ESSAYISTISK ATLAS OVER FELTETS VOKABULAR

AFRIKA

I geografiske verdensatlas var afsnittet om Afrika altid lige ved siden af afsnittet om Arktis. At navngive noget er at give det en materialitet. Det er væsentligt at inkludere ordet her.

ANTROPOCÆN

Begrebet antropocæn dækker over den allestedsnærværende hypotese, at jorden og betingelserne for livets udfoldelse på flere måder har ændret sig radikalt i løbet af de sidste hundrede år. Ifølge atmosfærekemikeren Paul Crutzen, der af mange betragtes som ophavsmanden til antropocænbegrebet (i år 2000), begyndte den radikale forandring i slutningen af 1700-tallet. Analyser af luften i iskerner viser, at den stigende globale koncentration af kuldioxid og metan sammenfalder med opfindelsen af dampmaskinen. Kort sagt er idéen med at kalde vor tidsalder antropocæn at facilitere en erkendelse af, at det moderne industrielle menneske, forstået som en geologisk kraft på lige fod med vulkaner, meteormedslag og forskydninger af tektoniske plader, har pådraget sig et afgørende og verdenshistorisk ansvar for klodens fremtid. Det forstår jeg som en erkendelse af et behov for et æstetisk, etisk, politisk og epistemisk opgør med det binære natur-kultur-forhold og dets følgeskader.

Der skulle gå nogle år, før begrebet om det antropocæne rigtig fik fat, men efterhånden er måden, det kastes rundt som analytisk kategori i samfundsvidenskaben og som buzzword i samtidskunsten, i sig selv påfaldende og interessant. For er det at inddele og navngive jordens tid i epoker efterfulgt af hinanden ikke i sig selv af betydning? Med introduktionen af begrebet om det antropocæne synes der at være blevet skabt en epoke, der aldrig vil slutte – eller som kun kan slutte med menneskehedens udryddelse. Ganske megalomant.

DAN LA COUR

Dan la Cour (1876-1942) var fysiker og meteorolog og bestred posten som direktør for Danmarks Meteorologiske Institut fra 1923-1942. Men han er også min oldefar og en central figur i mit videoværk *Pre-studies for a Film*, som handler om den første danske videnskabelige nordlysekspedition til Island fra 1899-1900, hvor han deltog som nyuddannet fysiker.

Nordlyseksperditionen var for så vidt en skuffelse med hensyn til den altomfattende teori om nordlys, som ekspeditionslederen havde håbet på. Alligevel blev ekspeditionen hyldet, fordi den vendte tilbage til København med to forskellige slags ekstraordinær visuel dokumentation: På den ene side, kunstneren Harald Moltkes oliemalerier af nøje feltstudieobservationer af det konstant forænderlige himmellys, på den anden side, Dan la Cours fotografiske eksperimenter med at påvise nordlysets spektrallinjer, der ellers er usynlige for det menneskelige øje. Man må også antage, at nordlyseksperditionen var central for Dan la Cours videre interesse for jordmagnetisme og luftelektricitet – en afdeling på Meteorologisk Institut, han i 1903 blev leder af. Her udmærkede han sig ved at opfinde en række originale og værdifulde måleinstrumenter. Særligt kan nævnes "La Cour Magnetometret," der blev distribueret til meteorologiske institutter verden over, og som afbilder luftens magnetiske turbulens vha. en lyskilde, der konstant orienterer sig mod den magnetiske nordpol. Ved magnetiske forstyrrelser vil lyskilden gøre udsving, som kan aflæses som inskriptioner på et lysfølsomt roterende materiale. Mere eller mindre som med et traditionelt filmkamera.

En del af Dan la Cours apparater fremkom i forbindelse med den af ham foranledigede oprettelse af et magnetisk observatorium i Godhavn (i dag Qeqertarsuaq), en anden del i anledning af det 2. Internationale Polarår 1932-1933, et samarbejde på tværs af den arktiske region baseret på koordinerede og standardiserede metoder til observation og notering af information, for hvilket Dan la Cour var præsident. F.eks. producerede *Photographic Atlas of Auroral Forms and Scheme for Visual Observations of Aurorae*. Nordlys kan i sig selv betragtes som en form for magnetometer, der synliggør graden af luftelektricitet og magnetisk forstyrrelse i Arktis.

DOKUMENTATION

I det arktiske landskab, der er underlagt ekstreme forandringer fra sæson til sæson, fordi det igen og igen er omgivet af frossent vand, omsluttet af mørke og kun er sparsomt befolket, er dokumentet nødvendigt for at kommunikere diverse kortvarige hændelser. Det samme gør sig gældende i mere tempererede miljøer, der af den ene eller anden årsag er afskåret fra omverdenens bevågenhed fra tid til anden. At dokumentere kendsgerninger ved at materialisere dem i en eller anden relativt permanent form, som kan præsenteres senere, er her en måde at vidne om hændelser, der ellers ikke ville blive bemærket. Jeg tænker f.eks. på en udstationeret forskers data, en journalists lydoptagelser, en whistle-blowers dokumentation af bedrageri eller grusomheder begået af et regime.

