

Erindringens kontemporaneitet

En arkiv- og medieteoretisk analyse af kunstneriske forhandlinger af individualisationens vilkår mellem dokumentalitet og medieøkologi.

ANNE KØLBÆK IVERSEN

Jeg var på YouTube en dag og tænkte FUCK, hvis dét er online, så er alt måske online, og jeg kan finde alt, hvad jeg kan huske¹

Denne artikel interesserer sig for kunstneriske bearbejdnings af vilkårene for konstruktion og rekonstruktion af personlig identitet set i lyset af de typer af erindring og hukommelse, der har været og er tilgængelige. Artiklen tager udgangspunkt i to værker: Den britiske kunstner Mark Leckey's seneste videoværk *Dream English Kid 1964-1999 AD* (2015) og den danske kunstner Jane Jin Kaisens fotoværk *Apertures – Specters – Rifts* (2016).

Leckey's værk er taget med, fordi det repræsenterer en entusiasme over for den demokratisering af den historiske hukommelse, der er gjort mulig via internettet; Kaisens fordi det tematiserer erfaringer af splittelse og migration og forholder sig til (u)muligheden af at række tilbage til historiske begivenheder for at genskrive deres betydning og virkninger. Begge tilgange synes at være repræsentative for bredere strømninger inden for samtidskunsten lige nu – henholdsvis post-internet kunstens undersøgelser af forholdet mellem det virtuelle og det materielle og identitets- og erindringspolitiske projekter forbundet med en postkolonial, global virkelighed – og er derfor væsentlige at udsætte for kritisk undersøgelse.

Analysen trækker dels på en teoretisk og kunsthistorisk tradition for at beskæftige sig med skiftende arkivstrukturer og de subjektiveringer, der finder sted herigennem, dels på en mediearkæologisk og -økologisk tænkning.



ILL. 1

Mark Leckey: *Dream English Kid 1964-1999 AD* (2015), installationsfoto.

Foto: Mark Blower. Rettigheder: Cabinet, London.

Transmission

Med videoværket *Dream English Kid 1964-1999 AD* (23 min., 2015) har den britiske kunstner Mark Leckey skabt en videomontage af både fundne optagelser og animerede sekvenser, som kredser om begivenheder og fænomener, der har fundet sted i tidsrummet mellem 1964 og 1999 – henholdsvis det år Leckey blev født og året, hvor han for alvor fik sit kunstneriske gennembrud med videoværket *Fiorucci Made Me Hardcore*; en videomontage af optagelser fra britiske natklubber fra 1970'erne og frem.²

Der er flere ting, der indikerer, at værket har forbindelse til Leckey's eget liv; udover sammenfaldet mellem værkets kronologi og Leckey's biografi er der også de forskellige referencer til Liverpool, hvor Leckey er født og opvokset, en sekvens af animerede børnetegninger samt ordene »LEKKY, LEKKY, LEKKY, LEKKY« skrevet på tavle med kridt, som skaber en tydelig forbindelse mellem Leckey selv og det engelske barn i titlen. Samtidig er



ILL. 2

Mark Leckey: *Dream English Kid 1964-1999 AD* (2015), installationsfoto.

Foto: Mark Blower. Rettigheder: Cabinet, London.

det væsentligt at spørge til, på hvilken måde det autobiografiske bliver sat i spil, og hvilken tid værket beskæftiger sig med og producerer.

Dream English Kid indledes med sort skærm og lyden af en klartone efterfulgt af en mandestemme, der tæller ned fra ti til tre. Dernæst er der tre sekunder med kun lidt knasende baggrundsstøj, før den ikoniske akkord fra *A Hard Day's Night* slås an. Sideløbende ser man billeder, optaget gennem søgeren på et kamera, der viser The Beatles, der gør klar til at spille koncert. Samtidig klippes fra optagelserne af bandet til billeder af opsendelsen af en ballonsatellit, og akkorden klinger over i en ambient lyd. Teksten på skærmene i kontrolrummet fortæller, at der er tale om en passiv kommunikationssatellit opsendt d. 25. juni 1964. *A Hard Day's Night*-filmen udkom næsten samtidig, d. 6. juli 1964, og i videoen klippes mellem billeder af satellitten og optagelser med bandet, der gør klar til koncert og senere optræder, set gennem skærmene i kontrolrummet, som monitorerer opsendelsen: The

