

Periskop: Forum for kunsthistorisk debat

Nr. 31 2024

Fotografi Nu

Hanne Hammer Stien, Marthe Tolnes Fjellestad:

Økobevisst fotografi: Fremvekst av nye praksiser og tenkemåter

DOI: <https://doi.org/10.7146/periskop.v2024i31.146553>



# Økobevisst fotografi

## Fremvekst av nye praksiser og tenkemåter

Parallelt med et økende antall utstillinger og prosjekter som knytter sammen kunst, natur og klima (Oulie og Øien 2023, 8) har søkelyset på det fotografiske mediets ulike roller og virkninger i forhold til den pågående klima- og naturkrisen fått større oppmerksomhet. Det kommer til syne i en lang rekke individuelle og kollektive fotobaserte praksiser, prosjekter og utstillinger som tematiserer natur og økologi. To nyere nordiske eksempler er utstillingene *In Bloom* og *Av natur*, som åpnet på henholdsvis Fotografiska i Stockholm og Preus museum i Horten i februar 2023. På Fotografiskas nettside presenteres *In Bloom* som en feiring av naturen “as a source of inspiration and energy and as a peaceful oasis” (Fotografiska 2023). Samtidig som den romantiske beskrivelsen stiller opp naturen som noe adskilt fra det menneskeskapte, kapitalistiske samfunnet, retter teksten oppmerksomheten mot det eksistensielle spørsmålet om naturen egentlig trenger menneskene. *Av natur* på Preus presenterer en annen tilnærming til tematikken, der en forutsetning er at menneskets inngrep i naturen gjør det umulig å snakke om natur som uberørt [1]. Grunnlagsspørsmålet til kuratorene er av fotografisk art: “Hvordan påvirker vår tids klima- og naturkrise den kamerabaserte kunstens forhold til sitt motiv?” (Oulie og Øien 2023, 6). Spørsmålet peker på den ene siden mot det fotografiske mediets bildeskapende egenskaper – evnen til å beskrive, gjengi og tolke natur som motiv – som en form for *nature picturing*, med referanse til det litteraturvitenskapelige sjangerbegrepet *nature writing* (på norsk oversatt til naturskrift eller naturskriving), som viser til en “særskilt type naturorientert tekst” (Furuset og Henning 2023, 21, 171–176). På den andre siden peker spørsmålet mot det relasjonelle og sosiomaterielle, forholdet mellom den kamerabaserte teknologien, materialene som inngår i den fotografiske prosessen, fotografen og motivet.

[2] Almudena Romero:  
Fra *The Act of Producing*.  
*The Pigment Change*, 2021.  
Klorofyll print. ©Almudena  
Romero



**[1]** Christine Hansen og Line Anda Dalmar: *Ørkennotater* (detalj fra installasjon i *Av natur*, Preus museum), 2023. C-print. Foto: Marthe T. Fjellestad.

Når vi ser nærmere på tendensen vi har valgt å kalle økobevisst fotografi, er nettopp det relasjonelle og det sosiomaterielle viktige stikkord. Motivert av ønsket om å endre både fotografiske metoder, teknikker og tenkemåter, vektlegges fotografi som en samskappingsprosess, situasjon eller performativ hendelse der både mennesker og mer-enn-mennesker inngår. Det handler i stor grad om å desentrere både fotografen og det menneskelige, og å innrømme teknologier og materialer som inngår i den fotografiske hendelsen, agens. Samtidig letes det etter måter å gjøre fotografi mer økovenlig eller bærekraftig på, særlig ved å redusere bruken av mineraler og giftig fotokjemi. De kollektive arbeidsformene, publikumsinvolveringen og i enkelte tilfeller også “real-world movement building” (Bishop 2022 (2012), VIII) er gjenkjennelige taktikker fra andre former for sosial praksis i skjæringspunktet mellom samtidskunst og aktivisme. Gjør-det-selv-tilnærmingen

i prosjektene knytter også an til bredere kulturelle tendenser der gjenbruk og bærekraft vektlegges (Murphy 2023). For eksempel promoterer tradisjonelle fototidsskrifter og utstyrsprodusenter gjenbruk av fotoutstyr, og både profesjonelle og amatører deler videoer som viser analoge og økovenlige teknikker for bildefremkalling uten avansert utstyr, i sosiale medier og på Youtube.

Viktige begreper innen økobevisst fotografi er samskaping, relasjoner, prosess, læring, aktivisme og *care*, som på norsk kan oversettes til “omsorg” eller “å ta hensyn til”. Et eksempel på denne tendensen er den kunstnerdrevne, britiskbaserte organisasjonen The Sustainable Darkroom, som drives av Hannah Fletcher (f. 1995), Edd Carr (f. 1992) og Alice Cazenave (f. 1990) og blant annet utforsker økovenlige mørkeromspraksiser. Ved å ta i bruk biologiske materialer



som jord, alger, tang, sopp og røtter og anvende fermenteringsprosesser ønsker kunstnerne å lede oppmerksomheten mot fotografi som noe prosessuelt, materielt og rotete. En fellesnevner for mange prosjekter som Sustainable Darkroom er at de i utstrakt grad deler metoder og teknikker gjennom opplæring og formidling via publikasjoner, workshops, symposier, gjestekunstnerordninger og lignende (Fletcher, Carr og Cazenave, “Manifesto”). Enkelte steder beskrives arbeidsformen også som aktivisme og deltagerne som aktivister (Sustainable Darkroom, “About”). Ofte skjer opplæring og formidling i forbindelse med feltarbeid, der sanking av biologisk materiale kan sies å være minst like viktig som de billedskapende delene av praksisene.

Selv om de økobevisste fotopraksisene i stor grad beveger seg bort fra en idé om fotografi som et fiksert bilde, er det estetiske uttrykket som produseres, med på å aksentuere fotografiets billedlige karakter gjennom en vektlegging av materialiteter, strukturer og overflater som samsvarer med det som fotograferes, det som kan kalles fotografiets subjekt. Den spansk-britiske kunstneren Almudena Romero (f. 1986) benytter seg for eksempel av kameraløst fotografi når hun i sine prosjekter aktiverer plantebiologiske prosesser som fotoperiodisitet, fotobleking og fotosyntese. Bestemorens hage, som hun omtaler som et forsknings- og produksjonssenter, var utgangspunkt for serien *The Act of Producing* (Romero, udatert). Romero identifiserte tretti hageplanter som ble samskapere i kunstprosjektet der hun bleket klorofyllpigmentene på utvalgte blader med sollys. Slik trådte bilder av kunstnerens hender frem og blandet seg med bladenes strukturer [2]: “Each leaf’s unique chemistry renders a print with different tonalities and contrast, making the hands pictured on the leaf sometimes more visible and other times more imperceptible, as such is the often-invisible feminine labour that goes into growing families and gardens” (Romero, udatert).

