til Haus der Kulturen Der Welt (HKW) i Berlins *The Anthropocene Project*, som har været i gang i forskellige former siden 2013. Men man kunne nemt tilføje en forholdsvis lang liste af udstillinger, events og projekter relateret til det antropocæne. Blandt andet Aarhus University Research on the Anthropocene (AURA), som udviklingen af udstillingen *Planter i bevægelse* og denne bog er blevet udarbejdet i anknytning til.

At skabe rum og sted til planternes forsamlende kræfter

I Hongkong er der langt fra tanken om et *globalt* klima til dagligdagens bekymringer. I en konstant voksende by med stigende sociopolitiske spændinger virker globale klimasystemer og smeltende iskapper ganske enkelt for fjerne for de fleste. Ikke desto mindre er planter også vigtige her. De giver sund mad, de giver grundlag for en styrkelse af lokalsamfundene, og efterspørgslen efter planter – efter flere grønne områder – har skabt en fælles platform for bevægelser, der kræver en mere ansvarlig klima- og miljøpolitik. Af samme grund har kunstnere som Wai-Yi Monti Lai vendt deres kunstneriske praksisser mod en skabelse af offentlige *fælles-steder*, hvor man kan dyrke og diskutere vigtigheden af planter, haver og landbrug, i et forsøg på at fostre og skabe bedre levevilkår for alle.

I Japan har der længe været tradition for at opfatte landskabet som en sammenvævning af kultur og natur, og det giver et andet udgangspunkt for overvejelserne over menneskets indflydelse på naturen i forhold til for eksempel i Europa eller sågar i Hongkong. I Japan er et af kernebegreberne *satoyama*: det japanske ord for økologisk rige områder, der placerer sig midt imellem "det vilde" og "det kultiverede", hvor bjergene leverer næringsrig jord, vand og *planter* til bønderne, der til gengæld omsorgsfuldt kultiverer bjergskråningerne. Som et næsten mytisk natur-kultur-landskab har Niigata-præfekturets *satoyama* i de seneste år huset den ambitiøse kunsttriennale Echigo Tsumari; også her kommer optagetheden af økologiske sammenviklinger til udtryk i en interesse for planter, som blandt andet Yukiko Iwatanis og Janet Laurences værker, der blev udstillet i 2015, bevidner. Som Iwatani har udtalt, kan man kun udvise bekymring for planetens rige økologi, hvis man forstår, at den allerede er en integreret del af ens hverdag. Ved hjælp af japanske plantemanipulationsteknikker skaber Iwatani smukke skulpturelle værker af ukrudt, frø og nytteplanter, som vokser i de områder, hvor hun inviteres til at udstille; planter, der allerede er en del af hverdagen, men som ofte overses. Med sine skulpturer giver hun os fornyet adgang til deres livskraft og vitalitet, hvilket måske kan få os til at begynde at bemærke dem og passe på dem.

I fortællingen om den moderne vestlige verden – hvor fantasifuld den end synes nu – har den menneskelige kultur fået rollen som den, der dominerer den passive natur. Men efterhånden som det går op for os, hvor katastrofal den rollefordeling har vist sig at være, er vi på ny ved at lære, præcis hvor tæt sammenflettet mennesket er med planetens økologi. I anerkendelse af at vi har brug for et brud med kultur-versus-natur-fortællingen, spørger europæiske kunstnere – i tråd med deres østasiatiske kolleger – ligeledes til vores forhold til "det naturlige" og til jorden via en interesse for planterne. Som Camilla Berners, Karin Lorentzens og Åsa Sonjasdotters værker viser, gør de det ikke mindst ved at udforske den hverdagsæstetik, der følger med sammenfiltringerne af natur og kultur i byer, haver, køkkener, landbrug og forfaldne postindustrielle landskaber i Europa og andre steder (se for eksempel "Planter og hverdagsæstetik", s. 35, og "Dybt inde i labyrinten", s. 105).

I modsætning til den abstrakte debat om klimakris*en* er planterne samlingspunkt for en optagethed af adskillige økologiske problemstillinger, lokale engagementer og kunstneriske forestillinger på tværs af verdensregioner, nationalstater og kulturer på et nært, kropsligt, sanseligt og vitalt materielt plan. Overalt i verden spiller kunstnerne en central rolle i formgivningen af denne æstetik og af planternes politiske kraft til at forsamle, samt i skabelsen af fælles-steder, hvor verdener baseret på mere-end-menneskelig sameksistens kan udforskes, dyrkes og reflekteres over. *Planter i bevægelse*, såvel udstilling som bog, stræber ligeledes mod at være et sådant forsamlingssted.

Planter i bevægelse og tænkende kunst

Uanset om vi ser, kuraterer eller forsker i samtidskunst, har vi en tendens til at begynde med det, vi allerede kender – med det, der virker solidt, veletableret eller ganske enkelt genkendeligt. Af en eller anden grund har denne tilgang gjort, at filosofisk og sociokulturel *teori* og ditto *teoretikere* – i deres egenskab af anerkendte vidensproducenter – ofte er udgangspunktet for at forstå kunsten. Kunstfestivaler i hele verden, fra Documenta i Kassel til kunsttriennalen Echigo Tsumari i Niigata, ledsages således altid af et væld af teoretiske bøger, der lover at give os den nødvendige intellektuelle ramme for at "forstå" kunstværkerne.

Denne fremgangsmåde er uden tvivl relevant i mange sammenhænge; men hvad nu, hvis vi prøvede at gøre det symmetrisk modsatte for en gangs skyld? Hvis man med udgangspunkt i Østasien og kunstens "andre verdener" pludselig ser planterne og ikke klimaforandringerne som en central "ting" for miljøbekymrede kunstnere også i Europa, så kan det at starte med kunsten selv og kunstens centrale engagementer måske ligeledes give anledning til andre måder at tænke på. Hvad hvis vi ikke tænker kunsten gennem teori, men angår teoretiske spørgsmål ved at tænke med og gennem kunsten? Det er denne tanke, der er udgangspunktet for nærværende bog – og som sådan tager bogen form af eksperiment ud i kunst som videnskabende og vidensgenererende praksis. For netop at lade de involverede kunstnere og deres praksisser sætte rammen for den videre tænkning er alle bogens såkaldte "tænkestykker" skrevet af anerkendte forskere, der for ingens vedkommende har kunsten som deres primære forskningsfelt. De kommer i stedet fra en række forskellige discipliner og er blevet sat sammen med en kunstner, med hvem de deler et tematisk interesse- og bekymringsfælleskab, og hvis kunstpraksis de er blevet inviteret til at reflektere og tænke med.

Det gælder for eksempel kunstneren Koichi Watanabe, som i sit fortløbende kunstprojekt *Moving Plants* – hvis titel vi har lånt til udstillingen og bogen – dokumenterer den japanske pileurts historiske, nutidige, globale og lokale udbredelse gennem en serie af dokumenterende fotografier. I hans fotografiske værker ser vi, hvordan den invasive, men

også meget almindelige planteart kom fra Japan til Europa og Amerika i 1840'erne via den spirende kapitalismes handelsruter. I sin ledsagende tekst, eller rettere sit tænkestykke, bruger antropologen Anna Tsing Watanabes værk som udgangspunkt for en videre refleksion over sin egen forskning vedrørende påtrængende (weedy) interaktioner mellem menneskelige og ikke-menneskelige verdener. Ved at følge og værdsætte planternes bevægelser bruger Tsing Watanabes æstetiske forlæg til at tænke over, hvad det betyder, når planter bevæger sig, og hvad der bevæger sig med dem (se "Planter i bevægelse: Itadori og Koichi Watanabe", s. 21).

Som forsamlingssted sætter *Planter i bevægelse* på denne måde fokus på planternes potentiale til at vække vores opmærksomhed og samle trådene fra fælles bekymringer for vores fælles verden. Det gør den ved at vise værker af kunstnere fra Hongkong, Japan, Danmark, Sverige og Australien og ved at iscenesætte en dialog mellem værker og forskere fra ligeledes forskelligartede verdener, der tænker *med* kunstnerne og deres værker og udforsker de mange måder, både planter og kunst intervenerer i vores daglige liv på. Hvilken form for tænkning giver kunsten anledning til? Hvordan kan og bør kunstnere, forskere og befolkninger udforske deres fælles økologiske bekymringer, sammen og hver for sig? Det er spørgsmål som disse, tænkestykkerne i bogen rejser.

De udstillede kunstnere arbejder primært stedsspecifikt i en tæt relation med og udforskning af hverdagens økologier. I udstillingen *Planter i bevægelse* udfoldes flere af værkerne i samspil med udstillingsstedets særkender og med forankring i lokalmiljøet. Men som man vil kunne se i de følgende tekster, svækker det på ingen måde værkernes potentiale til at arbejde med en række bredere problemstillinger – snarere tværtimod, hvis man skal dømme ud fra tænkestykkerne. Mens jeg her argumenterer for, at alle de udstillede kunstnere mobiliserer planter som bindevæv til en større opmærksomhed på planetens skrøbelige økologier, så er hvert kunstværk og hvert tænkestykke samtidig også optaget af sine egne tematiske bekymringer, der tilvejebringer nye måder at se og tænke på tværs af de mangfoldige fænomener, der er flettet ind i vores økologiske og klimamæssige krise. Det at få mulighed for at betragte disse forskelligheder i fællesskab og udforske det fælles på tværs af divergerende kontekster, er en af mange vigtige måder, hvorpå planter potentielt kan bevæge samtidskunsten, forskningsmæssig tænkning, offentligheders sensibilitet og politisk engagement i nye retninger.

Bibliografi

Mabey, Richard: *The Cabaret of Plants – Botany and the Imagination*, Profile Books, 2016.

Tænkestykker: at tænke med fælles bekymringer

Koichi Watanabe

Anna Tsing

Den japanske kunstner og fotograf, Koichi Watanabe, har i sit mangeårige projekt *Moving Plants (Planter i bevægelse)* forsket, fulgt og dokumenteret planten itadori: dens indviklede liv og bevægelse fra Japan og til resten af verden. Itadori, eller *Fallopia japonica,* er en høj, livskraftig plante, bedre kendt som japansk pileurt i Danmark. Planten blev bragt til Europa af den tyske læge Philipp Franz von Siebold i midten af det 19. århundrede. Som følge af plantens fine udseende og hjerteformede blade blev den flittigt anvendt som prydplante i haver gennem hele Europa; men i de nye kulturlandskaber blev planten hurtigt invasiv. I sit arbejde følger Koichi Watanabe denne sammenvikling af menneskets og plantens liv og historie, fra Deshima til Leiden og fra London til Nagasaki i fotografier fra botaniske haver, boligområder, industrielle landskaber og parker. Vi bliver vidner til plantens spredning i dag, dens problematiske skønhed og dens invasive tilstedeværelse.

—

Gennem sit etnografiske arbejde har antropologen Anna Tsing længe fulgt og undersøgt globale sammenhænge mellem mennesker og ikke-mennesker, hvordan de opstår og kommer til live i friktionsfyldte møder. I sin seneste bog, *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins* (2015), følger Tsing den eftertragtede og meget aromatiske matsutake-svamp; en særdeles luksuriøs svamp, som forbinder japansk kultur med migrantarbejdere i Amerika, naturfredning, industrielle ruiner, global handel og meget mere. Vi kan tilsvarende spørge, hvilke typer af plantebevægelser og møder vi støder på, når vi tager udgangspunkt i Watanabes arbejde og i særdeleshed arbejdet med itadori. Dette spørgsmål behandler Tsing i sin tekst. Planter er i bevægelse, ja, men intet handler på egen hånd, så hvordan og med hvilke andre entiteter bevæger en plante som itadori sig?

Koichi Watanabe: *Swansea, Wales, Storbritannien*, 2005.

Planter i bevægelse: Itadori og Koichi Watanabe

Anna Tsing

Frø fra rød løn flyder ned ad en flod i New England og breder sig hurtigt på den mudrede flodbred, hvor vandet sætter dem af. De fleste vil dø, når vandet stiger, men hvis flodlejet ændrer sig, vil nogle af træerne måske vokse sig store. Imens styrter modne durianfrugter på størrelse med fodbolde mod jorden i Borneo og spreder en fristende duft. Dyr og mennesker tager frugterne med sig, kasserer frøene, der atter spirer og giver skygge til andre bjergskråninger. I en fyrreplantage i Jylland er underskoven tæt af glansbladet hæg, der hvor skovskaderne har spredt dens frø. I alle tre tilfælde er planterne – ligesom mange andre steder i verden – i evig bevægelse. Idéen om, at planten skulle være et ikon på stilstand, rodfæste og passivitet, er en uheldig arv fra de vestlige filosofier og deres ligegyldighed over for rigtige, levende planter (Marder, 2013).

Men det, at planter bevæger sig, har ændret betydning. I dag kan der let være 18.000 kimplanter i en fragtcontainer. Det har gjort det nemt for industriens speditører at indtage markedet for plantehandel og flytte den til de billigste og mindst regulerede steder rundt om i verden. Planter og jord farer verden rundt, og de billige globale lagre underbyder de lokale planteskoler. Resultatet er, at plantesygdomme og invasive arter spredes, og at oprindelige økologier rundt om i verden udsættes for fare; til gavn for ganske få ledere på toppen.

Koichi Watanabe tager os med sin fortælling om itadori, japansk pileurt (*Fallopia japonica*), med tilbage til begyndelsen af den industrielle og imperiale handel med planter. Som Watanabe fortæller, så rejste den tyske læge Philipp Franz von Siebold i 1823 til Japan, hvor han begyndte at samle planter, som han sendte tilbage til Europa. I 1830 blev han udvist for smugleri. Men selvom et skibbrud ødelagde næsten hele hans botaniske samling, så lykkedes det Siebold at få en stor mængde japanske planter med tilbage til Holland – hvor han blev en entreprenant plantehandler. En enkelt itadori-plante overlevede skibbruddet, og den blev plantet i Leidens botaniske have. Herfra bredte den sig som stiklinger og via krydsbestøvninger og blev tvillingesøster og tipoldemor til mange andre planter i Europa og Nordamerika.

Et vigtigt øjeblik i den forbindelse var, da Siebold sendte stiklinger til Kew Gardens i London. Det var netop på den tid, hvor den "vildtvoksende" engelske havestil var på sit højeste, en havestil, hvor de imperiale idéer blev udtrykt i æstetiseret form i haver, hvis utvungenhed og skønhed krævede planter fra hele verden (Casid, 2004). Itadori var ideel til at skabe skyggefulde steder, hvor man kunne sidde i fred og ro og betragte verden (Bailey

og Connolly, 2000). Det var fra steder som dette, itadori-planten bredte sig; ikke kun fordi den blev udplantet, men også ved egen spirende kraft – fra mikroskopiske plantedele i jorden og fra dens mange frø. Itadori *bevægede sig*. Den bredte sig overalt i Europa og Nordamerika, særligt til områder, hvor naturen i forvejen var blevet forstyrret, for eksempel byggepladser og tomme industrigrunde. De stærke itadori-skud kæmpede sig vej op gennem revner i cement og asfalt. Og inden længe begyndte planten at ødelægge veje og skyde op i kældre, med det resultat at huspriserne faldt. I sin invasive form overtager itadori-planten det sted, den gror, opsluger hele økologier, til den til sidst er den eneste tilbageværende plante. Itadori var tilsyneladende ved at udvikle sig til et monster.

Og dog er dette ikke budskabet i Watanabes frodige fotografier. Han viser os en plante, som er almindelig i Japan, og hvis mange lag af blade man ikke kan andet end at beundre. Både i hjemlige omgivelser og ude omkring i verden er den en imponerende plante. Gennem dens løv ses en mosaik af lys og skygge. Den fylder vores synsfelt med mønstre af grønne nuancer. Og midt i alt det grønne, der breder sig langt ud over vores synsvidde, efterlades man ydmyg og fuld af ærefrygt. Her er skønhed, og her er mirakler. I forordet til Watanabes bog *Moving Plants* skriver Chihiro Minato om et barndomsminde: den sprøde lyd af en itadori-stængel, der knækker. De gaver, planterne giver os, er ikke kun mønstre og farver. Det er også lugte og lyde. Itadori er en nyttig plante, der ikke kun giver os oplevelser i grønt; den producerer også medicin og føde til dem, der kender den godt.

Hvornår bliver beundringen til frygt? Der findes intet skarpt skel. Beundring og frygt kan lappe over hinanden. I et afsnit af den svenske krimiserie *Wallander* bliver et barn bortført fra en hule i en tæt itadori-lund. Lundens tætte vægge skaber hemmelige steder, skjulesteder, hvor man kan søge beskyttelse og fred og ro – men det kan også være et sårbart og voldeligt sted.[1] Det samme gælder itadori-planten i de britiske haver: Ved første øjekast er den en behagelig følgesvend, der giver vandreren skygge – for så pludselig at ødelægge hele huset. Men det er ikke itadori-plantens skyld. Den gror, den breder sig, den trives: Den opsluger vores forsøg på at civilisere. Itadori har ingen onde hensigter. Den følger en buddhistisk tankegang: verdenserobrer og verdensforsager. Det er ikke itadori, men snarere vores imperiale civilisation, der pludselig synes at være af lave. Hvad er det for en verden, vi har skabt, siden itadori-planten så let kan besejre os uden at have ondt i sinde?

Vi har skabt en verden fuld af forstyrrelser, hvor bulldozere virker tillokkende på de unge mænd, der opfatter dem som et symbol på magt og underholdning, og hvor oprindelige økologier ses som "spildte, uudnyttede" steder, der kalder på en entreprenør. Vi har skabt en verden, hvor kapitalen bestemmer farten, og alle steder er lovligt vildt, steder, der kan erstattes med noget andet, så længe der er penge i det. Vi har skabt en verden, hvor menneskets imperiale erobringer ledsages af skadedyr, vira og uønskede invasive arter, hvoraf itadori'en overgår de fleste.

1. *Wallander*, sæson 3, afsnit 28, "Savnet". Vist første gang den 19. januar 2013. Baseret på Henning Mankells romaner.

Fig. 1. Koichi Watanabe: *Maplecrest, New York, USA*, 2007.

Vi har skabt en verden fuld af fastboltrede, massive objekter, der nægter at bevæge sig. Modsat af hvad vi forestiller os, er det ikke planterne, der ikke kan flytte sig; det er os. Ubevægeligheden er skyld i, at vores veje og huse er så sårbare over for itadori'ens vandring. Watanabe viser os et fotografi af et hus i Maplecrest i staten New York, som er blevet opslugt af itadori (fig. 1). Itadori'en er enorm. Den har vokset sig fra den ene side af huset, gennem det og over på den anden side. Huset synes at være oversvømmet af itadori. Når vi ser sådan et billede, hvordan kan vi så sige, at planterne ikke bevæger sig? Itadori-planten har bevæget sig hele vejen ind gennem huset. Problemet er tydeligvis, at huset ikke har bevæget sig. Det nægter at flytte sig ud af stedet. Det bliver bare stående og lader sig knuse. Helt anderledes var de bambus-, pæle-, bark- og stråhuse, jeg boede i i forbindelse med et feltstudie af et regnskovssamfund på Borneo; de huse bevægede hele tiden på sig. Orkaner og jordskælv ødelægger ikke bambushuse. Det er kun huse i beton og glas, der let kan knuses på grund af deres ubøjelighed. I bambushusene er nogle af byggematerialerne levende. I de huse, vi boede i på Borneo, nåede der at spire blade frem på stolperne, der var lavet af træstammer, inden menneskefamilien besluttede sig for at drage videre. Få år senere var det svært at skelne mellem det gamle hus og de øvrige træer. I Maplecrest i New York virker det, som om itadori-planten gør, hvad den kan, for at få os til at vende tilbage til den måde at leve på.

Watanabe ender sine overvejelser over itadori-planten med at forestille sig et fremtidsscenarie, hvor mennesket har mistet herredømmet over jorden:

Fig. 2. Koichi Watanabe: *Katowice, Schlesien, Polen*, 2006.

> When I visited the sites covered by hybridized *itadori* suddenly I caught the odd feeling that I had come to the future world from which human beings had departed Vegetation would be renewed year after year if people were gone and constructions were demolished. Hybridized *itadori* would be the main creature in this area. At that time, how would the ecological balance in this area be? (Watanabe, 2015, 103)

Det dystre billede efterfølges af en tidsforskydning i vores tidsalder: I et industriområde i Schlesien er bredden af en kanal dækket af itadori, først i 2006, og igen i 2011 (fig. 2 og 3). På det andet fotografi er itadori-planterne højere, mere lysende, grønnere (det andet billede er i farve, ikke det første), bygninger er kommet til og forsvundet igen, men itadori'en fortsætter bare med at vokse. Itadori og atter mere itadori. Den "økologiske balance i dette område", jf. citatet ovenfor, er en enkelt plantes fornyede vækst. Dette er Watanabes sidste billede. Er det en hyldest? En advarsel? Eller begge dele?

Men måske er Watanabes billede ikke tidernes ende; måske befinder vi os snarere midt i det? Itadori er blevet forstyrrelsernes skabning. Hvis menneskene forsvandt – og nej, det ville ikke kræve, at hele menneskeheden forsvandt, blot at nutidens industrielle civilisation visnede og døde – så ville itadori-planten muligvis brede sig yderligere for en stund, men derefter ville dens vækst finde et leje og begynde at falde. Hvis den industrielle civilisation holdt op med at forstyrre successionen, ville træerne så ikke med tiden finde vej? Jeg tror, itadori med tiden ville vige pladsen for pionerarter som birke- og nåletræer. Med tiden ville pionerarterne måske også vige pladsen for mere modne skove, hvor et varieret liv kunne trives; invasive enkeltorganisme-økologier kunne vige pladsen for Darwins "entangled bank". Itadori dominerer så mange steder, fordi vi bliver ved med at rydde de oprindelige økologier; det efterlader et frugtbart terræn til planter som itadori, der elsker forstyrrelser. Fotografierne fra Schlesien viser det med al tydelighed: Her ses bagsiden af noget, der ligner en fabrik, højspændingsmaster og en vandvej, der er reduceret til en dræningskanal. Det er et ideelt sted for itadori'en. Fjern alt dette, så vil itadori'en måske falde til ro.

Fig. 3. Koichi Watanabe: *Katowice, Schlesien, Polen*, 2011.

Eller er det mon for sent? Er chancen forpasset? Itadori-planten har forandret sig på alle sine rejser. Den er ikke længere det fredelige væsen, de japanske rejsende tror, de ser. Den ene itadori-plante, moderplanten, som Siebold tog med hjem til Leiden, den formerede sig – og selvom der ikke fandtes nogen lignende planter, den kunne danne par med, så viste itadori sig at være særdeles forplantningsdygtig med mange andre arter. Nogle var nært beslægtede, for eksempel o-itadori, kæmpepileurt (*Fallopia sachalinensis*), der stammer fra Hokkaido og Sakhalin. Andre var fjernere slægtninge, for eksempel arkitektens trøst (*F. baldschuanica*) fra samme planteslægt, men overraskende nok også helt andre slægter såsom australske medlemmer af *Muehlenbeckia*-slægten (Bailey, 2013). Man fremmer nye krydsninger i at opstå blot ved at placere blomstrende itadori-planter blandt andre planter i den globale planteskoleindustri – og således tillade planten en løssluppen parring med et væld af fremmede. Næsten alle de itadori-planter, man ser i Europa og Nordamerika på tomme byggegrunde, langs vejen eller flodbredden, er krydsninger; en af de mange, forskelligartede krydsninger, der findes af planten.

Itadori-krydsningerne har benyttet lejligheden til at forstærke deres evne til at invadere menneskets områder. Der dukker ustandselig nye sorter op – og det giver itadori-planten endnu større succes med at brede sig ind over den industrielle civilisation. De helt nye itadori-typer dukker netop op for at stoppe menneskets forsøg på at bremse og kontrollere itadori-plantens spredning. For når mennesket får bugt med de svageste planter, så spreder de stærkeste sig. De nye itadori-krydsninger er bedre end nogensinde til at spire fra små planterester i jorden, i en hvilken som helst slags jord (Barney et al., 2006). Flytter man jord fra et sted, der er beboet af mennesker, så flytter man højst sandsynligt også itadori. Samtidig er der opstået itadori-varianter, der har tilpasset sig alle klimazoner. Itadori-planten kan nu danne giftstoffer, der dræber de oprindelige planter de steder, itadori'en gerne selv vil leve (Murrell et al., 2011). "Hybridization increases invasive knotweed success" (Parepa et al., 2014). Hvem ved, måske kan den dygtige plante bruge sine evner til at sprede sig helt uden industrielle forstyrrelser af naturen. Vil gæster fra rummet engang i fremtiden finde hele den nordlige halvkugle dækket af itadori?

Fra begyndelsen af den imperiale plantehandel til enden på den menneskelige verden – Watanabe tager os vidt omkring, på tværs af tid og sted. *Moving Plants* er et projekt uden fast defineret genre; det er både fotografi, historie og botanik – men det er også noget større: Projektet stimulerer vores fælles forestillingsevne. Billederne og historierne tager os med på en rejse, hvor vi lærer en hel verden at kende; en kosmopolitisk verden. Planternes bevægelse er både en indgang til vor tids betryggende ensartethed og vor tids frygt. Overalt, hvor vi tager hen, ser vi velkendte ting – ude af kontekst, som itadori'en. Planterne forfølger os, hjemsøger os, spørger os, hvem vi er.

Koichi Watanabe: *Hortus botanicus, Leiden, Holland*, 2009.

Bibliografi

Bailey, J.P: "Case studies of classic examples of hybridisation and polyploidy: The Japanese knotweed invasion viewed as a vast unintentional hybridisation experiment", *Heredity*, årgang 110, 2013, s. 105-10.

Bailey, J.P. og A.P. Conolly: "Prize-winners to pariahs – A history of Japanese Knotweed s.l. (Polygonaceae) in the British Isles", *Watsonia*, årgang 23, 2000, s. 93-110.

Barney, Jacob, Nishanth Tharayil, Antonio DiTommaso og Prasanta C. Bhowmik: "The Biology of Invasive Alien Plants in Canada. 5. Polygonum cuspidatum Sieb. & Zucc. [= Fallopia japonica (Houtt.) Ronse Decr.]", *Canadian Journal of Plant Science*, årgang 86, 2006, s. 887-905.

Casid, Jill: *Sowing empire: landscape and colonization*, University of Minnesota Press, 2004.

Marder, Michael: *Plant thinking: a philosophy of vegetal life*, Columbia University Press, 2013.

Murrell, Craig, Ester Gerber, Christine Krebs, Madalin Parepa, Urs Schaffner og Oliver Bossdorf: "Invasive knotweed affects native plants through allelopathy", *American Journal of Botany*, årgang 98, nr. 1, 2011, s. 38-43.

Parepa, Madalin, Markus Fischer, Christine Krebs og Oliver Bossdorf: "Hybridization increases invasive knotweed success", *Evolutionary applications*, årgang 7, nr. 3, 2014, s. 413-20.

Watanabe, Koichi: *Moving Plants*, Seigensha Art Publishing, 2015.

Koichi Watanabe: *Aalsmeer blomsterauktion, Holland*, 2009.

Koichi Watanabe: *Kingston, London, Storbritannien*, 2010.

Koichi Watanabe: *Seattle, Washington, USA*, 2008.

Karin Lorentzen

Yuriko Saito

Romanesco, blomkål, svampe og blomsterknopper er støbt i gips, så vi får mulighed for at nærstudere planter, som ellers var tiltænkt et måltid, eller som blot er for skrøbelige at håndtere. I Karin Lorentzens arbejder er opblomstring og visnen stoppet for et øjeblik, så der gives plads til en undersøgelse af hverdagsplanternes udtryksformer. Med Lorentzens egne ord, bruger hun gipsen til at "se med". Til at undersøge de ellers skjulte dele af planten, som for eksempel det snørklede mønster i et kålhoved delt i to, eller måden, hvorpå romanescoens fraktale spiraler er bygget op omkring Fibonacci-sekvenser, hvor hver radius er summen af de to foregående: 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13. Diskret minder det blege og farveløse gips os om den vedholdende æstetiske idé om, at de hvide skulpturer – som vi kender fra nyklassicismen – skulle åbne for en øget sensitivitet over for den "rene" form. En form uden distraherende elementer såsom kraftfulde farver og disses umiddelbare sanselige tiltrækningskraft. Med Lorentzens gipsplanter mister vi derudover også den levende plantes duft, smag og dens særlige materialitet; men får vi noget andet i stedet? Hvis de velkendte statuer af helte og mytiske figurer er så tæt forbundet til en specifik vestlig historie om skønhed, hvilken æstetik fremkommer så, når gipsen støbes fra "almindelige" planter – disse uanseelige væsner, som vi alle lever af og med?

—

I sit tænkestykke tager filosoffen Yuriko Saito fat på netop dette spørgsmål ved at engagere det, hun kalder planternes hverdagsæstetik – et emne, hun har beskæftiget sig med igennem længere tid, blandt andet i sin bog *Everyday Aesthetics* (2007). Med udgangspunkt i en utilfredshed med vestlige traditioner for kun at bemærke det spektakulæres æstetik – uanset om det gælder kunst eller natur – foreslår Saito, at man taler om en hverdagsæstetik, der er opmærksom på de planter, der er til stede i vores daglige gøren og laden. For Saito er modviljen mod det ordinære en problematisk indstilling, som har banet vejen for en fordrejet fornemmelse for naturen. Af samme grund er vi nødt til at vende vores opmærksomhed mod hverdagsplanternes stille æstetik, da det er i omsorgen for disse, at vi kan skabe nye respektfulde og levedygtige miljøer.

Karin Lorentzen: *Deserted Land (Forladt land)* (detalje), 2014. Gips, 105 × 105 × 5 cm.

Planter og hverdagsæstetik

Yuriko Saito

De ting, der står os mest nært, har en tendens til at blive negligeret på et æstetisk plan. I forhold til planteriget gælder det de planter, vi er omgivet af og interagerer med i vores hverdagsliv: egetræet i baghaven, mælkebøtterne i græsplænen, vedbenden, der klatrer op ad en stenmur, et kålhoved til en gryderet eller et løg, der hakkes og svitses på panden. Deres "alt for velkendte" allestedsnærværelse og "alt for almindelige" udseende undslipper vores æstetiske radar, som er indstillet til at opfange de ting, der fortryller os med deres imponerende effekter, der netop er "alt andet end almindelige". Hvad skal en ydmyg mælkebøtte stille op imod en orkidé? Hvordan skulle et løg eller et kålhoved have en chance for at tiltrække sig vores æstetiske opmærksomhed i forhold til eksotiske frugter og grøntsager?

Et japansk mundheld siger: 灯台下暗し, "under fyrtårnet er der mørke". Inden for de seneste år er der opstået en diskurs om hverdagsæstetik, som forsøger at kaste lys over det, der er tættest på os og virker allermest velkendt i vores liv: de dagligdags omgivelser og deres bestanddele. Debatten udspringer af en utilfredshed med den vestlige verdens æstetiske fokus på de skønne kunster og den spektakulære natur op gennem det 20. århundrede. Her er hverdagsæstetikerne fortalere for, at vi opdyrker en æstetisk modtagelighed over for det mest hverdagslige og almindelige. Fortalere for hverdagsæstetikken, herunder jeg selv, mener, at der er mange fordele ved at udbrede det æstetiske felt til også at inkludere det, der er tættest på os i hverdagen.

En af de store fordele ved at forstå at værdsætte almindelige objekter rent æstetisk er, at det beriger vores æstetiske liv. Pludselig træder æstetiske perler frem, der ligger skjult lige foran os: de fascinerende geometriske former i et gennemskåret kålhoved, mælkebøttens forvandling fra blomst til luftbårne "dun" fulde af frø. Mulighederne for at nyde naturens æstetik er til stede hele tiden, overalt, i vores haver og i vores køkken. Vi behøver ikke drage ud på en ekskursion til ukendte områder for at blive inspireret rent æstetisk. Som Aldo Leopold, en af de vigtigste figurer i det 20. århundredes amerikanske miljøbevægelse, skrev i sin bog *A Sand County Almanac*, så er der lige så meget lærdom at hente i byens ukrudt som i fyrreskovene (Leopold, 1966, 292). Vi er ikke afhængige af det dramatiske, det ekstraordinære og det eksotiske for at få stillet vores æstetiske sult. I stedet skal vi have overvundet det, som Leopold kalder "underdog bias" – det vil sige vores ligegyldighed eller deciderede foragt over for velkendte planter i baghaver og grøftekanter (Leopold, 1966, 76).