Beatles' popularitet har nået meteoriske højder, og bandet er sendt i kredsløb. Lydsiden er et kompliceret mix af bip-lyde, noget der kunne være lyd optaget i rummet, sinustoner eller et ultrakort klip fra en Beatles-sang samt næsten uhørlig tale fra kontrolrummet: »We are on air,« og sidst i denne sekvens »three, two, one, Mark«, hvorefter akkorden fra *A Hard Day's Night* igen slås an til et billede af ballonsatellitten, nu i en computeranimeret version og i farve, der svæver let fra sin position med udsigt til Jorden. Leckey's montage får således skabt forbindelser mellem satellitopsendelsen og The Beatles, der, udover den kronologiske sammenhæng, også understreger betydningen af eksisterende kommunikationsteknologier for, hvad der indgår i en fælles referenceramme, og hvordan historien overhovedet kan fortælles. Ved at indlede sin videofortælling med det subtile, men umiskendelige, anslag, der ifølge musikhistorikere er indbegrebet af en æra og den mest berømte akkord i rock 'n' roll,³ viser Leckey, at han er født ind i en tid kendetegnet af Beatlemaniens rasen og kapløbet om at indtage rummet. Samtidig skriver han sig selv ind som kulminationen på dette moderne 'big bang'.

En af de centrale scener i *Dream English Kid* stammer fra en bootleg-optagelse fra en koncert med Joy Division, som Leckey selv oplevede som 15-årig på spillestedet Eric's i Liverpool. Man hører ikke bandet spille på optagelsen, men ser Ian Curtis' profil og hører publikum, der klapper og hviner. I et interview lavet i anledning af Liverpool Biennalen i 2016 fortæller Leckey, at han blev slået af idéen om, at alt han kunne huske nu måtte være tilgængeligt på internettet. Han fortæller, at han endda fantaserede om måske at kunne finde sig selv i optagelsen ved brug af audiosoftware. Leckey's udtalelse er et udtryk for internettets funktion som et distribueret arkiv, der giver os adgang til både vores egne og andres erindringer i eksterioriseret, dvs. yderliggjort, materialiseret og medieret, form. Set i det perspektiv bliver Leckey's værk et eksempel på mødet mellem den enkeltes erfaring og erindring på den ene side – det, den franske filosof Bernard Stiegler med henvisning til Platon kalder *anamnesis* – og et dokument, der er tilgængeligt, netop fordi det eksisterer materielt i verden for det skete, på den anden – i Stieglers terminologi *hypomnesis* (STIEGLER, 2010, p. 69). I Leckey's eksempel fornemmer man, at der er en vis balance mellem den indre hukommelse og den yderliggjorte registrering, både i den forstand, at han fandt bekræftelse for det, han kunne huske, og i den forstand, at han

som individ havde adgang til den eksterioriserede hukommelse; det arkiv, som hans erindring var indskrevet i.

Den mediehistorie, der bliver fortalt i *Dream English Kid*, er overgangen fra de hovedsageligt nationale massemedier TV og radio, inklusive den medieinducerede strukturering af en fælles tid, til internationalt transmitterede begivenheder og subkulturelle strømninger formidlet gennem koncerter, plader, vhs'er og tøjmærker. Medieteoretikere har beskæftiget sig med at forstå, hvordan skiftende mediers rolle har været i opbygningen af forskellige publikummer og grupperinger, og det er vigtigt at huske på, at der er en sociologisk dimension ved alle teknologiske medier; en særlig måde hvorpå medier institutionaliseres og konventionaliseres og dermed er med til at bestemme, hvad der er fælles, og hvad der er isoleret, hvad der er lokalt, nationalt, offentligt og privat.⁴ Mens Leckey's hidtidige hovedværk *Fiorucci Made Me Hardcore* konstruerer en visuel fortælling om britisk subkultur, der i udgangspunktet er lukket om sig selv ved at finde sted på natklubber og være dokumenteret på private videooptagelser, er omdrejningspunktet for *Dream English Kid* teknologiske og popkulturelle holdepunkter og milepæle, som er blevet fulgt og distribueret nationalt og internationalt. Udover at beskæftige sig med en historisk, medieret tid, der ikke længere er, bliver begge værker dog også udtryk for de teknologiske muligheder, de udspringer af: vhs-teknologien som en primært privat og snævert distribueret teknologi – hjemmevideoen – over for internettets uforudsigelige og udtømmelige beholdning af materiale fra mange forskellige kilder og formater oversat til digital kode. Værket bliver dermed en rekonstruktion i dobbelt forstand; på én gang en genfremstilling af oprindelige optagelser og en omlægning af måder at fortolke og percipere dem på.