Til sammen utgjør økobevisst fotografi et nytt felt som omfatter forskjellige former for praktisk utøvelse, estetiske uttrykk og utstillingspraksiser. Med denne artikkelen vil vi, gjennom konkrete eksempler, gjøre en første analyse av økobevisst fotografi sett i lys av tenkemåtene som har vært med på å inspirere disse mangefasetterte praksisene, og som utvikler seg parallelt med dem. Vi er interessert både i utøvelsesaspektet, i det formalestetiske og på hvilken måte økobevisst fotografi synliggjøres i etablerte institusjoner og visningssteder for fotografi. Vi undrer oss over hvilke implikasjoner økobevisst fotografi har eller til og med bør ha for måtene kunstnere, forskere og kuratorer tilnærmer seg fotografi på mer generelt. Hva må institusjoner som arbeider med fotografi, ta hensyn til når de forholder seg til økobevisste praksiser og bilder og tenkningen denne formen for fotografi avstedkommer?

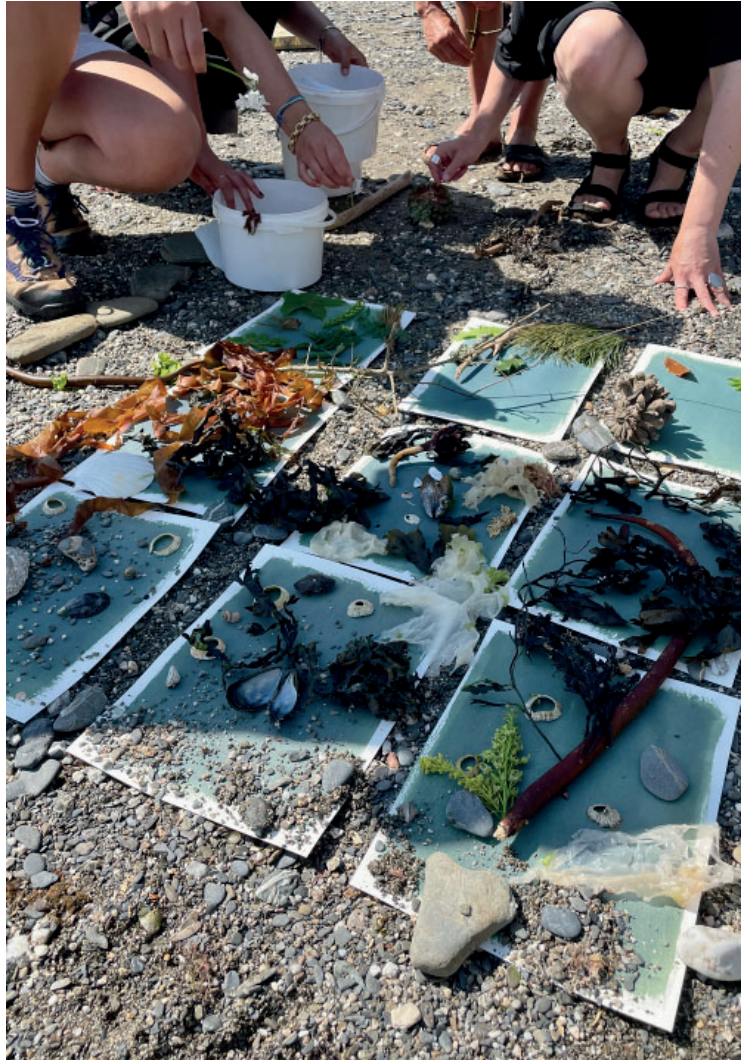
## Kollektivitet, samskaping og prosess

En fellesnevner for mange utøvere av økobevist fotografi er at de deltar i kollektiver og har kollektivitet som et ideal. To britiske organisasjoner i et stadig voksende felt er Eco-Darkroom ShutterPod, startet i 2012 av den Cornwall-baserte fotografen Josie Purcell (f. 1969),<sup>1</sup> og tidligere nevnte Sustainable Darkroom, som oppsto som en forskergruppe under London Alternative Photography Collective (LAPC), stiftet i 2013 av kunstneren Melanie King (f. 1988). Mens LAPC vektlegger kreativ bruk av analoge, fotografiske prosesser, ofte i samtidskunsten (London Alternative Photography Collective, udatert), var det ønsket om spesifikt å vektlegge økovennlige mørkeromspraksiser som gjorde at Sustainable Darkroom løsrev seg fra LAPC i 2021.<sup>2</sup> På en nylig konferanse fremhevet Alice Cazenave nettopp det sosiale aspektet ved det hun kaller *photography as ecology*: “We want to inspire artists to learn about constructively changing their practices, reduce impact, and create communities” (Cazenave 2023). På samme måte har Eco-Darkroom ShutterPod lagt vekt på å formidle kunnskap om alternative prosesser som cyanotypi, antotypi og andre kjemikaliefrie prosesser gjennom praktiske workshops.<sup>3</sup> Vekten er ofte på lokale forhold og et lokalt publikum, men initiativ som Josie Purcells podkast *Photopocene* (2021–) når bredt ut, og enkelte kurs holdes digitalt for et internasjonalt publikum. For både Eco-Darkroom ShutterPod og Sustainable Darkroom er praktiske og kollektive arrangementer bærebjelker: residenser, sankeekspedisjoner, workshops, kurs og andre sosiale hendelser vektlegges i egenomtaler, markedsføringsmateriell og teoretiske diskusjoner [3]. Den individuelle fotografen og de fotografiske bildene synes å være av underordnet betydning. Noen visuelle teknikker, metoder og motiver skiller seg imidlertid ut om man ser nærmere på organisasjonenes profiler i sosiale medier: kameranøst fotografi med røtter i 1800-tallets fotografiske eksperimenter; nærbilder av blomster, alger og andre vekster, ofte fremkalt i kjemi fremstilt av de samme vekstene som anvendes i de analoge prosessene; og landskapsfotografi.