Men måske ligger det i selve menneskets natur at rette opmærksomheden mod objekter, der er fremmede for os, fordi det – i og med at vi ofte ikke ved, hvad det er, og hvad det kan – hermed bliver nemmere at erfare objektet uden tanke på, hvordan det kan bruges i det daglige liv. Omvendt har vi en tendens til at forholde os meget praktisk til ting, vi interagerer med i det daglige: Ukrudt i græsplænen, såsom mælkebøtter og fingeraks, skal udryddes, så det grønne græstæppe fremstår pletfrit; kål og løg håndteres med madlavningen for øje. Problemet er bare, at vores sædvanlige håndtering af velkendte objekter indskrænker vores erfaringer. Som den amerikanske samtidsforfatter Annie Dillard skriver: I vores sædvanlige måde at se på er formen dømt til at danse en evig dødsdans med meningen, og det gør os ude af stand til at "afferskne fersknerne", som hun kalder det (Dillard, 1988, 29). Hun finder det svært at praktisere en anden måde at se på, der involverer, at man giver slip; det kan kun lade sig gøre, hvis man kæmper en indædt, livslang kamp for at give sin indre stemme mundkurv på, "the noise of useless interior babble that keeps me from seeing" (Dillard, 1988, 29).

Og dog er et rigere æstetisk liv ikke den eneste fordel ved at ualmindeliggøre det almindelige. Der er også etiske fordele i det, både for individet og for verden. Denne uindskrænkede måde at erfare et velkendt objekt på ved at overskride dets sædvanlige betydning for hverdagslivet er selve målet med zenmeditation. Den japanske zenbuddhistiske præst Dōgen (道元), der levede i det 13. århundrede, prædikede, at vejen til oplysning går gennem en række "glemsler" af sig selv, "acting on and witnessing oneself in the advent of myriad things [instead of] acting and witnessing myriad things with the burden of oneself", idet sidstnævnte er "selvbedrag" (Dōgen, 1986, 32). Som han sagde: "Flowers fall when we cling to them, and weeds only grow when we dislike them" (Dōgen, 1986, 32). Når vi beklager os over falmede blomster og ukrudt i haven, har det med andre ord ikke noget med blomsterne og ukrudtet i sig selv at gøre; det skyldes den måde, vi kategoriserer og værdisætter dem på. I det zenbuddhistiske begreb "oplysning" ligger en forpligtigelse til at ligestille objekter i naturen. Det lærer os at være *opmærksomme* og *respektfulde* over for alt i hverdagen. Dōgen prædikede over for sine disciple, at de skulle behandle alle ingredienser i madlavningen med samme respekt:

> Do not arouse disdainful mind when you prepare a broth of wild grasses; do not arouse joyful mind when you prepare a fine cream soup. […] do not be careless when you work with poor materials, and sustain your efforts even when you have excellent materials. Never change your attitude according to the materials. (Dōgen, 1992, 282)

Hermed får opmærksomheden på og opnåelsen af en æstetisk oplevelse i "alt for almindelige" objekter en etisk dimension: Det fremmer en følelse af respekt over for naturens gaver, som ikke kun omfatter fyrreskoven, men også det ukrudt, der trænger op mellem fliserne. Og det samme gælder dyreriget. Vi er mere tilbøjelige til at støtte en fredning af dyrearter, der er usædvanlige rent æstetisk, såsom hvaler, hvidhovede havørne og sælunger, end hvirvelløse dyr og insekter, hvis forsvinden ellers ville have alvorligere konsekvenser end udryddelsen af de større pattedyr. Stephen Jay Gould ærgrer sig således over, hvordan miljøforkæmpere ustandselig står over for den politiske realitet, at der godt kan vindes opbakning og økonomisk støtte til nuttede, bløde, "indtagende" dyr, men ikke til de grimme og slimede (Gould, 1993, 60). Tænk bare på, hvad der tiltrækker sig de besøgendes opmærksomhed på naturhistoriske museer såsom botaniske haver, zoologiske haver og akvarier. Som regel er det de eksotiske dyr og planter, og ikke de planter, land- og vanddyr, der findes i de besøgendes egne haver eller omkringliggende omgivelser. Sidstnævnte er derfor i større fare for at blive forsømt, selvom det i virkeligheden er dem, vi mest direkte kan gøre noget for at beskytte.

Det er vigtigt, at vi vender opmærksomheden mod de dagligdags omgivelser, i og med at vi alle er medskabere af vores leveforhold. Der er ikke noget galt i at være med til at beskytte en fjern regnskov ved at støtte en organisation, give et økonomisk bidrag til en god sag eller boykotte virksomheder, der har et dårligt miljømæssigt ry. Men det fritager os ikke fra at foretage en kritisk evaluering af, hvordan vi skaber vores eget hverdagsmiljø. Os, der bor i USA, kan med fordel se nærmere på vores besættelse af grønne, fløjlsbløde græsplæner. Det har store omkostninger for miljøet både at skabe og vedligeholde dette grønne æstetiske og kulturelle ideal, lige fra de uendelige mængder af vand, der spildes, over de miljøskader, der forårsages af den kemiske gødning, ukrudtsmidlerne, svampemidlerne og insektmidlerne, til den benzin, der bruges til græsslåmaskiner, hækkesakse og ukrudtsbrændere. I og for sig er det en mærkværdig beskæftigelse først at lægge kræfter i at få græsset til at gro, for derefter at forhindre det i at vokse ved regelmæssigt at slå det og holde det i en bestemt højde, der nogle steder endda er fastlagt af lokale myndigheder. Dette kulturelt bestemte æstetiske ideal er med til at gøre mælkebøtter og fingeraks til samfundsfjende nummer et, og det er ydermere med til at skabe en norm om, at planter, der bogstaveligt talt "bærer frugt", såsom frugt og grønt, forvises til baghaver, hvor offentligheden ikke kan se dem.

Besættelsen af det perfekte ydre rammer også frugten og grøntsagerne selv, ikke kun i USA, men også i andre industrilande. "Deforme" og "grimme" frugter og grøntsager, såsom gulerødder med to spidser, lidt for krumme agurker og grønne pebre med en bule for meget, kasseres ofte af landmænd og supermarkeder, fordi de ikke lever op til idealet om, hvordan pågældende grøntsag bør se ud. Den form for udtyndingsproces giver ensartede og pletfri frugter og grøntsager på supermarkedernes hylder, men det giver samtidig et madspild, der ifølge visse beregninger skønnes at beløbe sig til en tredjedel af al frisk frugt og grønt dyrket i USA (Blatt, 2008, vii).

Hvis æstetikken er skyld i, at disse problemer er opstået, og samtidig er skyld i, at det "alt for almindelige" overses eller forsømmes, så kan æstetikken også være en del af løsningen. Det er ikke overraskende, at kunsten er den mest effektive til at fremme, hvad man kunne kalde et æstetisk paradigmeskifte. Udstillingen *Planter i bevægelse* er et eksempel på dette.

Ved at sætte tingene ind i en ny sammenhæng og gøre dem mindre almindelige opfordrer værkerne i denne udstilling museumsgæsterne til virkelig at *se* helt almindelige objekter, i dette tilfælde planter, i et nyt lys. Værkerne får det almindelige til at fremstå ukendt og ansporer os til at hæve os op over vores sædvanlige tilbøjelighed til enten at ignorere objektet eller anlægge et rent praktisk syn på det, sådan at vi bliver opmærksomme på den æstetiske gave, de giver os.

En lignende kunstnerisk strategi er begyndt at vokse sig stærk i form af haver og parker, der anlægges med gamle plantesorter og vilde blomsterarter for at udfordre og tilbyde et alternativ til den grønne græsplæne og de eksotiske plantebede. En haveform, der før i tiden er blevet kritiseret for at virke rodet, uplejet og kaotisk, og som hylder en anden form for skønhed. Haverne er måske ikke lige så imponerende eller svulmende som en traditionel pittoresk have, men de giver anledning til en anden og stærkere følelse af stedslighed, i og med at de omfavner naturens frodighed og årstidernes skiften. Fordi de vilde blomster ikke har brug for ekstra vanding, gødning, pesticider og ukrudtsmidler, tiltrækker de desuden fugle, sommerfugle og andet dyreliv og er med til at skabe et levende miljø. Hollandske Piet Oudolf, som har designet Lurie Garden (en have fuld af oprindelige blomsterarter) i Chicagos Millenium Park og New Yorks High Line (en gammel jernbanelinje, som er blevet omdannet til en gangbro beplantet med vilde blomster og plantearter), beskriver den nye æstetik således: "I think it's the journey in your life to find out what real beauty is, of course, but also discover beauty in things that are at first sight not beautiful" (Piper, 2014).

En anden kunstner, Fritz Haeg, står i spidsen for projektet Edible Estates, hvor den klassiske grønne græsplæne foran folks huse erstattes af frugttræer og køkkenhaver. Projektet udfordrer græsplænens monokulturelle ensartethed som skønhedsikon og den antagelse, at "plants that produce food are ugly and should not be seen" (Haeg, 2010, 17). Haeg efterlyser et paradigmeskifte i amerikansk æstetik og er fortaler for frodighed, frugtbarhed og en "kaotisk overflod af biodiversitet" (Haeg, 2010, 22). Ud over de frugter, der helt bogstaveligt høstes af arbejdet i disse haver, så giver haverne også mange andre fordele, lige fra følelsen af miljømæssigt ejerskab til den styrkelse af det lokale sammenhold, der opstår, når beboerne taler sammen om, hvordan planterne har det, og deles om høsten.

Den stigende anerkendelse af sådanne kunstprojekter er et vigtigt instrument til at få skabt flere fælleshaver i USA's bymiljøer. Byhaverne passes af lokalbefolkningen, ofte personer i økonomisk vanskelige situationer, som dyrker frugt og grønt dér. Det er byhaver, der virker rodede, uplejede og kaotiske, kort sagt som "øjenbæer" for dem, der er vant til byparker med veltrimmede buske og – naturligvis – grønne plæner. De første reaktioner på byhaverne var derfor også en kritik af deres manglende æstetiske udtryk. Ikke desto mindre fremmer byhaverne ikke alene fællesskabet og giver en følelse af stolthed over eget lokalområde, ofte giver de også afkast i form af frugt og grønt. Ydermere tiltrækker de bier, sommerfugle og fugle, hvilket skaber mere liv og tilfører en positiv æstetisk værdi.

Hvis vi sætter fantasien i gang og forestiller os den frodighed, frugtbarhed, biodiversitet og det naboskab, byhaverne bidrager med, vil deres umiddelbart rodede, uplejede og kaotiske udseende begynde at fremstå æstetisk positivt. På den måde tilføres byhaver og vildtvoksende blomsterhaver en ny form for æstetik, som er baseret på deres bidrag til et rigere lokalmiljø for både mennesker og natur.

Kunstens evne til at udfordre og forvandle gældende æstetiske normer rækker også ind i butikkerne og deres udbud. En fransk supermarkedskæde lavede for eksempel med stor succes en kampagne, der hyldede "ukurant frugt og grønt", efterfulgt af en amerikansk supermarkedskædes kampagne for "grønt med personlighed". I begge kampagner indgik der billeder af deforme frugter og grøntsager, som blev strategisk placeret og sat i det rette lys for at fremhæve deres unikke skønhed.

Æstetiske overvejelser har tendens til at blive betragtet som noget overflødigt, der godt kan undværes. Ikke desto mindre har æstetikken en evne til at bevæge folk helt bogstaveligt. Aldo Leopold, for hvem landetik var lige så vigtig som landæstetik, sagde om naturen: "it is inconceivable […] that an ethical relation to land can exist without love, respect, and admiration for land, and a high regard for its value [because] we can be ethical only in relation to something we can see, feel, understand, love" (Leopold, 1966, 261, 251). Og med reference til bygningskonstruktioner og artefakter bemærker den amerikanske arkitekt Lance Hosey, at disse kun vil have en værdi på lang sigt, hvis de taler til sanserne. Et design, der ikke inspirerer, vil ganske enkelt blive kasseret; med andre ord, "aesthetic attraction is not a superficial concern – it's an environmental imperative" (Hosey, 2012, 7). Men den måske allermest glødende og overbevisende udtalelse om æstetikkens evne til at mobilisere os kommer fra universitetsprofessor og miljøforkæmper David Orr: "We are moved to act more often, more consistently, and more profoundly by the experience of beauty in all of its forms than by intellectual arguments, abstract appeals to duty, or even by fear" (Orr, 2002, 178-79).

Deres indsigt i æstetikkens magt påpeger, hvor vigtigt det er, at vi dyrker evnen til rent æstetisk at værdsætte og passe på de dele af naturen, der virker for almindelige og for ordinære. Hvis vi udvikler en evne til at værdsætte disse medlemmer af naturen rent æstetisk, vil det ikke alene skabe en større hengivenhed over for dem, det vil også tilskynde til, at vi omgås dem med respekt, værner om dem og passer på dem. Værdsættelse af og respekt for naturen bør starte i vores køkkener og vores baghaver, hvor vi kan se, mærke, røre, lugte og smage den.

Bibliografi

Blatt, Harvey: *America's Food: What You Don't Know About What You Eat*, MIT Press, 2008.

Dillard, Annie: "Seeing", i *Pilgrim at Tinker Creek*, Harper Perennial, 1988.

Dōgen: *Shōbōgenzō: Zen Essays by Dōgen*, oversat af Thomas Cleary, University of Hawaii Press, 1986.

____: *TenzoKyōkun (Instruction for the Tenzo)*, i Deane W. Curtin og Lisa M. Heldke (red.): *Cooking, Eating, Thinking: Transformative Philosophies of Food*, Indiana University Press, 1992, s. 280-85.

Gould, Stephen Jay: "The Golden Rule – A Proper Scale for Our Environmental Crisis", i Susan J. Armstrong og Richard G. Botzler (red.): *Environmental Ethics: Divergence and Convergence*, McGraw Hill, 1993, s. 310-15.

Haeg, Fritz: *Edible Estates: Attack on the Front Lawn*, Metropolis Books, 2010.

Hosey, Lance: *The Shape of Green: Aesthetics, Ecology, and Design*, Island Press, 2012.

Leopold, Aldo: *A Sand County Almanac*, Ballantine Books, 1966.

Orr, David: *The Nature of Design: Ecology, Culture, and Human Intention*, Oxford University Press, 2002.

Piper, Thomas (instr.): *Fall, Winter, Spring, Summer, Fall*, YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=Eb8LoJyuIC8, 2014.

Karin Lorentzen: *Romanesco*, 2013. Gips, 14 × 12 × 10 cm. Foto: Erling Lykke.

Karin Lorentzen: Objekter fra *Wunderkammer* (palme og kogle), Botanisk Have i Aarhus, 2015. Gips, plantemateriale. Foto: Ole Akhøj.

Karin Lorentzen: Objekter fra *Wunderkammer* (lotus), Botanisk Have i Aarhus, 2015. Gips, plantemateriale.
Foto: Ole Akhøj.

Wai-Yi Monti Lai

Laurent Thévenot

Som miljøkunstner har Wai-Yi Monti Lai gennem en årrække arbejdet med planter og med, hvordan de bevæger sig ind og ud af vores liv. I værket *Planting – Let them Grow (At plante – lad dem gro)* folder og former Lai sirligt blomster i avispapir og placerer dem på udstillingsgulvet, så de besøgende kan tage dem med sig hjem. Hun folder blomsterne og sender dem videre ud til nye liv og relationer med budskabet: "Lad dem gro / Blomster spirede / Fra usynlige frø / Aldrig vil de ophøre / Lad dem gro / På jeres rejse / Med min sjæl". I et værk som dette tilbyder Lai os således en mulighed for at forme nye forbindelser til og med planter, mens hun samtidig opfordrer os til at vokse med dem. De seneste år har hun brugt sin fornemmelse for planternes forsamlende kraft til at arbejde med landbrug i Hongkong. Hongkong er for de fleste kendt som en tætbefolket by med 7,2 millioner mennesker klemt sammen på et areal, der er en smule mindre end Fyn. Men det er ikke alt sammen by; i Hongkong finder man nemlig nogle fantastiske landskaber og rige økologier. Der er dog det problem, at efterhånden som behovet for boliger, mere by og flere forretningsdistrikter opstår, er disse områder i stor fare for at blive ødelagt til fordel for byudvikling og -udvidelse. Derfor har Lai, i samarbejde med andre kreative folk og kunstnere, engageret sig i havearbejde og landbrug som en måde at skabe opmærksomhed på og minde folk om disse områder og deres værdi. Med udgangspunkt i risdyrkning er Lai med til at skabe fællesskaber mellem mennesker, der interesserer sig for alt fra mad, frisk luft og bæredygtighed til Hongkongs natur- og kulturhistorie.

—

Laurent Thévenot er, ligesom Lai, interesseret i de mange måder, hvorpå vi interagerer i og med vores omgivelser, og hvordan steder og ting – såsom haver og planter – kan blive til samlingssteder, eller rettere *fælles-steder* (*common-places*), for en mangfoldighed af bekymringer. I sit arbejde med socialteori har Thévenot arbejdet mod at skabe et vokabular for de processer, hvorved fællesheder bliver til. Selvom vi ikke har den samme uddannelsesmæssige baggrund, bor på den samme gade, stemmer på det samme politiske parti, og hvad end vi bor i en lille eller stor by, så kan haver og planter fungere som en slags mæglende agenter, der binder os sammen på uforudsigelige måder. De medierer vores anknytninger til (miljø)politik – gør det synligt og deleligt. Thévenot forholder sig i sit tænkestykke til Lais arbejde og undersøger herigennem, hvordan kunstnerisk arbejde med planter måske kan skabe fælles-steder, der skaber omsorgsfulde relationer til miljøet.

Wai-Yi Monti Lai: *Planting III – Let them grow (At plante III – Lad dem gro)*, 2010.
Interaktiv installation. Avispapir, varierende størrelse.

Kunsten at genplante levende fælles-steder
– hvordan man kommunikerer omsorg for miljøet med plantekunst

Laurent Thévenot

> Suis-je de pierre? Il me semble que les feuilles des arbres sont en toile, ou en tôle, et que tout l'air est un décor qu'on regarde ou non.
> –
> Er jeg af sten? Træernes blade forekommer mig af lærred eller blik og alt omkring mig en kulisse, man ser på eller ej.
> – Paul Claudel, "Tête d'or".

Den *sag*, vi i dag helt åbenlyst alle burde samles om, og som vi alle påvirkes af, er også den sag, vi i vores dagligdag har svært ved at bakke op om. De mere eller mindre videnskabelige navne, vi giver den, sagen – bæredygtig udvikling, økologi, miljø – rækker ikke til at forlene den med den almengyldige karakter, som vi forventer af en fælles sag.

Selv den indlysende sammenhæng mellem klimaforandringernes årsager og virkninger, som allerede er til at tage at føle på i de helt konkrete *ting*, vi omgives af, inden de overhovedet opløftes til moralske og politiske anliggender, er ikke i stand til at blive til en reel *sag* for os, det vil sige et samlingspunkt for folks interesser, noget, man overordnet kan blive enige om at kæmpe for.

Er det æstetiske engagement, som kunstneren her bidrager med, noget, der kan hjælpe os videre? Tilbyder det en vej ud af det paradoks, vi er fanget i? Altså, at vi alle er fanget i denne årsagssammenhæng, men alligevel ikke er i stand til at samle os og kæmpe for en fælles sag.

At kommunikere så vidt og bredt som muligt om det, vi er tættest forbundet med

Hvis vi kunne komme ud af dette paradoks, ville vi nærme os en miljøkunst, der kaster lys over de for vor tid så karakteristiske miljøpolitiske spændinger, og i det hele taget over vores egen tids politik – især i dens mest populistiske udgaver.

En fælles sag er en sag, man ligesom i en retssag skal argumentere og plædere for i et offentligt rum. Dette rum skal være tilstrækkelig uafhængigt til, at man her kan give et

overordnet "format" til en dom, som en tredjepart vil kunne anerkende som gyldig. Det skal være på passende afstand af den specifikke situation og dens særtræk for at kunne udgøre rammerne for en offentlig debat, hvor folk kritiserer hinanden og begrunder deres meninger. Selvom miljøsagen har været genstand for sådanne "investeringsformer" og for de målemetoder, der er nødvendige for at gennemføre givne politiske tiltag, har den ikke opnået samme "storhedsorden" som andre af de sager, vi interesserer os for.

Det er der flere grunde til (Lafaye og Thévenot, 2017; Blok, 2013). Der er dog én af dem, jeg især vil nævne her, fordi den er forbundet med denne udstillings omdrejningspunkt: miljøkunsten. Den har at gøre med det intrikate forhold mellem miljøspørgsmålets både ekstremt globale og yderst lokalt konkrete karakter. Miljø er ikke bare noget, der vedrører hele jordkloden og dens fremtid, men også noget, vi påvirkes af og må forholde os til i vores helt personlige dagligdag, i vores hjem, i den måde, vi bruger og interagerer med vores umiddelbare omgivelser på, og de steder, vi dagligt færdes i. Når man skal kommunikere – i ordets bogstavelige forstand: almengøre – begrundede domme, som det også skal være muligt at være uenig i, skaber den afstand, som et offentligt argument kræver, en distance, som har en negativ virkning på disse personlige og situerede bånd til de nære omgivelser – hvormed de netop får os til at miste kontakten til den konkrete verden.

En anden måde at kommunikere sine bånd til de nære omgivelser på uden den distance, der fordres af den offentlige debat

I debatterne i det offentlige rum – navnlig deltagelsesdemokratiets debatter – ser man sjældent med venlige øjne på udtryk for disse personlige og situerede bånd til omgivelserne. Man har tendens til at se ned på dem som noget, der ikke er relevant for en offentlig debat om, hvad der er vores fælles interesse. Når folk bliver udsat for den afvisning, kan de meget vel reagere ved at tilslutte sig reaktionære politiske idéer og lukke sig om deres nationale eller kulturelle identitet. For at forebygge sådanne reaktioner – og løse de problemer, der følger af den altid vanskelige sameksistens af forskellige kulturelle forståelser af naturen – må vi berige de alt for snævre forståelser af det politiske og det sociale domæne for at skabe plads til en måde at frembringe fælleshed på, der ikke tager udgangspunkt i den offentlige debats distance. De undersøgelser på tværs af forskellige kulturer, som jeg har været med til at foretage, har afdækket en måde at skabe fælleshed og at afvige fra de officielle normer på, som er mere åben over for de personlige og lokale bånd.[1] Hvordan kan man dele noget med andre, som har at gøre med det mest private i éns liv og éns mest personlige erfaringer? Som læseren sikkert har gættet sig til, er svaret forbundet med den æstetiske oplevelse. Men lad os ikke forhaste os og altså først se på en kategori, der spiller en afgørende rolle for denne anden måde at frembringe fælleshed på. Jeg vil kalde den noget, som ved første øjekast ligger langt fra det, vi forstår ved kunst, og det navn er *fælles-steder* (*common-places* eller *le lieu-commun*).

1. Thévenot, 2016 er en indføring på dansk i denne sociologi.

De *fælles-steder*, hvorigennem de intime engagementer kommunikerer med verden, vs. de stereotype klichéer

Jeg bruger ordet "fælles-steder" i dets oprindelige og bogstavelige betydning som det sted, hvor der skabes en fælleshed. Oprindeligt var den græske term *topos* (sted) eller den latinske *locus communis* (fælles-sted) overhovedet ikke klichéfyldte eller nedsættende, for de stammer fra retorikken. Min brug af dem afviger dog fra retorikken samt den hukommelsesteknik, der har inspireret Pierre Nora og ligger til grund for hans begreb om "erindringsstederne" (*lieux de mémoire*). Det, jeg prøver at indfange med min brug af begrebet, er en praktisk måde at skabe fælleshed på, der udmærker sig ved at være åben over for de personlige og lokale bånd, samt en fælleshedens *pragmatik*, der er virksom via disse "steder", og som anerkender disse bånds eksistens og berettigelse. Jeg er altså særlig opmærksom på afstanden mellem på den ene side det, igennem hvilket de intime engagementer kommunikerer med omgivelserne, og på den anden side tilbagefaldet til den overfladiske, stereotype kliché, der markerer, at en sådan intim kommunikation er slået fejl.[2]

Lad mig illustrere disse termer med nogle variationer over et tema, der fører os hen imod kunstneren Wai-Yi Monti Lai. Aristoteles' *Retorik*, der skelnede mellem "fælles-steder" eller "almene toper", det vil sige de alment anerkendte sandheder, og de "særlige toper" (1358a, 12-20), blev i 1900-tallet videreudviklet i Chaïm Perelmans *L'Empire rhétorique*. Her forstår han retorikkens *fælles-sted* som en præference (1362a, 21), og han illustrerer det med udtrykket *carpe diem*, som betegner det uerstattelige, det enestående og sjældne (Perelman, 2002, 50). Dette udtryk for det skrøbelige – det, der skal tages særlig vare om – er relevant for vores spørgsmål om den måde, hvorpå vi skal forholde os til et forgængeligt miljø. Udtrykket stammer fra et vers på latin af digteren Horats: "dum loquimur, fugerit invida aetas: carpe diem, quam minimum credula postero" ("mens vi taler, flyver den skinsyge tid, grib dagen, tro ikke på dagen derpå"). Man kan i forbifarten bemærke, at fortolkningen af maksimet varierer, alt efter om det er den skrøbelige situation nu og her, der er vigtig, eller om det er morgendagen, der skal forkastes, fordi den ikke leder frem til en bæredygtig udvikling. Men her har jeg ikke til hensigt at udfolde en udtømmende analyse af en tekst for at blotlægge dens filosofiske virkningshistorie, fra epikuræismen og frem til stoicismen. Her bruger jeg slet ikke udtrykket som et lærd citat. Det, jeg er interesseret i, er at se, hvordan det bruges i en pragmatik, hvor et konkret fundament, en hverdagssituation, gør det muligt at kommunikere intime bånd til andre, at gøre dem fælles. I visse samfund, hvor digtning stadig udgør en skatkiste af sådanne steder for kommunikation – for eksempel i Rusland – kan et vers fungere som et *fælles-sted* i den betydning, jeg her bruger ordet i.

To af de mest kendte digte på henholdsvis fransk og engelsk er variationer over et sådant sted. Begge opfatter stedet som et rum for en intim og løfterig kommunikation, der finder

2. Mere om denne tilgang til fælles-steder, eller common-places, kan findes i Thévenot, 2014.

sted i sådanne lokale og skrøbelige omgivelser. Det er netop de skrøbelige omgivelser, der er relevante for os her. Når Ronsard i 1500-tallet henvender sig til sin elskede Cassandre, opfordrer han hende til at gribe en rose og en ungdom, der begge er lige forgængelige: "Min søde, lad os se, om rosen …" Mod slutningen af samme århundrede skriver Malherbe en mindst lige så populær variation over temaet, selvom den udfolder en endnu mere tragisk skrøbelighed, eftersom digtet er stilet til en ven for at trøste ham efter tabet af hans datter: "Og som en rose har hun oplevet det, som roserne oplever, en enkelt morgen". I midten af 1600-tallet er det den engelske digter Edmund Waller, der i sit ikke mindre berømte digt "Go, Lovely Rose" henvender sig til den rose, han tilbyder en ung kvinde for at opfordre hende til uden blusel at fremvise sin skønhed, for så i sidste strofe at opfordre rosen til at dø som en art *memento mori* for den unge kvinde: "Then die – that she / The common fate of all things rare / May read in thee".[3]

Denne rose udgør i dag et af de mest populære fælles-steder, og hele dens mening beror på forestillingen om blomstens dyrebare og skrøbelige liv. Blomsten bruges til at kommunikere en betydning i mange forskellige situationer, for eksempel i kærlighedsrelationer, eller når publikum vil udtrykke deres taknemmelighed for en kunstners præstation ved at overrække ham en blomst.

Kunstnernes kamp med fælles-steder

Wai-Yi Monti Lais værk puster et helt nyt liv i rosen. Hun kaster lys over udstillingens æstetiske anliggende og den måde, hvorpå det placerer sig i spændingsfeltet mellem fælles-sted og kliché. Ved første øjekast er samtidskunstneren alle konventioners svorne fjende – hun har fordrevet enhver form for banalitet fra sit arbejde. Er det måske ikke hendes opgave at "underliggøre" den verden, vi er omgivet af, for nu at bruge den russiske formalist Viktor Sjklovskijs udtryk? Men kunstnerens position er ikke længere så skarpt optrukket, når hun vender ryggen til den elitære avantgardekunst, der udføres i ensomhed, for i stedet at bidrage til en "deltagelsesbaseret kunst" (Thévenot, 2014). Den moderne amerikanske digter Robert Creeley var særlig opmærksom på denne spænding. I "Some Senses of the Commonplace" beskriver han den intime, situerede, kommunikation, der finder sted via fælles-steder. Han leder frem for alt efter "commonplaces that seemed the most apt and specific things that I'd think to think about: the whole dilemma as to how the commonplace is *ever* the case, and as to how one *ever* find it specific, seemed to me the absolute preoccupation"; steder, "that everybody would feel at home with" (citeret i Clark, 1993, 83 og 87). Nogle år senere (1998) starter hans digt "Inside my head" med tre vers om det samme tema: "Inside my head a common room, / a common place, a common tune, / a common wealth, a common doom". I et digt fra samme serie, "The Rose", finder vi et ekko af rosen som fælles-sted, sådan som den optrådte i det allerede citerede vers: "*Go, lovely rose* … So was that story told / in some extraordinary place then, *once upon a time* so old / it seems an echo now as it again unfolds." Opblomstringen af det nu personligt genoplivede fælles-sted indfanges beundringsværdigt af verbet "unfold", som Creeley så igen bruger i det efterfølgende vers for at udtrykke mere præcist, hvordan rosens blade åbner sig i al deres skrøbelighed. Digteren forholder det gængse i eventyret (*once upon a time*) til den personlige oplevelse: "I point to *me* to look out at the world. / I see the white, white petals of this rose unfold. / I know such beauty in the world grows cold."

3. Og man skal her ikke glemme den kønnede måde, hvorpå den modne mand – digteren – henvender sig til en kvinde, der er meget yngre end han, i Corneilles vers et århundrede senere ("Markise, hvis der i mit ansigt / er en kende gamle træk / Så husk, at heller ikke De / i min alder vil være så kæk"). Men frem for alt er det vigtigt at nævne den rappe replik, som Tristan Bernard lagde i den unge kvindes mund, og som sangeren Brassens gjorde populær: "Det kan godt være, jeg bliver gammel / Svarer Markisen imidlertid / Jeg er seksogtyve, min gode Corneille / De holder ikke en skid!"

