



Kulturel erindring i migrationens splintrede spejl

Petersen, Anne Ring

Published in:
Passepartout. Skrifter for kunsthistorie

Publication date:
2012

Document version
Tidlig version også kaldet pre-print

Citation for published version (APA):
Petersen, A. R. (2012). Kulturel erindring i migrationens splintrede spejl. *Passepartout. Skrifter for kunsthistorie*, 18. årgang(33), 16-30.

Kulturel erindring i migrationens splintrede spejl

Hvordan bearbejder kunst bygget på flerkulturel erfaring historien? Dette spørgsmål, som nutidens migration skærper, er faget kunsthistorie dårligt rustet til at besvare, fordi det mangler redskaber til at analysere, hvordan erindringen udfolder sig i krydsfeltet mellem flere kulturer.

ANNE RING PETERSEN

For en generation siden blev det foreslået at kunstværket fuldender sig selv i beskuerens bevidsthed. I dag kan denne påstand omformuleres. Kunstværket eksisterer i det ufuldendte arbejde med oversættelse. (PAPASTERGIADIS, p. 46)

Ordet 'oversættelse' kommer rent etymologisk fra det latinske ord for at 'føre over'. Idet vi er blevet ført gennem verden, er vi oversatte mennesker. Det antages normalt, at der altid går noget tabt ved oversættelse; jeg holder stædigt fast ved forestillingen om, at noget også kan vindes. (RUSHDIE, p. 17)¹

Erindringskultur, forstået som kulturformer, der har med ihukommelse af fortiden at gøre, næres af den kulturelle erindrings løbende og dynamiske bearbejdning af forholdet til fortiden. Den kulturelle erindring er med til at give os den historiske forståelse, som er en forudsætning for, at vi kan være bevidste om og diskutere nutidens samfund og forestillingsverden. I den forbindelse er kunsten vigtig, for den kan bære historien med sig og derved medvirke til at forme – og forandre – et samfunds kulturelle identitet, fortidsforståelse og selvrefleksion. Det er således nærliggende at rejse det grundlæggende spørgsmål om, *hvordan* kunstværker kan opsamle og generere historiske erfaringer.

Termen kulturel erindring henviser i denne artikel til erindringer, som en større eller mindre gruppe i et samfund er fælles om. Den peger dermed på det forhold, at *erindring* ikke kun er en privat erfaring, men også en del af den offentlige sfære og medvirker til at konstituere det, samfundsforske-

ren Benedict Anderson har beskrevet som *forestillede fællesskaber* forenet af fælles symboler og referencer (ANDERSON). Det er dermed primært erindringens kollektive former, artiklen sætter i centrum for en række overvejelser over forbindelserne mellem fortidsforståelse og identitetsdannelse. Erindring er ikke en passiv genkaldelse af en uforanderlig og afsluttet fortid, men en medskabende aktivitet, der foregår i nutiden, dvs. erindring tildannes performativt og kontinuerligt. Som kulturteoretikeren Mieke Bal har bemærket, udfører folk erindrings*handlinger*. Det er fordi erindringer er handlinger, at de kan være performative i den virkelighedskonstituerende forstand, som talehandlingsteorien beskriver. Med andre ord, erindringen er del af den aktive proces, hvorigennem den person eller den gruppe, der erindrer, etablerer sin eller deres nutidige virkelighed (BAL, 2007b, p. 218).

Inden for det kunsthistoriske område har der historisk set været en stærk tradition for at behandle forbindelserne mellem fortidsforståelse og identitetsdannelse i relation til nationalstaten, hvorved erindringskultur ofte er endt med at blive tilnærmelsesvis synonym med en national erindringskultur baseret på territorial sammenhæng. Det ses fx tydeligt, når en periodes kunst kortlægges med udgangspunkt i den enkelte nation – fx i form af en *Ny dansk kunsthistorie* (1993-96). Trods de senere års tegn på opbrud med inspiration fra postkolonialismen og globaliseringsteoriene, er faget derfor stadig dårligt rustet til at beskæftige sig med udtryk for kulturel erindring, hvor det fler- og transkulturelle er alfa og omega for deres produktions- og repræsentationsform.