Flere av medlemmene eller deltagerne i de ulike kollektivene har også individuelle praksiser, basert på de samme eller lignende metodologiske tilnærmingene til fotografi. Et eksempel er Sustainable Darkrooms allerede nevnte Cazenave, som gjennom kamera- og *pinhole*-fotografier av landskap og vekster i Silver City i Nevada setter et kritisk søkelys på 1800-tallets storskalautvinning av sølv for fotoindustrien. Cazenave bruker organisk kjemi utvunnet fra lokale vekster fra områder som fortsatt preges av gruveindustriens forurensning (Cazenave 2023) [4]. Selv om de bunner i beslektede ideer, er Cazenave klar på at det er forskjeller på hennes individuelle praksis og det kollektive arbeidet hun gjør som

en del av Sustainable Darkroom. Et eksempel på det siste er utstillingen *Climate & Art – Alternative Approaches*, som åpnet på museet Chappe i Ekenäs i Finland i april 2023. Her inviterte kurator Pia Hovi Sustainable Darkroom, representert ved Fletcher, Cazenave og finske Noora Sandgren (f. 1977), til å gjennomføre en multimedial rominstallasjon. Det kollektive og prosessuelle arbeidet fant sted i forkant av utstillingen, som besto av blant annet *pinhole*-fotografier fiksert i lokalt høstet sjøsalt og en risoprintet håndbok for bærekraftig fotografi.

Som Sandgrens deltagelse i prosjektet er et eksempel på, vokser interessen for økobevisst fotografi i Norden. Her er det flere individuelle enn kollektive praksiser å finne, selv om enkeltkunstnere også her har fokus på samskaping i sine prosjekter, både med andre mennesker som med dyrkere og -sankere, og med organiske substanser og organismer som aktører i eksponering, fremkalling og fiksering av bilder. Kunstnerne Silvia De Giorgi (f. 1992) og Sirja Moberg (f. 1989), basert i henholdsvis Oslo og Helsinki, har utforsket natur og miljø gjennom residenser i det nordiske mørkeromssamarbeidet Nordic Analog Network. Under sitt opphold ved Mörk Darkroom i Helsinki skapte De Giorgi bilder som dokumenterer spor av smeltende sjøis og organisk materiale fra smeltevann (Nordic Analog Network, udatert). Ved CYAN studio i Oslo utforsket Moberg jord som konsept og bildeskapende agent. For begge er resultatet av arbeidet abstrakte fotogrammer, kromatografier og lumen preget av organiske former og farger.<sup>4</sup> Et annet eksempel er den Tromsø-baserte fotografen Lena Gudd (f. 1986), som utforsker fremkallingsprosesser gjennom å fermentere eksponert film. Hun



**[3]** Fra en cyanotypiworkshop i Fjæra, holdt av Josie Purcell for Blue Your Minds, et aktivitetsprogram ved Falmouth University for studenters psykiske helse. Foto: Josie Purcell, 2023.

benytter en stedsspesifikk metodikk der fermenteringsbasen hun tar i bruk, er basert på botanisk materiale fra steder og miljøer som også er subjekter for hennes fotografier, som landskap, nærbilder fra miljøer eller portretter av dyr og mennesker. Et eksempel er en serie fotografier som viser Gudds fiskernabo Kurt og fangsten hans i form av tørrfisk og tilberedt bacalao. Gudd har tatt noen av fotografiene med mobil, andre med analogt kamera; filmen plasserte hun i sin egen kompost for at bakterier kunne “feast upon it” på samme måte som bakterier i fermenteringsprosessen er med på å preservere torsk som omdannes til tørrfisk (Gudd) [5].

Mens økobevisst fotografi som fotografiske objekter og bilder etter hvert har fått plass både på større institusjoner og mindre visningssteder, er praksisenes relasjonelle og sosiomaterielle aspekter så langt lite utforsket i utstillings- og formidlingssammenhenger. For eksempel var franske Léa Habourdin (f. 1985) og Suzette Bousema (f. 1995) fra Nederland blant hovedutstillerne i *RAW Photo Triennale* (2023) i Worpswede i Nederland. Habourdins landskapsfotografier er preget ved hjelp av lyssensitivt klorofyll som blekes ved lyspåvirkning. Publikum kunne selv bestemme om de ville åpne et titteskap for å se verket *Senescent Image*, som for hver visning og eksponering bleknet ytterligere [6]. Bousemas verk inkluderte på sin side både tradisjonelle fotografier av sedimentprøver hentet fra “døde soner” i Middelhavet og Svartehavet og en algeinstallasjon, hengt som et lysfilter mot et av visningsstedets vinduer. *The Henie Onstad Triennial for Photography and New Media* (2023) på Høvikodden utenfor Oslo viste kameraløst fotografi av

[4] Alice Cazenave: Fra *Disturbed Ecologies: Pinyon Pine Trees*, ca. 2022. Pinhole-fotografi fremkalt med kurvplante (rabbitbrush). Foto: Alice Cazenave.



estiske Kristina Öllek (f. 1989) og georgisk-amerikanske Ketuta Alexi-Meskhishvili (f. 1979). Som Bousema er Öllek interessert i livet under havoverflaten. Fotografiene hennes er skapt ved hjelp av selvdyrket sjøsalt, cyanobakterier, silikon, kjetting og andre materialer som danner lag, eller sedimenter, på en base av pigmentprint i verk med titler som *Surface Accumulation no. 1* og *Filtering with Cyanobacteria*. Alexi-Meskhishvili benytter imidlertid kameraløst fotografi for å

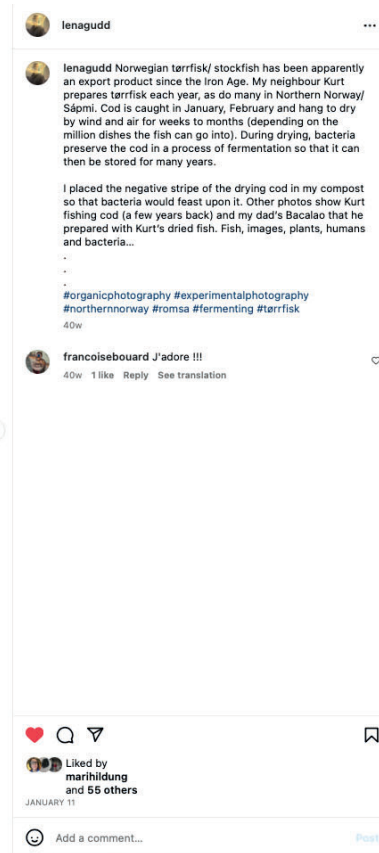


avbilde forurensende plastposer funnet i naturen i fødelandet Georgia. Flere av bildene er trykket i stort format på bomull, et naturmateriale som fremstilles med betydelige økologiske konsekvenser.