"Let them grow"; "Leaves of words"

I sin deltagelsesbaserede miljøkunst inviterer Wai-Yi Monti Lai os til at deltage i et spil af associationer og kommunikation om nogle fælles-steder, der på storslået vis udfolder de ovenstående temaer. Hendes værk lader sig ikke indfange i skrevne tekster som min, fordi værket gør mig og os til klangbund for intime resonanser, der ikke kan sættes ord på. I sin installation *Let them grow (Lad dem vokse)* udbreder hun et tæppe af roser lavet af avissider foran de besøgende og opfordrer dem dermed til at interagere med dette nye fælles-sted (fig. 1). Bladet, der er faldet ned fra et træ, er ligesom rosen genstand for et fælles-sted, der kommunikerer et personligt bånd, der er lige så dyrebart, som det er skrøbeligt – et brudt kærlighedsforhold. "Les feuilles mortes" ("De visne blade") er et digt af Jacques Prévert, der er blevet en af de populære sange, som netop er med til at udbrede vores fælles-steder. Den er blevet verdenskendt i sin engelske version, "Autumn Leaves", som Édith Piaf, Frank Sinatra, Nat King Cole, Tony Bennett, Barbra Streisand, Eric Clapton og mange andre har sunget. I sit projekt *Leaves of words (Blade af ord)* har Wai-Yi Monti Lai bevæget sig fra rosens fælles-sted til bladets. Hun dvæler ikke ved det blad, der er faldet ned eller er visnet, derimod giver hendes kunstneriske arbejde nyt liv til fælles-stedet ved at gå fra bladet til den saft, der gør det levende, og fra saften til det blæk, der nærer pennen og penslen i skrive- og tegneakten. Deraf titlen på hendes projekt, der fører os fra træets blad til det hvide ark, fra bladhanget til ordet. I kunstnerens atelier, som er åbent for alle, blev deltagerne bedt om at presse blade fra planter og udtrække en saft, som de kunne bruge til at male en lille akvarel stilet til en ukendt modtager (fig. 2). I modsætning til de klichéer, som postkort for det meste kolporterer, er kunstnerens handling og udtryk her langt mere personligt, fordi det er blevet malet af deltageren. Kommunikationen realiseres her ikke kun mellem mennesker via postkortets fælles-sted, men cirkulerer som blod fra planter i menneskenes kroppe, efter at de er blevet følelsesmæssigt bevæget af maleriet.

Fig. 1. Wai-Yi Monti Lai: *Planting III – Let them grow (At plante III – Lad dem gro)*, 2010.
Interaktiv installation. Avispapir, varierende størrelse.

Fig. 2. Wai-Yi Monti Lai: *Leaves of Words Project (Blade af ord)*, 2011 til nu.
Offentligt deltagelsesbaseret værk. Vand og bladpigment på papir.

Kan I plante kål? (Savez-vous planter les choux?)

En af de mest kendte børneviser på fransk, "Savez-vous planter les choux?" ("Kan I plante kål?"), handler om det liv, en plante kan give. For blot et par generationer siden fik børn fortalt, at der ikke bare kom nye kålhoveder ud af kålplanterne, men også babyer. Omkvædet taler om kunsten at plante kål "à la mode de chez nous" ("på vores måde"). I gamle dage var det franske ord "mode" ikke en betegnelse for moderne og omskiftelige måder at klæde sig på, men for en normal måde at gøre tingene på, en sædvane. Den er altså også forbundet med det fællesskab, hvor denne sædvane er udbredt: os (*chez nous*).

Visens tema, der umiddelbart forekommer så traditionelt og konservativt som overhovedet muligt, åbner sig faktisk, i takt med at den bliver sunget. Den rækker langt ud over den lokale kultur og dens vaner og indleder en stor og omfattende kommunikation, der bygger på det mest intime, vi ejer – vores krop. Sangteksten inddrager hele den krop, der skal plante kål "på vores måde", og børnene skal som i alle gode viser mime de handlinger, der tales om i sangen. Det er altså ikke ordene selv, der er sat i scene her, men selve den handling at plante. Og hvert vers indfører en stadig mere ekstravagant måde at plante dette nye liv på – først med fingeren, så med foden, derefter albuen og endda næsen …

Wai-Yi Monti Lais kunst indbyder os til her, på dette sted, at plante kimen til et nyt fællessted, en plante med et nyt liv, der skal knytte bånd mellem dem, der tager vare om det og nyder godt af det.

Bibliografi

Blok, Anders: "Pragmatic sociology as political ecology: on the many worths of nature(s)", *European Journal of Social Theory*, 16(4), 2013, s. 492-510.

Clark, Tom: *Robert Creeley and the Genius of the American Common Place*, New Directions, 1993.

Lafaye, Claudette og Laurent Thévenot: "An ecological justification? Conflicts in the development of nature", i Cloutier, C., J.P. Gond og B. Leca (red.): *Justification, Evaluation and Critique in the Study of Organizations: Contributions from French Pragmatist Sociology*, Research in the Sociology of Organizations, Emerald Group, 2017.

Perelman, Chaïm: *L'empire rhétorique: rhétorique et argumentation*, Vrin, 2002 [1977].

Thévenot, Laurent: "On Engagement, Critique, Commonality, and Power", et interview af Paul Blokker og Andrea Brighenti, *European Journal of Social Theory*, (Særudgivelse om pragmatisk sociologi: "Theory, Critique, and Application", red. Paul Blokker) 14(3), 2011, s. 383-400.

____: "Engaging in the politics of participative art in practice", i Tasos Zembylas (red.): *Artistic Practices*, Routledge, 2014, s. 132-50.

____: "Voicing concern and difference. From public spaces to common-places", *European Journal of Cultural and Political Sociology*, 1(1), 2014, s. 7-34.

____: *Engagementsregimer* (red. Magnus Paulsen Hansen), Hans Reitzels Forlag, 2016.

Wai-Yi Monti Lai: *Begynder arbejdet fra bunden på rismarken*, Lai Chi Wo, 2015. Foto: Christina YM Chan.

Wai-Yi Monti Lai: *Happy Rice Bowl – growing rice in cityscape of Hong Kong (En glad skål ris – risdyrkning i Hongkongs bylandskab)*, 2017. Risplanter dyrket fra Lai Chi Wo. Fotodokumentation.

Wai-Yi Monti Lai: *Happy Rice Bowl – growing rice in cityscape of Hong Kong (En glad skål ris – risdyrkning i Hongkongs bylandskab)*, 2017. Risplanter dyrket fra Lai Chi Wo. Fotodokumentation.

Yukiko Iwatani

Cecilie Rubow

Liljer, gederams, flyvehavre og brodfrø: Dette er blot nogle af de planter, som Yukiko Iwatani arbejder med i sine små, fine skulpturer og installationer, som hun frembringer af elementer fundet i den omkringliggende natur. Ved hjælpe af en særlig slags "plantemanipulering" skaber Iwatani sine kunstværker uden brug af andre hjælpemidler end dem, planten selv tilbyder – også selvom deres skrøbelighed indimellem får dette til at virke næsten umuligt. Selve arbejdsprocessen er central for Iwatani: Hun finder planterne, samler dem, tager dem med sig hjem, og som de hænger til tørre, lægger hun mærke til dem og lærer dem at kende – i en, to, seks måneder, eller så længe, som det tager hende at se planternes karakter: "Det er lidt ligesom, hvis du beder et menneske om at danse; afhængigt af deres personlighed vil bevægelserne være forskellige". Hun fortæller, at hver eneste plante har en karakter og en form. Hendes arbejde består i at se det og derefter give planterne denne form, så folk kan se dem på ny, bemærke dem og forhåbentlig begynde at yde omsorg for dem. Ifølge Iwatani er verden i oprør, fordi vi er holdt op med at bemærke og yde omsorg for de "natur- og planteting", som konstant krydser vores vej. De er overalt, men vi bemærker dem ikke, så vi er ligeglade. Hun giver planterne deres form, så vi begynder at se og bryde os om dem.

—

Kunsten at bemærke vores hverdagsplanter er også udgangspunktet for Cecilie Rubows tænkestykke. Hendes tekst tager form som en havedagbog, eller rettere en forstadsalmanak. Ligesom Iwatani er også Rubow interesseret i, hvordan vi kommer tættere på de planter, som konstant omgiver os, og hvordan vi bedst passer dem, når man tager vores ofte håbløst utilstrækkelige viden om deres trivsel i betragtning: Hvordan kan det være, at det altid er mælkebøtterne, som trives bedst i vores haver? Hvordan ved vi, hvilke planter der er betydningsfulde, og betyder det noget? Og er vi (i Danmark) opdraget til at ignorere vores udendørs omgivelser, så godt vi kan? Rubow tænker i tråd med Iwatanis praksis og har dokumenteret sin indsats for at blive stadigt mere opmærksom og omsorgsfuld over for sine helt nære natur- og planteting.

Indsamlede planter. Foto: Yukiko Iwatani.

Forstadsalmanak, vinter

Cecilie Rubow

27. januar

Sidste sommer havde jeg toogtredive spiselige planter i min have. Koriander og persille gik af en eller anden grund til, så jeg ved ikke rigtig, om jeg kan inkludere dem i de toogtredive.

31. januar

Året rundt passer jeg haven; planter, sår og beskærer. Særligt i sommermånederne er jeg travl, koncentreret, nogle gange adskillige timer om ugen. Jeg sår altid for mange frø, og jeg kan ikke bære at tynde ud i dem, så rødbederne står klemt op ad hinanden, og rosenkålene, som stadig står derude og læner sig slemt til den ene side, har kun små kål.

Jeg ved ikke rigtig, hvad jeg ellers skal skrive. Jeg har arbejdet for meget, og mine tanker er skåret i stykker, spredt ud over det hele og føles utilgængelige. Gennem flere år er opmærksomheden over for andres tanker, udkast, skitser og projektforslag steget, modsat mængden af mit eget arbejde.

Det er vinter, og jeg kan ikke finde indgangen til mit haveliv, ikke meget liv i det hele taget. Jeg befinder mig i begyndelsen af et forskningsprojekt om sekulære helliggørelser af naturen, og jeg føler mig fanget i en tåge, usikker på, hvor jeg skal hen. Forleden dag fór jeg vild i skoven, nogle få kilometer hjemmefra, jeg fulgte en sti, som jeg har taget før, jeg snakkede lavmælt med mig selv, og uden at bemærke det tog jeg en forkert sti og fulgte den en kilometer, indtil jeg stødte på en vej. Til at starte med kunne jeg ikke genkende vejen, fordi jeg troede, at jeg var et andet sted. Da jeg fik identificeret min position på telefonen, huskede jeg, hvordan følelsen af at fare vild fik stedet til at virke trangt, uden udvidelser og retninger. Først da jeg – med hjælp fra kompasset – fik placeret mig selv, åbnede rummet sig for mig igen. Jeg spekulerer på, hvorvidt dette er en normal oplevelse af at fare vild – og blive fundet?

Jeg fortæller ofte mine studerende om, hvordan det er en helt almindelig oplevelse at fare vild i sin egen forskning. I skoven vidste jeg, at jeg var faret vild, da jeg stoppede ved den vej, som jeg ikke genkendte. Forskning er ikke lineær, og jeg håber, at der dukker noget uventet op.

1. februar

Trods utallige erfaringer af flow, med fugtigt hår og jordsorte hænder, så har jeg ingen klare mål for min have, og jeg har heller ikke haft tid til at realisere mine bedste idéer. Det er en forstadshave, syv meter bred og nogenlunde dobbelt så lang. Hver dag åbner jeg døren til haven, og jeg fornemmer den mere, end jeg kigger på den. Når det er sommer, lader jeg døren stå åben.

Jeg ved ikke, hvordan jeg skal tælle de uspiselige planter. Jeg kunne tælle dem, hvis jeg kendte deres navne, arter og udseende, men min skoling i biologi er ekstremt farveløs. Den reflekterer uden tvivl 1970'ernes forkærlighed for frosne grøntsager og ulækre pølser samt den stædige forestilling om, at børn skulle holdes indendørs i grupper på 28.

Min have bliver vigtigere og vigtigere for hvert år, der går. Forår, sommer og efterår fungerer den som en magisk boble, hvor alle bekymrende tanker renses væk. Jeg ved det. Jeg er sikker. En time eller to giver mig en garanteret glæde. Fem minutters pause midt i indendørsarbejdet skaber altid en impuls til at blive ved eller til at tage en spændende omvej. Jeg forstår ikke hvorfor, og jeg kan heller ikke finde de rette ord til at beskrive denne impuls. De eneste ord, jeg finder, er romantiske afledninger af *det smukke:* miljøpsykologiske genveje til *en højere mening* og *en helbredende virkning* eller evolutionære referencer til menneskelig *biofili.* Hvis det var sande og stærke kræfter, så ville verden være anderledes.

Uanset hvor mange øjeblikke jeg mindes fra min egen, mine forældres, mine bedsteforældres haver, så emmer de alle af en form for nærvær. Jeg kan mentalt tænde for det ene billede efter det andet, fornemme årstiderne, bålet, der sved i næsen. Blommetræet, der forgrenede sig og skabte den perfekte rede, det perfekte hvilested, hvor man kunne drømme og lave ingenting. Jeg mærker dets bark i mine hænder, bølget på en mørk måde, ikke ligesom æbletræets lyse og glatte bark. Fra grenen havde man den perfekte udsigt til vejen. Roserne, skovjordbærrene og det nye valnøddetræ. På sin vis kender jeg det hele så godt, men jeg kan stadig ikke beskrive det på anden måde end gennem denne form for *staccato*. Underligt nok er lydene fra den tid langt fjernere i min hukommelse (er det mon derfor, jeg bliver så glad om foråret, når fuglene går amok? Fordi jeg så overbevisende bliver mindet om disse øjeblikke?). Jeg må lære nogle nye sprog! Hvordan lærer jeg at tale om det her?

2. februar

Hvis jeg inviterede ti mennesker fra hvert hjørne af verden til at inspicere min have fra en luftballon, så ville de alle sige, at det er en lille have. Det er ikke relativt; den er helt firkantet, og den har ingen mulighed for at vokse sig større. Hækken bagtil er 180 centimeter høj (hvis vi altså fulgte reglerne) og 60 år gammel, og den ville for længe siden være gået til eller blevet til et stort buskads, hvis ikke den blev beskåret hvert år; vinranken har flosset bark, og den hvide syren er gammel nok til at give hjørnet med kompostbunken

lidt karakter. Men der er ikke plads til store træer eller til afgrøder, som kan forsyne folk i mere end et par dage. Min have er et lille frimærke på et stort ark uden sit eget landskab. Er den også faret vild? I stedet for en hæk af nøddetræer, så er der bare to store træer (som lige nu har lange dinglende rakler). Løvstikkens vækst er svækket af en merian på den ene side og halvdelen af et miniature-drivhus på den anden. I august måned rager løvstikken ikke mere end 60 centimeter i vejret. Hvis mine internationale gæster kom ned fra luftballonen, så ville de se, at der ikke findes forsvindingspunkter, gemmesteder eller andre skjulte scenerier, som man ser det i de romantiske haver.

Min have har dog omgivelser. Min nabos enebær rækker ind over hegnet; bag den kan man se kronerne på gamle æbletræer, poplerne ned langs alléen og et kæmpe birketræ. Set indefra udvider havens områder sig videre ud i gigantiske dimensioner. Den anden dag, ved aftenstid, så jeg Mars lige ved siden af et fly fra Aalborg.

5. februar

Igen er det et forhindringsløb, og jeg har ikke tid til at gøre, hvad jeg gerne vil. Forhindring: udskudte eksaminer, forhindring: færdiggør uafsluttede artikler, forhindring: komitémøder, forhindring: møder før komitéerne. Jeg fremturer om mit nye forskningsprojekt, men jeg kan ikke komme videre, og jeg føler, at jeg har sagt de samme ting i et år. Der er ingen udvikling; ingen spirende frø, ingen fangarme eller underjordiske rodsystemer …

Fra første sal kan jeg se ind i naboernes haver; de fleste af træernes grene ligner børster, nøgne grene i det kolde vejr. Man kan se lige igennem buskene. Selv ikke ukrudtet kan finde ud af noget. Vinteren er overvældende dyb nu. Den er indlejret i sindet, som er lige så slidt som de delvist sneklædte bakker under børnenes kælke.

Der er langt færre sangfugle. Bierne dør ud, rødlisten bliver længere og længere. Hvordan kan man lave en grundig beskrivelse af svigt? Sikkert forholdsvis nemt. Spørg hvem som helst.

10. februar

Mælkebøtten kunne godt tilhøre de spiselige arter, men jeg spiser den ikke. Hvert år det samme gule mønster. Jeg sidder på min skammel og luger ud i dem, inden frøene begynder at sprede sig. De står helt tæt i et hjørne af græsplænen, og mit projekt fejler hver gang. Jeg er sikker på, at de lige nu er ved at samle alle deres kræfter under græsrødderne. Roden skyder op igen, sender hule stængler op og bliver en smule mere stædig og mere rebelsk for hver gang. Jeg har ingen strategier, heller ikke over for kløveren, som tiltrækker bier og svirrefluer, eller for bellis og mos, som langsomt indtager nye territorier. Jeg ville elske, at græsset blev endnu vildere, og jeg er – selvfølgelig – glad for idéen om en større rigdom af arter i min have; bekymret som jeg er for den globale miljøkrise. Men der er også nogle hensyn, som skal tages i forhold til badminton og spiseborde. Baghavens giftige arter er mine kritiske venner.

11. februar

Længere nede ad vejen ligger der en meget velholdt japansk have midt i dette klassiske danske rækkehuskvarter med sine regler om grønne hække og en tilbøjelighed til veltrimmede græsplæner. Der findes også en labyrintisk stenhave ved et andet hus. Men derudover er det 193 variationer over det samme tema med græsplæner omringet af hække og beskårede træer og med bemærkelsesværdigt få stauder. Jeg spekulerer på, hvorvidt der er nogen, der kan slå mine 32 spiselige planter.

Om to ugers tid skal jeg til det første møde i min nye forskningsgruppe. Vi skal mødes i en skov. Jeg skriver om min egen have i forsøget på at komme ud af min passive entusiasme og i et delvist forsøg på at opgradere mine skriftlige færdigheder omkring havearbejde.

24. februar

Det sneede i går, først slud, derefter store snefnug, og på et par timer havde både vejen og haven femten centimeter pulver fint arrangeret oven på hver kvist og hvert et strå. Rosenkålene blev tynget endnu mere ned mod jorden, og to af de små kål blev til øjne på snemanden Hans. Rullet på ti minutter, halvanden meter høj. Børnene og haven hører sammen, men de vokser snart fra den. Det bliver mere og mere min have, for hvert år der går. Har planer i støbeskeen.

26. februar

Snemanden Hans' øjne mindede mig om problemet vedrørende de spiselige/ikke-spiselige arter. Jeg kom på en eller anden måde forkert fra start, da jeg valgte at fokusere på de spiselige. Gennem efteråret har jeg ikke høstet et eneste af de små kålhoveder. Jeg har også en tendens til at glemme rabarberen. Der er tomater, som hænger for længe. År, hvor druerne ikke blev plukket, æbler rådnede på jorden, og de fede duer levede godt af solbærrene. Så de bliver ikke ligefrem kaldt spiselige, fordi de alle bliver spist.

I går aftes sagde jeg: "Nu spiser vi nogle af rosenkålene." Jeg plukkede et par håndfulde, nogle var grå og halvt spiste af jeg-ved-ikke-hvem. De smagte af rosenkål, og de var lækkert tilberedt med saltede kapers, men der var intet specielt ved dem, bare fordi de var hjemmelavede eller friske eller økologiske. Kål er en gammel plante, ikke så nem at narre.

4. marts

De chilier, som jeg tog ind i efteråret for at se, om de kunne gå i vinterhi, er ikke noget kønt syn nu. Næsten ingen blade tilbage, og de få, der prøver at holde ved, er tynde og svage. Jeg spekulerer på, hvornår jeg kan begynde at gøde og beskære dem en smule. Jeg

har en håndbog om chilier, men hver gang jeg slår op i den, er det enten for sent eller for tidligt. Jeg læser heller ikke bøger om børneopdragelse, og jeg foretrækker også at klare mig uden kogebogsopskrifter. Det er bedst, når de ting bare sker, fordi de vokser i ens opmærksomhed. På samme måde er antropologi allerbedst uden metode, men det er ikke, hvad jeg fortæller de studerende, for de har ikke tid til omvejene.

Jeg har lige været ude i haven. Krokusserne knejser stolt over erantisserne, og nu tikker det ind med gode e-mails om spændende bogprojekter. Siden i går er der kommet en sublim, rød blomst på min hibiscus, og den giver anledning til en sværm af minder, hver gang jeg passerer den. Jeg tænker hurtigere, end jeg kan nå at huske, og meget hurtigere end jeg kan skrive.

Mørke områder i mit sind lysner. Jeg begynder at læse mine egne tanker.

5. marts

Jeg har besluttet, at græsplænen bør være meget mindre. Jeg vil udvide bedet på højre side og forme det som en cirkel, der krydser en anden cirkel. Jeg vil sætte pinde i jorden og skitsere planen på et stykke papir.

Vi kan spille badminton et andet sted.

6. marts

Jeg så de første vintergækker på Facebook. Jeg forsømte vore egne i flere uger, også erantisserne. Du kan fortælle dig selv, at de er tegn på forår, og vi *har* holdt ansigterne op mod den skarpe sol og sovet ude i soveposer. Det skaber optimisme, men ikke forår. Skyggen vidner umiskendeligt om hård vinter.

8. marts

Jeg haver. Det er, hvad jeg gør i haven, men hvad er det? Det er en måde, hvorpå man gør, er, tænker og føler på samme tid. At lave havearbejde er en måde at være *til stede* på i haven mellem ikke-menneskelige skabninger, at *have omsorg for* planterne, at *deltage* i den fugtige jord, den behagelige kølighed under bladene fra nøddetræet på en varm dag, den *velkendte brug* af bestemte redskaber, *stemningerne* af vækst og forfald, *invitationen* fra duggen i græsset. Jeg kunne blive ved, men kommer jeg overhovedet videre?

15. marts

Jeg er lige kommet tilbage fra åen neden for bakken. Jeg ville lige tjekke op på ramsløg og anemoner. Duften af ramsløg ledte straks tankerne tilbage til sidste sommer og sommeren før den, hvor vi blandede bladene med olivenolie og ost – og den triste historie om nogle tyske turister, som forvekslede ramsløg med den dødelige liljekonval. Så meget for det

nordiske køkken med alt sit pluk-selv. Anemonerne lyser blegt op under et tykt og fedtet lag af bøgeblade.

17. marts

Nye dage. Jeg læser, hvad jeg vil, bestiller togbilletter, lejer huse, køber udstyr til feltarbejde. Det kunne ikke være bedre. Næsten ikke flere pligter i kalenderen. Jeg har skåret de døde grene af chilierne og givet dem lidt gødning. Købt nye potteplanter. Nerien er blevet besat af skjoldlus. Rødkløveren er ved at vågne, små beskedne skud titter frem; gennem hele vinteren har jeg fjernet de tynde, kolde, slimede og halvdøde bladstilke, og jeg ved, at de første skud er fortroppen til et utal af små lilla blomster, som spreder sig lynhurtigt. Jeg skriver på papir, iPad og computer, i notesbøger, i mange dokumenter på samme tid; det er uoverskueligt, men føles produktivt.

24. marts

I går gik jeg slet ikke udenfor. En af kvaliteterne ved haven er dens hus. Hvad hvis jeg boede i haven og kun lejlighedsvist gik ind i huset? Det ville være trist.

29. marts

Den anden nat sov jeg udenfor i det iskolde mørke. Det var en rastløs nat, eftersom jeg konstant blev mindet om, at jeg sov (forstyrret af lyde og en hård madras). Det var på sin vis optimalt. Min have er på samme måde optimeret. Kvarteret her ligger lige ved siden af en skov, en å og en opdæmmet sø (stedet hvor et af de første vandkraftværker i landet ligger) med store egetræer, en bøgeskov, grønne enge og larmende ænder. Det ligger 15 kilometer fra Københavns Rådhus, og fra dette lille stykke land har jeg udsigt til både planteskud *og* universet. Det er en forstadshave, der fungerer som en mellemstation.

Samtidig kan jeg ikke slippe følelsen af, at uanset hvor tæt jeg er på mine omgivelser, så er den uovervindelige afstand til planeterne og til planterne den samme. Som jordboer ønsker jeg (i det mindste lige nu) at udvikle et venskab med min ikke-menneskelige familie i haven (og i mere ambitiøse øjeblikke også til de bredere omgivelser), og dermed se, om jeg med tiden kan finde et passende og kærligt sprog. Jeg halter bagefter. Jeg må presse mig selv.

Fuglenes begejstrede kor vækkede mig tidligt i morges. I går stod de første anemoner for alvor i fuldt flor. Chilierne gror i deres urtepotter. Jeg læser, skriver, laver interviews. Låner bøger og arbejder utålmodigt. Jeg er travl, forstyrret.

Vilde planter. Foto: Yukiko Iwatani.

Yukiko Iwatani: *Skræppe-brodfrø*, 2013.

Yukiko Iwatani: *Tag-hejre*, 2014.

Yukiko Iwatani: *Crepidioides*, 2016.

Yukiko Iwatani: *Lilium cordatum (lilje)*, 2017.

Åsa Sonjasdotter

Inge Schjellerup

Sammenhængen mellem madproduktion og kulturhistorie er udgangspunktet for Åsa Sonjasdotter, og specielt kartoflen spiller en central rolle i hendes arbejde. Historisk set kom kartoflen til Europa med koloniseringen af Sydamerika, og her fik den en enorm betydning for den demografiske udvikling – fra helteafgrøde for de fattige i årene omkring den franske revolution til skurk under den irske kartoffelpest. Og grøntsagen spiller stadig en afgørende rolle i madretter over hele verden såvel som i international madpolitik. I sit værk *The Order of Potatoes (Kartoflernes orden)* arbejder Sonjasdotter netop med sådanne kartoffelpolitikker og viser blandt andet, hvordan visse sorter begrænses i forhold til kommerciel cirkulation i EU. Disse gamle og nye sorter avles af landmænd med henblik på produktioner i en mindre skala, og de er genetisk set for forskelligartede til at opfylde EU's regulativer vedrørende ensartethed og stabilitet. Bortset fra skriftlige og dokumentariske aspekter, så består en vigtig del af Sonjadotters praksis i at avle disse gamle varianter i fælleshaver såsom Prinzessinnengarten i Berlin. Derudover avler hun også kartoflerne i forbindelse med kunstudstillinger, hvor besøgende kan grave kartoflerne op, tage dem med sig hjem og spise dem. Herigennem kommer de besøgende helt tæt på kartoflen, både som afgrøde og som materiale.

—

Gennem sit livslange arbejde i Peru er kartoflen også kommet til at spille en central rolle for Inge Schjellerups forskning. Hun har i Peru arbejdet med alt fra husholdning og levestandarder blandt peruvianere til vigtigheden af kulturel og biologisk diversitet i Andesbjergene. Men, som Schjellerup fortæller os i sin tekst, har kartoflen været afgørende i alle aspekter af det peruvianske liv. Uanset om vi snakker landbrug, myter eller ægteskab, så er historien om kartoflen uløseligt forbundet med den peruvianske kultur. Gennem Sonjadotters værk og Schjellerups tekst lærer vi, at kartoflen ikke blot er én, men mange, når dens historie bliver udfoldet i ord, billeder og den helt fysiske oplevelse af at dyrke kartofler.

Åsa Sonjasdotter: *The Order of Potatoes (Kartoflernes orden)*. Prinzessinnengarten, Berlin, sommer 2011–14.

Den magiske kartoffel[1]

Inge Schjellerup

Potet, betæt, patæsk, katøffel, tartuffel, kantøffel, jordæble, Klaus' æble, jordens brød, tartoffel, jordnød, jordfrugt, jordpære, jordblomme, himlens gave, den hellige urt og djævelens æble: Det er nogle af de mange, mærkelige navne, det kære barn, kartoflen har fået tildelt i tidens løb. I Peru kalder de den papa.

Kartoflens oprindelse

Kartoflen har været dyrket gennem de sidste 8.000 år i Sydamerika og dannede det næringsmæssige grundlag for mange af de indianske højkulturer i Andesbjergene.

Ved at anvende genetiske analyser af vilde arter og landracer i Andesregionen har man for nylig konstateret, at den dyrkede kartoffel har sin oprindelse nord for Titicacasøen i Peru. I modsætning til tidligere antagelser har kartoflen altså ikke flere forskellige oprindelsessteder. De seneste morfologiske undersøgelser indikerer ligeledes, at der kun er fire arter af *Solanum tuberosum*: de andine og chilenske dyrkede arter og tre hybride dyrkede arter af en bitter kartoffel. Alligevel er der 3.000 kartoffelsorter i Andesområdet alene. De kan være runde eller slangeformede, tykke eller tynde, de kan være glatte eller meget grove i overfladen med dybe huller, og de findes i farverne rød, gul, hvid, lilla og blå (fig. 1). Alle disse mange forskellige kartoffelsorter har hver sit navn, som trøffelkartoffel, gul kartoffel, snæver kartoffel, melagtig kartoffel, hvid kartoffel, stor kartoffel, lang kartoffel, meget lille kartoffel, sort kartoffel og kartoffel med sort indhold. I en landsby, hvor jeg kom igennem mange år for at udføre feltarbejde, havde de for eksempel 45 forskellige sorter med hver deres navn. Alt efter sort er der stor forskel på, hvornår og hvor kartoflerne skal lægges i jorden – afhængigt af højdeforhold og jordtyper – hvordan de bliver opbevaret, hvordan de bliver tilberedt, og til hvilke retter.

Bønderne i Bolivia og dele af Peru planter alt efter Plejadernes stilling på himlen. Når konstellationen ses klart og tydeligt, vil bønderne forvente tidlig og megen regn, der vil give dem en god høst. Hvis Plejaderne derimod er skjult af høje cirrusskyer, varsler det tørke, og så vil bønderne vente med at lægge kartoflerne til en måned senere i november eller starten af december.

I slutningen af 1500-tallet skrev den indianske forfatter Guaman Poma de Ayala et bønskrift til den spanske konge for at fortælle om livet i Inkariget og de begivenheder, der fandt sted

1. Dele af denne tekst er tidligere publiceret som en del af teksten "Djævelens æble, kartoflen kommer til Europa", i *Dansk Landbrugsmuseum. Årbog 2008*, Dansk Landbrugsmuseum, 2008, s. 18-25.

Fig. 1. Kartofler fra Prinzessinnengarten, Berlin, sommer 2011–14. Foto: Åsa Sonjasdotter.

Fig. 2. Kartoffellægning ved Titicacasøen med arden som i den danske jernalder. Foto: Inge Schjellerup.

efter spaniernes ankomst. Inkariget var – ligesom den tidligere højkultur Tiahuanaco, der blomstrede ved Titicacasøen på Bolivias højsletter i 4.000 meters højde – afhængig af en stor kartoffelproduktion og oplagring, og Guaman Poma de Ayala viser i nogle af sine mange tegninger, hvordan kartoflerne blev dyrket under inkaerne. Manuskriptet befinder sig i dag på Det Kongelige Bibliotek i København.

Kartofler dyrkes i dag som i fortiden på Andesbjergenes store plateauer, på Bolivias nøgne højslette, i dalene ved inkaernes gamle hovedstad Cuzco og på de sparsomme frugtbare pletter i Perus bjerge (fig. 2). En *papacancha* eller *topo* er den markstørrelse, der skal til for at brødføde en familie. Størrelsen varierer, da marker i store højder skal være mange gange større end i lavere højder på grund af forskel i jordtyper og udbytte. Marker i store højder skal være syv til ti gange større end i lavere højder, da en del af jorden skal kunne hvile i syv til ti år efter høst.

Gennem mange års feltarbejde blandt indianerne i Andesbjergene har jeg set og hørt mange eksempler på den centrale kulturelle rolle, kartoflen har i regionen. Min informant Ramiro Matos Mendieta fortalte engang, at det er skik og brug at prøve sin kommende kone ved at lade hende pille en skudefuld nykogte kartofler af en særlig sort. Kan hun ikke gøre det uden at skrabe lidt af kartoflen med, er hun ikke dygtig nok og må udsætte sit bryllup, til hun har fået håndelaget. Af samme grund kaldes sorten "warmi huacrachi" – "kartoflen, der får kvinden til at græde". De ældste kvinder i familien får ofte til opgave at oplære de yngre, giftefærdige piger i kunsten at pille kartofler.

Fig. 3. Kartoffellægning med fodplov som i Inkariget. Foto: Inge Schjellerup.

Fig. 4 og 5. Kartoffellægning og kartoffelhøst i Inkrariget. Guaman Poma de Ayala, Det Kongelige Bibliotek, København.

I det nordlige Peru lægges kartoflerne i dag i december, efter at jorden er blevet bearbejdet fra august. Mændene graver huller med deres *chaqui taccla*, en slags fodplov, som bruges på samme måde i dag som i tidligere tider. Kvinderne følger bagefter og lægger kartoflerne: en i hvert hul og ofte sammen med lidt marsvinegødning (fig. 3). I juni hyppes kartoflerne, og i juli bliver de høstet (fig. 4 og 5). Ligesom vi herhjemme har haft forskellige ritualer for at sikre en god høst, hælder mange peruvianere majsøl, *chicha*, ud på jorden, og lægger kokablade ned i marken for at sikre en god kartoffelhøst.