Det ikke at besidde dokumenter af den ene eller anden art kan i det hele taget skabe problematiske situationer, for ikke at tænke på papirløse menneskers kampe for selv de mest basale rettigheder. Omvendt er et dokument også de skitser, lister, tegninger, kort, data og andre formålstjenlige noter, der er nødvendige for at sikre f.eks. en vellykket rejse, særligt i en isoleret egn eller hen over længere tid.

I alle tilfælde bliver alle dokumenter efterhånden til artefakter og en form for efterladenskaber i en verden, der besynderligt nok på en og samme tid er kendetegnet ved utilstrækkelig og overdreven dokumentation.

FELTARBEJDE

Mit forhold til feltarbejde er informeret af antropologiens etnografiske metode.

Både inden for kunsten og naturvidenskaben har det umedierede blik været et ideal i århundreder, og begrebet om feltarbejde har historisk været knyttet til empirisk forskning eller landskabsmaleres forsøg på objektivitet.

I samtidskunsten er feltarbejde dog snarere (end idealet om spejling af virkeligheden) beslagtet med installationskunst (f.eks. arkitektoniske modelleringer, der påvirker beskueren fænomenologisk) eller stedsspecifik kunst (f.eks. land art, der forsøger at forstærke et givet steds historie, væsentlighed eller skulpturelle karakter). I tillæg er det kunstneriske feltarbejde beslagtet med relationel eller institutionskritisk kunst, hvor det muligvis bedst karakteriseres som midlertidig arkitektur eller sociale strukturer. I den forstand er feltarbejde grundlæggende et dynamisk engagement i et rum, et landskab, en institution eller en social sammenhæng.

Mere specifikt er "kunstneren som etnograf" et udtryk, der dækker over kunstneriske praksisformer siden 1960'erne, men som med 1990'erne *Return of the Real* for alvor blev en del af samtidskunstens vokabularium i krydsfeltet mellem billedkunst og antropologi. Siden er begrebet i en ny række af relevante spørgsmål og problemer at udforske i dette krydsfelt, bl.a. som et resultat af den "ontologiske drejning" inden for antropologien. Hvordan forenes f.eks. gamle perspektiver inden for kulturhistorie og humaniora med idéer knyttet til kontemporære projekters objektorienterede mantraer?

INFRASTRUKTUR

Infrastruktur synes at være et helt centralt begreb i en tid kendetegnet ved økonomisk ulighed, økologiske katastrofer, udvisninger og tvungen migration.

JOHANN VON FRAUNHOFER

Ved begyndelsen af det 19. århundrede i Tyskland påbegyndte Johann von Fraunhofer en række eksperimenter for at udforske solens optiske spektrum – ikke vha. direkte forsøg, selvfølgelig, men derimod med særlige metoder til at behandle solen som billede – hvis kromatiske varians han oversatte til kemiens komplekse sprog. Kort sagt opdagede Fraunhofer for cirka to hundrede år siden de spektrallinjer, forskere sidenhen skulle bruge til at foretage komplekse analyser af de mange gasser, der optræder i jordens atmosfære. Fraunhofers spekulationer og forsøg, der førte til påstanden om, at essensen af en genstand kan bestemmes æstetisk i kraft af optisk data, må således betragtes som transformerende.

Ordet "æstetisk" ovenfor er valgt med omhu, selv om "visuelt" godt kunne virke mere passende. Ved brug af visualiserende redskaber i arbejdet med analyse og observation kan man ikke undgå at være ude i en æstetisk behandling, hvad enten man vil det eller ej, og derved transformere forståelsen. Jeg fristes til at foreslå, at henvisningen til det æstetiske i sig selv kan transformere den traditionelle videnskabs blind spot: At den tror, den kan behandle optisk data neutralt.

LUFT

Luft har til alle tider indhyllet alle menneskelige samfund. Alligevel er luft ofte blevet behandlet som immateriel og ahistorisk, generisk og allestedsnærværende, uden betydning for det stedsspecifikke.

Luft er gennemskinnelig, og dog en materialitet, der som ethvert andet medium indeholder information. Luft er en blanding af gasser, en suspension af faste partikler og flydende aerosoler, der bl.a. giver himlen farve. Man kan sige, at det, der gør det muligt at forstå luft som en materialitet, ved at synliggøre den, netop er svært håndgribelige himmelfænomener som f.eks. nordlys, fatamorganaer, tåger, whiteouts, eller sandstorme.

Sidstnævnte er en tilbagevendende plage i Kinas hovedstad, Beijing, og i visse tilfælde indhyller fænomenet storbyen i et orange skær og begrænser udsynet betragteligt. Sandstormene skyldes kraftig vind fra landets ørkenområder, som før i tiden optrådte særlig voldsomt cirka hvert 10. år. Men efterhånden som Kinas ørkener vokser i areal pga. overgræsning, skovrydning, voksende byer og tørke, plages den kinesiske hovedstad af sandstorme op til flere gang om året. Mange kinesere har apps på deres telefoner, der kan forvarsle om fænomenet. Det samme gælder for den mere medieomtalte smog. Her kommunicerer det daglige smogniveau i visuelle grafer, der afspejler indholdet af luftbårne partikler per kubikmeter luft, og således hvorvidt man bør undgå at trække vejret udendørs.