For alle de nevnte kunstnerne er det et fellestrekk at bildene deres både har det som fremstår som et velkjent fotografisk uttrykk, og at de presenteres i formater som er tradisjonelle for museer og gallerier: installert som innrammede 2D-objekter eller skulpturer i gallerirom som gjerne er innrettet som hvite kuber. De organiske, ukontrollerbare og rotete skaperprosessene som ligger bak arbeidene, synliggjøres kun gjennom skriftlig kontekstualisering. Det samme gjelder samskapingen med biologiske aktører og samarbeidet med vitenskapsfolk og andre menneskelige aktører, som er en hovedtilnærming særlig for Bousema. Dette betyr ikke at samskaping og prosess aldri er del av den institusjonelle formidlingen. For eksempel har The Photographers' Gallery i London organisert en rekke digitale foredrag og workshops i samarbeid med blant annet Sustainable Darkroom. Under headingen *Green Hacks* tilrettela galleriet for at deltagere kunne lære om alt fra algefremkalling til alternativ kameraprogramvare (The Photographers' Gallery 2021). Lignende workshops gjennomføres hvert år under fotofestivalen Photoworks i Brighton, og internasjonalt holder stadig flere mindre museer og gallerier kurs i cyanotypi og planteprinteteknikker.<sup>5</sup> Mørkeromskollektivet CYAN i Oslo gjennomfører i likhet med LAPC i England og Penumbra Foundation i USA kurs og workshops som setter søkelys på økobevisste fotopraksiser. Felles for alle disse initiativene er at de er tidsavgrensede arrangementer, der oppmerksomheten – i motsetning til i de tidligere nevnte utstillingene – er på læring og samskaping, og ikke på fotografiet som et endelig resultat eller verk.

### **Landskapsfotografi, botaniske fotopraksiser og modernistiske naturstudier**

I katalogen til utstillingen *Av natur* identifiserer fotograf og fotohistoriker Christine Hansen en sammenheng mellom norsk samtidsfotografi som tematiserer natur og økologi, og en nasjonal landskapsfotografitradisjon. Videre viser hun til en gruppe fotografer, deriblant Siggen Stinessen (f. 1942), som på 1980-tallet viste en interesse for “det mer ordinære og ofte utbygde landskapet”, i kontrast til “det mer spektakulære turistlandskapet en ofte forbinder med Norge” (Hansen 2023, 18). De norske fotografenes inspirasjon var blant annet *New Topographics*, som viser til både en spesifikk utstilling og en gruppe amerikanske fotografer som rettet oppmerksomheten mot landskapet i forsteder, trailerparker og industriarkitektur i et villet objektivt og “nøytralt” bildespråk (Giblett og Tolonen 2012, 156).



[5] Skjermdump fra Lena Gudds Instagram-konto @lenagudd. Bildet viser torsk som tørker, og teksten handler om tørrfisk og filmfermentering. Foto: Lena Gudd, 2023.

Selv om nytopografene var opptatt av utbygde landskap, hevder Hansen at deres arbeid først og fremst må forstås som en reaksjon på eller et ønske om å fornye en fotografisk landskapstradisjon med røtter i romantikkens idé om uberørt natur, og dens kritikk av modernitetens fremvekst. Miljøtematikk forekommer sjelden direkte i nytopografenes prosjekter. Grunnen til at Hansen likevel mener de er relevante i dag, er at de rettet oppmerksomhet mot “naturtap og miljøproblemer” ved å gjøre landskap formet av mennesker, urbaniserte områder og omfattende utbygginger til motiv for sine fotografier (Hansen 2023, 19). En beslektet tendens er refotografering, en type landskapsfotografi som har gjort seg gjeldende i en amerikansk og nordisk kontekst. Her tar fotografer, ofte med et uttalt engasjement for natur og klimaendringer, utgangspunkt i landskapsfotografier fra 1800-tallet og fremover og refotograferer de samme stedene fra det opprinnelige ståstedet. Slik synliggjøres endringer i landskapet over tid, for eksempel i vegetasjon, veikonstruksjoner, arkitektur og annen infrastruktur (Martinsson 2015). Målsettingen er ofte at dokumentasjonen skal ha nytteverdi i debatter om temaer

som byplanlegging og klimaforskning. Sammen med bruken av eldre kildemateriale i form av oversiktsbilder gjør dette at refotografi gjerne resulterer i vide landskapsutsnitt, selv om spesifikke enkeltlokasjoner vektlegges.<sup>6</sup>

Selv om økobevisst fotografi i en større kontekst kan ses i sammenheng med både strømninger som nytopografi og refotografering fordi motivene vektlegger sammenvevingen mellom natur og kultur, er det en tydelig forskjell mellom avstandsperspektivet i landskapsfotografitradisjonen og den nærheten til naturkultur økobevisst fotografi fostrer (Hedin og Gremaud 2018, 8). Vi mener derfor at en mer relevant sammenligning kan være botaniske fotopraksiser og modernistiske naturstudier. Økolog og fothistoriker Damian Hughes (2022) peker nettopp på sammenhengen mellom tendensen han kaller *picturing ecology*, og historiske museale og sosiale (inn)samlingspraksiser av biologiske artsprøver, eller *specimen*, av planter og dyr. I andre halvdel av 1800-tallet utvidet naturforskere og økologer sine praksiser fra å samle og dele fysiske biologiske prøver til å utveksle fotografier (Hughes 2022). En som bidro til denne utvekslingspraksisen, var den britiske botanikeren Anna Atkins (1799–1871), som fra 1843 ga ut flerbindsverket *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions*, verdens første fotografisk illustrerte publikasjon. Boken inneholder over fire hundre kameraløse bilder, cyanotypier, som Atkins selv kopierte. Verket er både en visuell dokumentasjon av alger i Storbritannia og en utforskning av det fotografiske mediet og dets muligheter til å bidra til botanikken. I senere år har flere pekt på de (post)moderne bildekvalitetene i dette tidlige fotografiske arbeidet (Moutafis 2021, 22), som for eksempel kan minne om tyske Karl Blossfeldts (1865–1932) fotobok *Urformen der Kunst* fra 1928, som viser svart-hvite detaljbilder av planter og blomster. Både konseptuelt og visuelt gir hans arbeid et frempek mot dagens økobevisste fotografi. Heller enn å lete etter “perfekte” eksemplarer valgte Blossfeldt gjerne å fotografere planter som ble sett på som ugress. Plantene hentet han fra urbane miljøer, som for eksempel grøftekanter og områder ved toglinjer. Hans idé var å skape sannferdige og detaljerte avbildninger, og på samme måte som Atkins ønsket han å formidle det partikulære ved enkeltvekster.