I Inkariget blev måleenheder for tid defineret ud fra, hvor lang tid det tog at koge kartofler i de iltfattige højder, hvor vand koger ved lavere temperaturer. Her er en sang på *quechua* (sproget, som inkaerne talte, og som stadig tales af en stor del af den indianske befolkning), der blev sunget under arbejdet i markerne:

Store herre, dæk mig
med din gyldne spade, med din hakke af sølv.
Nedlæg mig, nedgrav mig
i den grønne mark.

Kartoffelmoder, frygt ikke,
om dine rødder rører ved stenene.
Kartoffelmoder frygt ikke,
når du kommer ud for haglvejr.

Når jeg en dag kommer tilbage,
vil du stå med knopper som liljerne.
Når jeg en dag kommer tilbage,
vil du stå i blomst som liljerne.

Myter og kartofler

I Chile er der den dag i dag mange myter og legender, der knytter sig til kartoflen. En af dem beretter om kartoflens oprindelse:

En høvding fra Chile ønskede at elske med en af gudinderne, på samme måde som guderne gjorde det. Når guderne omfavnede hinanden, rystede jorden nemlig, og havet rejste sig. Det vidste han, men ingen havde nogensinde set det. For at overraske gudinderne, svømmede høvdingen ud til den nærmeste ø. Det var forbudt for almindelige dødelige at nærme sig øen, da den var forbeholdt guderne. Han nåede da også kun at se en kæmpe leguan med åben mund fuld af spyt og skum og en meget lang tunge, der spyede ild. Da guderne så ham, skjulte de ham nemlig straks under jorden, og som straf for så skamløst at have opsøgt øen blev hans krop omdannet til en kartoffel dækket af blinde øjne, dømt til for evigt at blive spist af mennesker.

En anden myte siger, at landsbyboere skal sørge for at udsætte deres læggekartofler for røg eller en blanding af hvidløg, kobbersulfat og aske, for at den onde Christ (djævelen) ikke skal gøre husstanden skade.

Man kan også, hvis man ønsker at gøre en nabo fortræd, stjæle en kartoffel fra hans køkken og grave den ned på den nærmeste kirkegård sankthansaften. Hvis naboen finder ud af det, vil han gøre det samme, og det er derfor, der ses så mange blomstrende kartoffelplanter på kirkegårdene.

Det er også sankthansaften, at man, hvis man vil vide, hvordan det vil gå én i fremtiden, kan grave tre kartofler op. Den ene skal straks skrælles, den anden delvist skrælles og den tredje forblive, som den er. Alle tre skal lægges under sengen. Ved midnatstid tager man hånden ned under sengen og vælger en kartoffel uden at kigge: Får man en uskrællet kartoffel, betyder det rigdom, mens en skrællet kartoffel betyder fattigdom.

Spaniernes møde med kartoflen og ankomsten til Europa

1500-tallets spaniere blev forbløffede over at finde så mange nye og ukendte afgrøder i Amerika. Det følgende er nedskrevet på deres første rejser i det nuværende Colombia:

> Alle indianernes huse var fyldt med majs, bønner og trøfler [kartofler], der er som kugleformede rødder, som bliver sået, og de producerer en stilk med forgreninger og blade og nogle få blomster, der er af en svag violet farve; og rødderne af samme plante, som er ca. 60 cm høj, sidder fast under jorden, og de er på størrelse med et æg, runde og aflange, og der er hvide, gule og røde, og de er melagtige med god smag; en lækkerbisken for indianerne og en behagelig spise for spanierne. (Oversat fra Juan de Castellanos, 1537, i Hawkes, 1990, 22)

En anden beskrivelse kommer fra Cieza de León, en af de mest troværdige spanske kronikører, der rejste rundt i det vestlige Sydamerika i 1540'erne:

> Der er to andre produkter, ud over majs, der er hovedernæringen blandt indianerne. Den ene bliver kaldt papa, og er en slags jordnød, som, efter at den er blevet kogt, er blød som en kogt kastanje, men den har ikke mere skræl end en trøffel, og den gror under jorden på samme måde. (Oversat fra Cieza de León, i Hawkes, 1990, 22)

De allerførste kartofler, der kom til Europa fra Sydamerika, gav ikke nogen knolde, men kun blade og blomster, på grund af forskellen i dagslyslængde de to steder. Disse kartofler kom fra det nuværende Peru, hvor dagslyslængden ligger på ca. 12 timer. Først da man indførte kartofler fra det nuværende Chile, kunne de klare sig. Disse planter kom sandsynligvis til Europa som en del af provianten på et spansk krigsskib, der vendte hjem fra byen Cartagena i Colombia omkring 1565. Der skulle imidlertid gøres op med både fordomme og overtro, før kartoflerne fik nogen større betydning i Centraleuropa og langt senere i Danmark (Schjellerup, 1987 og 1992).

I 1573 købte Hospital de la Sangre i Sevilla i Spanien nogle pund kartofler af en spansk kartoffelavler. De blev brugt som luksusspise til patienterne, og de vænnede sig tilsyneladende hurtigt til smagen, for allerede ti år senere købte hospitalet kartofler i sække af 25 pund (11,3 kg). Kartofler var da blevet en del af den almindelige kost i lokalområdet.

Kartoffeldyrkning bredte sig imidlertid kun langsomt i det meste af Europa i 1600- og 1700-tallet. Der var næsten ingen grænser for, hvad kartoflen blev beskyldt for. Alene det, at kartoflen tilhører den giftige natskyggefamilie, afholdt de fleste fra blot at smage på den. Bønder var fuldt ud klar over, at natskyggefamiliens planter indeholder en række gamle læge- og giftplanter som for eksempel alrune, bulmeurt, galnebær, skopolaminurt og pigæble. Samtidig herskede der de særeste forestillinger og fordomme om kartoflen, der blev betragtet som en forbandelse. De russiske bønder kaldte kartoflerne for "djævelens æbler" og anså dem for at være urene og ukristelige, fordi de ikke var nævnt i Bibelen.

Kartoflen og Danmark

De franske huguenotter bragte kartoflen til Danmark i 1719, og de dyrkede den omkring Fredericia, hvor de som protestantiske flygtninge havde fået lov til at slå sig ned. I begyndelsen blev kartoflen blot betragtet som en kuriositet herhjemme, og den vandt ikke indpas i den danske kost.

I slutningen af 1750'erne var der sket en stor prisstigning på landbrugsprodukter, og som følge deraf ønskede Fredrik V at udvide landbrugsarealet. Tyske kolonister blev hvervet til at opdyrke dele af den jyske hede, der ellers lå øde hen. Da de begyndte opdyrkningen af Alheden, blev de nedsættende kaldt for "kartoffeltyskere" af borgerne i Viborg, der dog langsomt begyndte at købe deres kartofler.

Danske bønder så på kartoflen med stor skepsis og var i begyndelsen usikre på, hvordan de skulle behandle den nye plante. De var ikke vant til at dyrke grøntsager, og de havde problemer med de anderledes dyrkningsmetoder, som var mere arbejdskrævende og lå på andre tidspunkter, end de var vant til.

Kartoflen blev kaldt for "den tyske klump" og "svineføde", og man troede, at det var frugten (kartoffelæblerne) og ikke knoldene, der skulle spises. Andre spiste knoldene rå og bemærkede, at man lige så godt kunne bide i et stykke lysetælle som i en kartoffel (Kyrre, 1913).

I *Nye og fuldstændig Husholdningsbog* fra 1799 anbefales det at vente med at spise kartoflerne til hen i september, da de betragtes som umodne før den tid. I 1816 inkluderede en ny lov om tilvirkning af brændevin et særligt forbud mod indførsel af kornbrændevin. Dette forbud hjalp utvivlsomt med til at udbrede kartoffeldyrkningen, der siden har gået sin sejrsgang over hele landet – med dertilhørende problemer angående priser og kontrol. Kartoflen optræder også i forskellige forklædninger som snaps, kartoffelmel, pommes frites, chips og meget andet.

I dag er kartoflen den fjerde vigtigste afgrøde i verden efter hvede, majs og ris med en årlig produktion på ca. 300 millioner tons. En mellemstørrelse kartoffel indeholder omkring halvdelen af, hvad en voksen skal indtage af dagligt C-vitamin – noget, som hvede og ris ikke kan præstere. Kartoflen indeholder 78% vand, 18% kulhydrater (mest i form af stivelse), 2% protein, 0,18% fedt og 1% mineralske bestanddele. Når kartoflen er kogt, indeholder den mere protein end majs og dobbelt så meget calcium. De seneste årtier er indtaget af kartoffel dog gået meget ned til fordel for pasta og ris.

Bibliografi

Cieza de León Pedro, i Victor van Hagen (red.): *The Incas*, oversat af Hariet de Onis, Oklahoma Press, 1959 [1554].

Guaman Poma de Ayala hjemmeside: http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es/frontpage.html.

Hawkes, J.G.: *The Potato: Evolution, Biodiversity and Genetic Resources*, John Wiley & Sons Ltd, 1990.

International Potato Center hjemmeside: http://cipotato.org/es/.

Kyrre, Hans: *Kartoflens Krønike*, København, 1913.

Schjellerup, Inge (red.): *Den forædlede vilde. Kartoflens historie*, Aalborg, 1987.

Schjellerup, Inge: "Djævelens æble og den hellige urt", i Tove Tybjerg og Hjørdis Nielsen: *Møde mellem to verdener*, Museum Tusculanums Forlag, 1992, s. 85-97.

____: "Djævelens æble, kartoflen kommer til Europa", i *Dansk Landbrugsmuseum. Årbog 2008*, Dansk Landbrugsmuseum, 2008, s. 18-25.

Åsa Sonjasdotter: *The Order of Potatoes (Kartoflernes orden)*. Prinzessinnengarten, Berlin, sommer 2011–14.

Åsa Sonjasdotter: *The Order of Potatoes (Kartoflernes orden)*.

Åsa Sonjasdotter: *The Order of Potatoes (Kartoflernes orden)*. Billede fra udstillingen "Deep Green" på Den Frie Udstillingsbygning, København, 2009.

Janet Laurence

Geoffrey C. Bowker

Janet Laurences værker tager udgangspunkt i forestillinger om og sammenstillinger af kunst, videnskab og historie. Hun arbejder ofte stedsspecifikt og udstiller lokale planter i installationer, som mimer rammerne for naturvidenskabelig forskning. Dette ses blandt andet i hendes værk *Waiting – Hospital for Ailing Plants (Venter – hospital til syge planter)*, hvor en transparent struktur leder tankerne i retning af botaniske drivhuse og vitriner i videnskabelige laboratorier. I kasser af plexiglas ser vi planter i kolber og petriskåle, mellem glasplader og side om side med 3D-print og plastslanger. Således iscenesat forvrænger og fordobler Laurence vores syn på, og forståelse af, naturen som en kategori, der både er formet og forvrænget af det videnskabelige blik. I laboratorier lærer vi planter at kende på en ny måde. De er ikke blot smukke eller nærende, de laver fotosyntese, og de forsyner os med frisk luft. Når planter trækker vejret, trækker vi vejret – og når vi asfalterer, afbryder eller blot ignorerer dette, så skaber vi langsomt et fjendtligt miljø for alle arter. Men er den videnskabelige viden, alt hvad vi behøver? Hvad sker der, når vi mennesker, overlagt og videnskabeligt, omdanner vores planet til et sted med et stigende antal fjendtlige miljøer? Vi planlægger med håbet om at være i stand til at genoplive de arter, som vi trods alt nok vil savne med tiden.

—

Geoffrey C. Bowker har i sit arbejde fulgt denne type af planlægnings- og arkiveringspraksisser, som potentielt skal redde plantelivet en dag. Eksempelvis har han set på de store frøbanker, som er placeret over hele verden, også kendt som "dommedagsbanker". Med udgangspunkt i Laurences arbejde tænker Bowker her videre over disse arkiveringspraksisser og spørger til deres betydning i en tid præget af gennemgribende menneskelig indvirkning på Jorden: den antropocæne tid. En tid, hvor det står skræmmende klart, at vi måske får brug for disse storstilede "plantehospitaler" inden længe. Så hvad kan vi lære af dette øjeblik, hvis vi lader os påvirke af det "dobbeltsyn", som Laurence introducerer via samstillingen af laboratorievitriner og haver? Et "dobbeltsyn", der skaber rum for genoplivning og genopblomstring, men hvor vi også konfronteres med mennesker og planters indviklede sameksistens og vores ansvar for livsvilkårene på Jorden.

Janet Laurence: *Waiting – A Medicinal Garden for Ailing Plants (Venter – en medicinsk have til syge planter)*, 2010. Gennemigtigt net, duraclear, spejl, olie, akryl, glasforhæng, plantearter, 500 × 300 × 300 cm. 17. Sydney-Biennale, Royal Botanic Gardens, Sydney, Australien, stedsspecifik installation. Foto: Jamie North.

Dette øjeblik er anderledes: Janet Laurence og det antropocæne

Geoffrey C. Bowker

Janet Laurences værker opfordrer i høj grad til en læsning med og om naturen; to evner, der er så vigtige i det antropocæne. I en tekst fra 1830'erne, der var med til at lægge grunden for geologien som videnskab, beskrev Charles Lyell (1830) begejstret den åbenbaring, det havde været for ham at se Etna bryde gennem skyerne og pludselig (i dette korte, blændende øjeblik) forstå de forandringer, der former jorden. En pludselig erkendelse af naturens skønhed og dens overflod af livskraft i ét og samme øjeblik. Det er dette dobbelte syn, jeg ser Laurences værker med: Disse værker isolerer og undersøger vores forhold til naturen for at forstå, sådan at der kan reageres korrekt i nuet, samtidig med at evnen til at begejstres holdes åben.

Laurences *The Brilliant Brief Moment (Det blændende korte øjeblik)* (fig. 1) førte med det samme mine tanker hen på The Incredible String Bands sangtekst: "This moment is different, from any before it / This moment is different – it's now". Som jeg betragtede og tænkte over værket, fremtrådte en dybere klangbund: munter og løssluppen. I Europa i slutningen af 1700-tallet blev bjerget opfattet som et dystert, ildevarslende hjemsted for det overnaturlige (Nicholson, 1959). Tidens gotiske romaner (tænk på den vidunderlige Ann Radcliffe (1794)) var fulde af stormomsuste slotte på stejle og ujævne klippeskrænter. I starten af 1800-tallet ændrede denne opfattelse sig, og bjerget blev nu udtryk for det sublime (og senere selve emblemet på sundhed – et sted, hvor man blev helbredt for tuberkulose). Bjerget blev et sted, hvor man rejste hen og lod sig inspirere, på samme måde som man kan man se op i nattehimlen og blive inspireret af lyset fra stjernerne. I det øjeblik, hvor man pludselig begriber naturen, kan man blive overvældet af minder. Proust (1929) beskrev et sådant øjeblik i *På sporet af den tabte tid*, hvor han skelnede mellem en form for erindring, hvor man prøver at genkalde sig noget (hvilken fugl er det?), og en anden slags situation, hvor erindringerne påtvinges én ufrivilligt (som en momentan genkaldelse af alle solnedgange, man nogensinde har set, og deres tilknyttede minder).

At befinde sig i det antropocæne indebærer ligeledes, at man oplever dets mange tidsligheder. Hvis man spoler hurtigt frem gennem de sidste 4,543 milliarder års geologihistorie, ser man jorden flyde, bryde op i selvstændige øer og klynge sig sammen igen. Senere ser man, i en hurtigere rytme, hvordan livet selv transformerer jorden og havene: Geodiversitet fører til biodiversitet, et mylder af liv skaber og befæster hver deres niche. I en stadig hurtigere rytme, som bevæger sig asymptotisk hen mod nutiden, og i takt med at

Fig. 1. Janet Laurence: *The Brilliant Brief Moment (Glassroom, Villa Tugendhat) (Det blændende korte øjeblik (Glasrummet, Villa Tugendhat)*, 2016. Duraclear på akryl, 100 × 208 cm.

mennesket tilvejebringer nye måder at tænke og interagere med verden på, den verden, den er ved at udvikle, bliver tiden paradoksalt nok langsommere og langsommere, rigere på betydning. Med begrebet "asymptote" peger jeg på det paradoksale i, at tiden decelererer mod uendelighed, samtidig med at "sanserne" bevæger sig hurtigere og hurtigere. I *På sporet af den tabte tid* illustrerer Proust dette så smukt i sin beskrivelse af Albertines ansigt, der for ham bliver et palimpsest: Jo mere brændende Prousts neurasteni bliver, jo flere tidslag kan han se, og jo mere er han i stand til at læse ind i hendes ansigt. På et filosofisk plan ligger dette tæt op ad Spinozas idé om, at verden eksisterer for evigt i nuet. Og så er der kun os, her og nu, som fnug i den ravklump, som nuet udgør, fnug der svæver over enhver tidsrytme. Vi samler alle disse øjeblikke: Øjeblikket, hvor planeten dannes og giver os de mineraler og metaller, som er nødvendige for vores overlevelse; øjeblikket, hvor livet udvikles og giver os den solenergi, der har ophobet sig gennem millioner af år i olie, tørv, kul; nuet, hvor ressourceforbruget maksimeres i en hovedkulds jagt på det særegne.

Laurences *The Brilliant Brief Moment* viser øjeblikket, hvor vi både ser os selv som en del af en meget større strøm og bliver opmærksomme på, hvad vi selv foretager os i nuet. I et udstrakt øjeblik bremser Laurences værk tiden. Dette er øjeblikket, hvor vi ser naturen som et hele og samtidig opdager, at vi ser den gennem lag af slør – verden, som vi ser den i dag, ses således gennem et slør af "brugbar" videnskab. Laurence skriver om sin vidunderlige installation *Fugitive (Flygtning)* (fig. 2) – som jeg ville ønske, jeg ikke kun havde set på en computerskærm: "I'm intrigued by the tiny space between life and death when the concept is infinite." Et andet øjeblik, et andet nu. I *Hermafroditten* beskriver Miches Serres netop det øjeblik, hvor man befinder sig i en tilstand mellem statue (død, størknet, adskilt fra festen) og levende (i balsalen). Mellem liv og død; mellem levende væsen og udstoppet

Fig. 2. Janet Laurence: *Fugitive (Flygtning)*, 2012. Stedsspecifik installation på TarraWarra Museum of Art, Victoria. Laboratorie- og håndblæste glas, videoprojektion, udstoppede arter, spejl, mineraler, duraclear på akryl, gazeindbunden plante.

eksemplar. I det lillebitte rum, i det øjeblik, er eksemplaret endnu ikke blevet en del af den moderne teknovidenskabs svimlende netværk. Endnu ikke underlagt denne modalitet, og knap nok en del af livets vidunderlige mangfoldighed. Men fanget i denne dualitet opnår det alligevel sin maksimale ontologiske diversitet: Som Laurence siger, bliver konceptet uendeligt.

Det træk, man foretager sig i dødsøjeblikket, for at udskille og bevare eksemplaret og betragte det i ro og mag – eller snarere i forskningens hektiske tempo – er et, der fastfryser en given opfattelse af livet. Jeg har længe undret mig over Svalbard Global Seed Vault i Norge, som ngo'en Trust Crop beskriver i storladne, Star Wars-agtige vendinger: "Deep inside a mountain on a remote island in the Svalbard archipelago, halfway between mainland Norway and the North Pole, lies the Global Seed Vault." Der opbevares de frø, der skal sikre den genetiske diversitet, i tilfælde af at en plantesygdom udrydder en af vores mest produktive monokulturer. Da det blev debatteret, hvornår vi trådte ind i den antropocæne tidsalder, var et af forslagene at bruge kyllingeskeletter som markør – kyllingerne er nemlig langt den mest almindelige og udbredte fugleart på jorden. Man kan finde spor efter dem under isen på Antarktis, dybt i regnskovens lermuld og på lossepladser. En enkelt art som definition på en hel tidsalder. At vi her i øjeblikket mellem liv og død vælger frøet eller arterne, sådan som de defineres af deres genetiske markører, som den vigtigste metode til egen bevarelse og beskyttelse (vi skal, siges det, "beskytte" biodiversiteten), virker absurd. Det mest ekstreme eksempel på sådanne anstrengelser for at opbevare frø er de vilde planer om at bevare biodiversiteten i form af digitale genetiske sekvenser, en idé, der manifesterer, hvad Alfred North Whitehead (1929) kaldte "misforstået konkretisering". Planten har et uendeligt nu: Genetisk data, naturligvis, men også et netværk af mikroorganismer, som

dens rødder interagerer med i jorden; mikroflora og -faunaen, der strømmer i dens eget væv; myriaden af insekter, der finder næring eller beskyttelse i den – og medvirker til dens spredning. I det korte øjeblik, mellem liv og død, bevæger planten sig mellem denne dobbelte uendelighed, dette dobbelte syn.

Hvornår er nuet? Hvornår er det korte øjeblik, der stivner mellem den øjeblikkelige åbenbaring og grænsetilstanden mellem liv og død? Dette er et politisk spørgsmål. En almindelig kendt metafor om fremtiden er, at vi asymptotisk nærmer os en grænse. Den grænse kan være menneskets levetid – vi lever længere og længere, indtil vi når en "naturlig" grænse (lad os sige 120-140 år), som kun kan overskrides ved en form for transcendens (det særegne), hvor vi underordner os forskellige former for tidsligheder (vi bliver ét med maskinen, eller vi forstår vores krop/genom som noget maskinelt). Jordens middeltemperatur vil fortsætte med at stige, til vi når en grænse på, lad os sige 4,5 °C – hvorefter forskellige katastrofale processer går i gang, hvor vi enten laver verden om til en maskine (geo-ingeniørarbejde i storformat), eller vi mennesker må evakuere og overlade planeten og dens tilstand til nye arter. Eller også fortsætter vi med at forbruge verdens naturressourcer, indtil vi når den malthusianske grænse (ur-asymptoten), hvorefter katastrofen enten indtræffer, eller vi rykker tilbage i en maskinelt muliggjort bæredygtighed (a la "Tingenes internet").

Asymptoten som tidslig figur er et af grundelementerne i de forestillinger, jeg er opvokset med. Da jeg var ung (se Jeff Nuttalls bog *Bomb Culture*), var vi "to minutter" fra atomvinteren – tiden var altid lige ved at gå i tomgang. Nu er vi "to sekunder" fra en menneskeskabt miljøkatastrofe (se for eksempel tidslinjer over, hvor længe der har været liv på jorden, hvor kort tid vi mennesker har været her, og hvor tæt vi er på at fremskynde apokalypsen). Apokalypsens rolle er interessant i denne sammenhæng – i løbet af oplysningstiden sker der et glidende skifte, fra at man ser først præster, så videnskabsmænd som dem, der er herre over det punkt, hvor alting standser – den evigt nært forestående naturkatastrofe – til at sociotekniske programmører overtager denne rolle. På dette asymptotiske punkt vil historien "indhente os" – enten ved porten til himmeriget, hvor vi endegyldigt kommer til at stå til regnskab for fortidens synder og belønnes for vores gerninger, eller når vi endeligt kommer til at stå til regnskab for vores overforbrug af ressourcer, og alle forvandles til huleboere. I denne fortælling er apokalypsen allerede indtruffet – Jean Baudrillards (1989) pointe var, at vi allerede lever i atomvinteren; dens følger breder sig bagud i historien som en tidsindstillet "clathratbombe", når metan spontant frigives af metanhydrat eller permafrost – og hænger over hovedet på os. Retorikken vedrørende positive tilbagekoblingsmekanismer er den samme som i 1970'erne. Dengang var historien, at vi efter nogle år med særligt hårde vintre, som satte gang i en ondartet positiv tilbagekoblingsproces, ville være på vej ind i en ny istid, skabt af en stigning i albedoen ved polerne: Vi vil gerne have katastrofer i vores tid. Okay, du vil måske ikke have, det sker lige nu, men du vil gerne mærke presset.

Apokalypsen er en meget politikervenlig form for tidslighed. Det er så svært at bringe tal ind i debatten, såsom de 40.000 der hvert år dør af luftforurening i Storbritannien, eller hvor mange der potentielt er døde som følge af Volkswagens løgne om forureningen fra deres biler. Seriemordere, som har væsentligt færre liv på samvittigheden, får større mediedækning. Overordnet set er det nemmere at handle på enkeltstående katastrofer (jordskælv, atomkraftværksnedsmeltninger) end dem, der kommer langsomt snigende. Når regnskabet skal gøres op, er sager som asbestforurening populære, fordi problemet er nemt at lokalisere; til trods for at de penge, der bruges på at fjerne asbesten, som regel er spildt. Logikken bag sådanne regnskabsopgørelser er, at de "bør" fortælle en historie om social/individuel apokalypse snarere end om et generelt ubehag – eller at de mere overordnet gør regnskabet op "i realtid": I forhold til klimaforandringer venter vi på det øjeblik, hvor det udløses som en sådan katastrofe. Hvis politik er mulighedernes kunst, så må alle tidsligheder, der ikke følger tempoet eller respekterer den politiske økonomiske cyklus, udelukkes.

For at nævne et eksempel blandt mange, så handler Tim Flannerys (2005) tekster om apokalypsen – hvor poetisk den end måtte være – om en bemærkelsesværdigt trøstesløs fremtid. I et af kapitlerne beskriver han malende, hvordan forskellige arter (blandt andet de højtelskede alpine enge) presses højere og højere op ad bjergsiderne på grund af den globale opvarmning for til sidst at forsvinde som Filurkatten i *Alice i Eventyrland*. I samme kapitel skriver han, at hvis der er nogen, der kommer til at elske Engenes Himmelfart, så er det den onde malariamyg, der vil invadere de lavere liggende, mere frodige områder og sprede sygdom og død. Åh, Tim, hvorfor skulle kun onde myg kunne trives? Hvordan gør vi regnskabet op for en fremtid, der ikke ligger inden for vores levetid? Ofte taler vi om en periode lige på den anden side af vores egen tidshorisont – år 2050 er et populært år for tiden – langt nok væk til ikke at være lige i morgen, men tæt nok på til, at vi fornemmer, at det trænger sig på. Det er en form for fremtid, som man kunne kalde en generationel horisont (hvis vi regner ud fra den, om end forældede, metode, der siger, at en menneskelig generation er 30 år). Hvis vi skubber de apokalyptiske klimaændringer en anelse mere end 30 år ud i tiden, kan vi argumentere for, at det ikke rigtigt er os, det kommer til at gå ud over, ej heller vores politiske system, der bør reagere på det. Den generationelle horisont er en af de variationer af fremtidsforestillinger, der tillader os at føle en skønsom blanding af angst, hjælpeløshed og fortrøstningsfuldhed.

En af udfordringerne ved klimaforandringerne er dermed nuets anormale status. Hvis "nuet" er mig og min generation, så skulle vi måske bare maksimere vores udbytte af øko-systemernes goder, eller tjenester, med det samme. Lad os for argumentets skyld lade økosystemtjenester være enten en "udbytningsmodel", der drejer sig om, at jeg skal nyde min udplyndring af jordens ressourcer mest muligt – *après moi le déluge*; eller en bredere (pænere) version, der indregner spirituelle og andre værdier som en del af nuets økonomi. Begge dele er lige slemme på lang sigt.

Fig. 3. Janet Laurence: *Deep Breathing: Resuscitation for the Reef (Dyb vejrtrækning: Genoplivning af revet)*, 2015. Stedsspecifik installation til COP21, Muséum national d'Histoire naturelle, Paris. Forskellige materialer, billeder og filmprojektioner, arter lånt fra samlingerne på Muséum national d'Histoire naturelle og Australian Museum, Sydney.

I netop dette nu er det overordnede mål at afværge fremtiden. Vi vil gerne have et velfungerende system med nøjagtig det klima, vi har i dag, og de arter, vi har i dag, fremskrevet ud i en uendelig fremtid. Det er en fremtid med maksimal acceleration (vi vil have mere og mere ud af vores uforanderlige nu): Økonomierne må og skal vokse. Dette er det mere og mere komprimerede nu – hvor geologiske epoker og store udsnit af menneskets historie sammenklappes til ét system, vi finder velfungerende nu. Prøv at sammenligne dette med et andet nu, det nu, der udgøres af vores aktuelle interglaciale æra: For eksempel argumenterer mange geologer for, at uanset hvad vi gør, kan vi ikke forhindre en ny istid. Eller et nu, hvor vi accepterer, at udryddede arter – herunder muligvis vores egen – generelt er en rigtig god ting (hvor ville vi være, hvis ikke en asteroide havde dræbt dinosaurerne; hvorfor skulle andre sansende væsener ikke kunne følge efter?). Desværre ledsages klimaforandringernes nu af et fikst og færdigt telos: Et telos, der forsøger at fastfryse dette øjeblik og dets arter – dette er alt for antropocentrisk.

I *Deep Breathing: Resuscitation for the Reef (Dyb vejrtrækning: Genoplivning af revet)* (fig. 3 og 4) ser vi teknovidenskabens skrøbelige netværk give anledning til et strejf af håb: destillationsapparater og testrør, som nødvendigvis i nuet indskyder sig mellem "os" og "naturen".

Så der findes med andre ord tre mulige øjeblikke: åbenbaringen, øjeblikket mellem liv og død og det fastfrosne nu. Vi får brug for dobbeltsynets øjeblikke – åbenbaringen og analysen – til at undslippe det tredje øjebliks falske løfter. Livet flyder altid over; vi er uundgåeligt planetariske bestyrere (Serres, 1980).

Fig. 4. Janet Laurence: *Deep Breathing: Resuscitation for the Reef (Dyb vejrtrækning: Genoplivning af revet)*, 2015. Stedsspecifik installation til COP21, Muséum national d'Histoire naturelle, Paris. Forskellige materialer, billeder og filmprojektioner, arter lånt fra samlingerne på Muséum national d'Histoire naturelle og Australian Museum, Sydney.

Bibliografi

Flannery, Tim: *The Weather Makers: The History and Future Impact of Climate Change*, Grove Press, 2005.

Lyell, Charles og M.J.S. Rudwick: *Principles of geology*, University of Chicago Press, 1990 [1830].

Nicholson, M.H.: *Mountain Gloom and Mountain Glory: the Development of the Aesthetics of the Infinite*, Cornell University Press, 1959.

Proust, Marcel: *A la recherche du temps perdu*, Paris, NRF, 1929

Radcliffe, Ann: *The Mysteries of Udolpho*, https://www.overdrive.com/search?q=B900C172-8E56-40F3-8C0C-91A97B4D115D, 2016 [1794].

Serres, Michel: *Le Contrat Naturel*, Champs-Flammarion, 1980.

Whitehead, Alfred North: *Science and the modern world, by Alfred North Whitehead*, The Macmillan Co., 1929.

Janet Laurence: *Waiting – A Medicinal Garden for Ailing Plants (Venter – en medicinsk have til syge planter)*, 2010. Gennemsigtigt net, duraclear, spejl, olie, akryl, glasforhæng, plantearter, 500 × 300 × 300 cm. 17. Sydney-Biennale, Royal Botanic Gardens, Sydney, Australien, steds-specifik installation. Foto: Jamie North.

Janet Laurence: *Elixir*, 2003. Traditionelt træhus, glaspaneler, maling, flakoner, planteekstrakter, schocu, laboratorie- og håndblæste glas. Stedsspecific installation, Echigo-Tsumari Art Triennial, Japan.