Siden 2. Verdenskrig har de europæiske samfund gradvist udviklet sig i retning af multikulturelle samfund. Ifølge FN var antallet af internationale migranter i 1990 155 millioner på verdensplan svarende til 2,9 % af verdens befolkning. FNs beregning fra 2008 anslår, at antallet af mennesker, der bor og arbejder som migranter i et andet land end deres fødeland, i 2010 vil være steget til 214 millioner (3,1 %). Ser man på statistikkerne for Europa, er tallene pga. migrationsbølgerne i forbindelse med afkolonialiseringen af Europas tidligere kolonier, endnu klarere: I 1990 beregnede FN antallet af internationale migranter til at være 49 millioner, svarende til 6,9 % af Europas befolkning, og beregningen for 2010 forudsiger en stigning til 70 millioner (9,5 %). Hertil skal lægges den sociale og kulturelle virkning af den globale migration og den arv – den kulturarv, som anden og tredje

generation af immigranter har tilført modtagerlande forskellige steder i verden (FRANK). Problemstillingen er også aktuell i Danmark. I Danmark boede der i 1990 235.000 indvandrere, svarende til 4,6 % af befolkningen, mens antallet for 2010 er beregnet til 484.000 (8,8 %).² Medregner man efterkommerne er antallet af indvandrere ifølge psykologen og migrationsforskeren Gretty M. Mirdal siden 1980 steget fra 3,0 % til 9,1 %. Antallet af indvandrere og efterkommere fra vestlige lande har i denne periode været nogenlunde konstant, mens antallet af borgere født uden for Vesten, fx i Tyrkiet, Irak, Libanon, Pakistan, Somalia, Iran, Vietnam og Afghanistan, er steget fra 50.000 til ca. 350.000 personer. Som Mirdal konkluderer, er det »...indlysende, at så betydelig ændring i befolkningens sammensætning må have stor virkning på næsten alle områder af samfundet.« (MIRDAL)

Set i lyset af den massemigration, som den nuværende fase af globalisering og de eskalerende klimaændringer medfører, vil udviklingen i retning af mere sprogligt og kulturelt komplekse samfund med mere blandede befolkninger og dermed også mere sammensatte identiteter og heterogene erindringskulturer formentlig fortsætte. Migration er dermed en af det 20. og 21. århundredes vigtigste historiske markører og et af de træk, der definerer nutidige livsformer. Disse transformationer aktualiserer derfor spørgsmålet om, hvordan man indtænker migrationens historiske spor i et samfunds kulturarv og kollektive erindring. Som den franske filosof Paul Virilio har spidsformuleret det:

Immigranter er blot forløberne for den mægtige sporbarhed³ der kommer. Identitet betyder, at man er forbundet med et sted. Sporbarhed betyder, at man følger med strømmen, at man begiver sig ud på en rejse uden afslutning. I dag er den fastboende person fortrolig med alle steder takket være telekommunikation og interaktivitet. Nomaden føler sig ikke hjemme nogen steder undtagen i translejligheder, her og der. Så spørgsmålet for os er: Hvordan skal vi magte denne bestandige bevægelse, den bestandige bevægelse i en historie, der er i bevægelse? (VIRILIO, pp. 7-8)

Kunstvidenskaben er ude af trit med udviklingen, for så vidt som feltet endnu ikke rigtig har udviklet et sæt fortolkningsredskaber, der i tilstrækkelig grad tilgodeser de fler- og transkulturelle dimensioner i nutidens kunst- og kulturformer; redskaber, som gør det muligt at besvare spørgsmålet om, hvordan den kulturelle erindring udfolder sig i krydsfeltet mellem flere