Det er da også vigtigt at understrege, at værket hverken er eller foregiver at være en sandfærdig og udtømmende skildring af Leckey's liv eller livet i Liverpool 1964-1999. I stedet bruger Leckey internettets væld af materiale til at foretage centrale nedslag i fænomener, begivenheder og personlige erindringer, der genkalder den tid, de er opstået i. Set i lyset af værkets reception, der refererer til det som et troværdigt tidsbillede, kunne man argumentere for, at de tv-, video- og musikfragmenter, Leckey stykker sammen i sin montage – f.eks. Beatles-akkorden – til et vist punkt har karakter af 'monumenter', som er en aktiv del af en kollektiv erindring. Han præ-

senterer ikke ny eller glemt viden, men gør brug af det genkendelige til at fremkalde særlige erindringseffekter og -affekter. Samtidig konstrueres et særegent forestillingsrum gennem måden, de velkendte klip er monteret på. Det synes tydeligt, at dokumentationerne kun bliver udgangspunktet, der sætter gang i en omfattende visuel fabulering med brug af acceleration, manipulation og animation.

Hvis der er en nostalgi til stede efter et tidspunkt og efter fænomener, som for længst er afløst af nye, er det en i bedste fald ambivalent nostalgi, der ganske vist genopliver en fælles referenceramme, men i en rekonstruktion, der tydeligt markerer og udnytter, at både de perceptuelle og sociale vilkår for oplevelsen af historiske og aktuelle begivenheder har ændret sig radikalt – også set i forhold til mulighederne i slut-90'erne, hvor han lavede *Fiorucci Made Me Hardcore* på baggrund af vhs-bånd tilsendt med posten. Det er derfor også vigtigt at være opmærksom på, hvordan Leckey i *Dream English Kid* eksperimenterer med på én gang at komprimere og udstrække tiden, samtidig med at det ikke er uvæsentligt, at værket kan opleves både digitalt på streamingtjenesten Vimeo og i skiftende udstillings-sammenhænge i dialog med det specifikke udstillingsrum og øvrige værker. På 2016-udstillingen på PS1 i New York var det installeret sammen med bl.a. en reproduktion af den motorvejsbro, som også optræder i videoen på fundne optagelser og i animerede sekvenser. Det giver på den måde mening at læse *Dream English Kid* i lyset af et større projekt, der afsøger og eksperimenterer med, hvordan en tids, et fænomens eller en genstands essens så at sige 'vandrer' gennem materialiteter og tilføjes nye egenskaber og betydninger i processen.⁵

Erindringsøkologier

Aktuel forskning inden for *memory studies* foreslår at anskue hukommelse, forstået som lagring af information eller erfaring, og erindring, forstået som genkaldelse, ihukommelse af det oplevede, fra et økologisk perspektiv – dvs. med fokus på forholdene mellem forskellige former for hukommelse og erindring. Det sker ud fra den opfattelse, som også fremføres af bl.a. Bernard Stiegler, at menneskelige og ikke-menneskelige måder at erfare og registrere på er uigenkaldeligt koblet sammen, og at det er nødvendigt at

interessere sig for de udvekslinger, der finder sted, mellem hukommelses- og erindringsformer (hvis man overhovedet kan tale om, at teknologier for lagring og distribution af information kan have en erindring). Derudover åbner en medieøkologisk tilgang op for at tænke forholdet mellem identitet, subjektivitet og institutionaliserede former for hukommelse som noget dynamisk, der fortsat kan genforhandles, i og med at nye vilkår og kontekster arbejdes frem.