Camilla Berner

Anders Blok

Ukrudt og invasive plantearter er ofte hovedrolleindehavere i Camilla Berners værker. Uanset om hun stædigt passer plantelivet på en byggegrund midt i København (eksempelvis *Black Box Garden*, 2011), eller om hun skaber fantastiske buketter af markblomster og ukrudt (eksempelvis *Plant Collection (Plantesamling),* 2014–15), så åbner Berner for vores noget anstrengte natur/kulturforhold, som det udspiller sig i vores mest ordinære og uanseelige bylandskaber. Når talen falder på menneskets forhold til naturen, refereres der ofte til en række kategorier: nytteplanter, prydplanter, ukrudt og invasive arter. Disse kategorier er brugbare og vigtige i mange henseender, men de er også yderst politiske og kulturelle. Ukrudt er en plante, som "ikke hører til", og ukrudtet er derfor defineret ud fra dets kulturelle historie. Hvad der tæller som ukrudt og invasive arter – og i hvilken grad – er genstand for kontinuerlige overvejelser, der følges med forhandlinger af alle mulige andre former for "binariteter" langs natur/kulturskellet.

—

Anders Blok tænker i sin tekst med disse binære aspekter ved Berners værker og spørger til hendes engagement med, og betragtninger om, de fraktale gentagelser, der er indlejret i sondringer mellem natur og kultur. I sit arbejde med miljø- og bysociologi har Blok længe forsket i, hvordan byer kan danne ramme for et bestemt sæt af nye, miljømæssige forsamlinger: som steder, hvor intensiteten af menneskelig og ikke-menneskelig sameksistens er kondenseret. I byerne lægger vi muligvis først og fremmest mærke til cement, mursten og asfalt, men med hjælp fra Berners værker hjælper Blok os til at se de mange ikke-menneskelige livsformer, som vedholdende trænger igennem sprækkerne, de mennesker, der yder omsorg for disse stædige økologier, samt de former for politik, der hermed bringes i bevægelse.

Camilla Berner: *Plantesamling nr.1 fra Krinsen, Kongens Nytorv*, 2014–15.
Fine art baryta 325 g print, 120 × 85 cm.

Dybt inde i labyrinten
– bynatur og gentagelser af noget ikke-helt-identisk

Anders Blok

Two roads diverged in a wood, and I—
I took the one less traveled by,
And that has made all the difference.
— Robert Frost, "The Road Not Taken", 1916.

For samtidens byboer i et land som Danmark vil begrebet "bynatur" sandsynligvis vække en følelse af noget lettere disharmonisk og måske give anledning til et øjebliks eftertænksomhed. For på dansk er ordet bynatur bogstaveligt talt en sammenstilling af to enheder – by og natur – der burde være hinandens modsætninger ifølge det såkaldt vestligt-modernistiske verdenssyn, som vi ellers normalt tilslutter os. Ifølge dette system står byen for det menneskelige kunstgreb, indbegrebet af kultur. Og naturen står for, ja, natur; det, der er uberørt og uafhængigt af menneskets lyster og interesser, kulturens modstykke.

Vi ved alle sammen godt, at tingene ikke er helt så entydige i det daglige; at de to enheder "by" og "natur" blandes og udviskes på utallige måder. Men det giver kun anledning til nye spørgsmål hos os – eller sagt på en anden måde, det rejser variationer over samme spørgsmål på mange forskellige planer. Hvornår, og set fra hvilken vinkel, kan ukrudtet mellem fortovsfliserne, flokken af skrubtudser i byens centrum, træerne i den nærliggende bypark, hvornår kan alt dette betragtes som natur? Når jeg kører vestpå ud af, for eksempel, København, efter hvilket forstadsvejkryds er det så helt nøjagtigt, at jeg forlader storbyen? Og eftersom det meste af Danmark er landbrugsland, findes der så overhovedet et punkt, hvor jeg kommer helt ud i naturen?

"Nowhere has mankind been farther removed from organic nature than under the conditions of life characteristic of great cities," skrev sociologen Louis Wirth (1938, 1-2) med udgangspunkt i 1930'ernes Chicago. Alligevel gjorde hans samtidige, de ærkemodernistiske Bauhaus-arkitekter, hvad de kunne, for at afvige fra dette synspunkt, når de såede græs på taget af deres flade bygninger. Og parker og andre grønne områder blev en del af enhver velordnet moderne by, som rum for afslapning, naturkendskab, frisk luft og et sundt liv. Dog skulle byparkerne være lige så ukrudtsfrie og kontrollerede som alt andet i den funktionalistiske by.

Fig. 1. Camilla Berner: *Pavement and Parliament (Fortov og parlament)*, 2003. Billede af udendørsområde tidligere ejet af ingeniørfirmaet FLSmidth. Foto: Camilla Berner.

I de seneste år har byboeres og byudvikleres praksisser gjort de før så skarpe grænser mellem by og natur mere porøse og overskridelige, og det samme gælder inden for urban teori og tænkning. Hvilken arkitekt kunne for eksempel i dag drømme om at projektere et nyt byområde eller byudvikle et gammelt bykvarter uden at indtænke masser af plads til byhaver, træer og buske, regnvandshåndtering og i det hele taget masser af bevoksning? Bæredygtighed, biodiversitet, klimatilpasning og økosystemtjenester er alle begreber, som står højt på listen over nutidige sandheder, der cirkulerer i byplanlægningsmiljøerne, både lokalt og globalt.

Men samtidig med at byerne tilføres mere natur, så breder ringene fra den urbane kultur sig også den anden vej ud i verdens fjerneste egne. Når vi, ganske rigtigt, er trådt ind i den antropocæne æra, hvor mennesket er den geologiske kraft, så skyldes det ikke mindst kræfterne fra den verdensomspændende urbanisering og deraf følgende grænseoverskridende økonomi og økologi forbundet med olieudvinding, kulminedrift, skovfældning, spredning af plastik, kemisk affald og CO_2-udslip. Det miljømæssige fodaftryk fra verdens største byer forbliver uforholdsmæssigt stort, selv når byerne skruer ned for industrien – og efterlader sig nye urbane ruiner, som atter kan indtages af planter og byhaver. Der kan meget vel komme til at gro græs over vores byer,[1] men i mellemtiden vil plastikken have bredt sig over havene.

Midt i hele dette virvar af uforudsete bivirkninger og ukontrollerbare sammenfiltringer er det fristende helt at opgive sondringen mellem natur og kultur. Hvis byerne alligevel rummer og former hele vores økosystem, og hvis naturen er en hybrid sammensætning af biotisk liv og menneskeskabte teknologiske kræfter, hvorfor så ikke bare erkende, at

1. Ud over at være et bibelcitat er *Over Your Cities Grass Will Grow* også titlen på en dokumentarfilm om den tyske kunstner Anselm Kiefer, instrueret af Sophie Fiennes (2010). Om sit spektakulære atelier og gesamtkunstwerk i Barjac i det sydlige Frankrig siger Anselm Kiefer: "The Bible constantly says everything will be destroyed – and grass will grow over your cities. I think that is fantastic. And grass will grow here too. It already is, everywhere."

Fig. 2. Camilla Berner: *Pavement and Parliament (Fortov og parlament)*, 2003. Installationsview. Græs sået mellem betonelementerne. Foto: Anders Ingvartsen.

Fig. 3. Camilla Berner: *Pavement and Parliament (Fortov og parlament)*, 2003. Installationsview. Liste over arter registreret uden for bygningen. Foto: Anders Ingvartsen.

denne sondring er forældet? Antropologerne vil i hvert fald ikke tøve med at fortælle os, at vores naturalistiske verdensbillede, med én natur og mange kulturer, altid har været en vestligt-modernistisk særhed; i de samfund, der omgiver os, er man optaget af noget helt andet. Der er intet naturligt i at ville skelne så skarpt mellem kultur og natur.

Men hvis vi helt forkaster natur-kultur-scenariet, hvor skal vi så placere følelsen af, at der er noget disharmonisk over begrebet bynatur? Hvor placerer vi den intuitive (og ganske fornuftige) fornemmelse af, at det, som dette begreb gør, er at åbne et helt nyt mellemrum, et tredje rum mellem by og natur, som vi kan udforske og bosætte os i? Og yderligere, hvad gør vi med den ubelejlige fornemmelse af, at netop dette rum til dels *afhænger* af mekanismerne i selve sondringen mellem natur og kultur, i og med at rummet etablerer en forbindelse og en ny form for lighed, et nyt fælles ståsted, mellem de to begreber: by og natur. Det er, som om vi ikke ønsker at blive fanget i sondringen mellem natur og kultur, men vi ville heller ikke kunne klare os helt uden sondringens iboende tvedelinger.

I denne rodede situation vil nogle euroamerikanske kunstnere – lige så vel som de samfundsvidenskabelige forskere, antropologen Marilyn Strathern (2011) opfandt begrebet til – måske få lyst til at tildele sig selv en vis *binær licens*. Med andre ord, i et tilfælde som bynaturen, hvor alt afhænger af, hvordan binære skel (natur/kultur) indlejres i og relateres til hinanden, der kan kunstneren vælge at dvæle en stund ved selve skellet. Samtidig kan et sådant fokus meget vel føre til spekulationer over de mønstre, der opstår, når den binære formel gentages på tværs af rammer, niveauer og kontekster. Camilla Berner fremstår for mig som en samtidskunstner, der har tildelt sig selv en sådan binær licens – og som har fundet en meget kreativ måde at udforske de mange muligheder, der hermed opstår.

Vi befinder os ved en gammel forladt industribygning i Valby tæt på København, men det kunne i virkeligheden være en hvilken som helst postindustriel euroamerikansk forstad (fig. 1 og 2). Uden for fabriksbygningen har forskellige græsarter og buske fundet vej op gennem de øde betonfliser, hvor de bliver formet af det mønster, der dannes af de fysiske spor efter en konstruktionsproces, slid og forfald: de synlige revner i betonen. Indenfor i fabrikshallen har kunstneren sået noget, der ligner lige linjer af frisk, stærkgrønt græs, der ligeledes følger revnerne mellem gulvets betonelementer. På væggen hænger en liste over alle de græs-, plante- og buskarter, der findes i området udenfor – og listen antyder samtidig kunstnerens mange usynlige praksisser (fig. 3).

Hvor mange binære modsætningspar er der på spil samtidig i dette værk? Hvem ved? Her er i hvert fald nogle af dem: Ud over (euroamerikansk) natur/kultur er det min fornemmelse, at vores liste hurtigt kunne vokse sig længere til også at inkludere begreber som (urban) vækst/forfald, (arkitektonisk) indenfor/udenfor, (tidsmæssig) fortid/fremtid, (sansemæssig) grå/grøn, (synsmæssig) synlighed/usynlighed, (menneskeskabt) orden/spontanitet, (plantemæssig) ensartethed/rigdom og (praksisbaseret) kunst/økologi. Men ligesom det gælder listen på fabriksvæggen, så er værdien af en sådan liste tvivlsom: Måske er det mest interessante ikke antallet af modsætninger i sig selv, men snarere hvordan den kunstneriske praksis indlejrer og forbinder dem med hinanden. Med andre ord, hvilket mønster de danner.

Man kunne sagtens hævde, at ovenstående modsætningspar, selvom de på overfladen er forskellige, i virkeligheden alle fungerer som gentagelser af den samme grundfigur, det vil sige modsætningen natur/kultur. Som Strathern ganske rigtigt påpeger, så kan binære modsætningspar som natur/kultur synes at få veje til at dele sig, men de udspringer fra en proces, der ikke har brug for kort og plantegninger (lidt ligesom Robert Frosts vejforgrening, kan man forestille sig). Hvis idéen forfølges over tid og på tværs af erfaringsniveauer – for eksempel når vi genkender modsætningen natur/kultur i værkets forskellige modsætninger: grå (kultur)/grøn (natur), indenfor (kultur)/udenfor (natur) og ensartethed (kultur)/rigdom (natur) – så er det ikke en helhed eller sammenfald, der dukker frem, men *gentagelser af noget ikke-helt-identisk*. Kun sondringen i sig selv forbliver konstant.

Hvis man skulle visualisere det matematiske mønster, som gentagelserne af noget ikke-helt-identisk danner, kunne man med udgangspunkt i sociologen Andrew Abbott (2001) nå frem til et resultat, der er *fraktalt*: Den samme modsætning mellem natur og kultur gentager sig selv i alle de sprækker, der synliggøres i værket, på tværs af en række abstraktionsniveauer. Der er ingen ende på denne labyrintagtige effekt. Når først det grønne græs er plantet af kunstneren inde i fabrikshallen, skal vi så betragte det som natur eller kultur? Og betyder det i den forbindelse noget, at græsset danner et mønster, der rent visuelt ligner det (menneskeskabte) mønster af (nu) naturligt voksende (frodigere) græs udenfor (bygningen)? Ville det betyde noget, hvis det grønne græs stod på listen og hermed

samtidig var til stede i de menneskeskabte (naturaliserede) omgivelser? Og i så fald, beror en sådan bedømmelse da mest på naturvidenskab (økologi) eller på æstetik (kunst)?

Hvis vi nu opstiller et labyrintisk mønster af fraktale modsætningspar, så inviterer værket naturligvis beskueren til at reflektere over, hvilken vej man skal følge – om det så er på et visuelt plan, i forhold til en fordybelse i værkets lag, eller rent praktisk, i forhold til værkets mulige etiske betydning. Selvfølgelig vil vi alle sammen gerne bo i grønnere byer, mere økologiske byer, sundere byer, end man gjorde i den industrielle fortid, byer med mere samtidskunst (i øvrigt)! Men fører værket os virkelig ud ad en så velbetrådt sti? Som jeg ser det, så er det lige nøjagtig værkets evne til konstant at lede os på vildspor og afføde sådanne refleksioner, der gør det så herligt inviterende; fordi det holder os fanget i vores egen labyrint af modsætningspar.

På grund af sine fordrejninger og gentagelser af noget ikke-helt-identisk rykker værket således modsætningsparret natur/kultur, som vi troede, vi kendte så godt, op med rode. Det forkaster ikke modsætningsparret, men det sætter det i konstant bevægelse. Og når det gør det, så lærer det os noget vigtigt om bynaturen: At den er et sted, der er tvetydigt, midt imellem, på grænsen mellem flere ting. Selvom jeg prøver, så er jeg ude af stand til at fornemme et fast funderet, fælles ståsted udspringe af dette værk. Når alt bevæger sig, fabrikker og byer forfalder, kunstnerne tager over efter arbejderne, planterne laver revner i forladte fortove, plantearter tælles op og oplistes i en ny økologisk ordens tjeneste; i disse bevægelser bliver jeg efterladt med en tvivl om, hvor i bynaturens labyrint jeg befinder mig. Det er sådan, jeg forstår værkets titel: Den får mig til at svinge mellem (det ukrudtsramte) fortov (Pavement), som jeg kender så godt fra min urbane verden, og (naturens) parlament (Parliament), hvor vi alle sammen før eller siden i fællesskab bliver nødt til at finde vej i vores nyopståede rådvildhed.

Måske ville filosoffen Gilles Deleuze (1994) have formuleret det (nogenlunde!) sådan her: Forskel og gentagelse er ikke hinandens modsætninger, forskel er nærmere det, man får, når man gentager det *samme* modsætningspar på tværs af *skiftende* territorier eller samlinger af elementer. Tilsvarende opfatter jeg det på den måde, at Camilla Berner løbende har udvidet sin binære licens ved at gå i nye retninger, skubbe natur/kultur-modsætningsparrene over til stadigt nye steder og miljøer, benytte sig af stadigt nye medier på jagt efter stadigt nye effekter. Ved at gøre det skaber hun sit eget fraktale mønster, et mønster, hvor flertydigheden i bynaturen er kommet mere i fokus og gjort mere synlig for offentligheden.

Hvem skulle have troet, at der på Kongens Nytorv, denne historiske plads fuld af liv, kunne opstå en sameksistens og sammenblanding af 84 forskellige plantearter, der tilsammen udgjorde en mærkværdig blanding af naturligt spontane og kulturelt tiloversblevne græsser, ukrudtsplanter, buske og bær (fig. 4)? *Krinsen*, som stedet hedder, blev i en periode

Fig. 4 og 5. Camilla Berner: *Oversete Nyheder*, 2014. Krinsen, Kongens Nytorv og liste over registrerede arter. Foto: Camilla Berner.

til en ikke-helt-identisk gentagelse af de hastigt knopskydende byhaver, der selv er med til at fremme et grønnere urbant mønster, fra det velordnede til det vildtvoksende (et andet modsætningspar, kan man sige). Denne gang vælger kunstneren den mindst benyttede vej, i det mindste indledningsvist. Hvad sker der, synes hun at sige, hvis man rykker havedyrkelsen og omsorgen for planterne *ud over* de normale kulturelle grænser?

Netop denne grænse har en tydelig semiotisk markør: ukrudtet. Ukrudtet, som det hurtigt står klart, er kulturens måde at opdele naturen i ønsket og uønsket, lovlig og ulovlig, på-sin-plads og malplaceret. I kunstnerens byhave bliver rollerne dog byttet om: Ukrudtet synes at blive det sted, det *locus*, der tillader ellers normalt ubemærkede modsætningspar i byhistorien og kulturen at komme frem i lyset. Lilla tidsler får nu lov til at bære vidne om den bilskabte stigning i mængden af CO_2 i luften. Dokumentationen af de mange uregerlige, nytilkomne arter er med til at afsløre en lang historie af kulturelle præferencer inden for naturbevaring. Omvendt finder fotografier af nøje æstetiserede ukrudtsblomsterbuketter vej ind på museerne, disse finkulturens højborge.

Når ukrudt bliver et redskab for en heterotopisk kritik, følger reaktionerne et måske ganske forventeligt mønster: Efter en række klager fra omkringliggende institutioner bliver den vildtvoksende have udsat for kulturel tæmning og må i samme ombæring give afkald på de fleste plantearter. Interessant nok lever haven dog videre i form af fotografier, avisartikler og tegninger, der finder vej ind på byens vigtigste bymuseum, Københavns Museum, som en del af museets udstilling om byens natur. Fra at være blevet truet i byens rum bliver havens semiotiske vildskab dermed en del af byens historiske arkiv, og opnår på den måde sit eget legitime rum i byens urbantgrønne selvbillede. Tilbage står vi, muligvis, med tvedelinger og svingninger, der er velkendte i den socialt engagerede samtidskunst:

Hvilket mønster væver kunsten selv inde i den labyrint af politisk engagement, som vores bynatur(er) formes af?

Ikke desto mindre peger kunstnerens oplistningspraksis – af de 84 planter (fig. 5) – også på en anden vej. Hvad ville der være sket, kunne man fundere over, hvis haven var forblevet synlig for offentligheden, ikke som en kunstnerisk intervention, men som et videnskabeligt felteksperiment i sameksistens mellem mennesker og planter i den antropocæne æra? Hvis ikke seriøse undersøgelser med alle deres afprøvninger og trængsler, eksperimenter med mål og midler skulle gøre os klogere på dette nye mellemrum i bynaturen, hvad skal så? Et lignende modsætningspar (kunst/videnskab) synes at være på spil i Camilla Berners bidrag til udstillingen *Planter i bevægelse*, hvor hendes kunstneriske undersøgelsessted, et tidligere kulminelandskab i Søby, nu fungerer som netop en videnskabelig feltstation. Her er biologer, antropologer og kunstnere sammen ved at udgrave lag på lag af et sted, hvis fysiske og energimæssige effekter breder sig langt ind i efterkrigstidens urbanisering i Danmark.[2] Undervejs i den proces kan forholdet mellem kunst og videnskab meget vel komme til at fremtræde som det indlejrede og fraktale mønster, som det rent faktisk udgør.

Måske vil det være passende for et øjeblik at vende blikket indad og se på nogle af de elementer af binær licens, jeg har tildelt mig selv i forbindelse med mine betragtninger. Vigtigst er det naturligvis, at når man tænker i en modsætning mellem natur og kultur – og modsætningens fraktale knopskydninger – så tænker man som en euroamerikansk samfundsvidenskabelig forsker; en forsker, hvis egen ukrudtsforståelse stammer fra foreliggende kulturelle mønstre. Er det så ikke mildt sagt fristende at søge det, der ligger uden for mønstret? Problemet er bare, at det, vi først finder bag sondringen mellem kultur og natur, det er blot … mere kultur. De andre derude har måske andre naturer, uden tvivl, men i og med at jeg er lykkeligt uvidende om det, så vil det for mig ligne (deres) kultur.

Måske er det netop det, der er på spil i denne udstilling, hvor euroamerikanske kunstnere som Camilla Berner møder deres østasiatiske kolleger i et felt af plantemæssige og æstetiske relationer. Hvad sker der med modsætningen kultur-natur under sådanne forhold (der i sig selv er en tvedeling)? Hvis vi trækker på antropologen Philippe Descolas begreber (2013), bør vi forvente at se et møde mellem to mønstre af henholdsvis "interioritet" og "fysikalitet": Hvor den euroamerikanske *naturalisme* tildeler mennesket interioritet – besjæling, intentioner – og samtidig fratager naturen det samme, der komponerer den østasiatiske *analogisme* alle elementer i kosmos, inklusive planterne, ud fra en kompliceret

2. Søby Brunkulslejer udgør en relativt unik blanding af natur og kultur i Danmark. Stedet var i omkring 30 år, fra 1940'erne og frem, hjemsted for intens minedrift. I dag er det et menneskeskabt, rigt naturområde. Det har gjort det til en videnskabelig feltstation for forskningsprojektet Aarhus University Research on the Anthropocene (AURA), der også er samarbejdspartner i forbindelse med *Planter i bevægelse*.

mangfoldighed af indre og fysikale elementer, hver især i specifikke proportioner. På den måde er der ganske enkelt ikke plads i analogismen til en skelnen mellem natur og kultur, fordi *alt* i forvejen er forskelligt.

For mig at se er det vigtigste ikke, hvorvidt dette nye modsætningspar (naturalisme/analogisme) rent faktisk afspejler sig i udstillingens europæisk-østasiatiske geografi (og hvordan skulle vi nogensinde kunne vide det?). Det nye modsætningspar giver snarere en mulighed for at skabe en ny tvedeling af vejen, hvor analogismen uden tvivl er den mindst befærdede vej af de to, i hvert fald i et land som Danmark. Hermed åbner modsætningsparret for en kunstnerisk udforskning af planterne og etablerer et tredje rum inde mellem begreberne natur og kultur, der ellers kunne komme til at dominere. Med andre ord: Det, som vi i første omgang kunne være fristede til at opfatte som en stabil forbindelse mellem kunst og planter, æstetik og natur, det sættes her i konstant bevægelse og får lov til at knopskyde til fraktale mønstre og labyrintagtige eventyr.

To veje deler sig i en lysning ved Rønnebæksholm. Jeg håber, du går ned ad den mindst befærdede, for det kan meget vel gøre hele forskellen. Men selv hvis du tager den anden – som jeg selv har tendens til at gøre – så vid, at dit forsøg på at gentage din egen form ikke desto mindre vil føre til et mønster af forskelligheder.

Bibliografi

Abbott, Andrew: *Chaos of Disciplines*, University of Chicago Press, 2001.

Deleuze, Gilles: *Difference & Repetition*, Columbia University Press, 1994.

Descola, Philippe: *Beyond Nature and Culture*, University of Chicago Press, 2013.

Frost, Robert: "The Road Not Taken", i *Mountain Interval*, Henry Holt and Company, 1916.

Strathern, Marilyn: "Binary License", *Common Knowledge*, 17(1), 2011, s. 87-103.

Wirth, Louis: "Urbanism as a Way of Life", *American Journal of Sociology*, 44(1), 1938, s. 1-24.

Camilla Berner: *Plantesamling nr. 10, 30 Tongui-dong, Jongno-gu, Seoul 11.08.16*, 2016. Archival Pigment Print, 120 × 90 cm.

Camilla Berner: *Plantesamling nr. 4 fra Krinsen, Kongens Nytorv*, 2014–15. Fine art baryta 325 g print, 120 × 85 cm.

Camilla Berner: *Plantesamling nr. 2 fra Krinsen, Kongens Nytorv*, 2014–15. Fine art baryta 325 g print, 120 × 85 cm.

Camilla Berner: *Plantesamling nr. 6 fra Krinsen, Kongens Nytorv*, 2014–15. Fine art baryta 325 g print, 120 × 85 cm.

Camilla Berner: *Plantesamling nr. 8, Siljangade 5-7, København, 13.06.16*, 2016. Archival Pigment Print, 160 × 142 cm.

Essays

Introduktion til essays

Hvor den første del af denne bog består af tænkestykker – tekster skrevet af forskere, som er inviteret til at tænke, skrive og dykke ned i nogle af de bekymringer, som de deler med kunstnerne på udstillingen, *Planter i Bevægelse* – så er de følgende to bidrag af en anden karakter; disse bidrag er essays, som udforsker to af udstillingens helt centrale emner: planter og kunst.

Det første essay er skrevet af Natasha Myers, der er antropolog med fokus på videnskabs- og teknologistudier, og som længe har studeret biovidenskaberne og deres udforskning af liv på molekylært niveau. I sit seneste arbejde har hun haft fokus på planter og på, hvordan de flettes ind i vore liv og derigennem bringer ting sammen på uventede måder. Planter er smukke, grønne og tiltalende, men vi er også fuldstændig afhængige af dem – ikke mindst i en tid, hvor vi slipper enorme mængder af kultstof ud i atmosfæren. Vi har i bogstaveligste forstand brug for planter for at kunne trække vejret; et skæbnefællesskab, som Myers undersøger i sin tekst. Det kan godt være, at vi lige nu lever i en menneskeskabt tid; men for at overleve må vi stræbe efter en kort *antropocæn* tidsalder og håbe på, at vi hurtigt indser, hvor rodfæstede vi er i det *plantropocæne.*

T.J. Demos er en af de få bidragsydere til denne bog, som først og fremmest beskæftiger sig med kunst i sit arbejde. Demos er kunsthistoriker og teoretiker, og han har længe arbejdet indgående med øko-kunst og æstetik. Det er et felt, der hænger sammen med – og flettes ind og ud af – mange forskellige former for kunstengagementer; men Demos har i sit arbejde fulgt og optegnet feltet på en måde, der alligevel kortlægger en slags økokunstens historie. I sit essay berører Demos et aspekt af økokunstens samtidshistorie: værker, som arbejder centralt med haver og planter. Dette gør han ved at forholde sig kritisk til den stort anlagte udstilling Documenta, som afholdes i Kassel, Tyskland, hvert femte år. I 2012 under dOCUMENTA (13) var der et særligt fokus på haver og planter fra flere af de deltagende kunstnere, som blandt andet engagerede sig i klimaforhold. Således spørger Demos, hvorvidt – og i så fald, hvordan – kunst kan lave havearbejde mod apokalypsen?

Fotosyntetisk stof- og betydningsgørelse: rodfæste i det plantropocæne

Natasha Myers

Med tanke på planterne har dette essay ikke alene til hensigt at hidkalde elementerne, men også at anråbe de "agenter", der omordner elementerne, at hidkalde dem, der komponerer vores luft, vand og jord. En måde at angribe de elementære kræfter, der skaber og nedbryder verdener i dag, er ved at rette opmærksomheden mod de *omordnere*, de koreografer, de væsener, der katalyserer, syntetiserer og roder op i de planetære substanser og energier. Vi har brug for en måde at tænke disse "omordningsagenter" på. Hvem og hvad omordner elementerne på globalt niveau? Her tænker jeg ikke kun på grundstofferne i det periodiske system, men også på de mere alkymistiske former for jord, luft, vand, ild, metal og træ, der befolker adskillige teorier om de elementære kræfter.

Modeller er, naturligvis, modeller af modeller af modeller, i én uendelighed (Edwards, 2010; Myers, 2015a). Men alligevel er NASA's tidsbaserede simulering af klodens CO_2-niveau – visualiseret over en periode på et år – et bud på en måde at afbilde den skala og intensitet, omordningerne af elementerne foregår med her på Jorden, på (fig. 1).

På denne model, hvor CO_2 har fået farven rød for "kritisk", kan CO_2'en ses tiltage med alarmerende hastighed. Læg mærke til de tydelige flydende strømme, der dannes over den nordlige og sydlige halvkugle. Læg mærke til den ujævne fordeling af enorme CO_2-skyer, der dannes over områder med megen industri. I tråd med Michelle Murphy (2016) og hendes dekoloniale og feministiske forskning i teknovidenskab kan simuleringen læses som et register over kemisk voldelige steder, en animation af de verdensskabende og verdensnedbrydende kemiske omordninger af luft, vand og jord i kølvandet på det, hun kalder "industriel frodighed" ("industrial exuberance"). Det er nogle af de omordninger af elementerne, som vi har vænnet os til at være afhængige af, men som vi muligvis ikke kan blive ved med at leve med. Måske kan denne simulering bruges til at fremprovokere dannelsen af nye miljøbevægelser, der kan konspirere mod de giftige strømme fra det, som videnskabsantropologen Kim Fortun (2012) kalder sen-industrialiseringen.

Men måske kunne det også fremprovokere en anden form for bevægelse. Bemærk, at fabrikkerne ikke er de eneste omordningsagenter, der er registreret her. Hvis man klikker på linket til NASA's simulering, vil man kunne se, hvad der sker måned for måned i takt med årstidernes skiften, særligt i de nordlige skove om sommeren. Denne animation viser kraften og styrken i de andre agenter, nemlig dem, der omdanner CO_2 i jordisk

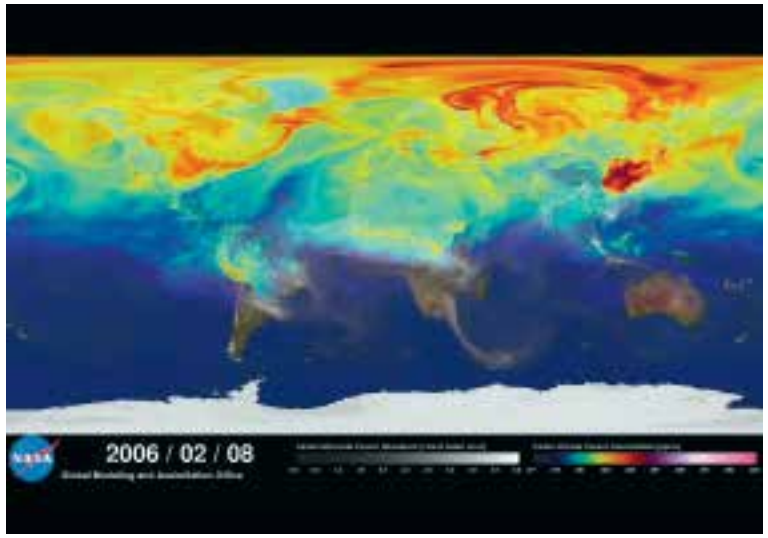


Fig. 1. Stillbillede fra videoen "A Year In The Life Of Earth's CO_2" fra NASA's Goddard Space Flight Center.

skala. Disse fotosyntetiserende agenter – de her grønne væsener, som vi kender som cyanobakterier, alger og planter – er katalysatorer for en omordning af elementerne, som vi ganske enkelt ikke kan leve uden. Hvordan skal vi lære at læse disse simuleringer som noget andet end data til brug i en økonomilogik, hvor planter og træer opfattes som nogle, der leverer økosystemtjenester, men derimod som et dokument, der minder os om, at vi *ikke er alene* (se også Myers, 2016)? Fotosyntesen omskriver en kompleks række af elektrokemiske processer, der udløser elektrokemiske gradienter hen over tæt foldede membraner inden i de grønne væseners symbiotiske klorofylkorn. De diagrammer, vi kender fra gymnasiets biologibøger, er forenklede afbildninger af en fuldstændig magisk, helt og aldeles kosmisk alkymistisk proces, hvor planterne i ærbødig respekt nøje følger solen og lysets rytme. Planter er tilbedere af solen og fremmanere af verdener. De trækker på solenergien i deres omordning af elementerne; komponerer deres værker med brint, vand, ilt, kuldioxid, kvælstof, fosfor, kalium, kalcium, magnesium, zink, svovl, klor, bor, jern og kobber. Det er tydeligt, at planter også er en form for "alterlife" (Murphy, 2016), der tager form i "muterede økologier" (Masco, 2004), når de optager og omfordeler blandt andet brom, bly, kviksølv, glyfosat og sågar strontium-90. Fotosyntetiserende organismer er en biogeokemisk kraft og styrke, vi endnu ikke helt har forstået omfanget af. For mere end to milliarder år siden fremskyndede de fotosyntetiserende bakterier det, vi i dag kalder for iltkatastrofen. Her ændrede de små væsner så dramatisk på sammensætningen af atmosfæren, at det kvalte de gamle anaerobe organismer med giftige dampe (Margulis, 1988). Hvis vi igen skulle forfalde til at opkalde lineære, tidsafgrænsede tidsaldre efter

enkelte agenter, så ville tanken om, at vi lever i kølvandet på det, der burde have været kaldt det phytocæne (Myers, 2016), muligvis overraske os.