kulturer og bringes til udtryk i et kunstværk. Mit formål er ikke at udvikle det stringente og samtidig differentierede metodiske apparat, som skal til for at kunne analysere denne kulturmøde- og kulturarvsproblemstilling til bunds, historisk og aktuelt. Den indskrænker sig til det beskedne mål at introducere nogle begreber, der synes at have potentialet til at sige noget mere præcist om den transkulturelle erindrings og identitetsdannelse karakter på såvel et overordnet teoretisk som et værkanalytisk niveau: først begreberne hybriditet og kulturel oversættelse, som har vundet stor udbredelse inden for især postkoloniale studier og *cultural studies*; dernæst Mieke Bals begrebspar multitemporalitet og heterokroni. Artiklen munder ud i en skitsering af, hvordan de kan anvendes i en analyse af et værk af Chohreh Feyzjou.

Fra historie til erindring

Siden 1980'erne har *erindring* i vid udstrækning afløst *historie* som den kategori eller det medium, der bliver foretrukket til at gøre forbindelserne mellem fortid og nutid forståelige. Denne ændring i kulturen er et led i en generel revurdering af den historiske erindring, hvor de officielle versioner af historien er blevet kritiseret og tidligere undertrykte områder af historien bragt for dagen. Samtidig er interessen for erindring vokset enormt. Historikeren Pierre Nora peger på to årsager: For det første det, som populært kaldes *historiens acceleration* med henvisning til, at det mest slidstærke træk ved den moderne verden ikke er kontinuitet, men forandring. Tempoet synes bestandigt at øges i kraft af den kommunikations- og transportteknologiske udvikling i samspil med den øgede hastighed i omsætningen af varer og udveksling af kultur på tværs af kloden. Ifølge Nora afskærer den accelererede forandring os fra fortiden som en kilde til at forstå nutiden og forberede os på fremtiden. Vi er derfor henvist til at rekonstruere fortiden ved hjælp af vidnesbyrd, deraf udbredelsen af institutioner og redskaber med relation til erindring: Museer, arkiver, biblioteker, samlinger, digitale databaser etc. Den anden årsag er af social, politisk og emancipatorisk karakter og tager form af en 'demokratisering' af historien, hvor forskellige minoritetsgrupper rehabiliterer deres fortid og kultur som led i forsøgene på at bane vej for anerkendelse af deres (etniske, religiøse,



BILLEDE B

Chohreh Feyzjou, *La Boutique*, 1995, installation af blandede materialer, variable mål. Installation-fotografier fra udstillingen *Chohreh Feyzjou, Tout art est en exile*, CAPC musée d'art contemporain de Bordeaux, Frankrig, 2007.

Foto: Pennina Barnett © Pennina Barnett 2007

kønsræssige etc.) identitet. Denne eksplosion af minoritetserindringer har ændret forholdet mellem erindring og historie grundlæggende, idet den har bragt forestillinger om *kollektiv erindring* og *kulturel erindring* i centrum. Udviklingen er ikke udelukkende fremkaldt af, men utvivlsomt forbundet med forvandlingen af nationalstaterne til multikulturelle samfund og den voksende betydning af identitetspolitik i minoritetsgrupper. Som Nora

formulerer det, er erindring blevet forbundet med en folkelig protest og fremstår derfor som »... den forurettedes, udskuddets, hævn, historien om dem, som blev nægtet retten til Historien.« (NORA, 2002) Det er vigtigt at holde sig for øje, at historie og erindring hverken er identiske eller modsætninger. De supplerer tværtimod hinanden. Erindringen er en vigtig kilde for historien, og omvendt fungerer historien som en, måske mere reguleret og hegemonisk, form for fortidsforvaltning, der kan underkaste erindringer og vidnesbyrd den kritiske analyses troværdighedstest. Dette samspil mellem erindring og historie er helt centralt i det Nora kalder for *lieux de mémoire*, erindringssteder. Steder skal her ikke forstås som lokaliteter, men som bevidste materielle, symbolske og funktionelle fæstninger af fortid, der ligeså vel kan bestå af genstande, tekster eller begivenheder som fysiske steder (NORA, 1989, pp. 19, 22).