Ifølge den franske teknologifilosof Gilbert Simondon er individet *kontemporært* med sig selv, hvilket betyder, at det ikke opnår et punkt, hvor det er færdigdannet. Derimod må det til stadighed indgå i individuationsprocesser, der er informeret af før-individuelle potentialer og det miljø, det befinder sig i:

Individet er ikke et værende, men en handling, og det værende er et individ som aktør for denne individuations-handling, ved hvilken det viser sig selv og eksisterer. Individualitet er et aspekt af skabelse, det er forklaret ved skabelsen af et værende og består i forsættelsen af denne skabelse. (Simondon citeret af Barthélémy, 2015, p. 189)

Denne forståelse af individet som en mediator mellem forskellige påvirkninger betyder, at identitet må ses som noget, der fortsat udarbejdes, samtidig med at det bliver afgørende at forsøge at forstå på baggrund af hvilket miljø, individet opstår som en resolution. Det er her, kunstværkerne for alvor bliver interessante, fordi de kan ses som forslag til, hvilke punkter der må og kan forbindes på meningsfulde måder; som krystalliseringer af et givent miljø og en pågående individuation.

Professor i Kunsthistorie ved Universitetet i Oslo, Ina Blom, understreger, at de teknologier, vi indskriver vores erindringer i »ikke kun opbevarer tid (i den forstand at magnetbånd og film kan siges at indeholde bestemte passager af tid), men producerer og manipulerer tid på måder, som kunne have rudimentære træk til fælles med den måde, hjernen selv producerer tid på« (BLOM, 2017, p. 15). Denne idé om mediers produktion af tid gennemsyrrer ligeledes professor Wolfgang Ernsts mediearkæologi, der taler om de tekniske mediers 'egen-tid,' *Eigenzeit*, som det tekniske *a priori* for produktionen af begivenheder. Ernst forskyder hermed den franske idéhistoriker Michel Foucaults analyse af de diskursive formationer som det historiske *a priori*,

dvs. hvad der kan komme til syne som historiske sandheder, begivenheder og subjekter inden for et givent *episteme*, hen imod de *tekniske* muligheder for denne produktion, gennem måden hvorpå et bestemt medium muliggør f.eks. repræsentation, registrering og distribution. Samtidig er mediernes *tempor(e)alitet* ifølge Ernst det materielle grundlag, som er med til at strukturere vores erfaring af tid i nuet, når vi benytter os af f.eks. computeren til kommunikation og informationssøgning, og som betinger vores forståelse af den tid, der er gået.

Det er fra dette synspunkt, at jeg argumenterer for, at værkerne her er udtryk for *kontemporaneitet*, idet de undersøger mulighederne for at historisere og temporalisere begivenheder på baggrund af flere sameksisterende måder at erfare, registrere – og dermed producere – tid på.

Den udskudte soning

I *Apertures – Specters – Rifts* (2016) præsenterer Kaisen fotos fra en rejse, som hun gennemførte sammen med en international gruppe af kvinder i maj 2015, der gik fra Nordkorea til Sydkorea. Rejsen havde en historisk parallel i en ekspedition udført af Kvindernes Demokratiske Verdensforbund (WIDF) i 1951 med henblik på at dokumentere de grusomheder, der blev begået af den amerikanske ekspansion i alliance med Sydkorea, hvor den danske journalist og modstandskvinde Kate Fleron deltog.⁶ I det udstillede værk ser man fotografier fra både den første og den anden rejse, der er sat op ved siden af hinanden i lyskasser af rødt plexiglas. »I udstillingen forsøger jeg at tydeliggøre at der ligger et læsningsfilter foran repræsentationen af et land som Nordkorea, allerede inden man begynder at se på billeder eller dokumentation derfra.«⁷

Ved at lægge et rødt filter over både Flerons og sine egne fotografier fra Nordkorea gør Kaisen det svært at tyde, hvad billederne forestiller, og hun understreger, at mødet med et billede altid vil være styret af et filter, hvad end det er selve motivet, som er filtreret, eller tilgangen til det, som er styret af fortolkning.

Der synes at være flere ærinder på spil i Kaisens værk. På den ene side præsenterer hun enestående dokumentarisk materiale, der vidner om en ret særlig historie, nemlig de forenede kvinders ønske om at råbe højt om



ILL. 3

Jane Jin Kaisen: *Apertures – Specters – Rifts* (2016).

USA's og de allieredes henrettelser af deres politiske modstandere i Korea. På den anden side insisterer værket på at betragte begivenhederne i 1951 som noget, der endnu ikke er afsluttet, og dokumentationen af dem som en appel, der endnu ikke er blevet taget imod.