Disse grønne væsener har gjort vores planet til et sted, hvor dyr som os kan leve og ånde. Ved at lappe solskinnet i sig, indånde kuldioxid, slubre vand i sig og frigive oxygen er planterne helt bogstaveligt talt med til at skabe verdener. De holder ikke alene jorden nede og himlen oppe, de synger også i knap hørbare ultrasoniske frekvenser, når de transpirerer, imens de flytter enorme mængder af vand fra dybt nede i jorden og højt op i atmosfæren. De trækker stof ud af den tynde luft, og hermed lærer de os noget om stof- og betydningsgørelse på et højere plan. Planterne spirer fra et væld af determinationscentre (Deleuze, 1986) og bliver ved med at danne nyt plantevæv, efterhånden som de frigiver de brugte materier. Fortykkelser, forlængelser og vækst afløses af indskrænkning og udtørring. Planters faldne blade og grene lærer os om, hvordan *livet balancerer på kanten af døden, og døden balancerer på kanten af livet* (Myers, under udgivelse). Som det er beskrevet så stærkt hos Maria Puig de la Bellacasa (2015) og Anna Tsing (2015), så bliver planterne til, ligesom de kontinuerligt går til – og bliver til føde for nedbryderne, der dygtigt omdanner dem til kompost.

Vi trives ved planternes fremragende talent for kemisk syntese. Tænk på koffein, nikotin, taxol, salicylsyre. Det kalder forskerne "sekundær metabolisme". Betegnelsen kunne ikke være mere misvisende. Alle kulturer og politiske økonomier, både lokalt og globalt, drejer omkring planternes fotosyntetiserende rytme. Det er planterne, der laver det energifyldte sukker, vi har brug for som brændstof, der laver de stærke stoffer, der helbreder, bedøver og gør os smukkere, og de fibre, der giver os tøj på kroppen og tag over hovedet. Planterne er de politiske økonomiers substans, substrat, stillads, symbol, signal og næringsmæssige styrke. Hvad er fossile brændstoffer og plastik andet end engang levende fotosyntetiserende væsners forstenede kroppe? Vi har trivedes, og vi vil dø, mens vi afbrænder de energiske versioner af deres fortætninger. Og derfor er det heller ingen overdrivelse at sige, at vi kun er, fordi de er. Den tætte relation lærer os den fulde betydning af ordet *inter-implikation*.

Planter er en styrke og en kraft, der ikke kan overvurderes. Men vi, vi hærger skovene for at gøre plads til industriafgrøder og plantager, asfalterer jorden, fylder sumpe, moser og vådområder op, forsurer havene og fylder dem med gift. Planter har en formidabel evne til at sprede sig, men de kan ikke løbe hurtigt nok til at indhente klimaforandringerne. Og vi ødelægger ikke bare deres levesteder. I al vores fetichdyrkelse af det globale CO_2-regnskab som værende den ultimative målestok for klodens sundhedstilstand i jagten på en bæredygtig fremtid bliver planter og træer i nogle tilfælde gjort til klimaskurke. Argumentet lyder sådan her: Når klimaændringerne gør skovene mere sårbare over for brande og skadedyrsangreb, så vil skovene ikke længere opsuge CO_2 og i stedet blive til ustoppelige kilder til CO_2-udslip (se Myers, 2015c). Men grundlaget for argumentet er usikkert. Det står ikke klart, hvordan en skov binder og udleder CO_2, og hvordan man

bedst kan holde øje med og bestemme omfanget af processerne, eller hvordan man skal analysere de andre komplekse, relaterede kredsløb, der er involveret i skovens fotosyntese (se for eksempel Buchholz et al., 2013). Resultatet er, at utilstrækkelige data og modeller bliver brugt i et regnestykke, der – i klimahandlingernes navn –skal retfærdiggøre noget, der i virkeligheden er et omfattende, og voksende, angreb på ressourcerne.

Et af de mest grelle eksempler på misbrug af klimadata var, da Canadas tidligere konservative regering reformerede landets skovpolitik med et argument om, at de gamle skove måtte fældes for at give plads til nye, forvaltede skove, som ifølge deres modeller ville optage mere CO_2 fra atmosfæren. En atmosfæreforsker fra Yale University har sågar forsøgt at argumentere for, at vi helt skal holde op med at plante træer, hvis klimaforandringerne skal bremses. Hun hævder, at planter er den primære kilde til de skadelige, ustabile kemiske forbindelser, der er med til at danne drivhusgasser. Skovrydning – lover hun – skal nok køle planeten ned (Unger, 2014).

Mange af oprindelseshistorierne om den tidsalder, alle tilsyneladende er fast besluttede på at kalde "det antropocæne", tager udgangspunkt i et grundlæggende skift i menneskets forhold til planter: Fra den tidligste dyrkning af majs, over slavetidens rydning af store landområder for at skabe plads til sukker-, gummi- og bomuldsplantager (se for eksempel Todd, 2016; Tsing, 2004), til udvindingen af gigantiske mængder forstenet og fortættet fotosyntetiserende liv, der fyrede op under den industrielle revolution og nutidens oliekapitalisme, og til "den grønne revolution", der fortsat udfolder sig her i den senindustrielle tid med den hastige spredning af pesticider i det 21. århundredes industrialiserede landbrug. De enorme sojamarker i Sydamerika minder os om, at det er blevet sværere at se forskel på levende planter og industrielle planter (se for eksempel Gordillo, 2014).

Det er vigtigt at bemærke, at alle disse bud på et startpunkt for det antropocæne er gennemhullede af volds- og ødelæggelsesformer, der har formet livet for både planter og deres mennesker. Donna Haraway insisterer på, at det antropocæne fremprovokerer den tillokkende fortælling om "menneskets tragiske forsvinden", en fortælling, der hælder faretruende mod en idé om den uundgåelige apokalypse; ruin og ødelæggelse (Haraway og Kenney, 2015). Hvis det, som Frederic Jameson (2013) foreslår, er nemmere at forestille sig verdens ende end kapitalismens ende, så står det klart for mig, at den antropocæne tid ikke er et sted, man har lyst til at blive hængende. Hvordan kommer vi ud af det antropocæne? Hvilken form for tænken, skaben og gøren følger der mon efter? (se også Myers, under udgivelse a).

De, der gerne vil ud af den antropocentriske fantasiverden, kunne med fordel overveje at omordne deres forhold til planterne. Jeg mener, det er på tide med et vidtgående solidaritetsprojekt, hvor vi insisterer på, at vi er fra og med planterne. Jeg mener, vi

skal rodfæste os selv i en levevis, som jeg halvt i spøg, halvt i alvor foreslår at kalde det plantropocæne (Myers, 2017, under udgivelse). Det plantropocæne er ikke navnet på en bestemt tidsperiode, men på et tilstræbt episteme, der bygger på en dybfølt erkendelse af planters og menneskers fælles, usikre fremtid og et dybfølt engagement i at samarbejde. Frem for at angive en tidsmæssig periode, så tager min formulering udgangspunkt i en bred tolkning af suffikset "-cæn" ("-cene"). Jeg tolker "-cæn" på flere niveauer, både via Haraways (2015, 167) fokus på "grundbetydningen af -cæn/kainos", som hun tolker som "temporality of the thick, fibrous, and lumpy 'now,' which is ancient and not"; og med den udgangspunkt i de lydlige associationer til ordet "set" (de la Cadena, 2015) og "scene" (Pandian, 2015). I tråd med Marisol de la Cadena (2015) kan man i virkeligheden sige, at det fremherskende ensporede syn på det antropocæne gør det svært at "se" andre "scener", særligt de "anthropos-not-seen" –menneskene, vi ikke ser – de måder at leve på, der er blevet usynliggjort af et væld af eksempler på kolonial vold, der har skrevet folk ud af fortiden, nutiden og fremtiden. Hvordan lærer vi at gøre en bredere vifte af naturkulturelle praksisser synlige, så vi kan begynde at mødes planter og mennesker imellem på måder, der gør det muligt at leve (Myers, under udgivelse a)?

Det plantropocæne er en opfordring til at ændre betingelserne for mødet mellem planter og mennesker, en opfordring til at indgå alliancer med disse grønne væsener. Som Timothy Choy siger, må vi ikke alene lære, hvordan vi skal samarbejde med planterne, men også hvordan vi skal *konspirere* med dem, hvordan vi skal fremprovokere menneske-plante-konspirationer. Hvis det skal ske, må vi slippe noget af kontrollen og opgive tanken om, at vi har magten over de grønne væsener. Vi må lære planterne indgående at kende, på deres betingelser (Myers, under udgivelse b). Og derfor har vi også brug for en plantropologi (Myers, 2015b), som kan dokumentere de følelsesmæssige økologier, der tager form mellem planter og mennesker, så vi kan lære at lytte til planternes behov for uasfalteret land og, som Maria Puig de la Bellacasa (2015) skriver, deres behov for en anden tidsmæssig rytme end den kapitalistiske udvindings rytme. Vi er nødt til at gå ind i deres ønske om livsformer, der ikke er skabt til os. For at gøre det må vi lære at *plantificere* vores alt for menneskelige sensorium (Myers 2014) og, som Carla Hustak og jeg har argumenteret for i en anden sammenhæng, lære, hvordan vi *involverer os* med planterne. Vi må genskabe det, som Anna Tsing (2015) formentlig ville kalde en planet, der er i form til "samarbejdende overlevelse". Ellers bliver deres undergang i sandhed vores undergang.

Bibliografi

Bellacasa, Maria Puig de la: "Making Time for Soil: Technoscientific Futurity and the Pace of Care", *Social Studies of Science* 45, nr. 5, 2015, s. 691-716.

Buchholz, Thomas, Andrew J. Friedland, Claire E. Hornig, William S. Keeton, Giuliana Zanchi, og Jared Nunery: "Mineral Soil Carbon Fluxes in Forests and Implications for Carbon Balance Assessments", *GCB Bioenergy 6,* nr. 4, 2013, s. 305-11.

Cadena, Marisol de la: "Uncommoning Nature", *E-Flux Journal 56th Biennale*, 22. august 2015. Sidst tilgået 4. maj 2016: http://supercommunity.e-flux.com/authors/marisol-de-la-cadena/.

Choy, Tim: "Breathers Conspire – On Drawing Breath Together", forelæsning ved Elements Thinking Panel (arrangeret af N. Myers, M. Puig de la Bellacasa og D. Papadopoulos) ved Society for Social Studies of Sciences årsmøde i Barcelona, september 2016.

Deleuze, Gilles: *Cinema 1: The Movement Image*, University of Minnesota Press, 1986.

Edwards, Paul N.: *A Vast Machine: Computer Models, Climate Data, and the Politics of Global Warming*, MIT Press, 2010.

Gordillo, Gastón R.: *Rubble: The Afterlife of Destruction*, Duke University Press, 2014.

Haraway, Donna i samarbejde med Martha Kenney: "Anthropocene, Capitalocene, Cthulhucene", i Heather Davis og Etienne Turpin (red.): *Art in the Anthropocene: Encounters among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*, Open Humanities Press, 2015, s. 255-70.

Haraway, Donna: "Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin", *Environmental Humanities* 6, 2015, s. 159-65.

Hustak, Carla og Natasha Myers: "Involuntary Momentum: Affective Ecologies and the Sciences of Plant/Insect Encounters", *differences* 23, nr. 3, 2012, s. 74-118.

Jameson, Fredric: "Future City", *New Left Review* 21, 2003, s. 65.

Masco, Joseph: "Mutant Ecologies: Radioactive Life in Post–Cold War New Mexico", *Cultural Anthropology* 19, nr. 4, 1. november 2004, s. 517-50.

Margulis, Lynn: *Symbiotic Planet: A New Look at Evolution*, Basic Books, 1998.

Murphy, Michelle: "To What Extent is Embodied Knowledge a form of Science and Technology by Other Means?", forelæsning ved Society for Social Studies of Sciences årsmøde i Barcelona, september 2016.

Myers, Natasha: "A Kriya for Cultivating Your Inner Plant", *Centre for Imaginative Ethnography, Imaginings Series, 2014.*

____: *Rendering Life Molecular: Models, Modelers, and Excitable Matter*, Duke University Press, 2015(a).

____: "Conversations on Plant Sensing: Notes from the Field", *NatureCulture*, nr. 3, 2015(b), s. 35-66.

____: "Amplifying the Gaps between Climate Science and Forest Policy: The Write2Know Project and Participatory Dissent", *Canada Watch*, særnummer om "The Politics of Evidence" (red. Colin Coates med Jody Berland og Jennifer Dalton), efterår 2015(c), s. 18-21.

____: "Photosynthesis", i "A Lexicon for an Anthropocene Yet Unseen", Theorizing the Contemporary, *Cultural Anthropology*, 21. januar 2016. http://culanth.org/ fieldsights/790-photosynthesis.

____: "From the Anthropocene to the Planthroposcene: Designing Gardens for Plant/People Involution", *History and Anthropology*, 1. marts 2017, 1-5. doi:10.1080/02757206.2017.1289934.

____: "From Edenic Apocalypse to Gardens Against Eden: Plants and People in and After the Anthropocene", i Kregg Hetherington (red.): *Infrastructure, Environment, and Life in the Anthropocene*, Duke University Press, under udgivelse (a).

____: "Becoming Sensor in Sentient Worlds: A More-than-natural History of a Black Oak Savannah", i Gretchen Bakke og Marina Peterson (red.): *Towards an Artful Anthropology*, Bloomsbury Press, under udgivelse (b).

Pandian, Anand: *Reel World: An Anthropology of Creation*, Duke University Press, 2015.

Todd, Zoe: "Relationships", Theorizing the Contemporary, *Cultural Anthropology*, 21. januar 2016. https://culanth.org/fieldsights/799-relationships.

Tsing, Anna Lowenhaupt: *Friction: An Ethnography of Global Connection*, Princeton University Press, 2004.

____: *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton University Press, 2015.

At dyrke haver mod apokalypsen – dOCUMENTA (13) som case[1]

T.J. Demos

"We are told that we live in a state of permanent crisis, a state of emergency and thus of exception." Sådan skrev Carolyn Christov-Bakargiev i sin kuratoriske programerklæring til dOCUMENTA (13).[2] Hendes udtalelse leder tankerne hen på de endeløse krige i Mellemøsten, den globale indskrænkning af frihedsrettigheder og den generelle nødretstilstand, som er blevet teoretiseret af blandt andre Georgio Agamben som samtidens "undtagelsestilstand" og Paul Virilio, der betegner det "ren krig". Som sådan kunne udtalelsen synes at sætte scenen for en præsentation af politisk engageret agitprop-kunst. Ikke desto mindre valgte lederen af den ambitiøse internationale udstilling, der finder sted hvert femte år i den tyske by Kassel, og hendes hold af kuratorer[3] at inkludere påfaldende mange kunstbaserede haver som modsvar til krisetilstanden. 2012-udgaven af den højprofilerede udstilling Documenta blev dermed den mest "grønne" hidtil med sin overflod af eksperimenterende plantekasser, kreative landskaber og installationer med referencer til havedyrkning, landbrug og naturlige livsformer. Alligevel kom festivalens implicitte sammenkædning af havedyrkelse og politisk nødsituation, om det så var intentionen eller ej, til at give udtryk for et skisma og en tilstand af krise i den måde, økologien som emne behandles på i kunstens verden.

En af de mange haver-som-kunst-projekter, der blev skabt til Documenta i 2012, var Kristina Buchs *The Lover*; en udendørs sommerfuglefarm bestående af omkring 3.000 insektvenlige planter udstillet foran Kassels Staatstheater, et af Documentas centrale udstillingssteder. Til sommerfuglefarmen fremavlede Buch 45 forskellige sommerfuglearter hjemme i sin midlertidige lejlighed i Kassel, mere end 3.000 insekter i alt; og efterhånden som de udklækkede, flyttede hun dem i de tidlige morgentimer over i haveinstallationen. I erkendelse af umuligheden ved, at så mange typer af insektliv kunne have levet side om side i det vilde, fremhævede Buch projektets karakter af grænseløshed: "Inherent in the work is the fact that you cannot really contain or control it. You can't own it. By nature it's boundless and ephemeral."[4] Christian Philipp Müllers *Swiss Chard Ferry, The Russians*

1. Teksten er en forkortet udgave af kapitel 7 i T.J. Demos: *Decolonizing Nature: Contemporary Art and the Politics of Ecology*, Sternberg Press, 2016.

2. Carolyn Christov-Bakargiev, dOCUMENTA (13), pressemeddelelse 25. oktober 2010. Programerklæringen er udgivet som tredje "notesbog" i serien *dOCUMENTA (13): 100 Notes – 100 Thoughts*.

3. Det kuratoriske hold bestod blandt andet af Leeza Ahmady, Ayreen Anastas og Rene Gabri, Sofía Hernández Chong Cuy, Sunjung Kim, Koyo Kouoh, Joasia Krysa, Marta Kuzma, Raimundas Malašauskas, Chus Martínez, Lívia Páldi, Hetti Perkins, Eva Scharrer, Kitty Scott og Andrea Viliani.

4. Kristina Buch citeret i Walleston (2012). Det eneste, der blev tilbage fra sommerfugleopdrættet, var de tomme pupper, som blev udstillet i en montre i den nærliggende documenta-Halle.

aren't going to make it across the Fulda River anymore bestod af små pramme, der flød rundt i en af kanalerne i Karlsaue Park, hver især lastet med tres spiselige varianter af bladgrønt. Müller lavede projektet i samarbejde med Kassel Universitets institut for økologisk landbrugsvidenskab og trak på flere frøbanker rundt om i verden. Koldkrigspontonerne – prammene – var udlånt af den tyske redningstjeneste Technisches Hilfswerk og gav mindelser om en nødsituation plaget af fødevaremangel. Og Song Dongs *Doing Nothing Garden* på plænen foran Orangeriet bestod af en seks meter høj bunke murbrokker og haveaffald, hvor græs og blomster spirede frem uden at kræve nogen større kunstnerisk eller dyrkningsmæssig indsats, mellem neonskilte med ordene "Doing" og "Nothing" på kinesisk. Det entropiske sted var en dramatisering af Song Dongs tao-zenspirerede leveregel: "That left undone goes undone in vain; that which is done is done still in vain; that done in vain must still be done" (Engström, 2011). De nævnte værker er ganske rigtigt kun et lille udsnit af dOCUMENTA (13)s mange "grønne" kunstprojekter; ikke desto mindre vidner de om et uudtalt, men vedvarende engagement i en undersøgelse af kunstnerledede kreative økologier her i miljøproblemernes tidsalder.

Det kan måske virke irrelevant at bruge haven som en måde at forholde sig til verdens kriser på, men i virkeligheden repræsenterer haverne nogle af de mest akutte globale konflikter – og kan læses som et svar på samme: finansialiseringen af naturen som følge af landbrugs- og lægemiddelkoncernernes pres for at bruge deres patenterede genmodificerede frø; udslippet af drivhusgasser fra den monokulturelle, eksportbaserede fødevareindustri, der er afhængig af kemisk gødning og fossildrevne transportfirmaer; og nedlæggelsen af små landbrug til fordel for automatiseret stordrift.[5] I alle disse tilfælde er det livet selv – fra biologiske organismer til menneskelig arbejdskraft – der i stigende grad er blevet underlagt kapitalistisk ejerskab, udnyttelse, manipulation og ødelæggelse. Desværre risikerer disse biotiske kunstværker, hvis ikke de sættes ind i en præcis kontekst, at blive rene forskønnelser af de omgivelser og det landskab, de situeres i – som det også var tilfældet på dOCUMENTA (13). Et eksempel på dette var Claire Pentecosts bugnende, lodrette haver fulde af grøntsager, som prydede området foran det naturhistoriske museum Ottoneum (tæt på Documentas hovedudstillingssted Fridericianum). Til værket havde den Chicago-baserede kunstner i samarbejde med designer og filantrop Ben Friton fra byhave-ngo'en Can Y A Love skabt en serie strukturer, der beskæftigede sig med jorden som medie for organisk liv og relationen til den urbane kontekst. "Can soil be distinguished from real estate?", spurgte hun. "If people can make soil from organic waste but they have no land, what are the options for growing food in limited space?" Pentecosts bud på et svar var en række søjlelignende vertikale plantekasser lavet af trådnet, "simple and inexpensive

5. "The globalization of agricultural systems over recent decades is likely to have been one of the most important causes of overall increases in greenhouse gas emissions," (Shrybman, 2000, 1, citeret i Klein, 2014, 68); på grund af deres høje energiforbrug, udledning af CO_2 og afhængigheden af transport over store afstande.

6. Pentecosts prototyper er i mine øjne ikke af den genskabende, øko-æstetiske slags, i og med at de er målrettet krisesituationer i det offentlige rum. I kraft af deres politiske kritik bliver de til interventioner i konkrete byer og disses madørkener, men de er næppe frelsende eller genoprettende på definitiv eller simplificerende vis, hvilket man ellers siger er øko-æstetikkens mål, særligt i forhold til landskabsdesign og lokal medbestemmelse.

and easily adapted to dense urban spaces" (Pentecost, u.d. Se også Pentecost, 2012). Men placeringen foran det naturhistoriske museum, langt fra det fortættede urbane rum, fik de 2,5 meter høje jord- og plantetårne til at ligne en forlængelse af museets frodige landskaber, som om kunstprojektet ikke var andet end en dekorativ skulptur skabt som organisk æstetik. Det var ganske enkelt svært at få øje på det radikale i Pentecosts forslag – at plantekasserne var tænkt som prototyper på selvforsyning i byområder uden adgang til landbrugsjord – baseret på en konceptuel adskillelse mellem dyrkbar jord og kommerciel ejendom; medmindre man da kendte til hendes politisk-økologiske arbejde i forvejen.[6]

Varianter af politisk økologi

Tæt på åbningen af dOCUMENTA (13) beskrev kurator Christov-Bakargiev det års udstilling som "an exhibition without a concept". Heri lå, at kuratorerne udliciterede udstillingskonceptet til de håbløst omfattende, og indimellem indbyrdes modsigende, "100 Notebooks".[7] Den overvældende mængde af information var måske ikke umiddelbart til hjælp for udstillingens besøgende, men til gengæld giver publikationerne rig adgang til en undersøgelse af de miljømæssige spørgsmål, der blandt andet blev rejst i udstillingen. I notesbøgerne er der essays af en lang række kunstnere og teoretikere, blandt andet inden for det økologiske felt, der fremlægger adskillige frugtbare, og af og til konkurrerende, måder at nærme sig haverne på og, i bredere forstand, behandlingen af miljøet som emne for udstillingspraksis. For eksempel lægges der i Donna Haraways bidrag *SF: Speculative Fabulation and String Figures* grundlaget til en tekno-økologisk hybrid æstetik, der bygger på Haraways eget berømte arbejde med cyborgs, og som trækker på inspiration fra genforskning og bioingeniørvidenskab. For Haraway er "SF" i artiklens titel åben for flere fortolkninger: "speculative fabulation, speculative feminism, science fiction, science fact, science fantasy" (Haraway, 2012, 4). Og ligesom forviklingerne i "string figures" (snorefigurer), som titlen antyder, er hver mulig betydning af "SF" med til at danne bro mellem kategorierne på måder, der minder om hendes egne cyborgs, der både er skabt af den sociale virkelighed og fiktive væsener, og som bebuder en verden, hvor modernitetens tyngende modsætningspar overskrides (mand-kvinde, kultur-natur, subjekt-objekt, teknologi-biologi osv.).[8] Haraways bidrag var ikke kun teoretisk. Hendes forkærlighed for postbinær multiplicitet kunne også spores i udstillingens rumlige spredning – til mere end 50 forskellige lokaliteter, som et rhizomatisk netværk forgrenet ud gennem Karlsaue

7. Tallet 100 henviser til udstillingens 100 dages varighed. Notesbøgerne blev først udgivet individuelt og senere i en samlet version med supplerende materiale, efter at udstillingen var lukket, med titlen *The Book of Books*, Hatje Cantz, 2012. Angående Christof-Bakargievs udtalelse om udstillingens manglende kuratoriske koncept, se Conrad (2012). En meddelelse på e-flux, efter at udstillingen var lukket, medvirkede til (u)opklaringen: "An exhibition could be thought of as a pre-reflexive consciousness, a qualitative duration of consciousness without itself" (8. september 2012). Se også Smith (2015, 37-68).

8. "A cyborg is a cybernetic organism, a hybrid of machine and organism, a creature of social reality as well as a creature of fiction. Social reality is lived social relations, our most important critical constructions, a world-changing fiction. [...] Contemporary science fiction is full of cyborgs - creatures simultaneously animal and machine, who populate worlds ambiguously natural and crafted. Modern medicine is also full of cyborgs" (Haraway, 1991, 149-50).

Park – og i udstillingens tematiske spredning, hvor de 100 forskellige tilgange (*100 Notebooks*) overskyggede enhver form for overordnet tema (derudover indgik Haraway selv i udstillingens "honorary advisory committee").[9] Haraways indflydelse kunne også fornemmes i de "natur-kulturlige" og "intra-aktionelle" aspekter af havernes ontologiske "tilbliven med" ("becoming with") – alle begreber fra Haraways teoretiske univers (som kuratorerne dog ikke selv brugte). Haraways termer satte således bindestreg mellem – og blev til medier, der organiserede og tilvejebragte – socio-æstetiske støttesystemer for menneskeligt liv; et teoretisk rammeværk, som åbnede markant for det konceptuelle potentiale i kunstnernes arbejde med haver.

Og dog kan Haraways indsigter og begrebsapparat vanskeligt bruges som en egentlig model for en miljømæssig æstetik i denne kontekst, især i sammenligning med de mere åbenlyst politiske havepraksisser på udstillingen. Et eksempel på dette er kunstnerkollektivet And And And, hvis bidrag til dOCUMENTA (13) var funderet på en antikapitalistisk, økologisk lokalisme og bestod af indtil flere markedsboder med salg af lokale fødevarer, frugt og grønt rundt om på udstillingens arealer gennem hele dOCUMENTA (13)s varighed. Initiativet, som blev ledet af kunstnerne Ayreen Anastas og Rene Gabri, indgik i udstillingens kernehold af forskere og undersøgte i den forbindelse begreberne "det fælles" og "ikke-kapitalistisk liv" på møder og seminarer over hele verden i to år op til udstillingen; blandt andet arrangerede de offentlige høringer om virksomheden Monsantos aktiviteter i Illinois d. 28. januar 2012 og i Iowa d. 21. april 2012. Under deres kreative iscenesættelser af en "retssag" mod Monsanto blev der sat fokus på, hvordan virksomheden i 2011 producerede 20% af alt korn i USA, hvoraf 85% var genmodificeret, og der blev foretaget en kritisk gennemgang af virksomhedens socioøkonomiske og miljømæssige skadevirkninger. I begyndelsen af forhøret forklarede en af dommerne:

> We are here to consider not just violations of statutory or common law, but violations of the laws of nature, of ethics, of humanitarian principles, of environmental principles, and of the precautionary principle. [...] In this courtroom, by mixing together both claims and claimants in one proceeding, we are doing law that is impossible. [...] We are bringing together consumers and farmers, human concerns and the pleas of the voiceless, the politically silenced and the interests of nonhumans as well.

Videoen, der dokumenterer høringerne, viser forskellige vidner, blandt andet lokale landmænd og folk klædt ud som dyr, der træder op i vidneskranken og fortæller om Montanto-produkterne skadevirkninger (for eksempel sprøjtemidlet Roundup, der er udviklet til genmodificerede planter), blandt andet deres ødelæggende indvirkning på de migrerende monark-sommerfugle og den lokale mariehønebestand. "Pesticider er mord", som en af de økologiske landmænd udtalte og dermed sammenkædede for-giftningen af naturen med en dødbringende handling mod både dyr og mennesker.[10]

9. Tue Greenfort skabte til udstillingen *The Worldly House* en arkivisk, multimedial installation i Karlsaue Park inspireret af Haraways tekster. Udstillingen bredte sig også til Kabul, Cairo og Ban, hvilket ikke vil blive behandlet i denne analyse.

10. Nærmere oplysninger om den timelange dokumentar instrueret af Sarah Kanouse og Sarah Lewinson med uddrag fra høringerne kan findes i "Monsanto Hearings" (u.d.).

Ud over at støtte sådanne events uden for selve udstillingen organiserede And And And også et eksperimenterende offentligt program i et stort værksted bag togstationen i Kassel, hvor kunstnere, aktivister, landmænd, studerende, teoretikere, beboere og udstillingsgæster blev inviteret til at deltage i daglige offentlige debatter.[11] På programmet var forskellige politiske, filosofiske, pædagogiske og æstetiske problemstillinger, "grounded in a conviction that, today, all fields of human activity must critically re-examine the values, assumptions, and modalities of doing." ("About And ... And ... And", u.d.). Mere specifikt var der tale om "a militant joyful collective research into non-capitalist life, [revolving around] commoning in Kassel [to ask] What is it that we are capable of sharing and can we construct a common space or a common time for thinking about common concerns?" ("Commoning in Kassel", u.d.; "A Militant Joyful Collective Research into Non-Capitalist Life", u.d.).[12]

Selvom der kan drages paralleller mellem dette projekt og Haraways tilgang til SF og hendes fokus på det spekulative, fiktive og fantastiske, så er projektets politiske økologi muligvis mest direkte forbundet med den indiske miljøaktivist Vananda Shivas praksis, en anden af udstillingens notesbogsforfattere, som er kendt for sin aktivisme over for virksomheder som Monsanto og Syngenta og deres patenter på frø og planteliv i Indien. Haraway er også modstander af patenter på livsformer (såsom kommercialiserede gmo'er i landbrugs- og lægemiddelindustrien), men hendes teknofeministiske sci-fi-æstetik går ikke helt i spænd med Shivas alter-globaliserings-, klimaretfærdigheds-aktivisme, og det giver et sammenstød mellem to økologiske visioner (se Haraway, 1997, 62). Som Shiva skriver i *The Corporate Control of Life*: "Living organisms, unlike machines, organize themselves. Because of this capacity, they cannot be treated as simply 'biotechnological inventions,' 'gene constructs,' or 'products of the mind'" (Shiva, 2012, 7).[13] Disse begreber er alle nogle, der bruges til at retfærdiggøre, at de i kommerciel sammenhæng får patentet "menneskets opfindelse". Shiva udfordrer denne logik og fordømmer virksomhedernes "biopirateri" af oprindelige kulturer og ressourcer, og hun understreger, hvor vigtigt det er at kæmpe for en juridisk beskyttelse af ikkekommercialiseret viden og for en fri og universel adgang til livsprocesserne i menneskehedens fælles arv, såsom frø, rent vand og frugtbar jord. Disse synspunkter ligger godt i tråd med kunstnergruppen And And Ands undersøgelser, særligt når de forestiller sig en radikalt anderledes post-kapitalistisk verden: "Can we imagine

11. For dem, der ikke var til stede ved debatterne, er der kun relativt få oplysninger at skaffe om debatternes forløb. Der ligger korte beskrivelser på gruppens hjemmeside (andandand.org), samt nogle få arkiviske transskriptioner og en lille videodokumentation.

12. Se også Anastas' og Gabris undersøgelser af "det fælles" i forbindelse med deres projekt i The Showroom i London: "Common(s) are ideas, language, seeds, air, water, the earth under our feet, the spaces and cultures we collectively produce each and every day, the forests, the seas, the trees and all that bares and gives life. indeed common(s) are the premise of life. They are the ecology of practices and complex entities which conjoin the many forms of life on the planet" ("Some Preliminary Notes for London", u.d.).