I Noras forståelse kan et kunstværk således udgøre et *lieu de mémoire* i sig selv, især hvis det indeholder spor af begivenheder eller oplevelser, men de kan også selv huses på et erindringssted, fx et museum, hvorved de bliver et *lieu* inden i et *lieu* (GIBBONS, pp. 7, 71). Begrebet formidler en erkendelse af det kollektive behov for iscenesat erindring. Fordi der ifølge Nora ikke længere findes nogen spontan og levende kulturel erindring, må vi bevidst skabe arkiver, fejre jubilæer, opsætte mindetavler: »Vi afstiver vores identitet med sådanne bastioner, men hvis det, de forsvarede, ikke var truet, ville der ikke være noget behov for at bygge dem.« (NORA, 1989, p. 12) Kunstnerens arbejde med kunstværket kan i dette perspektiv forstås som et erindringsarbejde, der filtrerer og reorganiserer viden eller vidnesbyrd om fortiden med det formål at inkorporere, forstå eller sublimerer fortiden ved at fæstne den i en materiel form (GIBBONS, p. 150). Når kunsten varetager funktionen som erindringssted, tilvejebringer den et offentligt forum, hvor anerkendelse og omformning af den kulturelle erindring kan formidles og deles.

Hvad sker der, når kunstneren og værket bevæger sig tværs over nationale grænser og udspændes mellem flere kulturelle tilhørsforhold? Så ophæves gyldigheden af den klassiske metafor om kunsten som spejl for verden. Som den indisk-britiske forfatter Salman Rushdie bemærker i sine refleksioner over migration og erindring, har den forfatter (og den kunstner), der arbejder uden for sit hjemland, et fragmentarisk syn og er derfor



BILLEDE A

Chohreh Feyzjou, *La Boutique*, 1995, installation af blandede materialer, variable mål. Installation-fotografier fra udstillingen *Chohreh Feyzjou, Tout art est en exile*, CAPC musée d'art contemporain de Bordeaux, Frankrig, 2007.

Foto: Pennina Barnett © Pennina Barnett 2007

henvist til at reflektere verden i »...knuste spejle, som uigenkaldeligt har mistet nogle af sine brudstykker.« (RUSHDIE, p. 11) Det knuste spejl, som er til rådighed for forfattere (og kunstnere), der bevæger sig i det frugtbare område mellem flere kulturer, er ifølge Rushdie ligeså værdifuldt som monokulturens ubeskadigede spejl, fordi det muliggør en slags dobbeltperspektiv, et *stereoskopisk syn*, der kan indfange ambivalens og heterogenitet, betragte kulturerne indefra såvel som udefra (RUSHDIE, pp. 15, 19).

Men hvad nu med kunsthistoriefaget? Hvordan kan det gå til kunstværker, der drejer sig om transkulturel erindring? Hvorledes afdække, hvordan

den erindrede fortid i sådanne værker er sammensat og vævet sammen med identitetsdannelse og fortolkning af nutiden?

I en klassisk forståelse af kultur er kultur et redskab til at opbygge samfundets 'sammenhængskraft' og identitet som et 'forestillet fællesskab', der kan adskille sine egne livsformer og traditioner fra andre samfunds. Den mobilitet og kulturblanding, som følger med migration, rejser problemer for denne essentialistiske kulturforståelse. Den kan ikke rumme det multikulturelle samfunds faktiske erindringskultur, for den kan ikke inkludere migranternes delte erindringer. I mange europæiske lande, heriblandt Danmark og Tyskland, har migranternes historie hidtil kun sjældent fundet vej til modtagerlandets historieskrivning. Dette forhold er med til at skærpe en række sociale problemer, som ikke skal optage os her, men samtidig giver det ifølge den franske forfatter Jacques Hassoun kulturen, ikke mindst musikken og kunsten, en vital betydning for indvandrere og deres efterkommere som »...smuglersti for erindringerne« (ERYILMAZ, p. 579). Kunstværker kan med andre ord være en vej til at smugle transkulturelle erindringer ind i modtagerlandets officielle kultur og (kunst)historieskrivning. Det sidste kræver dog analytiske redskaber.