Ansket på den måde står det klart, at luft er en lige så vigtig del af vores oplevelse af et sted som f.eks. hav, planter, dyr, bygninger, infrastruktur, etc. Hvorfor er luft så ofte blevet udeladt fra den antropologiske forskning? Det skyldes nok, at luft er vanskelig at opleve som en del af den materielle verden. Selv nyere teorier om menneskers forhold til naturen, der inkluderer historiske klimaforandringer, og som lægger vægt på relationer og netværk, har en tendens til at glemme luften.

MEDIATORS OF ASSOCIATIONS

Mediators of associations er et begreb, der stammer fra Bruno Latour, og som på en ganske brugbar måde synes at beskrive kunstnerens rolle i mange henseender. Begrebet dækker f.eks. over, at en kunstner kan få et givet objekt til at performe et hav af betydninger i stedet for at være slavebundet til én, tilsyneladende altoverskyggende, betydning. Men for at det kan ske, må også andre agent-objekter udvælges og introduceres i en form for sammenstilling. Kun gennem en form for naboskab kan en samtale tilvejebringes, med kunstneren som en form for ghostwriter.

Men hvis mediatoren, i Bruno Latours forståelse, transformerer, oversætter, forvrænger, modificerer og kreerer associationer, kan en re-mediator så forstås som en person (eller operation), der gentænker selve de teknikker og former for praksis, der traditionelt har været knyttet til objektet? Altså, kan kunstneren som re-mediator forstås som en, der implementerer et skift i selve den måde, objektet (eller "virkeligheden") beskrives på, eller som implementerer et skift i den sammenhæng, hvorfra objektet kommunikeres, og "regenerering" sker, som gør selve situationen til billede?

MUSEUM

Vi lever i dag i et museologisk displayregime præget af oplevelsesøkonomi og eventkultur. Men dette er ikke kun en tendens inden for museumsbranchen. Affektive narrative displays er alle steder i samfundet. Et utal af hjemmesider leverer bannere, roll-ups, bow-flags og standees til midlertidige scenografier på messer, konferencer, udstillinger og kroppe.

Modsat er det, der definerer museet, permanens. Museet er en permanent institution med et almennyttigt formål, der virker for samfundet og dets udvikling, og som er åbent for offentligheden og forsker i, indsamler, bevarer, formidler og udstiller materiet vidnesbyrd om mennesket og dets omgivelser i studie-, uddannelses- og adspredningsøjemed. Det siger imidlertid sig selv, at det at indsamle, bevare, formidle og udstille har politiske implikationer – tænk blot på de mange etnografiske samlinger i Europa og deres baggrund i kolonialisen. Med det perspektiv for øje har institutionskritiske kunstnere og andre gentagne gange og på forskellige måder udstillet de mest åbenbare problemer ved museet i det 21. århundrede. Ferdiblandt de etnografiske museers manglende interesse for objekterne i deres samlingers performative kvaliteter og deres tendens til at kanonisere og afbobie objekterne fra verden. Som et udtryk for kritik af det forhold talte billedkunstneren Joseph Beuys i 1975 om et "museum in motion," idet han foreslog, at man skulle omdanne museet til et universitet med en afdeling for objekter. Museet, skrev han, *"could offer the first model for an ongoing (or permanent) conference on cultural issues."* Opfordringen var at skabe en antitese til tanken om en lineær historisk udvikling og til tanken om, at et objekts betydning er afgrænset af historisk kontekst. F.eks. foreslog han at lade billedkunstnere arbejde med de etnografiske samlinger.

På overfladen er det på sin vis det, mange museer har gjort siden: Reduceret antallet af udstillede genstande og udnyttet effekten af udvalgte objekters historiefortællende potentiale, hvilket synes at være en succes med hensyn til besøgstal og underholdning. Men hvorfor ikke i højere grad, som Beuys foreslog, engagere de mange kvalificerede ressourcer, der findes på kunstakademierne og universiteterne i dag, i form af post-studio og post-etnografiske praksisser?

NORDLYSÆSTETIK

I januar 1949 kunne man fra Rom se vinternattehimlen mod nord blive oplyst af refleksioner af særlig kraftigt nordlys. Det sker kun i meget sjældne tilfælde på så sydlige breddegrader, til trods for at det var en italiensk astronom, der i 1619 opkaldte nordlys – Aurora Borealis – efter den romerske gudinde for daggry, Aurora, og det græske navn for den nordlige vind, Boreas.

I sidste århundrede fandt man ud af, at det selvlysende himmeldisplay skyldes stråler fra solen, der kolliderer og interagerer med partikler i jordens magnetosfære i ionosfæren. Til trods for dette erkendelsesteoretiske gennembrud virker folkloristiske myter og forklaringer af nordlys forsat kraftigt forførende. Hvis man googler nordlys, får man en række søgeresultater med spirituel meditation, new age, rejseguider, fotokonkurrencer, musikfestivaler og entrepreneurprojekter i Arktis – en form for materiel samling, der synes at passe påfaldende godt til den digitale skærm, eller screensaveren, og som kan lede tankerne hen på den forskydning af betydning, som visuelle repræsentationer af nordlys kan forårsage. Det siger sig selv, at betydningen forskyder sig i en tid med kraftige ionosfæriske radioeksperimenter som HAARP (The High Frequency Active Auroral Research Program) eller atomsprængninger højt oppe i atmosfæren (HANE), hvor atmosfæriske fænomener skabes på kunstig vis.