Amerikaneren Edward Weston (1886–1958) er også relevant å trekke frem. Hans interesse for å fotografere frukt og grønnsaker sprang først og fremst ut av et modernistisk motivert ønske om å utforske form, men som Atkins og Blossfeldt vektlegger også hans fotografier det partikulære ved de fotografiske subjektene heller enn vekstenes generiske egenskaper. Atkins’ rudimentære cyanotypier og Westons omhyggelig arrangerte og lyssatte fotografier handler begge om å fange vekstenes essens. Mange av de økobevisste fotografene kan på lignende vis sies å imøtekomme plantenes og organismenes vesen, ofte helt konkret gjennom å

benytte seg av deres iboende virkestoffer og egenskaper i samskapingsprosessen.

### Nye tanker om fotografi

Motiv- og formmessig er det umiddelbart lett å se en parallell mellom tidlig botanisk, modernistisk og økobevisst fotografi. På samme måte som disse praksisene retter økobevisst fotografi blikket mot botanikkens livsverden og tar i bruk fotografi både med og uten kamera samt analoge teknikker som fremhever individualitet, materialitet, struktur og overflate heller enn form. Søkelyst på sammenveving mellom natur og kultur gir også gjenklang i disse praksisene. Økobevisst fotografi fordrer likevel en etisk innstilling til fotografi som er ny. Den handler både om fotografenes vektlegging av miljøproblematikk og økovenlige teknikker og metoder, og om hvordan de tilrettelegger for sosial samhandling og medskapning. Bevissthet om det mer-enn-menneskelige skapingspotensial er i kjernen av denne formen for fotografi. Det krever stor åpenhet overfor både prosess og resultat.

Overordnet spiller posthumanistisk tenkning inn, både på måten økobevisst fotografi gjøres på, og på ideene som ligger til grunn for det som gjøres. I den forbindelse er antropocen et begrep vi ikke kommer utenom. Den geologiske epokebetegnelsen har hatt stor betydning for en nyere kritikk av naturbegrepet. Antropocen viser til at den menneskelige innvirkningen på jorden er så gjennomgripende at den har fått konsekvenser for jordens geologi blant annet i form av forurensing, økt arealbruk, klimaendringer, redusert biologisk mangfold, endringer i det geokjemiske kretsløpet for fosfor og nitrogen og surhetsnivået i havet (Hofstad og Delsett 2022). Begrepet har vært omdiskutert, blant annet fordi det selvmotsigende setter mennesket i sentrum. Likevel argumenterer kunsthistoriker Heather Davis og filosof Etienne Turpin i *Art in the Anthropocene* (2015, 6–7) for at antropocen som begrep får oss til å forestille oss mennesket på nytt gjennom å se ting i et biologisk og geologisk perspektiv. Fordi vi i det som beskrives som den antropocene tidsalder, kan merke på kroppen at vi lever i en giftig verden, mener de at kunsten med sin vektlegging







av det sanselige på en særlig måte egner seg til å føle gjennom og tenke med antropocen (Davis og Turpin 2015, 3–4). Mediefilosof Joanna Zylinska er på lignende vis opptatt av at forutsetningene for fotografi endrer seg over tid. Hun peker på at lyset forandrer seg i den antropocene tidsalder, og dermed også tingenes mulighet til å reflektere lyset og skape fotografiske bilder (Zylinska 2017).

Økobevisst fotografi kan ses i relasjon til de diskusjonene antropocenbegrepet har brakt frem, særlig økologitenkningen, som ikke skiller eller ønsker å skape hierarkier mellom menneskelige aktører og det mer-enn-menneskelige, enten det gjelder biologisk materiale, dyr/levende vesener eller ting/teknologi (Zylinska 2017; Puig de la Bellacasa 2017; Haraway 2016). Vektleggingen av samskaping, det vitenskapsteoretiker Donna Haraway (2016, 58–98) viser

til når hun tar i bruk det naturvitenskapelige begrepet *sympoiesis*, er vesentlig. Haraway fremhever (2016, 58) at ingenting gjør seg selv, men at alt er et resultat av samskappingsprosesser. Hun oppfordrer i den forbindelse til å utvikle samskaping som en metode for å skape nye bærekraftige verdener, det hun beskriver som “making-with”, “worlding with” og “in company”. En performativ og utvidet forståelse av fotografi som noe som gjøres også uavhengig av en menneskelig tidsdimensjon, får i denne sammenhengen gjennomslagskraft (Zylinska 2017).

Når det gjelder fototeoretiske perspektiver, har det materielle fokuset til antropolog Elizabeth Edwards og fotohistoriker Janice Hart (2004) vært instrumentelt for å flytte oppmerksomhet bort fra fotografiets billedskapende egenskaper og diskusjonen om representasjon. Den materielle vendingens vektlegging av fotografi som noe prosessuelt og performativt har sammen med det Bruno Latour-inspirerte aktør- og nettverksperspektivet åpnet for en desentrering av fotografen og menneskelige aktører. I oversiktsartikkelen “Objects of Affect: Photography Beyond the Image” tydeliggjør Edwards sitt syn når hun skriver at “photographs cannot be understood through visual content alone but through an embodied engagement with an affective object world, which is both constitutive of and constituted through social relations” (2012, 221).

**[6]** Léa Habourdin:  
*Senescent Image* (detalj fra  
installasjon i RAW Photo  
Triennale, 2023), 2022. Antotypi.  
Foto: Marthe T. Fjellestad, 2023.

