

ARKTIS

DAVID WINFIELD NORMAN Kaffegrums Nyt
land Historiens undergrund Grønland side 6

JESSIE KLEEMANN & IVALO FRANK Qivittoq Aalborg
Airport Det sublime oppefra Nanortalik side 21 **IVALO**

FRANK Greenland Eyes Forsoning Grønlandske
bevægelser side 40 **THEIS ØRNTOFT & FERDINAND**

AHM KRAG Tundra Hyper-abjekt Sibirien
Sadistisk sol side 50 **a rawlings & IDA BENCKE** Áffal Traume

Island At blive gletsjer side 68 **MADS PEDER LAU PEDERSEN**
Nordpolen Hyperboræerne Lys og fravær af lys side 80

EVA LA COUR Svalbard The Arctic Dwelling Project
Syssemmannen side 90 **MORTEN RASCH** Klimamodeller

Torskeeventyr Territorialkrav side 98 **NINA SØS VINTHER** Rylen Mauritius

Vadehavet Island side 102 **NIVIAQ KORNELIUSSEN**

USA Aarhus Grønland At blive formet side 104

SIRI RANVA HJELM JACOBSEN Sluppen Kalypso Bjørnøya Fisk Mænd

side 106 **OLA TUNANDER** Sikkerhed Godtroenhed 14.000

Hiroshimabomber Norge side 109

Nr. 216-217 September 2016

Redigeret af

Ursula Andkjær Olsen og Elisabeth Friis



Arktis

- 6** David Winfield Norman "Et møde som aldrig hører op" *Historiens undergrund i Jessie Kleemanns Hommage til Jord til Scoresbysund*
- 21** Jessie Kleemann & Ivalo Frank In your face
- 40** Ivalo Frank Forsoning, is og grønlandske bevægelser
- 50** Theis Ørntoft Rejsen til Yamal *Yamal*
- 59** Ferdinand Ahm Krag Den holocæne exit
- 62** Ferdinand Ahm Krag Rejsen til Yamal *Dagbog Yamal – 2015*
- 68** a rawlings & Ida Bencke Her skrev nord *Forslag til forvaltning af samtaler med og om landskaber*
- 80** Mads Peder Lau Pedersen Mellem det imaginære og det reelle *Nordpolen og Arktis i litteraturen*
- 90** Eva la Cour En fortidsforestilling
- 98** Morten Rasch Klimaændringer i Grønland
- 102** Nina Søs Vinther Et rødt spor der bliver gult
- 104** Niviaq Korneliussen I vintermørket ser man intet
- 106** Siri Ranva Hjelm Jacobsen Bjørnøya
- 109** Ola Tunander Norges sikkerhed og geopolitikkens genkomst *Om den norske godtroenhed*

herrens mark

- 121** Liv Sejrbo Lidegaard Det materielle liv

Anker Gemzøe Isak Winkel Holm *Stormløb mod grænsen*

Søren Schou Pater Garde *Jura i operaens verden*

Erik Skyum Nielsen Hardy Bach *Sommerfugletilstanden*

126 Kritik

Lise Busk-Jensen Marianne Stidsen *Den nye mimesis*

Troels Hughes Hansen Mikkel Bruun Zangenberg *Samuel Beckett – en introduktion*

Troels Malte Tellerup Susanne Christensen *Musikken og aktivisme i Rusland og Nord-Amerika*

kønt

- 147** Decimus Junius Juvenalis Anden satire

Iben Engelhardt Dorrit Willumsen *Nær og fjern*

Torsten Bøgh Thomsen Rasmus Nikolajsen *Tilbage til unaturen*

152 Kritik

Mikkel Bruun Zangenberg Carsten Jensen *Den første sten*

Benedicte Gui de Thurah Huang Cecilie Lind *Strunk*

Frederik Stjernfelt Klaus Høeck *Legacy*

David Winfield Norman

“Et møde som aldrig hører op”

Historiens undergrund i Jessie Kleemanns Hommage til Jord til Scoresbysund

Comparison of other people's attempts to the undertaking of a sea voyage in which the ships are drawn off course by the magnetic North Pole. Discover this North Pole. What for others are deviations are, for me, the data which determine my course.¹

Imarsuaq nunatta avataaniittoq
maanga isersimavoq

Timiga, illora
ikuallattoq
qaminnagulu ersarissisiinnarpaa

Soorlu oqartutit taamani:
Puigussanngilakkit toqugaluarumaluunniit

Naapinneq uninngisaannartoq

Det mægtige hav der omgiver vort land
er trængt helt herind

Min krop, mit hus
brød ud i lys lue
kunne ikke slukkes
blev ved med at flamme op

Som du sagde, dengang:
End ikke i døden
glemmer jeg dig

Et møde som aldrig hører op²



Jessie Kleemann, *Hommage til Jord til Scoresbysund*, 2015. Foto: David Winfield Norman.