I *Dirty Pictures* analyserer Susan Schuppli æstetiske dimensioner af et helt andet fænomen, olielæk på verdenshavene, i et forsøg på at udvikle et æstetisk greb, der udvider måden, hvorpå vi forbinder olieplamagens æstetik med miljømæssige skader. De forskellige farver, der morfer rundt i en olieplamage, skriver Schuppli, kan betragtes som en film, der består af tu ufuldkomme spejle – to overflader, der er tilnærmelsesvis parallelle, men som kun er delvis reflekterende. Først møder lysbølger overfladen mellem luft og olie. Nogle af lysbølgerne reflekteres, mens andre fortsætter ind i olien og støder på den næste overflade, overfladen mellem vand og olie. Her reflekteres nogle lysbølger, og andre fortsætter. Det vil sige, når vi ser på en plamage af olie, ser vi en kombination af reflekterede lysbølger, der interfererer med sig selv, og spejlinger, der forstærkes eller tilintetgøres.

Ud over at vække associationer til eksperimenter fra 1960'erne med oliefarver i overhead-projektorer vækker Schuppelis analyse associationer til andre nyere naturfænomener, f.eks. de såkaldte plastiglomerates, der kan beskrives som et mix af stenarter holdt sammen af smeltet plastik. Disse plastiglomerates, der primært er blevet registreret på Hawaii, har ud over den interesse, de har vakt blandt geologer, fundet vej til kunstrummet, hvor de rejser det tilbagevendende spørgsmål om, hvornår noget bliver til kunst. Bliver en olieplamage f.eks. interessant som kunst, hvis man betragter den som en film? Skal plamagen i så fald tænkes som en slags readymade? Eller er idéen at bruge udstillingsrummet til at pege på en bestemt måde at se på? I begge tilfælde risikerer man at selve olieplamagen bliver mindre interessant, og mindre problematisk, end den ville være uden for kunstrummet.

Jeg er klar over, at dette ikke er en fyldestgørende redegørelse for, hvad nordlysæstetik måtte være og handle om, men det er et udtryk for, at det kunne være spændende at prøve at svare på det. For på overfladen synes der ikke at være langt mellem det æstetisk fortrenende og frastødende ved videnskabelige studier og billeder af det ekstraordinære.

NORDPOLEN

Da den Hawaii-baserede journalist Christopher Pala i 2002 ankom til Nordpolen sammen med sin forlovede, kaldte han det begyndelsen på en ekspedition til Nowhere. Planen var at blive på den geografiske nordpol. Det vil sige, hver morgen begyndte en dagsrejse hen over den drivende hav-is tilbage til det specifikke stedskoordinat, hvor de havde lagt sig til at sove aftenen forinden. En slags evig polar trædemølle.

På Nordpolen står solen op i marts, hvorefter den tager to runder rundt i horisonten, fra dens øverste bue er synlig, til man også kan se dens underste bue. Herefter er der lyst, indtil solen forsvinder igen i september. Ved polerne er der derfor ikke nogen lysforskel på dag og nat. Et ur kan måske nok afmåle tidens gang, men eftersom alle tidszoner mødes ved Nordpolen, angiver et ur egentlig ikke noget specifikt, og dermed heller ikke noget umiddelbart brugbart. Solen derimod befinder sig med usvigelig sikkerhed i samme retning altid – syd – eftersom alle retninger fra Nordpolen er syd. Man ville for så vidt godt kunne beslutte sig for at beregne døgnet ud fra en bestemt længdegrad eller tidszone, hvis blot der fandtes et visuelt holdepunkt, der var til at regne med. Men det gør der ikke. Når jeg tænker på stedsspecifikke og historiske subjekter, tænker jeg undertiden på Nordpolen som det ultimative kollaps af tid og sted.

PHOTOGRAPHIC ATLAS OF AURORAL FORMS AND SCHEME FOR VISUAL OBSERVATIONS OF AURORAE

I *Photographic Atlas of Auroral Forms and Scheme for Visual Observations of Aurorae*, som kan findes på Niels Bohr Instituttets bibliotek og samling, optræder i alt 15 fotografiske ark indsat med lim. Hvert ark rummer seks kvadratiske fotografier, der er nummereret i henhold til en kildehenvisning, der angiver præcist hvor, hvornår og i hvilken atmosfærisk retning fotografiet er taget, ligesom det fremgår, at alle fotografier er taget med et kamera med et 40 x 40 graders synsfelt.

Atlasset er forfattet af en gruppe af videnskabsmænd udpeget til formålet af The Terrestrial Magnetism and Eletricity Section under the International Union of Geodetics and Geophysics (IUGG) og udkom første gang i 1930. Men det blev hurtigt udsolgt, og to år senere udkom der derfor et nyt oplag, hvortil en ekstra udførlig vejledning i observationsteknik var tilføjet med henblik på at sikre så uniforme og sammenlignelige observationer som muligt.

SERENDIPITOUS DISCOVERIES

Serendipitous discoveries, eller tilfældige opdagelser, er ikke det samme som intuitiv viden. Men både tilfældighed og intuition er afgørende for videnskabelige resultater. Det til trods for at begge dele ofte er oversete forhold i den videnskabelige litteratur og italesættelsen af projekter og deres formålstjenlighed, der generelt baserer sig på logik og forudsigelighed. I nogle tilfælde anerkender og værdsætter succesfulde forskere endog det uventede i en sådan grad, at de opfordrer deres assistenter til at diskutere de mest spekulative scenarier og begivenheder.