Zylinska (2017) har tatt denne tenkningen videre og utvider det fotografiske til også å omfatte prosesser forut for og etter menneskets eksistens – for eksempel ser hun på fossiler som fotografiske. Zylinska er opptatt av at fotografi fungerer som en livsformende kraft bestående av menneskelig og mer-enn-menneskelig agens og visjon. Hun motsetter seg slik et konvensjonelt syn som setter mennesket opp mot maskinen, samtidig som hun forsøker å finne et alternativ til menneskesentrerte fototeoretiske diskurser som vektlegger enten mediets evolusjon og fotografiets estetikk eller fotografiets sosiale dimensjon. Som del av dette forsøket formulerer Zylinska en økologisk modell for en fotografisk persepsjon som er kroppsliggjort, sammenfiltret og oppslukende, og som muliggjør sameksistens mellom de ulike aktørene som inngår i persepsjonsprosessen. Denne modellen gir løfter om en etisk og ansvarliggjort persepsjonspolitik som er gjenkjennelig fra perspektiver innenfor økobevisst fotografi. Selv om Zylinska ikke anvender *care*-begrepet direkte, kan hennes tenkning relateres til begrepet, slik vitenskapsteoretiker Maria Puig de la Bellacasa tar det i bruk i *Matters of Care* (2017). Med utgangspunkt i Joan C. Trontos (1993) diskusjon om begrepet definerer hun *care* som “everything *that we do to maintain, continue and repair ‘our world’ so that we can live in it as well as possible*” (Puig de la Bellacasa 2017, 3). For å være i stand til å ta et etisk ansvar for den verden vi lever i, må vi forbinde oss til hverandre – både til andre mennesker, til levende skapninger, materialer og stedene og miljøene vi er en del av, og som er en del av oss, argumenterer hun. Det er snakk om en “politics of care” (Puig de la Bellacasa 2017, 4) som ikke bare fordrer en moralsk innstilling, men som kan omsettes i praksiser og handlemåter og har materielle og emosjonelle konsekvenser (2017, 4).

### **Ny bevissthet om eierskap og kontroll**

Fra 2010-tallet har *care*-begrepet ifølge kunsthistoriker Claire Bishop (2022 (2012)) blitt et omdreiningspunkt for mange ulike praksiser knyttet til samtidskunstfeltet, praksiser som med en samlebetegnelse kan karakteriseres som sosiale. Selv om eksemplene vi har løftet frem, utgår fra en fotoinstitusjonell diskurs og formmessig insisterer på en mediespesifikk tilknytning, kan det relasjonelle elementet og ønsket om å legge til rette for mer-enn-menneskelig medskapning ses i relasjon til denne tendensen. Estetiske praksiser som tar utgangspunkt i en form for omsorgspolitik, kjennetegnes ifølge Bishop av langsomhet og en humanistisk innstilling. Det handler om “taking time to nurture, to look after, to take notice, to be alongside (rather than looking at), to attend and to reclaim” (Bishop 2022 (2012), XVI). Også økobevisst fotografi fostrer en slik estetikk, som vektlegger en aktiv, lyttende holdning, gir rom for tidkrevende

prosesser og baserer seg på kollektivitet og samskaping. Samtidig er det åpenbart et skille mellom den mer endelige verkskarakteren til de fleste arbeidene som vi har beskrevet i artikkelen, og det performative perspektivet på fotografi som først og fremst kommer til syne i arbeidenes bakgrunnskontekster og gjennom utøvelsen av økobevisst fotografi på digitale plattformer og i ulike arrangementer.

Fordi de utstilte arbeidenes motiver og deres formalestetiske presentasjonsformer kan ses i sammenheng med landskapsfotografi, botaniske fotopraksiser og modernistiske naturstudier, kan det være vanskelig for fotoinstitusjonen å ta inn over seg betydningen det prosessuelle og relasjonelle har for økobevisst fotografi og de tenkemåtene som ligger til grunn for og iverksettes av denne tendensen – der fotografi oppfattes som noe temporært, forgjengelig og transformativt. Følgen kan være at det fotografiske feltet som prosjektene opererer innenfor, tilsiktet eller utilsiktet begrenser mulighetene til å inkorporere prosessuelle og relasjonelle aspekter i de utstilte prosjektene.

Det bredere samtidskunstfeltet har fra 1960-tallet på lignende vis vært utfordret av tidsbasert kunst som performance, aktivistiske strategier og sosiale praksiser (se for eksempel Laurensen og van Saaze 2014). Men i motsetning til andre deler av samtidskunstfeltet, som i større grad har omfavnet tidsbasert kunst og multimediale praksiser (Rorimer 2004), har det fotografiske feltet inntil nylig hatt en mye sterkere kobling til ett format: det todimensjonale fotografiske bildet. Det kreves dermed et sprang for fotoinstitusjonene når de skal møte det økobevisste fotografiets performativitet og mangefasetterte estetikk. En av fotografene vi har intervjuet,<sup>7</sup> uttrykker helt konkret frustrasjon over det som oppleves som en institusjonell motvilje mot å “take the leap” for å inkludere kollektivitet, samskaping og prosess i utstillinger (personlig kommunikasjon med kunstner 2023).

Også Zylinska (2010) har stilt spørsmål ved rigiditeten til museenes og arkivenes forvaltningspraksiser, med tanke på den digitale fotografiske kulturens konstante flyt. Begrepet “postinternett” kan i denne sammenhengen være relevant som en samfunnstilstand muliggjort av internett, der internett tas for gitt og er infiltrert i nesten all form for samfunnsutfoldelse, inkludert kunsten (Jonvik et al. 2020, 19–20). I de økobevisste fotopraksisene kommer dette tydelig til uttrykk gjennom kunstnernes utstrakte bruk av sosiale medier og Youtube som plattformer for deling, læring og debatt. Selv om Zylinska først og fremst er opptatt av museers og arkivers forvaltningspraksiser, vil vi argumentere for at det har noe for seg å spørre om strukturene til institusjoner som arbeider med og forsker på fotografi, er tilstrekkelig fleksible til å utforske dynamiske utstillings-, samlings-, formidlings- og forskningspraksiser som ivaretar det kollek-

tive, samskapende og prosessuelle aspektet ved økobevisst fotografi. Det avføder spørsmålet: Hvordan kan institusjoner, kuratorer, konservatorer og forskere ta inn over seg teknologiske og praksisbaserte endringer og performative ideer om fotografi og skape “a safe space for exploring the liquidity of [photographic] culture without drowning in its fast moving waters” (Zylinska 2010, 150)?