En kvinde ligger indhyllet i hvidt tyl ved siden af en høj af kaffegrums, der omtrent har form og størrelse som et begravet menneske. Hun kærtegner højen, lader sine hænder løbe langs dens sider, som om den var noget solidt – kompakt jord eller kød. Enkle bevægelser af berøring, forbundethed, omsorg. Gradvist kravler hun op på højen. Efter omkring fem minutter rejser hun sig, vikler sig ud af tyllene og begynder at stikke træpløkker i gravhøjen, mens hun bevæger sig frem og tilbage mellem bunken af træpløkker og kaffegrums – blot går. Hun begynder at give pløkkerne til medlemmer af publikum, som bliver bedt om at presse dem ned mod underlaget. Hun rækker ud mod en ung pige, et lesbisk par, en kvinde der stædigt stirrer på sin mobiltelefon. Hendes bevægelser er solide, sikre og jordfæstede; hendes balancepunkt sænker sig. Så tager hun et stykke tyl og vikler det rundt om publikum, væver gennem mængden som om hun trak sener gennem et skrøbeligt materiale. Nogle bliver fuldkommen dækket af det hvide stof.

Stemningen ændres. Kvinden tager håndfulde

af den betydningsladede jord (kaffegrums) og lægger den ved siden af de medlemmer af publikum, der stadig holder deres pløkker ned mod underlaget, men snart begynder hun at gå ind i sig selv. Langsomt trækker hun to remme fra livet på sin kjole op omkring hovedet og binder dem på en måde, der næsten antyder bindingen omkring hovedet i østgrønlandsk maskedans. Med kjolelivet trukket op er hun tvunget til at knæle og holde om sig selv, mens hun langsomt bevæger sig ud blandt publikum igen. Idet hun langsomt bukkes ned, rækker hun ud mod en kvinde, hun endnu ikke har været i kontakt med, og omfavner hende. Så trækker hun sig hastigt tilbage fra salen, men vender tilbage få øjeblikke efter, sætter sig ved siden af en lokal kunstner og spørger hende: “Do you think it’s over?”

Stedet var Anchorage Museum i Alaska, og kvinden var Jessie Kleemann, en grønlandsk kunstner, som er kendt for sin grænseoverskridende performancepraksis. Første gang jeg så hende performe var i 2011, og i august 2015 inviterede jeg hende til



Jessie Kleemann, *Hommage til Jord til Scoresbysund*, 2015. Foto: David Winfield Norman.

at fremføre et nyt værk i forbindelse med Curated Conversations, en serie af paneldiskussioner ledet af kunstneren Sonya Kelliher-Combs (iñupiaq-athabaskan). Under vores korrespondance i månederne op til mødet drejede vores diskussion hen imod den dansk-grønlandske kunstner Pia Arkes (1958–2007) praksis. Selvom de to kunstnere havde mødtes tidligt i deres karrierer og udstillet sammen ved flere væsentlige lejligheder, var det først i årene efter Arkes alt for tidlige død, at Kleemann begyndte at blive opmærksom på de fælles resonansområder i deres praksis, som langsomt begyndte at give genlyd.

Der var ikke tale om et enkeltstående øjeblik af komplet åbenbaring. Lighederne begyndte langsomt at vise sig, altid ufuldkomment og under altid-allerede nye omstændigheder – men ikke af den grund mindre insisterende. Som Kleemann selv har beskrevet, kan sådanne erkendelser “presse sig på for at blive manifesteret i et andet udtryk”.³ Et af de første, vigtige momenter opstod, da hun oversatte Arkes skelsættende essay “Etnoæstetik” i forbindelse med den retrospektive udstilling *Tupilakosaurus: Pia Arkes opgør med kunst, etnicitet og kolonihistorie, 1981-2006* (mere om dette senere). Det var en intellektuel erkendelse, som var forårsaget af Arkes teoretisering over forbindelserne mellem etnocentrisk kunsthistorie og æstetik; to diskurser, der bygger på eksklusion og er funderet i en bestemt søgen efter en sandhed, der går i opløsning, når begrebernes falske autonomi bliver udfordret. Den anden erkendelse kom med forsinket virkning, helt uventet, efter en performance med titlen *Colonial Grains* på Katuaq Kulturhus i Nuuk, februar 2015. Denne performance omfattede enorme mængder af mel, sukker, salt, ris og havregryn, der alle er hvide og dermed hentyder til etnocentriske og æstetiske symboler på ublandet renhed, og alle er forbrugsgoder, der ankom til den arktiske region fra forskellige områder i det kolonial/moderne verdenssystem.⁴ Først under efterdønningerne af denne performance kunne Kleemann se ånden fra Arkes praksis, som også lejlighedsvis blandede koloniale forbrugsgoder med æstetisk og historisk materiale. Af dette opstod Kleemanns erkendelse: “Da jeg opdagede at jeg ville lave en hommage til Pia Arkes *Jord*