I titlen og i beskrivelser af værket henviser Kaisen eksplicit til den franske filosof Jacques Derridas idé om spekteret, dvs. en figur fra fortiden, der hængsler nutiden (og fremtiden) og understreger uafgørligheden i forholdet til disse andre tider; at man ikke kan vide, hvilken eftertid man vil komme til at appellere til:

En arv kan aldrig samles, den er aldrig ét med sig selv. Den antagede enhed i den, hvis den findes, kan kun bestå i befalingen om at gentage bekræftelsen ved at foretage et valg. Vi skal betyder, at vi skal filtrere, sortere og kritisere, vi skal se de forskellige muligheder, der ligger i samme befaling. (DERRIDA, 1996, p. 39)

I Flerons tilfælde skulle fotografierne fungere som bevis for, at det, hun skrev og berettede, var sandt og dermed for en revideret skrivning af historien. Det drejede sig for hende og resten af WIDF-delegationen om at skaffe dokumentation, der kunne medvirke til, at USA og Sydkorea blev holdt ansvarlige for overtrædelse af gældende konventioner gennem deres angreb på civile mål i Nordkorea, som beskrevet i rapporten »We Accuse«.⁸ I bogen *Fra Nordkorea* er fotografierne ledsaget af tekst, der forklarer, hvad det er, vi ser: civile der graver efter afdøde familiemedlemmer, ruiner efter bombenedslag og afbrændinger mm. På et sted gør Fleron selv opmærksom på, at de vidner, hun har talt med, selvfølgelig kunne være nogle helt andre, end dem de udgav sig for at være og deres vidnesbyrd dermed usande. Hun opfordrer dog alligevel læseren til at tro på, at tingene forholder sig, som hun har fået det fortalt og dokumenteret det.

Kaisens værk tematiserer i høj grad disse mange lag af usikkerhed, hvad angår fortolkningen af det, fotografiet kan siges at repræsentere. Det peger på billedets ambivalens som både diskurs og nærvær, analyseret først og fremmest af den franske filosof og litterat Roland Barthes (Jf. RANCIÈRE, 2007; STIEGLER, 2009). Forstået som diskurs kan fotografiet berette, dokumentere og forklare bestemte hændelser. Nærværet, heroverfor, er knyttet til oplevelsen af at få adgang til det øjeblik, affotograferingen fandt sted; at man i fotografiet kan se de døde i live. »I fotografiet kan jeg aldrig benægte, at tingen var der. Her finder en fordobling sted: Virkeligheden og fortiden.« (Roland Barthes citeret i STIEGLER, 2009, pp. 14-16). Dog må man samtidig være opmærksom på, fra hvilken position og inden for hvilken sammenhæng det pågældende dokument produceres – med den tyske kunstner Hito Steyerls omskrivning af Foucaults begreb om *governmentalitet*, *dokumentalitet*. Dokumentalitet refererer til, hvad der inden for skiftende sandhedsregimer kan betragtes som et dokument og dermed fungere som belæg for specifikke handlinger i en (bio)politisk kontekst.

Dokumentalitet beskriver gennemtrængningen af en bestemt sandheds politik [*politics of truth*] med overordnede politiske, sociale og epistemologiske formationer. Dokumentalitet er det omdrejningspunkt, hvor former for dokumentarisk sandhedsproduktion overføres til regering (government) – eller omvendt. (STEYERL, 2009, p. 182)

Fleron og WIDF udfordrer den herskende dokumentalitet ved at påkalde sig fotografiets *ortotetiske* karakter, som analyseret af Stiegler – dvs. dets *nødvendige* realitet og forsikringen om, at dette virkelig fandt sted foran kameraet. Man kan således vælge at se Flerons fotografier som *øjeblikke af sandhed* (STEYERL, 2016, p. 184, med reference til Hannah Arendt), der trænger igennem det eksisterende politisk-kulturelle filter for, hvordan begivenhederne kan og må afbildes. Den franske filosof og kunsthistoriker Georges Didi-Huberman bruger udtrykket til at forklare, hvordan vi kan forstå fotografier taget af indsatte i koncentrationslejre; som vidnesbyrd afgivet på trods af de systematiske forsøg på at undertrykke deres mulighed (STEYERL, 2009, p. 184).