Hybriditet

Inden for kulturstudierne, frem for alt de postkoloniale, har begrebet hybriditet været brugt, siden litteraten Homi Bhabha i 1980'erne rev termen løs fra sin oprindelige kontekst, det 19. århundredes biologiske teorier om raceblanding. Bhabha udviklede den til et redskab til at redegøre for minoriteters kulturforvandlerende rolle i en dominerende kultur og den *gensidige* kulturelle påvirkning som kolonisatorer og koloniserede udøver på hinanden (BHABHA). I løbet af 1990'erne er termen, bl.a. hos kulturteoretikeren Stuart Hall, blevet delvist løsnet fra sin forbindelse til de magtkritiske og identitetspolitiske diskussioner af kolonialisme og tvungen migration og har fundet bredere anvendelse i indkredsningen af kulturblandingens dynamik og de muligheder for at skabe nye kulturelle og politiske betydninger, der udgår fra det foranderlige *tredje rum* (BHABHA), det mellemrumslignende udsigelsessted, som kultur møder kan etablere (HALL, pp. 192-193). Ifølge sociologen Nikos Papastergiadis relaterer hybriditet sig til tre indbyrdes



BILLEDE C

Chohreh Fezjdjou, *La Boutique*, 1995, installation af blandede materialer, variable mål. Installation-fotografier fra udstillingen *Chohreh Fezjdjou, Tout art est en exile*, CAPC musée d'art contemporain de Bordeaux, Frankrig, 2007.

Foto: Pennina Barnett © Pennina Barnett 2007

forbundne niveauer: 1) den identitetsmæssige tilknytning til flere kulturer, 2) kulturelle blandingsprocesser (hybridisering) og 3) en form for kritisk bevidsthed, som især er blevet udviklet af teoretikere og kuratorer, der har beskæftiget sig med hybriditet i samtidskunsten (PAPASTERGIADIS, p. 40). Hybridisering involverer altid oversættelse, eller rettere sagt, hybrididen er et produkt af en kulturel oversættelse. Den repræsenterer noget betydningsladet og artikuleret, der er fravristet det flydende felt mellem kulturerne

(MAHARAJ, p. 29). Begrebet kulturel oversættelse er vokset ud af den postkoloniale diskurs og diskussion om *den anden* og henviser altså til mødet med det fremmede. Begrebet italesætter kulturmødets magtrelationer og forhandling af forskelle og uforeneligheder, idet det bygger på den præmis, at en kultur kan ses som et sprog, og at dette sprog aldrig kan oversættes fuldstændigt til et andet. Der vil altid være rester af 'uoversættelighed', som udgør en modstand.

Heterokroni

Mieke Bal har i en diskussion af forholdet mellem *migration* og *æstetik* foreslået, at video – som et tidstypisk medium – er forbundet med migration – som en tidstypisk erfaring – af et fælles mellemværende med kategorien tid. Med sine levende billeder er video et *tidsmedium*, der kan sammenmontere forskellige tider; i forbindelse med migration er erfaringen af tiden som sammensat også afgørende. Struktureringen af den sammensatte tid kalder Bal multitemporalitet, erfaringen af den heterokroni. Det engelske *heterochrony* er her oversat til heterokroni i analogi med neologismens faktisk eksisterende danske antonymer: Hvor synkroni betegner dét at anskue noget ud fra et samtidigt perspektiv, og diakroni henviser til det at anskue noget i et historisk perspektiv, betegner heterokroni en oplevelse, der foregår i et tidsmæssigt multiperspektiv, hvor genstanden for betragtning på én gang opleves i et nutidigt perspektiv og i et eller flere historiske perspektiver (BAL, 2007a). Multitemporalitet går altså på organisering af *værkets tid*, heterokroni på oplevelsen af den. Bal udvikler sin teori ud fra videokunsten, hvis montage, overlapning, slowmotion, klipning og andre 'afvigende' temporaliteter har rige muligheder for at udtrykke migrationens sammensatte tidserfaring og vekselvirkning mellem erindring og glemsel. Som vi skal se, kan tankegangen overføres til andre kunstformer.