SHAMANISME

I det shamanistiske verdensbillede er Jorden et levende besjælet væsen, og alt i den er fyldt med ånd. Shamanen som videnskabsmand er optaget både af synlige og usynlige aspekter. Mange vigtige lægemidler er blevet opdaget af shamaner, hvor den første viden om en plantes anvendelse ikke kom fra videnskabelig analyse, men fra shamanens samtale med planten. Men hvordan ved shamanen, hvordan man taler med en plante, sten eller flod?

I mange samfund fortæller man historier for at slå bro mellem ånderdenden og menneskenes verden. Historier og myter skal styrke og vejlede i brydningstider. Historier, siger man, ankommer til verden, fordi der bliver lyttet. Men hvordan lytter man til Jorden, og hvordan beder man den om fortællinger og nye visioner i en krisetid?

SKILLED VISIONS

Man kender laboratoriebilledet, der er et resultat af f.eks. mikroskopi eller hjernescanning, som et abstrakt billede med oplyste områder i forskellige farver. Integreret i videnskabelige forskningsprocesser kan det fungere som en dynamisk illustration ved at repræsenterer store dataset på overskuelige måder. Laboratoriebilledet er data og derfor ikke "realistisk" som et fotografi, men snarere som en slags ideogram eller en bærer af betydning, der anvendes og præsenteres i f.eks. videnskabelige artikler. I den forstand skræddersyes billedet omhyggeligt til at se flot ud både i og uden for laboratoriet (hvor billedet som en del af forskningsresultatet er med til at sikre fremtidig finansiering).

Ift. det videnskabelige laboratorie giver begrebet om skilled visions, trænede blikke, sig selv. Det er dog i forbindelse med et feltarbejde på Svalbard og medieringen af det arktiske terræn, at jeg selv har anvendt begrebet. Her medierer blikket forholdet mellem planetære rømæterialer og "landskabet som billede," ligesom et laboratoriebillede, der i forbindelse med en analyse af et eksperiment kommer til at indgå som råmateriale i en videnskabelig fortælling.

I det 18. århundrede var malere ombord på ekspeditioner til Arktis gerne trænede landskabsmalere, og fra deres lineære centralperspektiviske horisont var et landskab noget billedligt og statisk, snarere end noget præget af tid og forandring. Det misvisende forhold afspejler sig naturligvis i kunsthistorien, som forsimplet sagt kan betragtes som en lang perspektivisk opbygning og efterfølgende opgør. Et nævneværdigt eksempel er J.M.W. Turner, der siges at have bundet sig selv fast til toppen af en skibsmast for at udsætte sig selv for mere kaotiske, fragmenterede, omvæltende perspektiver, hvilket eksempelvis afspejler sig i maleriet *The Slave Ship* fra 1840. Man kan betragte netop det maleri, der gengiver en rædselsvækkende situation ombord på et slaveskib, hvor syge og døde slaver kastes over bord, som en afspejling af en mental og sanselig påvirkethed og konfrontation med en hidtil ukendt dyster effekt af kolonialisme og slavehandel. Ud fra den betragtning er Turners malerier eksempler på billedkunstneriske undersøgelser af forholdet mellem perspektiv, horisontlinje, kontrol og magt, der mere kontemporært manifesterer sig i kunstneriske undersøgelser af det vertikale og allestedsnærværende blik fra computerspil, satellitter og droner.

Mere teoretisk har antropologen Tim Ingold forsøgt at radikalisere begrebet om landskabet ved grenen sproget at lægge vægt på kroppens måde at være til stede i landskabet og i stedet for begrebet om "landskabet" bruge udtryk som "verden i det atmosfæriske" eller "verden i vejrverdenen." Inspireret af dette samt af den italienske antropolog Cristina Grasseni betragter jeg synet som en social aktivitet og et proaktivt engagement i en verden kendetegnet ved diverse former for tillærte ekspertiser, som afhænger af indøvede måder at erfare i strukturerede miljøer eller vha. medierende redskaber, organiseringsteknikker og praksisformer.

Begrebet om skilled visions giver anledning til at overveje vores måde at se på, hvilket endvidere gør det muligt at spørge: Hvordan sker tillæringen af måder at se/erfare i et givet terræn? Hvordan kan man kollektivt studere det at se forstået som en træningsproces?

SQUARE KILOMETER ARRAY

Square Kilometer Array er et radioastronomisk projekt, der, når det er færdigbygget, vil være så stort, at dets indsamling af data vil overstige den samlede mængde af data på internettet.

Ultimativt er radioastronomi en måde at lave billeder på. Radioaktive bølger fra universet indsamles vha. et spejl formet som en parabol, der leder bølgerne ind i en radiomodtager. Bølgerne modtages gennem teleskoper rettet mod den samme galakse eller sky af gas – denne genstand, der er så fjern, at den er svær at forestille sig – omsættes straks til tal med det formål at tegne et detaljeret billede. Der er tale om en form for zoomobjektiv, som i sidste ende, via mange tusind kilometer optisk fiber, fører data til computere i Cape Town, og herfra ud i det internationale miljø af astronomer i hele verden.