13. Mellem 2008 og 2010 blev der søgt om ca. 261 patenter på dyrkning af "klimaparate" afgrøder, blandt andet frø, der er modstandsdygtige over for ekstreme vejrsituationer – op imod 80% af patenterne blev kontrolleret af de seks landbrugsindustrigiganter DuPont, BASF, Monsanto, Syngenta, Bayer og Dow ("Who Will Control the Green Economy?", 2011, 23).

addressing these questions of our basic necessity for sustainable food production without arguing for a necessary shift in priorities which through contemporary capitalism define sustainability first and foremost through the lens of profit?" ("Food", u.d.).[14]

Omvendt gælder det for Haraway og hendes arbejde med cyborg-figuren, at hun ikke drømmer om "community on the model of the organic family [and] would not recognize the Garden of Eden, [as s/he is] wary of holism, but needy for connection" (Haraway, 1991, 151). For Haraway inspirerer en skrivning, der er mere spekulativ og teoretisk, end den er aktivistisk ("the lively area of transgenic research worldwide") – der fører til hybrider som "the tomato with a gene from the cold-sea-bottom-living flounder, which codes for a protein that slows freezing" (Haraway, 1997, 88) – til visioner af nye former for frigørelse fra essentialistiske identiteter og de kultur-ontologiske rene kategorier, der er socialt undertrykkende og konceptuelt forfladigende. Haraway har også udtrykt skepsis over for aktivistiske positioneringer, hvor virksomhedsvidenskab modstilles værdier om det lokale og det økologiske: "I cannot help but hear in the biotechnology debates the unintended tones of fear of the alien and suspicion of the mixed. In the appeal to intrinsic natures, I hear mystification of kind and purity akin to the doctrines of white racial hegemony and U.S. national integrity and purpose" (Haraway, 1997, 61).[15] Men med tanke på Shivas politik ligger der i Haraways begejstring for genmodificering et filosofisk engagement, der utilsigtet kunne komme til at lægge sig op ad virksomhedspraksisser, som for eksempel Monsantos verdensomspændende trussel mod små landbrug, biodiversitet og menneskets sundhed.[16] Den spanske filosof Alicia Puleo pointerer, at Haraway hellere vil være en cyborg end en gudinde, eftersom sidstnævnte implicerer en essentialistisk og organisk form for økofeminisme – hvorimod Shiva hellere vil være en hellig ko end en gal ko, hvor sidstnævnte produceres af tekno-biologiske landbrugsmetoder (en risiko ved Haraways undgåelse af organicismen) (se Puleo, 2012, 358; citat fra Haraway, 1991, 181; og Shiva, 1999). Som Puleo skriver: "[While] radical constructivism [as in Haraway] has been a tool for emancipation from prejudice, it may become a sophisticated license to domination." Særligt når den biogenetiske kapitalismes interesser går forrest; i dette tilfælde kommer konstruktivismen til at fungere som "the cultural corollary of neoliberal productivism" (Puleo, 2012, 359, 362).

14. Den kunstaktivistiske platform 16 Beaver Group, der har base i New York (blandt andet Anastas og Gabri fra And And And, som også var involveret i Occupy Wall Street), har også undersøgt spørgsmålet om den økologiske fødevarepolitik efter documenta. Se for eksempel deres workshop "Food Sovereignty, Housing Activism, and Climate Justice within a Common(s) Horizon" (2014).

15. Angående en nylig kritik (i gæld til Haraway) af både Shivas neohumanisme og farerne ved organicismen, se Braidotti (2013, særligt 49, 101).

16. Angående farerne ved genmodificerede fødevarer ift. menneskets sundhed, miljø, regulativer og demokrati, se Smith (2004); Robin (2010) og dennes film fra 2008 med samme titel; Zeese og Flowers (2013); samt "Former Pro-GMO Scientist Speaks Out on the Real Dangers of Genetically Engineered Food" (2013). Et af de helt store problemer med denne form for bioteknologi er, at der mangler uafhængige undersøgelser af gmo-afgrødernes påvirkning af miljøet og menneskets sundhed, blandt andet fordi den amerikanske fødevare- og læge-middelforvaltning, FDA, ofte i hemmelighed samarbejder med virksomhedernes interessenter og hastegodkender forsøg.

Fornægtelse af livet

Der var konsekvent en dyb uoverensstemmelse i diskurserne centreret om haven på dOCUMENTA (13) – fra Haraways posthumane konstruktivistiske tilgang på den ene side, hvor bioteknologisk hybriditet bliver en model for kreativ frihed, til, på den anden side, Shivas postkoloniale engagement i økologisk retfærdighed, der går imod virksomhedernes krav på økologiske ressourcer stjålet fra lokalsamfund i det globale syd. Det bedste sted, hvor debatten mellem Haraways og Shivas politiske økologier kunne have været adresseret, var under den to dage lange konference "On Seeds and Multispecies Intra-action: Disowning Life", der tog udgangspunkt i følgende formulering fra dOCUMENTA (13)'s pressemeddelelse: "dOCUMENTA (13)'s ecological perspective, building on a global alliance between different forms of research and knowledges that is actively being developed in a variety of fields."[17] Men der var ingen diskussioner, der tog fat på relationerne og konflikterne mellem Haraways og Shivas forskellige tilgange, eller overvejelser over, hvad der mere overordnet er på spil i deres respektive positioneringer. En sådan diskussion ville kræve forskellige former for kritisk engagement, hvor sci-fi-æstetikkens politiske økonomi (som Haraway er tilhænger af) blev sat i relation til den sociale miljøretfærdighedsaktivisme (som Shiva advokerer for).[18] Havepraksisserne på dOCUMENTA (13) kan ikke desto mindre siges at aftegne, og potentielt iværksætte, sådanne kritiske engagementer i en meget nødvendig diskussion. Såsom Buchs sommerfuglefarm *The Lover*, som tilbyder en æstetisk vision om samvær, hvor mennesket fratages sin magtposition, der vækker genklang i Haraways arbejde om ledsagerarter, postantropocentrisk socialitet og distribuering af agentur (som bestøvere er insekter en integreret del af det rige liv, mennesket er afhængig af, og Buch foreslår, at denne relation bliver en kilde til kærlighed frem for at bygge på profit og udnyttelse) (se for eksempel Haraway, 2003). På samme måde ligger der i Müllers *Swiss Chard Ferry* en måde at forestille sig en eksperimentel interdisciplinaritet mellem kunst og organisk agroøkologi på, der modsvarer Shivas ønske om, at vi deler ikkegenmodificerede frø og styrker de nyfundne økologiske fællesheder, samt Haraways opfordring til et nyt "teknovidenskabeligt demokrati", der bygger på et samarbejde mellem kultur og videnskab, hvor krigsteknologier bliver til nødhjælpsinfrastruktur, som igen understøtter det, Haraway kalder vores "response-ability" – vores muligheder og råderum for at tage ansvar (Haraway, 1997, 95; Haraway, 2015, 164, n17). Disse kunstaktivistiske praksisser afspejler forskellige former for socialt engagement, kollektiv mobilisering i det offentlige rum og ambitiøse forslag til en anden naturkulturel verden i dag, såvel som en genopfindelse af samtidskunsten.[19]

17. Angående arkivvideoer, se "On Seeds and Multispecies Intra-action: Disowning Life" (u.d.).

18. Angående inspirerende eksempler på politisk økokritik, se Dawson (2013, 63-81) og Nixon (2013).

19. Angående en videre diskussion af landbrugsom-kunst, se Spaid (2012, 14-43). Spaid argumenterer for, at denne kunstform har eksisteret siden 1960'erne i forskellige former: som en måde at behandle problematikker vedrørende "sted"; gøre kunsten pragmatisk ved at producere ting, folk har brug for; som platform for en overlevelsesindividualisme; som en styrkelse af engagementet i fællesskabet; som afvisning af landbrug som værende et rent middel, ved at genopfinde det som et æstetisk rum; skabe en kreativ og eksperimentel vej mod selvforsyning og radikalt demokrati; og frigøre landbruget fra markedsmekanismerne.

Bibliografi

"A Militant Joyful Collective Research into Non-capitalist Life", *dOCUMENTA (13)*, u.d. Sidst tilgået 3. december 2015: http://d13 .documenta.de/#en/programs/the-kassel-programs/and-and-and/a-militant-joyful-collective-research-into-non-capitalist-life.

"About And ... And ... And", *dOCUMENTA (13)*, u.d. Sidst tilgået 3. december 2015: http://d13.documenta.de/#programs /the-kassel-programs/and-and-and/about-and-and-and.

Braidotti, Rosi: *The Posthuman*, Polity Press, 2013.

"Commoning in Kassel", *dOCUMENTA (13)*, u.d. Sidst tilgået 3. december 2015: http://d13.documenta.de/#/programs/the-kassel-programs/and-and-and/commoning-in-kassel.

Conrads, Martin: "Of Dogs and Humans: Documenta 13 in Kassel", *Goethe Institute*, juni 2012. Oversat af Chris Cave. http://www.goethe.de/ins/cn/en/lp/kul /mag/bku/9556034.html.

Dawson, Ashley: "Biohazard: The Catastrophic Temporality of Green Capitalism", *Social Text* 31, nr. 1, forår 2013.

Engström, Einar: "Song Dong and Yin Xiuzhen: The Way of Chopsticks III", *Leap*, 23. oktober 2011. http:// leapleapleap.com/2011/10/song-dong-yin-xiuzhen-the-way-of-chopsticks-iii.

"Food", *dOCUMENTA (13)*, u.d. Sidst tilgået 3. december 2015: http://d13.documenta.de/#en/programs/the-kassel-programs/and-and-and/food.

"Food Sovereignty, Housing Activism, and Climate Justice within a Common(s) Horizon", *16 Beaver*, 16. september 2014. http://16beavergroup.org/mon days/2014/09/16/thursday-09-18-14-food-sovereignty-housing-activism-and-climate-justice-within-a-commons-horizon.

"Former Pro-GMO Scientist Speaks Out on the Real Dangers of Genetically Engineered Food", *Food Revolution Network*, 2. juni 2013. http://gmosummit.org/former-pro-gmo-scientist.

Haraway, Donna: "A Cyborg Manifesto", i *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of* Nature, Free Association, 1991.

____: *Modest_Witness@Second_Millennium. FemaleMan_Meets_OncoMouse: Feminism and Techno science*, Routledge, 1997.

____: *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*, Prickly Paradigm, 2003.

____: *SF: Speculative Fabulation and String Figures*, dOCUMENTA (13): 100 Notes – 100 Thoughts, nr. 33, Hatje Cantz, 2012.

____: "Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin", *Environmental Humanities* 6, 2015.

Klein, Naomi: *This Changes Everything: Capitalism vs. the Climate*, Alfred A. Knopf Canada, 2014.

"Monsanto Hearings", *Compass*, u.d. Sidst tilgået 28. september 2015: http://midwestcompass.org/monsanto-hearings.

Nixon, Rob: *Slow Violence: and the Environmentalism of the Poor*, Harvard University Press, 2013.

"On Seeds and Multispecies Intra-action: Disowning Life", *dOCUMENTA (13)*, u.d. Sidst tilgået 3. december 2015: http://d13.documenta.de/#/programs/the-kassel-programs/congresses-lectures-seminars/on-seeds-and-multispecies-intra-action-disowning-life.

Pentecost, Claire: "soil-erg", u.d. Sidst tilgået 15. september 2015: http://www.publicamateur.org/?p=85.

Pentecost, Claire: *Notes from Underground*, dOCUMENTA (13): 100 Notes – 100 Thoughts, nr. 61, Hatje Cantz, 2012.

Puleo, Alicia H.: "From Cyborgs to Organic Model and Back: Old and New Paradoxes of Gender and Hybridity", *Comparative Critical Studies* 9, nr. 3, 2012.

Robin, Marie-Monique: *The World According to Monsanto: Pollution, Corruption, and the Control of the World's Food Supply*, New Press, 2010.

Shiva, Vandana: "Mad Cows and Sacred Cows", i *Stolen Harvest: The Hijacking of the Global Food Supply*, South End Press, 1999.

____: *The Corporate Control of Life*, dOCUMENTA (13): 100 Notes – 100 Thoughts, nr. 12, Hatje Cantz, 2012.

Shrybman, Steven: *Trade, Agriculture, and Climate Change: How Agricultural Trade Policies Fuel Climate Change*, Institute for Agriculture and Trade Policy, 2000.

Smith, Jeffrey M.: *Seeds of Deception: Exposing Corporate and Government Lies about the Safety of Genetically Engineered Food*, Green, 2004.

Smith, Terry: "Carolyn Christov-Bakargiev: On Not Having an Idea: dOCUMENTA (13)", i *Talking Contemporary Curating*, Independent Curators International, 2015.

"Some Preliminary Notes for London", *Commoning Times*, u.d. Sidst tilgået 3. december 2015: http://commoning times.org/london.

Spaid, Sue: *Green Acres: Artists Farming Fields, Greenhouses and Abandoned Lots*, Contemporary Arts Centre, 2012.

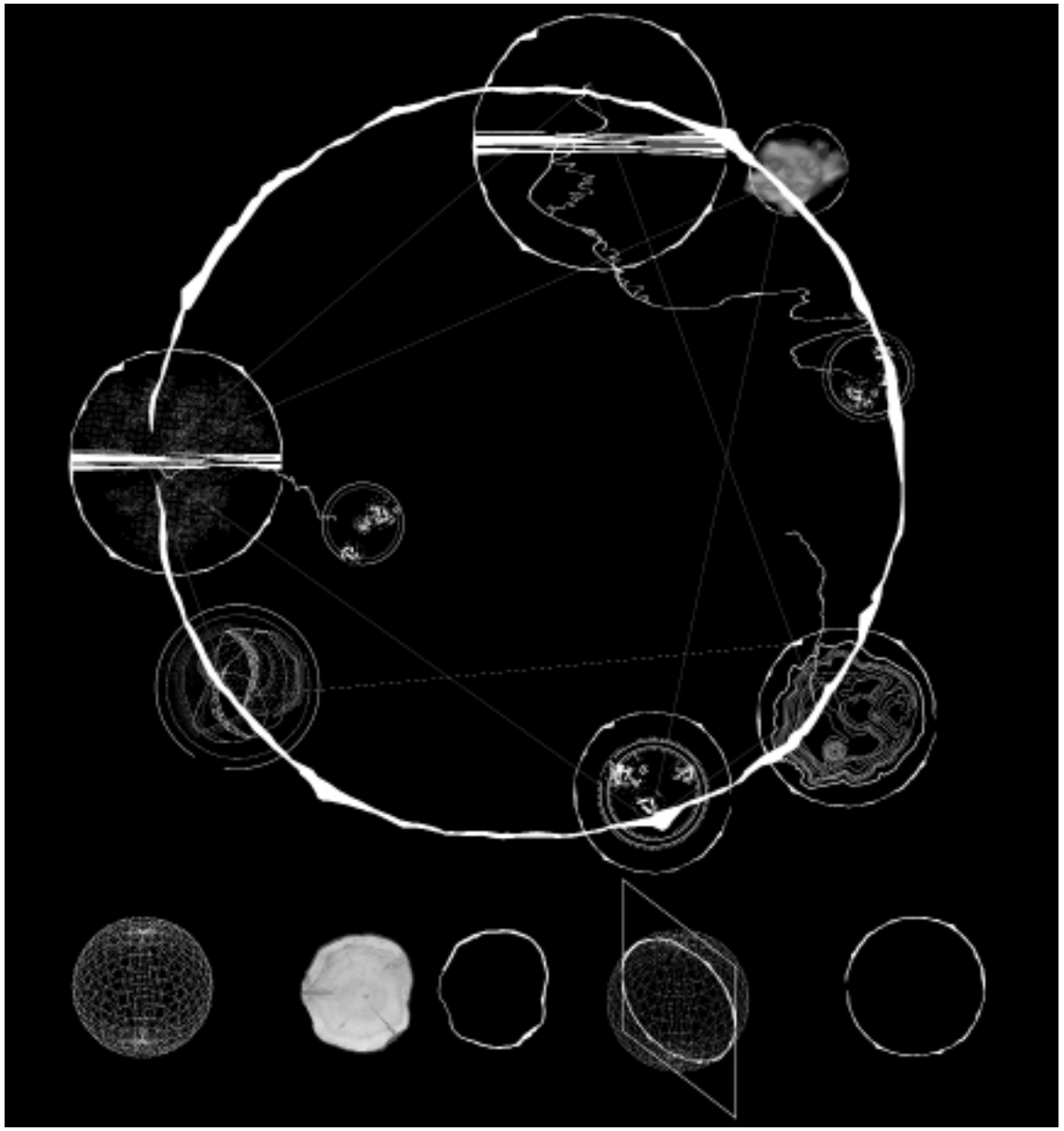
Walleston, Aimee: "Kristina Buch's Constant Garden", *Art in America*, 26. juni 2012.

http:// www.artinamericamagazine.com/news-features/news/kristina-buch-documenta-13.

"Who Will Control the Green Economy?", *ETC Group*, 1. november 2011. http://www.etcgroup.org/content/who-will-control-green-economy-0.

Zeese, Kevin og Margaret Flowers: "The Growing Global Challenge to Monsanto's Monopolistic Greed", *Truthout*, 22. maj 2013. http://www.truthout.org/opinion/item/16516-the-growing-global-challenge-to-monsantos-monopolistic-greed.

Interview



Alexandra Arènes: *Diagram over Jordens kritiske zoner: membran og videnskabelige konstellationer*, 2017.

Kan vi lande på jorden?

– et interview med Bruno Latour

Line Marie Thorsen og Anette Vandsø

Som det tit er tilfældet med store intellektuelle, så har heller ikke Bruno Latour fødderne plantet i én bestemt videnskabelig muld. Latour er filosof, men han er også videnskabsantropolog, sociolog og meget mere. Mest af alt er han en tænker af natur-kultur-hybrider.

Selvom Bruno Latour har været en central figur inden for videnskabs- og teknologistudier (STS) siden 1970'erne, ikke mindst på grund af sin aktør-netværksteori, så er det først inden for de seneste år, at hans arbejde for alvor har fået fremdrift inden for en bredere sfære af social- og humanvidenskaberne. Lige siden sine tidlige studier af videnskabeligt laboratoriearbejde har Latour argumenteret for, at den vestlige idé om, at alt naturligt eksisterer fuldstændigt adskilt fra alt kulturelt, er en *moderne* myte; en myte, som til dels vedligeholdes af det skel, vi effektivt har skabt mellem naturvidenskaberne og humaniora, som adskilte discipliner siden starten af 1600-tallet. Men ifølge Latour har vi aldrig været moderne – som titlen på en af Latours mest berømte bøger fra 1993 fastslår – eftersom et væld af hybrider mellem natur og kultur altid har eksisteret. Den globale klimakrise, som vi alle sammen står over for, viser med al tydelighed, at modernismens tilslutning til menneskets (kulturelle) udnyttelse af verdens natur ikke er faldet særligt heldigt ud. Her i den såkaldte antropocæne tidsalder står det efterhånden lysende klart, at vi mennesker, eller rettere *jordboere*, som Latour kalder os, er uløseligt forbundet med de ikke-menneskelige Andre.[1] En god måde at se denne indbyrdes afhængighed på er, ifølge Latour, ved at følge forskeres praksisser i laboratorier og andetsteds.

Med udgangspunkt i sin bekymring for både samtidens økologiske krise og for videnskabernes arbejde har Latour for nylig fulgt en række forskere fra forskellige grene af jordbundsvidenskaberne: pedologer, geologer, geokemikere m.fl. Ved at lære af jordbundsvidenskaben vil han nærme sig en ny måde at finde ud af og forstå, *hvor* det er, vi bor, når vi holder op med at tro på, at vi bor på modernitetens vidtstrakte og grænseløse klode. Hvis vi ikke længere kan se os selv som moderne mennesker, der lever og agerer uden forbindelse med naturen, hvilken slags "forbundne" jordboere er vi så ved at blive? Hvilke mærkelige og overraskende sammenviklinger må vi nu tage højde for, for overhovedet at

1. Det antropocæne er en geologisk betegnelse for den tidsalder, Jorden befinder sig i, og som afløser den holocæne tidsalder. Begrebet er en sammensætning af de græske ord *anthropos* (menneske) og *kainos* (ny eller aktuel) og hentyder til, at Jorden i øjeblikket undergår store forandringer som følge af menneskets aktiviteter, hvilket kan måles i Jordens lag, eller strata.

kunne definere den jord, vi står på? Ifølge Latour kan jordbundsvidenskaberne måske hjælpe os med at finde frem til empiriske og filosofiske redskaber, der kan bruges i denne proces. Mere specifikt er han optaget af begrebet *kritiske zoner*, et begreb, han har lånt fra det tværdisciplinære "klyngearbejde", der finder sted i form af forskelligartede videnskabelige konstellationer, rundt omkring i verden. I Latours arbejde udvides begrebet kritiske zoner fra at dække over helt specifikke sektioner af landjorden, som er det, jordbundseksperterne studerer, til at dække den smalle, ekstremt skrøbelige zone, hvor det er muligt at leve, rundt om Jorden – eller rettere, Gaia.

Gaia er Latours betegnelse for den jord, som vi fuldstændig har glemt midt i alle fantasierne om det moderne samfund og den uudtømmelige klode. Gaia *er* den jord, vi så desperat er nødt til at reorientere os imod, så vi kan finde ud af, hvor vi er. Som Latour skriver i *A Plea for Earthly Sciences* (2007), så er vi i virkeligheden fuldstændig afhængige af at finde ud af, hvordan vi kan eksistere sammen med Gaia. En krig mod hende er nemlig umulig at vinde: "Either we come out on top of Gaia, and we disappear with her; or we *lose* against Gaia, and she manages to shudder us out of existence." Med andre ord: Uanset om vi besejrer eller besejres af Jorden, så taber vi.

Latour mener, at vi her i den antropocæne tidsalder – denne nye tid domineret af økologiske kriser – er blevet kastet ud i en kæmpemæssig, kollektiv reorienteringsproces: Hvilken slags jordboere er vi ved at blive, og hvilken slags jord er vi omsluttet af? En del af svaret, mener han, ligger i en genopdagelse af Gaia; det vil sige, vi skal helt bogstaveligt talt lære at leve *i* en ny Jord, en ny jord, en ny grund, og det skal vi gøre ved at udforske de(n) zone(r), der er kritiske for livsvilkårene på planeten. Latour mener samtidig, at det ikke kun er videnskaberne, der kan bidrage med vigtige færdigheder i denne proces, det kan også kunstnerne. Gennem årene har Latour selv kurateret adskillige udstillinger, senest *Reset Modernity!* i Karlsruhe i 2016.

Vi mødte Bruno Latour til en samtale om alle disse spørgsmål og om den rolle, kunsten potentielt spiller i genopdagelsen af grunden under vores fødder.

Lad os starte fra grunden – jorden – for både for os og de kunstnere, der arbejder med planter, er jord åbenlyst en vigtig ting. Noget af det, vi er nysgerrige efter at spørge dig om, er relateret til dit seneste arbejde, hvor jord, Jorden, og det at blive jordbunden, spiller en afgørende rolle. Hvorfor er det så vigtigt at beskæftige sig med dette, når man beskæftiger sig med Gaia og politisk økologi?[2]

2. Bruno Latour (2004) har arbejdet indgående med begrebet politisk økologi, særligt i 1990'erne og begyndelsen af 2000'erne; som et kernebegreb, hvis vi skal gentænke vores *naturpolitik* (politics of nature). Senere har begrebet og figuren Gaia vundet mere frem i hans tekster som en måde at tilgå den aktuelle økologiske krise på.

En af grundene til, at jeg interesserer mig for jord, er, at naturen er alt for stor. Mit argument er, at en stor del af problemet med den politiske økologi er, at den associeres med ordet *natur*. Natur er alt det, der ikke er menneskeligt – herfra og til big bang – og det omfatter så mange forskellige ting, at det næsten er umuligt at få mobiliseret nogen til at kæmpe for adgangen til naturen. En computer kan også regnes som en kunstig del af naturen, på linje med blomster, planter, big bang, månen, galakserne og så videre. Når folk hører ordet natur, farer de vild med det samme.

Så naturen i denne sammenhæng betyder stof i alle mulige former?

Ja, naturen bliver i den sammenhæng lig med stof, med objektivitet, med alt det, naturvidenskaberne kender til. Og det er meget svært at re-politisere så stort et konglomerat af forskellige ting. Noget af det, der fik mig til at interessere mig for jord, var, da jeg – under mine studier af pedologer for mange år siden – stødte på en ny slags geovidenskabsfolk. En gruppe, der udskærer et meget specifikt område i Jorden og i naturen, som det i øvrigt synes svært at få politikere og kunstnere til at engagere sig i. Det er en type af områder, man ikke forstår, når man har naturen, og som man ikke forstår, når man har kloden. Ligesom naturen består kloden af alting, både det dybt inde i kernen, og hvis du bevæger dig udad, også månen, stjernerne og planeterne. Alt dette er selvfølgelig af stor videnskabelig og kosmisk interesse, men det er meget svært at forene med det, vi selv er optaget af. Min interesse for jorden, som er lidt bredere defineret end jordbundseksperternes jord, er grundlæggende den lille zone – den kritiske zone, som de kalder det – rundt om Jorden, som skabes og opretholdes af levende entiteter. Det er en membran, der går nogle få kilometer op og nogle få kilometer ned. Og det er meget vigtigt i forhold til kunstnerne, at vi ikke ser zonen ovenfra, ligesom et foto af den blå planet, men fra siden, så at sige. At vi kun ser den indefra (fig. 1).

Så vi er altså inde i Jorden og den jord, du er interesseret i, i modsætning til det billede af Jorden, vi måske har fra geografibøgerne i skolen, hvor Jorden er skåret igennem, og vi ser ind på den meget langt væk fra? Betyder det, at vi har brug for nye fremstillinger af Jorden – for nye fremstillinger af Gaia?

Ja, Gaia har længe protesteret over vores begrænsede måde at fremstille hende på. Og hun siger: "I forstår mig ikke, I indfanger ikke min eksistens godt nok".[3] Jeg holdt en performativ forelæsning i et teater for nogle måneder siden, hvor jeg prøvede at forklare forskellen mellem at

3. Bruno Latour refererer her til en artikel af den svenske professor Martin Gren med titlen "Mayday – a letter from the Earth" (Gren, under udgivelse).

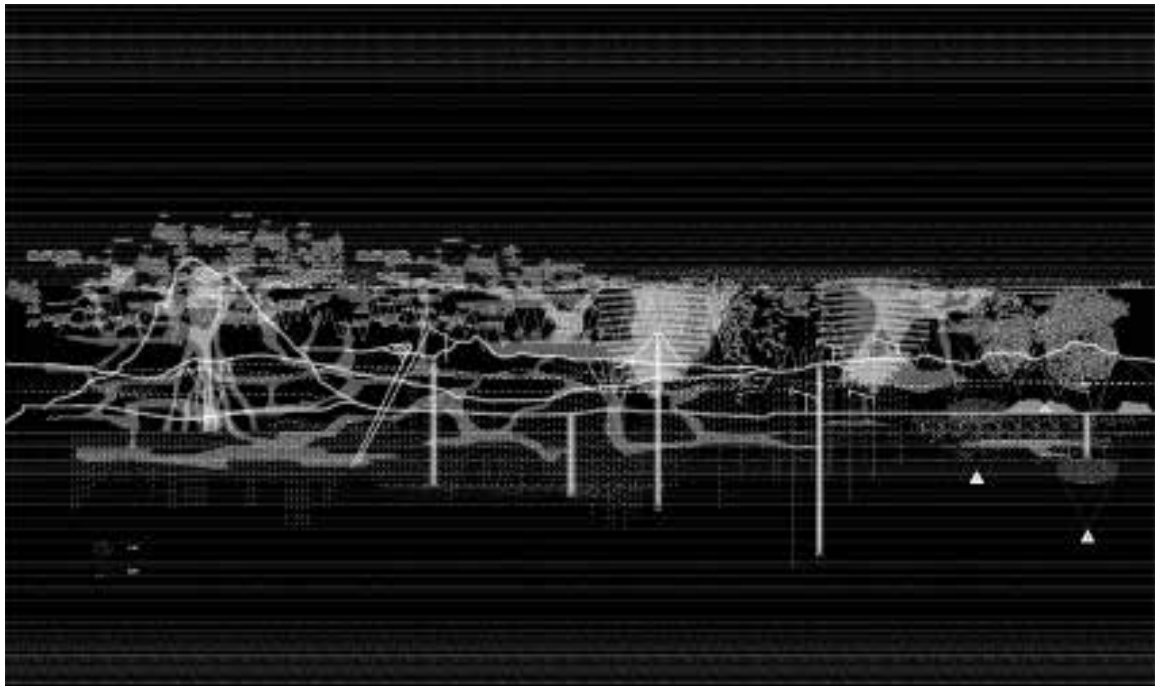


Fig. 1. Alexandra Arènes: *Tværsnit af den kritiske zone, horisontale lag*, 2016

visualisere naturen og visualisere jorden, eller snarere Jordens kritiske zone. I forhold til hele kloden er den kritiske zone et meget smalt bælte, ikke andet end en tynd fernis.

Begrebet kritiske zoner har du lånt fra en gruppe videnskabsfolk; er det jordbundseksperter?

Der er også jordbundseksperter. Men de kommer faktisk mest fra geokemiens og biogeokemiens verden, og de interesserer sig for hydrologi og geomorfologi og de bredere discipliner: biologi og økosystemer. Men begrebet kritiske zoner er med til at samle en masse forskellige discipliner, der undersøger de samme jordlag, men på forskellige måder. Kritiske zoner bringer disciplinerne sammen, meget ligesom det arbejde, der foregår i AURA [Aarhus University Research on the Anthropocene], med brunkulslejerne i Jylland.[4] Det vil sige, man laver et feltstudie af et bestemt sted, og så prøver man at forstå så meget som muligt om det sted ved at blande højere videnskab med undersøgelser, hvor man har fingrene nede i jorden. I de kritiske zoner, jeg har studeret, medbringer forskerne noget helt præcist måleudstyr, og så samarbejder de om at standardisere dataene fra felt til felt. Det ligger op ad det, vi normalt kalder geografi, men det er en ny måde at revitalisere de mange ting, geologerne laver, og med et kraftigt antropogent aspekt. Arbejdet er en måde at bringe videnskabsfolkene og disciplinerne sammen på, prøve at få dem til at samarbejde med hinanden.

Hvad, vil du så sige, er sammenhængen mellem de her meget konkrete kritiske zoner, som jordbundsvidenskaben og andre videnskaber undersøger, og så den måde, du selv arbejder med begrebet kritiske zoner på? Noget af det interessante, du skriver om kritiske zoner, er, at de kan være mange forskellige ting. Det kan være en have, og det kan være Amazonbækkenet.

Den forskellighed er også det, jeg er optaget af. Fordi de forskere, der undersøger de kritiske zoner, arbejder ud fra et mere klassisk videnskabsparadigme – de er interesserede i bestemte områders særkende. Og disse specifikke kritiske zoner er fascinerende forskelligartede. Når man er på Jordens system, så er hver eneste kilometer, meter og centimeter

4. Den tværdisciplinære forskergruppe Aarhus University Research on the Anthropocene (AURA) har i fællesskab forsket i de tidligere industrielle brunkulslejer i Søby i Jylland som et eksempel på et antropocænt landskab. I juni 2016 besøgte Bruno Latour brunkulslejerne sammen med den belgiske videnskabsfilosof Isabelle Stengers. I udstillingen *Planter i bevægelse* har også Camilla Berner arbejdet med brunkulslejerne og haft sit atelier dér.

forskellig, og videnskabsfolkene konfronterer og forstærker den kritiske zones forskelligartethed, og det er derfor, jeg synes, de er så interessante. De genvinder landets forskelligartethed, om man så må sige. Men kritiske zoner er bedre end *land*, for det er meget mere end land eller endda jord. Det er også bedre end *kloden*, og det er bedre end *naturen*. Men for de videnskabsfolk, der beskæftiger sig med de kritiske zoner, er de kun kritiske, fordi vi lever i dem, og fordi det er skrøbeligt, og rent termodynamisk er der langtfra ligevægt.

Men du tilfører et filosofisk lag til begrebet.