Hybridisering som kunstnerisk metode

Chohreh Feyzjdjou (1955-1996) blev født ind i en iransk jødisk familie under Shahens regime. Som den i Danmark mere kendte Marjane Satrapi voksede hun op i Teheran og emigrerede nogle år efter den islamiske revolution

til Europa, hvor hun gjorde karriere som kunstner med bopæl i Frankrig. Marjane Satrapi bruger i sin grafiske roman *Persepolis* (2002-2003) selvbiografiens genre til at reflektere over sit dobbelte tilhørsforhold til iransk og vestlig kultur, sit ambivalente forhold til såvel sekularisme som religion og sammenvævningen af den individuelle med den kollektive historie. Feyzjou bruger derimod hybridisering som metode i *Products of Chohreh Feyzjou* (1988-1996), som blev vist første gang i 1992 og siden i forskellige udgaver under varierende titler, bl.a. på Documenta XI i 2002. Installationerne er indrettet som en butik eller en basar med salgsklare varer på hylderne. Der er også rustne stativer med oprullede malerier, små ligesom indskrumpne organiske objekter lagt i kasser, æsker fulde af billedruller og miniatureagtige tegninger i postkortstørrelse og uidentificerbare ting konserveret i krukker som gemte minder. Alt er forsynet med et varemærke i form af en lilla etiket med påskriften »Product of Chohreh Feyzjou«, og alt er overtrukket med sort voks og pigment som et uafvaskeligt, apokalyptisk lag af aske og kronisk melankoli.

Jeg vil hævde, at Feyzjous installationer har til formål at fungere som et *lieu de mémoire*, hvor flere kulturer og tider krydser hinanden, multitemporalt og multiperspektivisk. De bliver dermed en arena for oversættelse mellem fem forskellige kulturelle lag og en anledning for beskueren til at erfare den kulturelle erindring som heterokron og hybrid. Det første lag er det klassiske islamisk-mellemøstlige handelssted, basaren, med dens interimistiske boder, prisforhandlinger, køb og salg. Henvisningen er dog mere kulturspecifik end som så, idet der blandt 'varerne' er flere tegn for persisk kultur: Foruden de små tegninger, der både synes at hylde det unikke persiske miniaturemaleri og begræde traditionens forsvinden, er der sortpatinerede bøger med persisk poetisk mysticisme – med den fransk-iranske kulturforsker Youssef Ishaghpoors ord, den luft alle i Iran har indåndet siden tidernes begyndelse (ISHAGHPOUR, p. 199). Dernæst er der det typiske jødiske *lieu*, der kombinerer henvisningerne til jødiske finans- og handelsmænd med referencer til Talmudskriftruller, jødiske religion og sakrale rum. Selvom der har boet jøder i Persien i næsten 3.000 år, blev de i århundreder forfulgt på grund af deres anderledeshed og modstand mod det osmanniske styres krav om konvertering til shiismen. Navnlig i det 19. århundrede måtte de holde lav profil, altid leve 'i det midlertidige' med



BILLEDE D

Chohreh Feyzjoui, *Série E* (detalje), fra *La Boutique*, 1995; fra udstillingen *Chohreh Feyzjoui, Tout art est en exil*, CAPC musée d'art contemporain de Bordeaux, France, 2007.

Foto: Pennina Barnett © Pennina Barnett 2007.

deres ejendele pakket sammen, parate til at tage af sted. Selvom Feyzjoui muligvis ikke har oplevet denne (trussel om) eksilering på første hånd, er den blevet overleveret til hende gennem den kulturelle erindring og har, forstærket af hendes egen livsbane, været med til at gøre eksilet til det tredje lag i installationen, hvor de individualiserede *produkter* er pakket sammen som ejendele, klar til at blive bragt med fra det ene sted til det andet (BARNETT).