Skal man forestille sig Square Kilometer Array, skal man dybest set forestille sig et gigantisk teleskop spredt ud over det afrikanske kontinent – Namibia, Botswana, Mozambique, Mauritius øerne, Madagaskar, Kenya, Ghana, Zambia – mens selve kernen, der består af i alt tusind modtagerparabler spredt ud over et areal på cirka 150 km², skal bygges i Sydafrika. Denne "forestilling" af systematisk placerede parabler på størrelse med firestagers bygninger leder uvægerligt tanken hen på landskaberne af "two-stories," der kendetegner de mange farvede ghettoer i Cape Towns forstader. Square Kilometer Array er også et forsøg på at ændre billedet af Afrika ved at inkludere det i den teknologiske og økonomiske udvikling knyttet til rumforskning, som historisk har været forbehold USA og Europa.

TOWARDS AN ANTHROPOLOGICAL THEORY OF VALUE

Towards an Anthropological Theory of Value er titlen på en bog af antropologen David Graeber. Her forsøger han at kortlægge antropologiske teorier om værdi, som kort sagt kan forstås som forsøg på at udvide de traditionelle teorier om værdi anvendt af økonomer eller etikere.

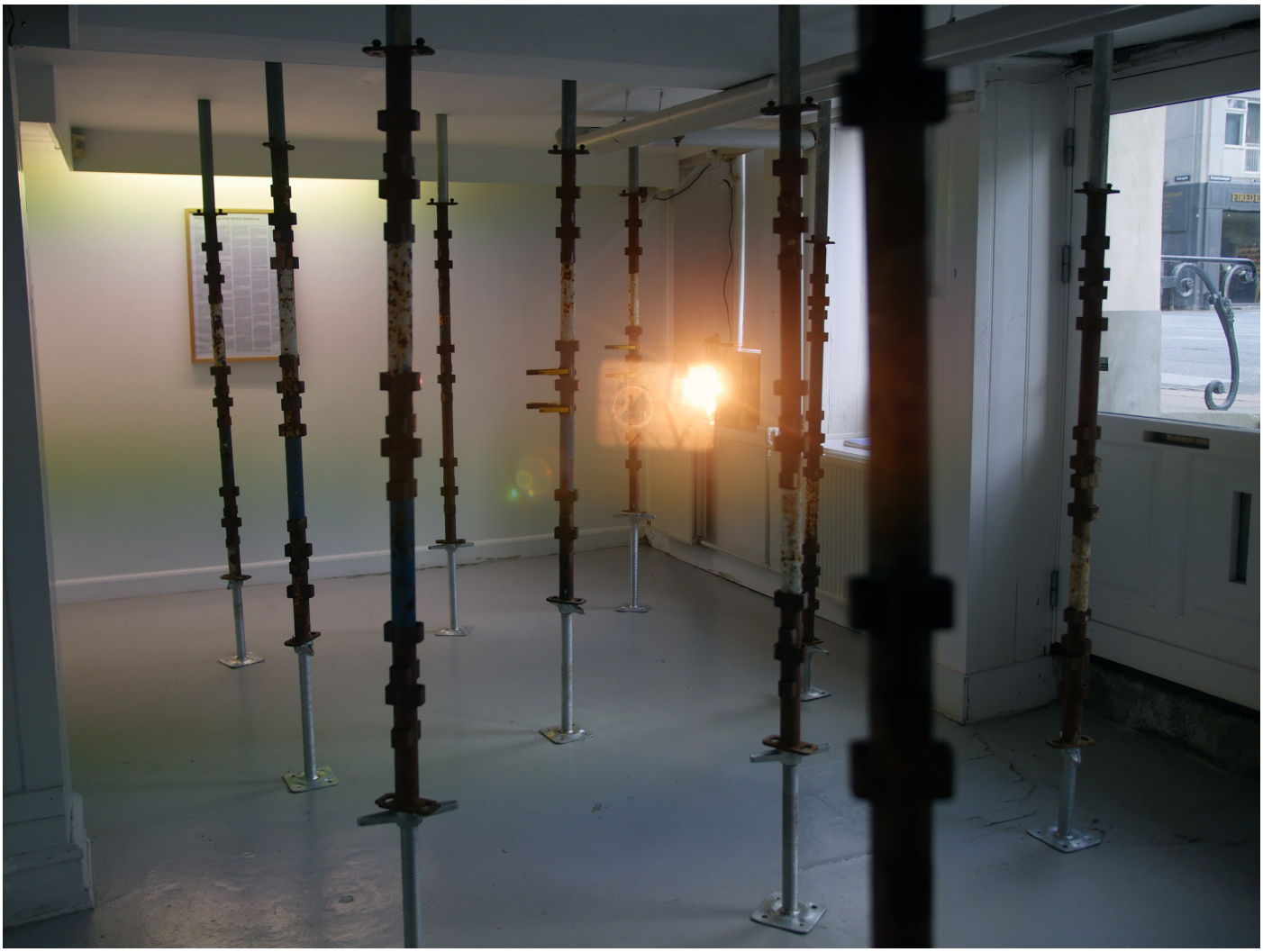
En art feministisk tværfaglighed, kunne man sige. En art politik, når politik ultimativt har at gøre med definitionen af, hvad der er og bør være værdifuldt. Det er, mener Graeber og jeg, et uomgængeligt faktum, at mennesker definerer disse ting forskelligt.