I Kaisens værk er disse mange lag af fotografiets mulighed for at dokumentere og repræsentere tilstede. Ved at referere til Derridas idé om *spektralitet* understreger Kaisens værk forholdet – og modsætningen – mellem repræsentationsfilteret, som har været virksomt i fotograferingsøjeblikket, og læsningsfilteret, der er virksomt nu. Det fotograferede insisterer – ligesom spøgelseset hos Derrida – på at blive beskuet, også uden for den umiddelbare sammenhæng, som det nødvendigvis viser tilbage til.

For Kaisen bliver fotografierne en del af en større undersøgelse af, hvordan man kan komme tæt på en erfaring af splittelse og konflikt; hvordan ser den ud, hvordan føles den, og hvad er betydningen af en given hændelse? Vægten flyttes fra fotografiets motiv til beskrivelsen og fortolkningen af det, fra fotografens perspektiv til beskuerens, og spørger samtidig til fotografiets ideologi, som hele tiden flytter sig. Hvem vi ser, når vi kigger på fotografierne, afhænger af den horisont vi læser dem inden for, og hvilken side af grænsen vi befinder os på.

Det handler også om, hvem der overhovedet har muligheden for at dokumentere og distribuere det dokumenterede. I Kaisens værk er der så at sige tale om en omvendning, hvor det udefrakommende (i kunstnerens eget tilfælde danske, vestlige) insisterer på at tage del i dokumentationen og fortolkningen af, hvad der har fundet sted i Korea, og hvad betydningen af de begivenheder kan være, samtidig med at værket formidler erfaringer, bl.a. i og til en vestlig kunstkontekst, som ellers ville være forblevet i en lokal, koreansk sammenhæng. Jane Jin Kaisen sætter i flere af sine værker fokus på og forholder sig til sin egen forbindelse til Sydkorea, som

hun er adopteret fra, men hvis historie hun ikke umiddelbart har været indskrevet i. En del af ansporingen ligger i som adopteret at være fysisk vidnesbyrd om et kollektivt traume. Værkerne kan ses som forsøg på at opsøge det punkt, traumet udspringer af, men finde ud af, at det ikke er et punkt, men et væv af begivenheder formidlet gennem vidnesbyrd, historieskrivning, fotografier og dokumenter i diverse arkiver. Værket bliver således til artikulationen af det problem, om det er muligt at finde et punkt i nutiden eller fremtiden, hvor soningen af de historiske og ideologiske forskelle mellem Nord- og Sydkorea er mulig – og peger måske netop på sig selv og kunsten som det punkt, idet værket stiller sig til rådighed for en forhandling af de perspektiver og subjektpositioner, som historien kan bevidnes og beskrives fra.

Erindringens kontemporaneitet

Både Leckey og Kaisens praksis forholder sig til de billeder og forestillingsrum, der er tilgængelige for den enkelte inden for en given sammenhæng; hos Leckey primært den kulturelle og teknologiske, hos Kaisen den historiske knyttet til repræsentationens mulighed. I Kaisens tilfælde kan man se et forsøg på gennem dokumentationsmateriale og indsamling af vidnesbyrd at konstruere en erindring, som ellers ikke har været tilgængelig – og måske ikke har fået lov at eksistere. Hos Leckey, derimod, er der tale om at genbesøge velkendte monumenter fra den kollektive, kulturelle erindring og tilføje et idiosynkratisk og animerende forestillingsrum, der sender det erindrede i cirkulation på ny. Begge værker tager udgangspunkt i begivenheder og erfaringer i dokumenteret form, og værkerne rejser derfor vigtige spørgsmål om selve muligheden for perceptionen set fra et fænomenologisk og temporalt perspektiv, når erfaringen er medieret, samt omkring vilkårene for adgang til at se, bruge – og producere – materiale inden for skiftende kontekster.