Basarerne i Iran var traditionelt et af de få frirum, hvor jøderne kunne deltage fuldt i samfundslivet (ISHAGHPOUR, p. 200). *Products of Chohreh Feyzdjou* associerer til dette sted for handel og transaktion, men også – som et fjerde lag – til den vestlige masseproducerende, *brand*-baserede kapitalisme. I Frankrig lærte Feyzdjou, at kunsten ligesom alt andet er en handelsvare og erfarede samtidig, hvor svært det var at frigøre sig fra eksklusividentiteten. Hun besluttede da som en ironisk gestus at stemple den på sine værker med etiketter (BARNETT). Gestussen er som hentet ud af den europæiske avantgardes tradition for kapitalismekritik, der også tæller de franske situationisters provokerende krav om, at kunsten skulle sprøjtes ud i metermål som en parodi på dens faktiske markedsmæssige skæbne som investeringsobjekt (MAHARAJ, p. 31). Feyzdjous billeder er nok metervarer men indhyllet i et forkullet mørke, der slukker ethvert købsbegær og åbner for værkets femte lag: Auschwitz og Shoah, diaspora, deportation og død, folkemordet på jøderne, der udgør et katastrofisk kapitel i Europas historie. Det er vigtigt at bemærke, at *Products of Chohreh Feyzdjou* udsiger noget på alle fem niveauer, men at udsigelserne ikke umiddelbart kan bringes på talefod med hinanden. Der er ingen syntese, men derimod en flertydighed isprængt uoversættelighed og uforenlighed. Feyzdjous installationer er med andre ord en *babelsbasar* (MAHARAJ, p. 31).

Hvor hører Feyzdjous værker hjemme, kulturelt og historisk? Som hybride værker udstiller de utilstrækkeligheden i den nationale kulturforståelse. De tilhører hverken den iranske, den franske eller for den sags skyld en transnational jødisk tradition. Feyzdjou har aktier i dem alle, samtidig med at hun reflekterer over den globaliserede kapitalisme som et alment vilkår, som også gennemtrænger kunsten. Hun bruger hybridisering som en metode til at genforhandle de modsætningsfyldte tilhørsforhold, hun har til forskellige kulturer, idet hun forbliver lydhor over for de kulturelle erindringer, de hver især tilbyder. Hybriditet er derfor mere end en blandingsmetode for Feyzdjou. Den er en kritisk bevidsthed, et stereoskopisk syn, hvormed hun kan redefinere identitet, kultur og erindring som dynamiske og heterogene kategorier.

Som Feyzdjous eksempel viser, har man brug for et andet sæt fortolkningsredskaber end de gængse kunsthistoriske, hvis man vil sætte ord på

hvordan transkulturel erindring sætter sig spor i et kunstværks struktur. I det sæt hører begreberne hybriditet, kulturel oversættelse, multitemporalitet og heterokroni naturligt hjemme.

SUMMARY

Cultural Memory in the Broken Mirror of Migration

How does a work of art filter and articulate trans-cultural experience and knowledge of history? This is a topical question in the present age of mass migration, when the traditional notion of the culturally unified nation state has come under pressure as European societies are transformed into multicultural societies characterized by cultural diversity. The discipline of art history has a long-standing tradition of regarding questions of cultural memory and heritage as pertaining to the history of the nation with its presumed ethnic and cultural homogeneity. Thus, art history is in urgent need of revising this nation-oriented notion of cultural memory and developing methodological and theoretical tools for analyzing how cultural memory can operate at the intersection between several cultures, and how the outcome of these processes is articulated in works of art. For this purpose the article introduces a cluster of helpful concepts: hybridity, cultural translation, multi-temporality and heterochrony. By way of a conclusion, it tests their usefulness in an analysis of an installation by Chohreh Feyzjdjou.