Når det gjelder forskning på økobevisst fotografi, mener vi en vei å gå kan være å ta i bruk metoder som tradisjonelt har vært knyttet til samfunnsfagene, som observasjon, deltagelse og intervjuer og uformelle samtaler, slik kunsthistoriker Fiona Siegenthaler (2013, 749) har argumentert for er en nødvendighet når det prosessuelle og det relasjonelle blir en viktig del av kunstfeltets praksiser, og dermed betinger deres estetikk (739). Selv om vi tror en utvidelse av den metodiske verktøykassen til kunsthistorikere, medievitere og fotoforskere kan bidra til å forstå kompleksiteten i de økobevisste fotopraksisene, er det nødvendig å påpeke at disse kun kan anvendes som et tillegg til kjente metoder fra de ovennevnte disiplinene som gjør at vi kan få øye på de formale, de materielle og de teknologiske sidene ved fotografi. Disse tilgangene er særlig verdifulle fordi de bidrar til at vi ikke mister den estetiske helheten av syne, og kan opprettholde en kritisk innstilling til former for fotografi som tar i bruk det sosiale som materiale. Her lar vi oss inspirere av Claire Bishops velkjente kritikk av sosiale praksiser (2004; 2006; 2022 (2012)). Hennes poeng er at kunstprosjekter som legger vekt på det relasjonelle, gjør seg uangriplige for kritikk fordi de inntar en etisk-politisk posisjon der sosiale praksiser *per se* forstås som gode fordi de antas å skape relasjoner som fremmer dialog og dermed er demokratifremmende. Denne tattforbigittetheten vil Bishop bort fra når hun argumenterer for at det estetiske aspektet ved ethvert kunstprosjekt, uavhengig av hvilken form det tar, må bedømmes ut fra sin kontekst. Basert på hennes argumentasjon vil det gi mening å rette oppmerksomhet mot samskapingsperspektivene i de økobevisste praksisene, som vi mener utgjør en form for etisk-politisk posisjonering (jamfør diskusjonen om omsorgspolitikken ovenfor). Hva legger de enkelte prosjektene i samskaping? Hvordan foregår samskapingsprosessene, og hvordan speiles samskapingen i prosjektenes estetikk? Dette er kritiske spørsmål det er nødvendig å stille.

I artikkelen har vi beskrevet noen nye praksiser og tenkemåter for å få oversikt over det vi oppfatter som en ny tendens i fotofeltet, det vi benevner som økobevisst fotografi. Selv om vi ikke går i dybden når det gjelder de enkelte praksisene, viser gjennomgangen at økobevisst fotografi kaller på en gjentenkning av fotografi som kan ha betydning for hvordan kuratorer, forskere og institusjoner tilnærmer seg denne formen for fotografiske praksiser. Kunsthistorikerne Pip Laurenson og Vivian van Saaze viser i en artikkel om det å samle performance-



basert kunst at det ikke er kunstformens immaterielle kvalitet som er den største utfordringen for museer. Utfordringen er snarere at performancekunst fordrer en aktiv og engasjert forvaltning som er avhengig av ressurser og strukturer utenfor museenes vegger. De skriver:

What, for example, does it mean for a museum to depend on external memory holders to be able to re-execute a work from its own collection? How does the museum navigate the reality of this expanded notion of (distributed) responsibility? (Laurenson og van Saaze 2014, 39)

Den formen for spørsmål som Laurenson og van Saaze stiller seg, er viktige å ta med inn i fremtidige diskusjoner om økobevisst fotografi. Å skape i samhandling med mer-enn-menneskelige aktører krever ikke bare en ny bevissthet om eierskap, det utfordrer også behovet for kontroll.

---

#### **ABSTRACT**

Current practices of eco-conscious photography, informed by the ongoing climate crisis and post-humanist theory, share characteristics such as collectivity, co-creation, and process orientation. By way of examples from the UK and the Nordic region, we investigate how these aspects are made (in)visible within the framework of photographic institutions: artist-led organizations, photographic festivals, exhibitions, and museums. We ask what implications can, or even should, eco-conscious photography have for the ways researchers, curators and institutions think about and engage with photography, both as an image and a practice.

---

#### **NOTER**

- 1 Sammen med en venn startet Purcell en forløper til dagens Eco-Darkroom ShutterPod i 2011 (Josie Purcell, personlig kommunikasjon, 10. oktober 2023). Se også Josie Purcell, udatert, "Eco-darkroom shutterpod", <https://www.josiepurcellphotography.com/shutterpod> (sist sett 19. juni 2023).
- 2 Se <https://sustainabledarkroom.com/pages/about.html> (sist sett 30. juni 2023). Serveren til denne nettsiden er drevet av solceller installert i en hage i Devon i England. En eventuell feilmelding kommer av dårlig vær; prøv da igjen senere.
- 3 Mange økobevisste fotografiske prosesser har sitt grunnlag i tidlige analoge prosesser, som cyanotypi, der kjemibestrøket papir utsettes for lyspåvirkning som gjør at objekter plassert på papiret avtegnes som bilder. Antotypi er en lignende prosess med kjemi utvunnet fra plantejuice, fruktskall eller blomsterpigment. Andre teknikker er for eksempel klorofyllfotografi, der bildet avtegnes i plantens klorofyll, som i tidligere nevnte Almudena Romeros praksis.
- 4 Fotogram- eller lumenbilder skal ikke fremkalles, bare fikseres. Kromatografier er basert på en separeringsprosess, og i økobevisst fotografi brukes gjerne jord som basis for prosessen. For en enkel forklaring på alternative og/eller økobevisste fotografiske prosesser, se Hannah Fletcher, 2019 og Alternative Photography, udatert.

- 5 Se for eksempel Hauser & Wirth, <https://www.hauserwirth.com/events/41554-family-garden-workshop-from-garden-picks-to-eco-print/> og Museum of Gloucester, <https://www.museumofgloucester.co.uk/events/cyanotype-workshop-200523> i England og Nordværk, <https://www.nordvaerk.com/workshops/cyanotypi> og Astrup Fearnley Museet, <https://www.afmuseet.no/arrangementer/utendørs-cyanotype-workshop-for-barn/> i en nordisk kontekst.
- 6 I en nordisk kontekst har for eksempel kysten av Grønland (Statens Naturhistoriske Museum 2013), Svalbard (Martinsson 2015) og utvalgte steder på Fastlands-Norge (Puschmann, Dramstad og Hoel 2006) blitt refotografert.
- 7 Sitatet kommer fra en samtale med en fotograf som peker på det skjeve maktforholdet mellom institusjon og individuelle kunstnere, og som derfor vil uttale seg anonymt (personlig kommunikasjon).