Ja, det var for godt til ikke at blive brugt. Så jeg generaliserer, ligesom når jeg siger "klodens kritiske zone". Det er ikke deres ord for det.

Det virker, som om der er en sammenhæng her, med din tænkning om "det gamle land", "kloden" og "Jorden".

Åh ja, og så politiserer jeg det hele. Jeg samarbejder med kunstneren og arkitekten Alexandra Arènes om at prøve at finde ud af, hvad forholdet er mellem de her tre poler eller attraktorer (fig. 2). Den tredje pol, Jorden eller den kritiske zone – det her nye sted, vi skal have lokaliseret – er hverken kloden eller det neo-lokale, og Alexandra prøver at visualisere, hvad det er; den her nye ting, som kunstnere, kunsthistorikere og videnskabsfolk sammen prøver at beskrive. Det er en meget interessant bevægelse, hvor alle prøver at finde ud af, hvad den her ting er. Den tredje pol, Jorden, har mange forskellige skalaer, og den kan være en have lige så vel som et helt landskab, men den er lagdelt, og derfor er den aldrig *præcis* det, du ser: Du er omsluttet af den, du ser den aldrig ovenfra. Du ser den fra siden.

I den performative forelæsning, jeg holdt i teatret for nogle måneder siden, er jeg faktisk *inde i* lagene. Vi havde fået den idé at projicere lagene i den tredje pol [Jorden] ned på gulvet, så jeg ligesom gik rundt inde i den. Men tilskuerne kunne ikke se noget som helst, og det er faktisk en meget smuk filosofisk pointe, for vi kan ikke se de kritiske zoner, vi lever i. Det er det, der er interessant, og det er derfor, det er noget, som kunstnere og videnskabsfolk skal arbejde sammen om. Det at *se* den kritiske zone er en anden måde at visualisere på, en anden form for skopisk regime, og det er noget, der skal undersøges. Det er det arbejde, Alexandra Arènes er i gang med i samarbejde med kritiske zonister[5] – biokemikere med flere – hvor de forsøger at beskrive og finde måder at visualisere de kritiske zoner på. Videnskabsfolkene er lige så ivrige efter at arbejde med det som os.

5. *Critical zonists* er Bruno Latours bud på en term, der kan beskrive blandingen af videnskabelige discipliner, der arbejder i og med de kritiske zoner.

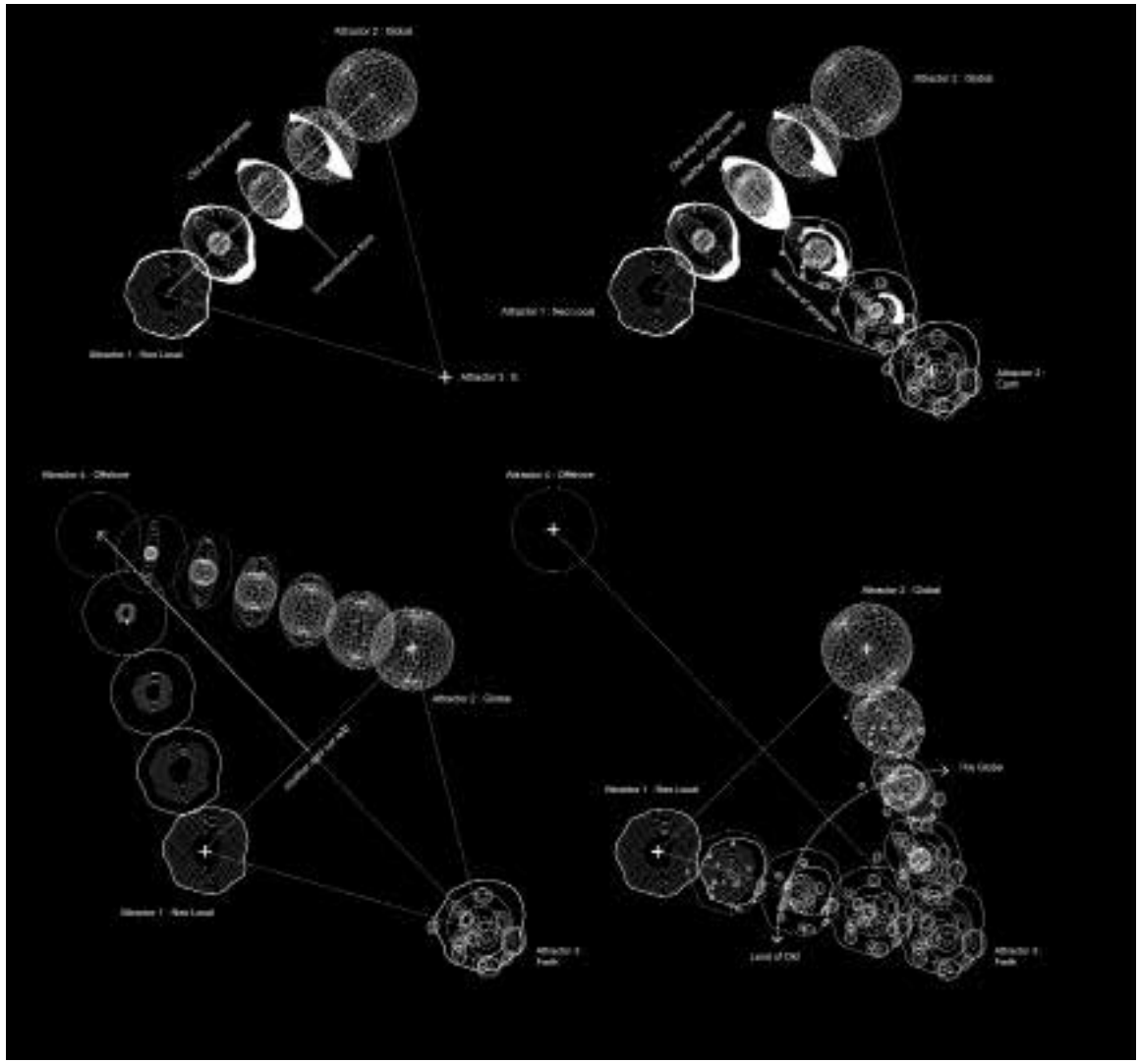


Fig. 2. Alexandra Arènes: *De politiske attraktorer*, 2017.

Og lægger det sig op ad det, du har skrevet om, at vi er nødt til at være inde i jorden frem for på Jorden? Er det det, kunsten måske kan – få os ind i jorden?

Det er argumentet. Jeg prøver at finde ord for det, alle føler. Men det, som er meget interessant, det er, at når man laver en udstilling om det her, ligesom jeg gjorde med *Reset Modernity!* i Karlsruhe for nylig, så er det bare ikke særlig attraktivt. Fordi det har den her kedelige, jordbundne, forfaldne, brune, lagdelte karakter, som ikke ligner modernitetens globale horisont.

Der var et tidspunkt, hvor kunsten stadig eksisterede som del af accelerationistbevægelsen,[6] som arbejdede sig længere ud af den moderniserende bane. Disse bevægelser findes naturligvis stadig, men det er den forkerte retning, for der er ikke nogen jord, der svarer til den moderne klode. Kloden og jorden er fysisk, politisk, diplomatisk og geopolitisk adskilt nu. Det er derfor, jeg har tilføjet en lille ting her i den nederste venstre figur i diagrammet (fig. 2). Det er Mr. Trump. Mr. Trump er ved at opfinde en fjerde attraktor. Den er på én og samme tid idealet for den traditionelle jord eller det gamle land [den første attraktor] taget til det ekstreme og udnyttelsen af globaliseringen [den anden attraktor] i sin mest ekstreme form. Denne fjerde attraktor er på én og samme tid fuldstændig global – hvor det er milliardærer, der styrer showet – men fortæller samtidig folk, at vi bør vende tilbage til dér, hvor vi var i 1950'erne.

Jeg tror, jeg opfandt den fjerde attraktor, fordi den hænger sammen med, hvordan vi forstår fascisme. Men det er dog ikke en fascistisk opfindelse, for en fascistisk opfindelse ville være mere i tråd med det traditionelle [det gamle land]. Men Trump har opfundet noget andet, som er en tilbagevenden til det gamle land, i en genopfundet form, det er derfor, jeg kalder det neo-lokale. Det er det nye lokale, det nye gamle land, blandet med business, fast ejendom og reality-tv – hvilket er fuldkommen modsætningsfuldt og løsrevet fra alt andet. Jeg synes, det er meget interessant, hvordan alle medlemmerne af USA's regering og af den politiske stab er klimabenægtere nu. Og hvis du ser på diagrammet, så er det neo-lokale [den fjerde attraktor] placeret helt modsat jorden. Trumps regering er den første, der er fuldkommen økologisk, bare med negativt fortegn. Man kan ikke få nogen mening ud af den og af dens fuldstændige uvirkelighed, hvis ikke man forstår, at den faktisk bygger på en fornægtelse af den økologiske krise.

6. Ud fra Bruno Latours syn på det moderne er en del af det idealet om en gradvis acceleration fremad: *post* et eller andet. Det samme har været et centralt ideal for kunsten. I denne sammenhæng hentyder Latour desuden til, og generaliserer over, en teoretisk bevægelse, der rent faktisk voksede frem i begyndelsen af 2000'erne under accelerationismens banner.

Noget af det, jeg virkelig godt kan lide ved diagrammet, er, at hernede, hvor den kritiske zone er [jorden/den tredje attraktor], der bliver det ét stort rod.

Jamen det er det også, og Alexandra har fundet på en måde at fremstille det kæmpe rod på, nemlig at det er mere jordligt end det neo-lokale, og det er meget mere lokaliseret end det globale, hvilket selvfølgelig er det, vi alle sammen kæmper med: at det lokale og det globale ikke skal kædes sammen, men at vi skal genopfinde de mange måder, vi kan være lokale og globale på samtidig, i forskellig skala i forhold til forskellige objekter.

Så hvordan stiller det os i forhold til at genopdage jorden?

Jo altså, vi gør præcis det modsatte af at sige, at det enten er det gamle land eller globalisering. Vi er her, ved den tredje attraktor, Jorden. Det er den samme klode, bare afledt. Kloden som fast ejendom er en meget mystisk ting. Selvfølgelig har den faste ejendom kontakt med jorden, men det er den dummeste og mest uinteressante måde at definere jord på. Det er den jord, der hører hjemme i det gamle land, den første attraktor. Men nu, hvor vi genopdager jorden, så genopfinder vi samtidig, hvad det vil sige at *eje jord*, og jeg synes, folks ønske om at eje jord er helt legitimt, fordi vi ikke kan findes vores ståsted. Som jeg ser det, har Alexandra fundet en meget smuk måde at visualisere jorden på, ikke kloden, men jorden som Gaia (fig. 3 og 4). Og den har ikke den samme æstetik som kloden. Den er til dels en ruin, fordi den er helt antropogen og ødelagt, men samtidig er den også fuld af forskellige entiteter.

Så hvis vi oplever en repræsentationskrise i forhold til Gaia eller Jorden, hvad mener du så, at kunsten kan have af fordele i forhold til, for eksempel, videnskab eller religion, som du også har beskæftiget dig med i forbindelse med genopdagelsen af Jorden og repræsentationen af den?

Repræsentationskrisen er et problem for alle. Det er ikke noget, kunsten i særlig grad er kompetent til at løse – eller, jeg mener, den har sine egne særlige kompetencer – men krisen er en gåde, alle discipliner har til fælles. Vi ved ikke, hvordan vi skal repræsentere det sted, hvor vi er nødt til at lande, efter at vi prøvede at være moderne, så vi har brug for ressourcer alle mulige steder fra, og en af dem er kunsten; en anden er videnskaben. Vi har selvfølgelig også brug for religionen, men vi er helt afhængige af kunstnerne og videnskaberne, fordi der ligger en enorm kompetence her til at skabe alternative former. Men det er ikke kunsten

Fig. 3. Alexandra Arènes: *Uden titel*, 2015.

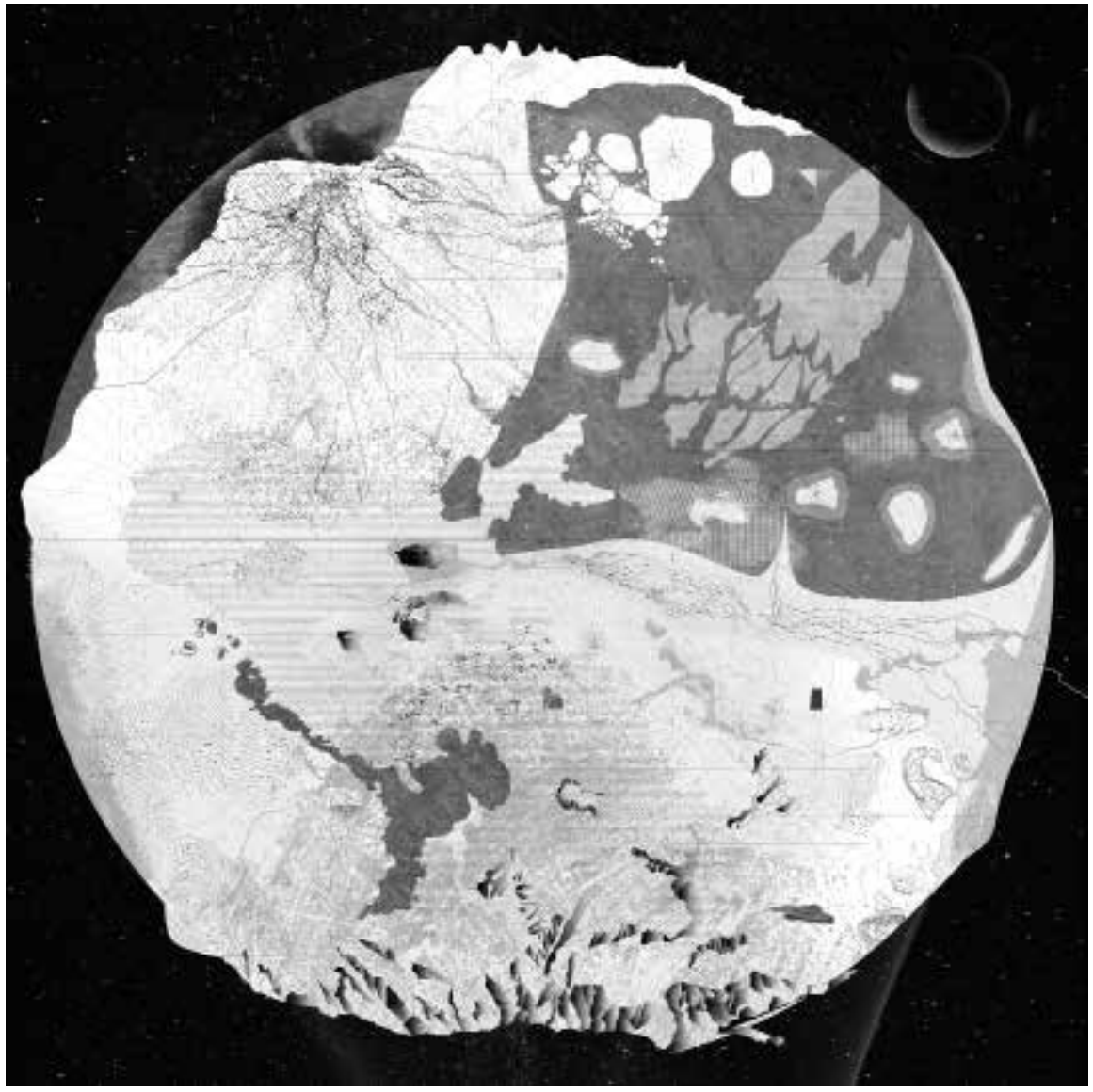


Fig. 4. Alexandra Arènes: *Antopogen jord*, 2015.

som *kunst*; det er kunsten forstået som kunstnere udstyret med nogle færdigheder, der lærer, hvad verden er lavet af.

Men det virker for mig, i det, du siger nu, som om kunsten faktisk har en særlig position i forhold til at udtrykke eller hjælpe os med at finde vejen hen til den jord, som vi har så svært ved at lokalisere?

Nej, det mener jeg ikke. Kunstnerne var modernister, da vi var modernister, og formalister, da vi var formalister. De er ligesom alle os andre, der prøver at forstå, hvilken tid og hvilket rum vi er i. Det er ikke, fordi kunstnerne har særligt flair for det; det er deres færdigheder, der er særlige, når de arbejder seriøst med de samme emner som religionerne, videnskaberne og civilsamfundet. Fordi vi er så blottet for evner, træk, former og følelser, i alle betydninger af æstetikken, er kunsten vigtig på grund af kunstnernes færdigheder og den måde, de kan bruges på i samarbejde med videnskabsfolkene og civilsamfundet.

Så for dig er det faktisk samarbejdet og knudepunkterne mellem alle de her discipliner, der er det vigtige? Det er ikke så meget kunsten, der er vigtig, men det rum, hvor alle de her forskellige evner, færdigheder og fornemmelser arbejder sammen – for eksempel i en kritisk zone?

Ja, "her" – *hvor* vi er – er en gåde. Vi er alle sammen faret vild, vi ved bare, at vi er nødt til at lande et sted, men vi ved ikke hvor.

Og den fælles indsats er nødvendig for at finde vores landingssted?

Det er et arbejde, vi må lave som sværme, og vi har brug for mange forskellige konkurrerende og samarbejdende færdigheder, når vi skal prøve at finde ud af, hvor pokker vi skal lande! Så en antropolog som Anna Tsing [leder af AURA-projektet, se side 19], der laver feltarbejde og opfinder begreber som *plantationocene* og *at leve i ruiner*, er lige så vigtig for sværmen af fortællinger som en biokemiker, der opdager et nyt fosforkredsløb. Lige så interessant som en kunstner, der finder ud af en måde at repræsentere den fuldstændigt umålelige, komplekse og usynlig-udefra-jord i sine værker.

Nu snakker vi om, hvor vi skal lande, om rum, men hvad med tiden, er den også et problem? Har vores reorienteringsproces også et tidsmæssigt aspekt?

I forhold til tiden er vi lidt mere organiserede, på grund af idéen om det antropocæne. Diskussionen om tid er organiseret rundt om diskussionen om det antropocæne: navnet, idéen, datoen osv. Jeg mener, det er mere udviklet og næsten institutionaliseret nu, hvilket er anderledes end spørgsmålet om rum. Så *hvor* vi er, er endnu mere foruroligende end *hvornår*. *Hvor* er ikke lige så organiseret, netop på grund af vores forståelse af naturen: Folk siger, at vi er mere interesserede i naturen nu end nogensinde før, men det er helt forkert. Det er ikke naturen, vi leder efter, vi kan ikke stille noget op med naturen. Jeg tror, det er derfor, mange mennesker er fascinerede af jord: Det er noget helt andet end det at prøve at være moderne. Når man taler om Jorden, jord, skidt, kompost og alt sådan noget, så er det tydeligvis en anden måde at opfatte *hvor'et* på. Det, jeg har forsøgt med diagrammet (fig. 1), er netop at orientere os i retning af, *hvor* vi er. Den bydende nødvendighed får os til at tænke og gøre os forestillinger på en anden måde: Hvor lander vi?

Men alligevel, de ting, vi taler om her, ville folk kalde natur i daglig tale. Og selvfølgelig, selvom kuratorer, kunstnere og videnskabsfolk godt kan insistere på at kalde det noget andet, så er det, folk ser, for eksempel på en udstilling, der viser planter eller haver, det er jo natur. Så hvordan mener du, vi kan bruge en udstilling – som du gjorde det i Reset Modernity! *– til at fokusere på specifikke anknytninger, snarere end på en uendelig stor natur, i forhold til den økologiske krise?*

Jeg kan kun tale som kurator nu, men vi besluttede [i *Reset Modernity!*], at der ikke skulle være en eneste plante. Grøn, global, naturlig; alt det er helt forkert i forhold til at finde ud af, hvor vi er. Vi ved ikke, hvor det er, vi bor, og hvis kunsten skal hjælpe os med at genopdage Jorden, så skal den lave noget helt andet end sådan noget kedeligt naturhalløj og naturkunst, hvor man har kloden, ensartethed og *grønne ting*. Vi viste ikke et eneste billede, der på nogen måde kunne relateres til naturens repertoire. Det første, jeg sagde til mit team af kuratorer, var, at alt skulle være brunt, lagdelt og ikke på nogen måde grønt. Det var netop for at hjælpe museumsgæsterne med at flytte fokus væk fra det, vi forbinder med naturen: noget grønt, forholdsvist anonymt og pænt. Men det var Jorden, det handlede om – jord.

Men hvis vi kun har mennesker og jord, risikerer vi så ikke at miste de kritiske zoners lagdeling? Mister vi ikke heterogeniteten i de mange lag, hvis det grønne ikke er der – planterne, dyrene osv.? Jeg er nysgerrig efter at høre, hvilke overvejelser du gjorde dig, da du endte med at vælge den tilgang, ud over at naturen skulle udelukkes?

Det handlede netop om at se stratigrafien. Selvfølgelig er der ting ovenover, deroppe, som måske er grønne, men udstillingens vigtigste pointe er, at vi er inde i dem – jordens lag – og at vi ser på dem fra siden. Vi ser lagene, og vi er et af lagene. For problemet med haver, planter osv., det er, at de understreger kunstigheden. Jeg ville gerne vise meget klart, at det ikke handler om natur *og* kunstighed, at vi ikke kan lave den moderne adskillelse på den måde. Vi ville gerne se den konceptuelle virkning; at vi skal lande på et anderledes territorium, så tro ikke, at du ved, hvad det er, når vi taler om naturen!

Selvfølgelig er det kun én ud af 100 andre måder, kunsten behandler problematikken på, og vi har brug for både kunstneres, videnskabsfolks og andres kunnen, hvis vi skal finde ud af, hvor vi lander. Intet står alene. Hverken et træ eller kunsten eller noget andet.

Bidragsydere til kataloget

ANDERS BLOK er lektor ved Sociologisk Institut, Københavns Universitet. Hans forskning fokuserer på klimaforandringers indvirkning på det urbane, engagement og politik i Europa og Østasiens storbyer. I de kommende år vil han lede et nyt forskningsprojekt (finansieret af Velux Fonden), som fokuserer på borgeres engagement med bynatur i Danmark. Projektet undersøger den hypotese, at der i øjeblikket opstår nye former for urbane, grønne borgerfællesskaber, der fletter hverdagens praksisser for plantepleje sammen med en offentlig søgen efter nye visioner for den bæredygtige by.

GEOFFREY C. BOWKER er professor ved School of Information and Computer Science ved University of California, Irvine, hvor han leder deres Evoke Laboratory, som undersøger nye vidensformer. Han har senest været ansat som blandt andet professor og seniorforsker i Cyberscholarship ved University of Pittsburgh iSchool og leder af Center for Science, Technology and Society, Santa Clara. Sammen med Susan Leigh Star har han skrevet *Sorting Things Out: Classification and its Consequences.* Hans seneste bøger er *Memory Practices in the Sciences* og antologien *Boundary Objects and Beyond: Working with Leigh Star* (skrevet med Stefan Timmermans, Adele Clarke og Ellen Balka). For tiden arbejder han med politik vedrørende store data og med videnskabelig cyberinfrastruktur. Derudover er han ved at færdiggøre en bog om sociale læsninger af data og databaser. Han er et stiftende medlem af Council for Big Data, Ethics and Society.

T.J. DEMOS er professor ved Department of the History of Art and Visual Culture, University of California, Santa Cruz, samt grundlægger og leder af dets Center for Creative Ecologies. Han skriver bredt i krydsfeltet mellem samtidskunst, global politik og økologi og er forfatter til adskillige bøger, hvoraf den seneste er *Decolonizing Nature: Contemporary Art and Political Ecology* (Sternberg Press, 2016). Hans nye bog, *Against the Anthropocene: Visual Culture and Environment Today,* udgives i nær fremtid af Sternberg Press.

BRUNO LATOUR er forfatteren bag *Laboratory Life* (Princeton University Press), *Science in Action*, og *The Pasteurization of France*. Han har desuden publiceret undersøgelser af det automatiske undergrundstogsystem i *Aramis or the love of technology* og et essay om symmetrisk antropologi, kaldet *Vi har aldrig været moderne*. Fra 1982 til 2006 var Bruno Latour professor ved Centre de sociologie de l'Innovation ved Ecole nationale supérieure des mines i Paris og fra 2006 til 2017 ved Sciences Po Paris, hvor han siden 2013 har været prodekan for forskning. I sin tid ved Sciences Po har han skabt médialab, for at gribe de muligheder, grene af socialteorien tilbyder for at udbrede kendskabet til digitale metoder. Her har han, sammen med Valérie Pihet, skabt et nyt eksperimentalt program inden for kunst og politik (SPEAP). Gennem flere perioder har han været gæsteforelæser ved University of California San Diego, London School of Economics og ved Department of the History of Science ved Harvard University. Han er nu gæsteprofessor ved Cornell University.

NATASHA MYERS er lektor ved Department of Anthropology ved York University, initiativtager til Politics of Evidence Working Group, leder af Plant Studies Collaboratory, medarrangør af Torontos Technoscience Salon og medstifter af Write2Know Project. Hendes bog *Rendering Life Molecular: Models, Modelers, and Excitable Matter* (Duke University Press, 2015) er en etnografi af en tværdisciplinær gruppe af videnskabsfolk, som giver levende substanser form of betydning på et molekylært niveau. Myers' nuværende projekter går fra undersøgelser af videnskaberne bag plantesansning til politikken for og æstetikken ved indhegnede haver. Senest har hun igangsat en langvarig etnografisk undersøgelse, som fokuserer på den økologiske opmærksomhed rettet mod et gammelt område med egetræer i en park i Toronto.

CECILIE RUBOW er lektor ved Institut for Antropologi, Københavns Universitet, hvor hun netop nu forsker i grænsefladen mellem religion og naturetik i en dansk/nordisk kontekst. Rubow har siden 1992 arbejdet antropologisk med ritualer, identitet og autoritet i kontekst af den danske folkekirke. Feltarbejdet har taget udgangspunkt i overgangsriter, hverdagens teologi og sognepræsternes uddannelse. I 2005 blev Rubows forskningsfelt udvidet til også at inkludere kristendom i Polynesien og et bredere felt af tematikker inden for antropologiens historie i Stillehavsområdet. Baseret på feltarbejde på Rarotonga, hovedøen i øgruppen Cook Islands, ændrede fokus sig i 2009 til spørgsmålet om den lokale reaktion på klimaforandringer.

YURIKO SAITO har en ph.d. i filosofi fra University of Wisconsin-Madison, USA, og er professor i filosofi ved Rhode Island School of Design, USA. Hendes forskningsområder dækker over hverdagsæstetik, japansk æstetik og miljøæstetik. Hun har præsenteret sit arbejde verden over, blandt andet i Finland, Holland, Kina og adskillige steder i USA. Hendes skriftlige arbejde er at finde i talrige tidsskrifter, antologier og encyklopædier. Hendes bog *Everyday Aesthetics* blev udgivet ved Oxford University Press i 2007, og dens efterfølger, *Aesthetics of the Familiar: Everyday Life and World-Making,* udgives ved OUP i 2017.

INGE SCHJELLERUP er seniorforsker ved Nationalmuseet, Danmark. Inge Schjellerup har siden 2000 været projektleder på tværvidenskabelige projekter i Peru, som omfatter arkæologi, antropologi, botanik og geografi. Fra 1994–99 stod Schjellerup i spidsen for det antropologiske program ved Center for forskning i kulturel og biologisk diversitet i Andesbjergenes regnskove (DIVA). Inge Schjellerup er redaktør på og medforfatter af *The Chilchos Valley Revisited – Life Conditions in the Ceja de Selva, Peru* og *The Forgotten Valleys, Past and Present in the Utilization of Resources in the Ceja de Selva*. Inge Schjellerup modtog titlen som "Doctor honoris causa" ved Universidad Nacional de Trujillo i Peru i 2006.

LAURENT THÉVENOT er Directeur d'études (professor) ved Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris. Sammen med Luc Boltanski startede han i 1984 "Groupe de Sociologie Politique et Morale" og var medforfatter på *On Justification* (2006 [1991]) om, hvordan "almindelige" menneskers kritik af samfundsforhold er udtryk for en mere grundlæggende forhandling af, hvordan samfundets goder skal fordeles. Laurent Thévenot redigerede i samarbejde med Michele Lamont *Rethinking Comparative Cultural Sociology: Repertoires of Evaluation in France and the United States.* I 2008 udgav han en bog om måder at engagere sig i verden på: *L'action au pluriel. Sociologie des regimes d'engagement* (Paris: Editions La Decouverte). Laurent Thevenot er medredaktør på tidsskriftet *Annales, Histoire, Sciences Sociales*.

LINE MARIE THORSEN er ph.d.-studerende i kunsthistorie ved Aarhus Universitet og tilknyttet Aarhus University Research on the Anthropocene (AURA) samt Changing Disasters, UCPH Excellence Programme for Interdisciplinary Research ved Københavns Universitet. Thorsen har tidligere studeret de kunstpraksisser, som opstod i tiden efter den jordskælvs-, tsunami- og nuklearkatastrofe, som fandt sted i Japan i 2011. Siden 2014 har hun forsket i, hvordan kunstnere i Østasien og Europa oversætter forestillinger om globale klimaforandringer til deres lokale, økologiske bekymringer.

ANNA TSING er professor i antropologi ved University of California, Santa Cruz, Niels Bohr-professor ved Aarhus Universitet og leder af Aarhus University Research on the Anthropocene (AURA). Hendes forskning og talrige udgivelser bevæger sig mellem emner som multiartslig (multispecies) etnografi, feministisk miljø-antropologi, sydøstasiatiske studier og postkolonial socialteori. Anna Tsing er en del af The Matsutake Worlds Research Group, som dokumenterer de mange forskellige kulturelle og økologiske levemåder, som opstår på matsutake-svampens vej. Tsings arbejder inkluderer *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins* (Princeton University Press 2015) og den kommende antologi *Arts of Living on a Damaged Planet* (med Heather Anne Swanson, Elaine Gan og Nils Ole Bubandt, University of Minnesota Press, 2017).

ANETTE VANDSØ er adjunkt og postdoc ved Aarhus Universitet og ARoS Aarhus Kunstmuseum. Hendes nuværende forskning fokuserer på, hvordan den konstante udvikling af menneskets relation til naturen bliver behandlet i æstetiske praksisser. Hun har senest udgivet "Listening to the Dark Side of Nature", Lexington, 2016, "Det Danmark vi spiser", *Passage*, 31:76, 2016, samt været medredaktør på *The Garden,* fagfællebedømt katalog udgivet af ARoS, 2017.

Dette katalog er udgivet i forbindelse med udstillingen
Planter i bevægelse

Tilrettelagt og organiseret af
Rønnebæksholm, Næstved

Rønnebæksholm
1. juli – 24. september, 2017

Koncept
Line Marie Thorsen

Udstilling
Kurator: Line Marie Thorsen
Tilrettelæggelse og koordinering: Anna Vestergaard Jørgensen

Katalog
Redaktion: Line Marie Thorsen
Tilrettelæggelse og koordinering: Anna Vestergaard Jørgensen
Korrektur: Louise Urth Olsen
Oversættelse fra engelsk til dansk: Tekstbureauet Cirkumfleks
(alle katalogets tekster er oprindeligt skrevet på engelsk med
undtagelse af Laurent Thévenot og Inge Schjellerups bidrag)
Oversættelse fra fransk til dansk: Peer Bundgaard
("Kunsten at genplante levende fælles-steder" af Laurent Thévenot)
Grafisk tilrettelæggelse: Jeanne Betak
Tryk og reproduktion: Narayana Press, Odder
Typografi: Filosofia
Papir: Elefantenhaut, Prolibro Natural
© 2017 Rønnebæksholm og forfatterne

ISBN: 978-87-999928-0-5

Udgivet af

Rønnebæksholm
Rønnebæksholm 1
4700 Næstved

Frontispice
Koichi Watanabe: *Aalsmeer blomsterauktion, Holland*, 2009.

TOYOTA-FONDEN

BECKETT·FONDEN

STATENS KUNSTFOND

RØNNEBÆKSHOLM