TRANSFORMATIONAL SCIENCE

Det kan være svært at definere, hvor transformational science begynder og ophører, da det omfatter opdagelser og indsigter, som transformerer måden, hvorpå vi forstår verden og universet og herunder os selv og hinanden.

XX

XX er navnet på en fiktiv kvindelig billedkunstner fra Belgien. I udstillingskataloget *Autopia*, der udkom i juni 2016 på forlaget Antipyrine, forsøger jeg i samtale med XX at diskutere nogle af de spørgsmål, der er inkluderet i dette atlas, og som vedrører de forhold, der betinger visuel produktion og udstillingsarbejde generelt. XX er ikke et pseudonym eller en kunstneridentitet per se og således ikke en karakter, der kan brandes, som det er tilfældet med mange kunstneriske alter egoer. XX er snarere en slags container for udsagn udsagt af venner og kollegaer, en kollektiv persona, et idiosynkratisk påfund og en projektionsflade.



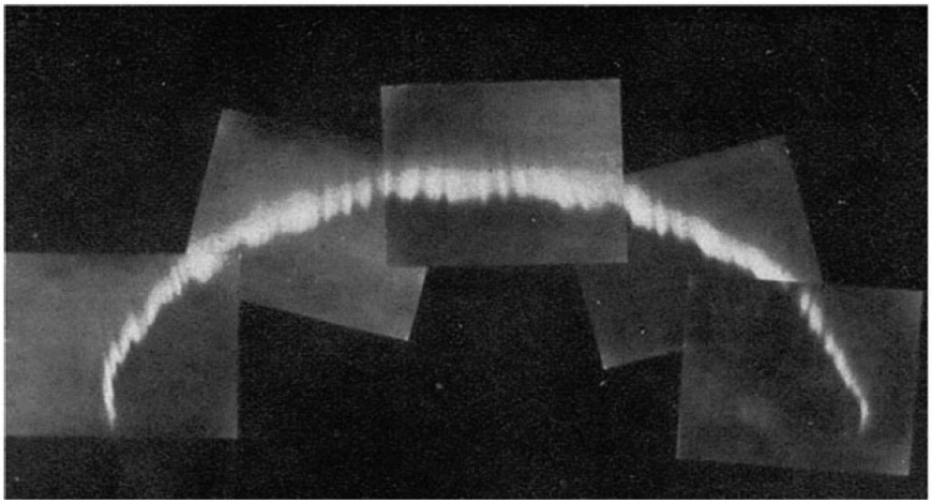
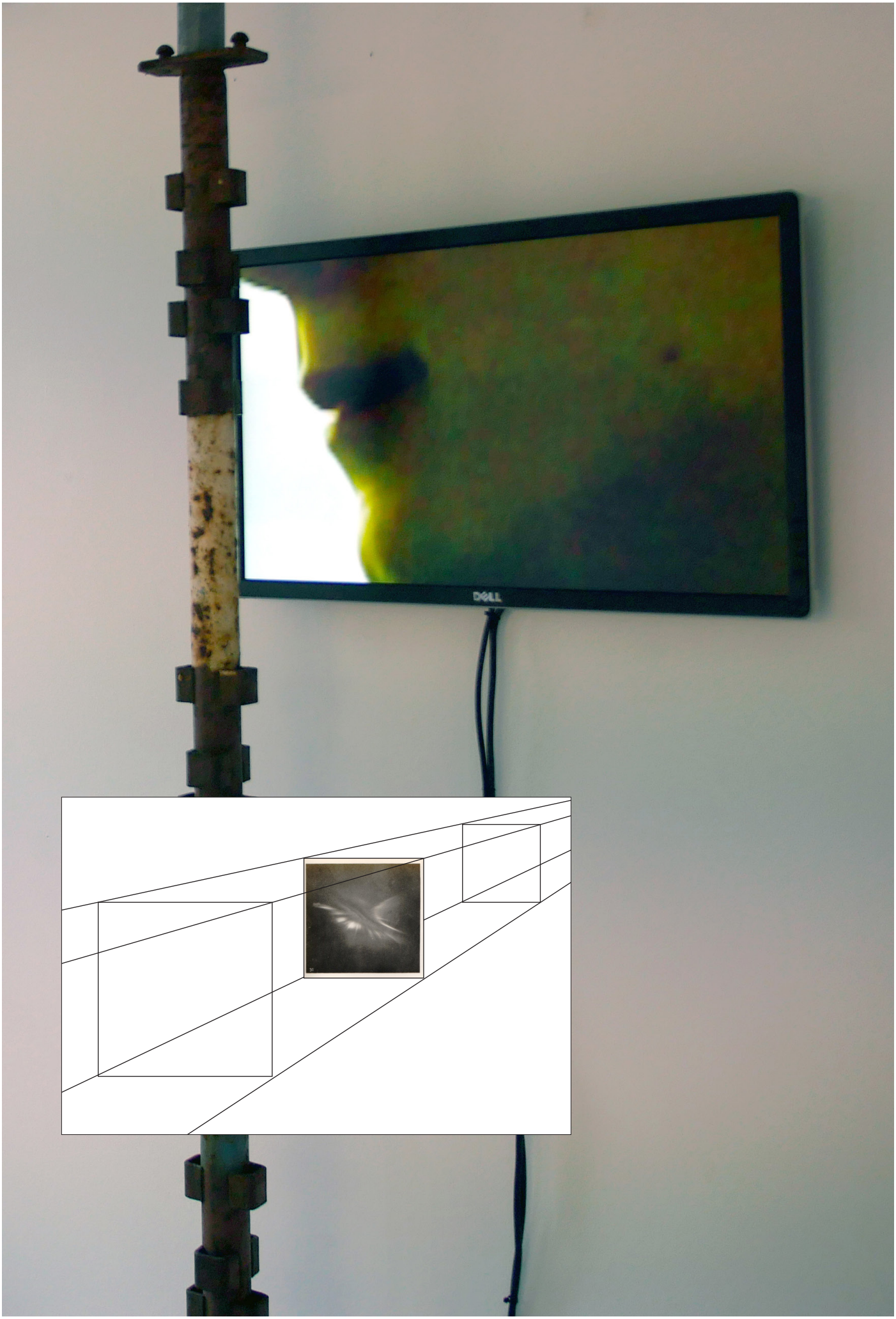
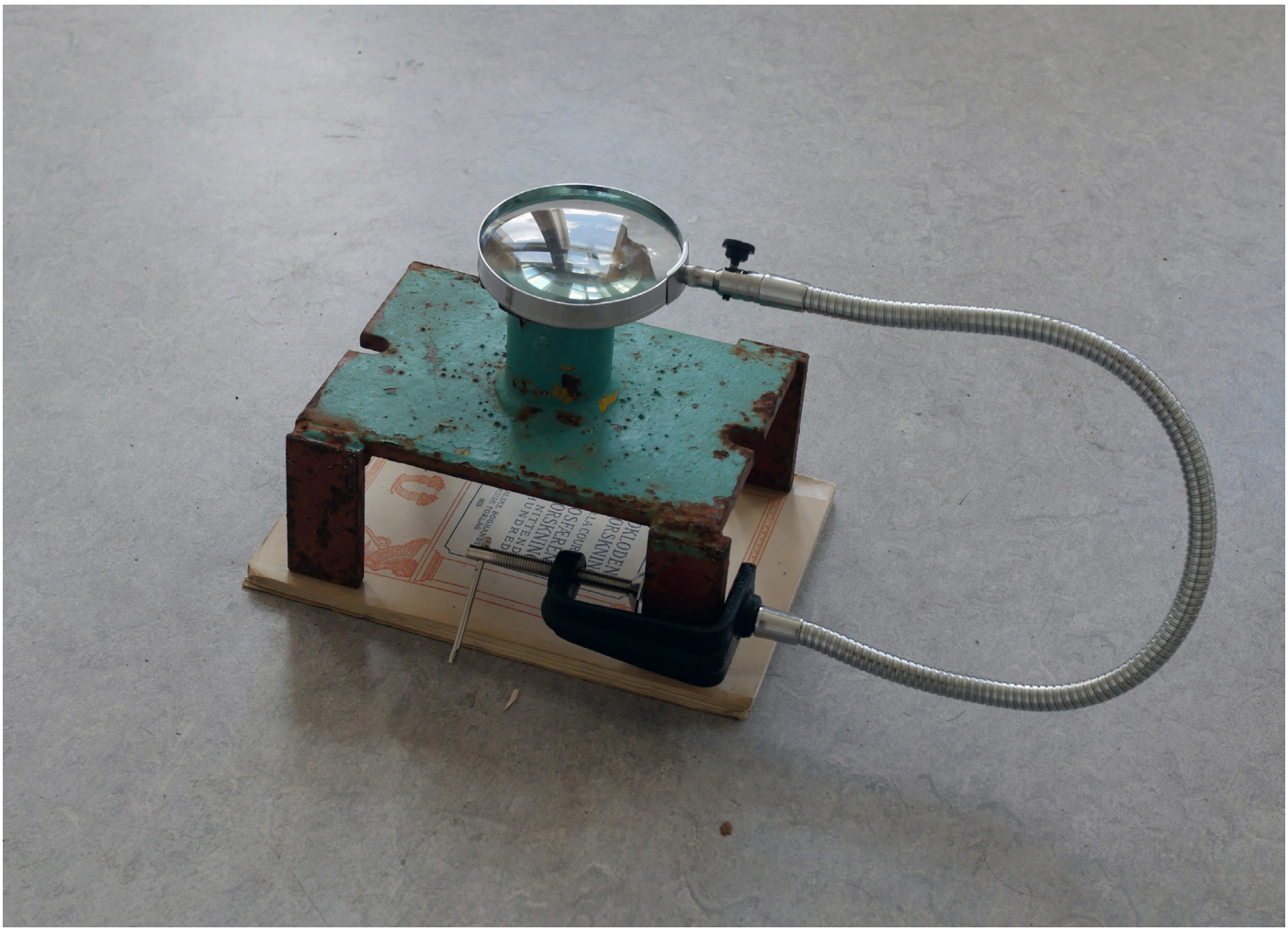


Fig. 3.20 Mosaic composition of five photographs taken in rapid succession with 1 s exposure of the same auroral arc with ray structures. The field of each picture is about 40°. Thus the whole field of the arc is 120°. Størmer claimed that most impressive are the forms with ray structures, and the formation of arcs and draperies is natural consequence of the corpuscular source theory


DELL