Måske er det vigtigt at indsætte endnu en distinktion her, nemlig mellem individet og subjektet. For hvor der ikke er tvivl om, at Leckey aktivt forholder sig til det mulighedsrum, der er for at konstruere og udfordre en identitet gennem løbende individueringer, som skaber et – i det mindste midlertidigt – individ i samspil med et miljø af tilgængelige optagelser og

teknologier, er hans praksis ikke på samme måde som Kaisens mærket af at skulle forhandle, hvilke subjektpositioner der gøres mulige gennem de strukturer, som styrer hvad der er synligt og usynligt; hvad der kan siges og ikke siges. Ved at koble sig på skiftende teknologiers multifrekvente forestillingsrum, som fører ham og os både langt ud i rummet og ind i tv-apparatets pixellerede farveskærm, fremviser Mark Leckey's *Dream English Kid*, hvad vores drømme er gjort og kan gøres af. Titlen er måske netop lige så meget et imperativt opråb til det nulevende engelske barn om at drømme, som det er henvisningen til Leckey's egen drømmen.

Der synes at være et fælles anliggende for værkerne i deres tematisering af forholdet til den tid, der repræsenteres og produceres gennem den kunstneriske bearbejdning af det historiske materiale. Begge praksisser rejser spørgsmålet om personlig identitet, og på hvilket grundlag den kan dannes og forhandles. Fra et temporalt perspektiv drejer det sig om, hvilke tidslige forløb den enkelte er indskrevet i. En hypotese er, at den tiltagende migration og cirkulation af både mennesker, billeder og genstande betyder, at det præ-individuelle miljø, jf. Simondon, dvs. det potentiale, som den enkelte aktualiseres og aktualiserer sig selv på baggrund af, udvider sig. Dette gælder indholdsmæssigt såvel som teknisk, og gennem værkerne tematiseres selve muligheden for perceptionen og behandlingen af information, såvel menneskelig som ikke-menneskelig. Hvad ligger imellem de dokumenterede nedslag? Hvis det er erindret, hvem erindrer da i så fald?

Uden at blive for naivt optimistisk på kunstens vegne er det måske netop frugtbart at insistere på kunstens rum som et sted, hvor flere temporaliteter tillades at være i gang samtidigt, og der gives plads til en refleksion over de historiske, teknologiske og sociale omstændigheder for mulighederne for fortolkning, forestilling og handling.

Anne Kølbaek Iversen er ph.d. i Æstetik og Kultur fra Aarhus Universitet, hvor hun var affilieret med projektet The Contemporary Condition, og pt. ansat som postdoc ved ARKEN Museum for Moderne Kunst.

SUMMARY

The Contemporaneity of Memory

This article investigates artistic constructions and negotiations of autobiography that articulate crystallizations of *contemporaneities*: distinct points from which a range of factual and possible trajectories bifurcates in time and space. The reading follows a tradition for artistic practice and criticism engaging with the notions of 'archive' and 'history' (understood as both historiography and archaeological traces from the passing of time), but focusing on the artworks as propositions of how the individual sees him-/herself emerging from a background of exteriorised and distributed memories. The investigations of individuation processes, that take place within the works, are seen in view of the specific conditions for inscribing, reading and circulating information, knowledge and experience.

NOTER

- 1 Mark Leckey i interview foretaget i forbindelse med Liverpool Biennalen, 9. juli-16. oktober 2016, læs interviewet her: www.biennial.com/2016/exhibition/artists/mark-leckey (tilgået 20. marts 2019). Alle citater er oversat af forfatteren.
- 2 Se f.eks. Justin Quirks artikel »Fiorucci Made Me Hardcore: The definitive view of British nightlife« in *The Guardian*, 3. august 2009.
- 3 Se Elvis Costellos artikel »100 Greatest Beatles Songs« i *The Rolling Stone*, 19. september, 2011.
- 4 Se f.eks. Joshua Meyrowitz: *No Sense of Place. The Impact of Electronic Media on Social Behaviour*, 1985.
- 5 Om ideen om tid som et rum, man kan træde ind i, se bl.a. Mark Leckey og Ellis Hollis: »Tell Tail Tales: Mark Leckey and Edward Hollis in Conversation« in *Journal of Writing in Creative Practice*, nr. 3, vol. 2, 2009. Et eksempel på 'oversættelse' fra video til skulpturelle animationer er bl.a. udstillingen *He Thrusts his Fists against the Posts but Still Insists he Sees the Ghosts*, X-rummet på SMK, 4. maj-3. september 2017.
- 6 For informationer og beskrivelse af værket se bl.a. Jane Jin Kaisens egen hjemmeside: janejinkaisen.com/of-specters-or-returns-2015-1/ (tilgået 20. marts 2019) og Morten Benckes artikel »Et spektakel fra den kolde krig sættes fri« i *Netudgaven*, 13. november 2018.
- 7 Ane Cornelia Pade: »Interview med Jane Jin Kaisen – Fortidens Spøgelser«, 25. november 2015.
- 8 Se The Committee of the Women's International Democratic Federation in Korea rapport: »We Accuse« 16.-27. maj 1951, udgivet som del af *Korea Truth Commission Report for June 23, 2001, War Crimes Tribunal*.