NOTER

- 1 Hvis der ikke er anført andet, er oversættelsen min egen.
- 2 *Source*: United Nations, Department of Economic and Social Affairs, Population Division (2009). *Trends in International Migrant Stock: The 2008 Revision* (United Nations database, POP/DB/MIG/Stock/Rev.2008). Se: <http://esa.un.org/migration/> Besøgt 29. juni 2010.
- 3 I det engelsksprogede katalog bruges termen *traceability*, som betegner evnen til at verificere den kronologiske orden i en genstands historie, lokalisering eller anvendelse ved hjælp af dokumentation. Virilio bruger termen til at angive, at det er vigtigere at spore migranternes bevægelsesruter end at fokusere på deres oprindelsessted, hvis man vil forstå karakteren af deres identitetsdannelse.

LITTERATUR

- Anderson, Benedict: *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London: Versio, 1983.
- Bal, Mieke: »Double movement« in Mieke Bal og Miguel Hernández-Navarro (eds.), *2 move: Double Movement, Migratory Aesthetics*, Murcia: Bancaja, Enkhuizen: Zuiderzeemuseum (udstillingskatalog på CD), 2007a, upagineret.
- Bal, Mieke: »Heterochrony in the Act: The Migratory Politics of Time.« in Mieke Bal (ed.), *Encuentro II: Migratory Politics*, online-antologi: <http://home.medewerker.uva.nl/m.g.bal/page3.html>, 2007b, pp. 203-230. (1. juli 2010).
- Barnett, Pennina: »A Passage to the Possible: Reflections on Loss and Exile in the *Product of Chohreh Feyzdjou*« in *Issues in Architecture, Art and Design*, vol. 5, no. 1, 1997-1998, pp. 129-44. Upagineret elektronisk udgave på WilsonWeb. (1. juli 2010).
- Bhabha, Homi: *The Location of Culture*, London, New York: Routledge, 1994.
- Eryilmaz, Aytac og Martin Rapp: »Geteilte Erinnerung« in Köl nischer Kunstverein (ed.), *Projekt Migration*, Köln: DuMont, 2005, pp. 578-585.
- Frank, Søren: »Hvad er migrationslitteratur?«, *Kritik*, nr. 203, 2012: 1-9.
- Gibbons, Joan: *Contemporary Art and Memory: Images of Recollection and Remembrance*, London, New York: I.B. Tauris, 2007.
- Hall, Stuart: »Creolization, Diaspora, and Hybridity in the Context of Globalisation« in Okwui Enwezor (ed.), *Créolité and Creolization*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2003, pp. 185-98.
- Ishaghpour, Youssef: »The Apocalypse Grocery« in *Chohreh Feyzdjou. Tout art est en exil*, Paris: Centre national des arts plastique in association with isthme éditions, 2007, pp. 195-205.
- Maharaj, Sarat: »'Perfidious Fidelity': The Untranslatability of the Other« in Jean Fisher (ed.), *Global visions: towards a new internationalism in the visual arts*, London: Kala Press in association with InIVA, 1994, pp. 28-35.
- Mirdal, Gretty M.: »Gift og modgift i integrationsdebatten« in *Politiken*, Kroniken, 21. april 2010.
- Nora, Pierre: »Between Memory and History: *Les Lieux de Mémoire*« in *Representation*, no. 26, Special Issue: Memory and Counter-Memory, 1989, pp. 7-24.
- Nora, Pierre: »The Reasons for the Current Upsurge in Memory« in *Tr@nsit*, no. 22, 2002: <http://www.eurozine.com/articles/2002-04-19-nora-en.html>. (2. juli 2010).
- Papastergiadis, Nikos: »Hybridity and Ambivalence: Places and Flows in Contemporary Art and Culture« in *Theory, Culture & Society*, vol. 22, no. 4, 2005, pp. 39-64.
- Rushdie, Salman: »Imaginary Homelands« in Salman Rushdie *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991*, London: Granta Books, 1991, pp. 9-21.
- Virilio, Paul: »Foreword.« in Paul Virilio et.al., *Native Land: Stop Eject*, Paris: Fondation Cartier pour l'art contemporain (udstillingskatalog), 2009, pp. 7-8.