## LITTERATUR

- Alternative Photography. Udatert. "Gallery by Process". <https://www.alternativephotography.com/gallery/gallery-by-process/> (sist sett 13. august 2023).
- Bishop, Claire. 2004. "Antagonism and Relational Aesthetics". *October* 110: 51–79. <https://doi.org/10.1162/0162287042379810>
- Bishop, Claire. 2006. "The Social Turn: Collaboration and Its Discontents". *Artforum* 44, nr. 6. <https://www.artforum.com/features/the-social-turn-collaboration-and-its-discontents-173361/> (sist sett 1. januar 2023).
- Bishop, Claire. 2022 (2012). *Artificial Hells*. London / New York: Verso.
- Cazenave, Alice. "Legacies of Photographic Silver". Innlegg på konferansen *Photography in its Environment*, De Montfort University, Leicester, UK, 12. juni 2023.
- Davis, Heather og Etienne Turpin. 2015. *Art in the Anthropocene. Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*. London: Open Humanities Press. [https://doi.org/10.26530/OAPEN\\_560010](https://doi.org/10.26530/OAPEN_560010)
- Edwards, Elizabeth. 2012. "Objects of Affect. Photography Beyond the Image". *Annual Review of Anthropology* 41: 221–234. DOI: <https://doi.org/10.1146/annurev-anthro-092611-145708>
- Edwards, Elizabeth og Janice Hart. 2004. *Photographs Objects Histories: On the Materiality of Images*. New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203506493>
- Fletcher, Hannah. 2019. "Cameraless & Alternative Photographic Workshops". <https://www.hannahfletcher.com/wp-content/uploads/2019/01/Cameraless-Alternative-photography-workshops-with-Hannah-2.pdf> (sist sett 30. juni 2023).
- Fletcher, Hannah, Edd Carr og Alice Cazenave. Udatert. "Manifesto". <https://sustainabledarkroom.com/pages/manifesto.html> (sist sett 19. juni 2023).
- Fotografiska. 2023. "In Bloom". <https://www.fotografiska.com/sto/en/utstillinger/in-bloom/> (sist sett 14. juni 2023).
- Furuseth, Sissel og Reinhardt Henning. 2023. *Økokritisk håndbok. Natur og miljø i litteraturen*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Giblett, Rod og Yuha Tolonen. 2012. *Photography and Landscape*. Bristol, UK og Chicago, USA: Intellect Books.
- Gudd, Lena (@lenagudd). 2023. "Norwegian tørrfisk/stockfish has been apparently an export product since the Iron Age". Instagram, 11. januar 2023. [https://www.instagram.com/p/CnSKKHHoXef/?hl=en&img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/CnSKKHHoXef/?hl=en&img_index=1)
- Hansen, Christine. 2023. "Av natur". I *Av natur*, redigert av Hege Oulie, 10–47. Horten: Preus museum.
- Haraway, Donna. 2016. *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Durham og London: Duke University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv11cw25q>

- Hedin, Gry og Ann-Sofie N. Gremaud. 2018. "Introduction: Artistic Visions of the Anthropocene North". I *Artistic Visions of the Anthropocene North*, redigert av Gry Hedin og Ann-Sofie N. Gremaud. New York: Routledge. 1–11. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315311890>
- Hofstad, Knut og Lene Liebe Delsett. 2022. "Antropocen". I *Store norske leksikon* på snl.no. <https://snl.no/antropocen> (sist sett 19. juni 2023).
- Hughes, Damian. 2022. *Picturing Ecology. Photography and the Birth of a New Science*. London: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-981-19-2515-3>
- Jonvik, Merete, Eivind Røssaak, Hanne Hammer Stien og Audhild Sunnanå. 2020. *Kunst som deling, delingens kunst*. Oslo: Fagbokforlaget.
- Laurenson, Pip og Vivian van Saaze. 2014. "Collecting Performance-Based Art: New Challenges and Shifting Perspectives". I *Performativity in the Gallery: Staging Interactive Encounters*, redigert av Outi Remes, Laura MacCulloch og Marika Leino. Berlin: Peter Lang. 27–41.
- London Alternative Photography Collective. Udatert. "About LAPC". <http://www.londonaltphoto.com/organisations-we-work-with> (sist sett 30. juni 2023).
- Martinsson, Tyrone. 2015. *Arctic Views: Passages in Time*. Stockholm: Art and Theory Publishing.
- Moutafis, Frankie. 2021. "Anna Atkins". I *What They Saw: Historical Photobooks by Women*, redigert av Russet Lederman og Olga Yatskevich. New York: 10 x 10 Photobooks, 22–23.
- Murphy, Carina. 2023. "How To Make Your Photography More Sustainable". <https://www.countryandtownhouse.com/culture/sustainable-photography/> (sist sett 15. juni 2023).
- Oulie, Hege og Cecilie Øien. 2023. "Innledning". I *Av natur*, redigert av Hege Oulie, 6–9. Horten: Preus museum.
- Nordic Analog Network. Udatert. "Silvia de Giorgi". <https://www.nordicanalognetwork.com/silvia-de-giorgi> (sist sett 30. juni 2023).
- Photographers' Gallery, The. 2021. "Green Hacks". <https://thephotographersgallery.org.uk/green-hacks> (sist sett 30. juni 2023).
- Puig de la Bellacasa, Maria. 2017. "Introduction: The Disruptive Thought of Care". I *Matters of Care: Speculative Ethics in More than Human Worlds*, av Maria Puig de la Bellacasa, 1–24. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Purcell, Josie. Udatert. "Eco-darkroom shutterpod". <https://www.josiepurcellphotography.com/shutterpod> (sist sett 19. juni 2023).
- Puschmann, Oskar, Wenche Dramstad og Ragnhild Hoel. 2006. *Tilbakeblikk – norske landskap i endring*. Oslo: Tun forlag.
- Romero, Almudena. Udatert. "The Pigment Change". <https://www.almudenaromero.co.uk/> (sist sett 19. juni 2023).
- Rorimer, Anne. 2004. *New Art in the 60s and 70s. Redefining Reality*. New York og London: Thames and Hudson.
- Siegenthaler, Fiona. 2013. "Towards an ethnographic turn in contemporary art scholarship". *Critical Arts* 27, nr. 6: 737–752. DOI: <https://doi.org/10.1080/02560046.2013.867594>
- Statens Naturhistoriske Museum. 2013. *Indlandsisen – 80 års klimænderinger set fra luften*. København: Statens Naturhistoriske Museum.
- Sustainable Darkroom. Udatert. "About". <https://sustainabledarkroom.com/pages/about.html> (sist sett 30. juli 2023).
- Tronto, Joan C. 1993. *Moral Boundaries: A Political Argumentation for an Ethic of Care*. New York: Routledge.
- Zylinska, Joanna. 2010. "On Bad Archives, Unruly Snappers and Liquid Photographs". *Photographies* 3, nr. 2: 139–153. DOI: <https://doi.org/10.1080/17540763.2010.499608>
- Zylinska, Joanna. 2017. "Introduction. Capturing the End of the World". <https://www.nonhuman.photography/introduction> (sist sett 30. juni 2023).