LITTERATUR

- Barthélemy, Jean-Hugues: *Life and Technology: An Inquiry Into and Beyond Simon-don*, Barnaby Norman (trans.), Lüneburg: Meson press, 2015.
- Bencke, Morten: »Et spektakel fra den kolde krig sættes fri« in *Netudgaven*, 13. november 2018: netudgaven.dk/2015/11/et-spektakel-fra-den-kolde-krig-saettes-fri/ (tilgået 20. marts 2019).
- Blom, Ina: »Introduction. Rethinking Social Memory: Archives, Technology, and the Social« in Ina Blom, Trond Lundemo, Eivind Røssaak (eds.), *Memory in Motion. Archives, Technology, and the Social*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2017.
- Costellos, Elvis: »100 Greatest Beatles Songs« in *The Rolling Stone*, 19. september 2011. www.rollingstone.com/music/lists/100-greatest-beatles-songs-20110919/a-hard-days-night-19691231 (tilgået 20. marts 2019).
- Derrida, Jacques: *Marx's Spøkelser*, Karin Gundersen (trans.), Oslo: Pax Palimpsest, 1996.
- Ernst, Wolfgang: »Archival Times. Tempor(e)alities of media memory« foredrag holdt i Oslo, 6. oktober 2010.
- Fleron, Kate: *Fra Nordkorea. Indtryk fra en rejse til verdens ende, foretaget i maj 1951*, Privattryk, 1952.
- Kaisen, Jane Jin: »Of Specters – or Returns« in janejinkaisen.com: janejinkaisen.com/of-specters-or-returns-2015-1/ (tilgået 20. marts 2019).
- Liverpool Biennial: »Mark Leckey«, 2016: www.biennial.com/2016/exhibition/artists/mark-leckey (tilgået 20. marts 2019).
- Leckey, Mark og Edward Hollis: »Tell Tail Tales: Mark Leckey and Edward Hollis in Conversation« in *Journal of Writing in Creative Practice*, nr. 3, vol. 2, 2009.
- Meyrowitz, Joshua: *No Sense of Place. The Impact of Electronic Media on Social Behaviour*, New York: Oxford University Press, 1985.
- Pade, Ane Cornelia: »Interview: Jane Jin Kaisen – Fortidens Spøgelser« in *Kopenhagen*, 25. november 2015, kopenhagen.dk/magasin/magazine-single/article/interview-jane-jin-kaisen-fortidens-spoegelser/ (tilgået 20. marts 2019).
- Quirk, Justin: »Fiorucci Made Me Hardcore: The definitive view of British nightlife« in *The Guardian*, 3. august 2009, www.theguardian.com/music/musicblog/2009/aug/03/fiorucci-made-me-hardcore (tilgået 20. marts 2019)
- Rancière, Jacques: *The Future of the Image*, London: Verso, 2007.
- Steyerl, Hito: »Documentarism as Politics of Truth« in *Jenseits der Repräsentation / Beyond Representation. Essays 1999-2009*, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2016.
- Stiegler, Bernard: »Memory« in W.J.T. Mitchell og Mark B.N. Hansen (eds.), *Critical Terms for Media Studies*, Chicago og London: University of Chicago Press, 2010, pp. 64-87.
- Stiegler, Bernard: *Technics and Time 2: Disorientation*, Stephen Barker (trans.), Stanford: Stanford University Press, 2009.
- The Committee of the Women's International Democratic Federation in Korea: »29. We Accuse«, 16.-27. maj 1951, udgivet som del af *Korea Truth Commission Report for June 23, 2001, War Crimes Tribunal*: archive.org/details/pdfy-1KgDIKSQwRifyuBa (tilgået 20. marts 2019).