til Scoresbysund, havde den siddet i kroppen et stykke tid”.⁵

Denne erkendelse resulterede i forestillingen i Alaska, som fik titlen *Hommage til Jord til Scoresbysund*. Hermed refererer den til en installation af Arke fra 1998, som bestod af kaffefiltre med kaffegrums. Installationen blev rekonstrueret tre gange til *Tupilakosaurus*, mindst to gange efter, og muligvis en gang mere i Arkes levetid. Og nu lever historien videre. Hvis – som nogle forskere inden for performancestudier kontroversielt har hævdet – performance bliver sig selv under sin forsvinden, er denne installation insisterende vendt tilbage, har gjort sig synlig, hørt og lugtet igen og igen. Kleemanns performances synes heller aldrig at forsvinde. Ikke blot glider opførelserne af én performance over i andre; for hendes publikum bliver de ved med at agitere eller vække opmærksomhed, bliver ved med at udvikle betydning i både fortidige og fremtidige livsforløb. Som Amelia Jones har bemærket, flyder performancekunstens ‘liveliness’ ukontrollerbart over i nye fremtider. Ved at anerkende, at meningen med en performance kan undslippe vores forsøg på at analysere den, kan kunsthistorikeren ændre målet med historieskrivning fra et narrativ om fortidige kunstværker til i stedet at hjælpe performancekunsten med at forblive aktiv og meningsproducerende i fremtidigt perspektiv.⁶

I denne tekst vil jeg forsøge at tænke med Kleemanns performance for at blive i stand til at analysere nogle af de måder, hvorpå historien undslipper historicismen, hvorpå performance kan blive en subversiv historiografisk øvelse, og hvordan disse tilgange kan problematisere visse diskussioner i omegnen af Grønland. Men hvorfor antyder jeg, at denne performance har relevans for det historiske felt? Måske har det at gøre med mine egne bekymringer som historiker, lige så vel som med min egen oplevelse af begivenheden og dens potentiale for at give en ny forståelse af den historiske nutid, det fortidige kunstværk og det intime, personlige narrativ, som installationen skabte reference til.

Ud over at reflektere over arven efter Arke, syntes performance med sine gentagne bevægelser af tilbagevenden, sin gåen frem og tilbage, at udlede en

ny opfattelse af *Jord til Scoresbysund*. Herved blev der skabt en kollektiv oplevelse i et publikum, som for de flestes vedkommende ikke kendte til Arkes værk, samt en pagt med de adskillige historiske kunstværker, der mødtes i en ny konstellation i nutiden. Walter Benjamin har beskrevet mødet mellem fortid og fremtid som en simultant ny bevidsthedskonfiguration: “It’s not that what is past casts its light on what is present, or that what is present its light on what is past; rather, image is that wherein what has been comes together in a flash with the now to form a constellation”.⁷ (Det er ikke blot det at historien kaster sit lys på det der er, eller at det der er kaster sit lys på det der var; snarere, billedet er dét hvori det som har været ankommer sammen med nuet i et glimt, som former en konstellation). Dette forekommer at være en passende illustration af den forsinkede ‘coming-into-legibility’ af Arkes indflydelse i *Colonial Grains*. Men hvad så med den mere bevidste hentydning til det fortidige kunstværk i *Hommage til Jord til Scoresbysund*?

Begrænsningen i Benjamins dialektiske historiesyn er i dette tilfælde, at det beror på en dramatisk afdækning, hvor fortiden momentant bliver forståelig, men derefter muligvis tabt for evigt: “It means to take control of a memory, as it flashes up in a moment of danger”.⁸ (Det vil sige at tage kontrollen over en erindring, netop som den lyser op i et kriseøjeblik). Denne tankegang rammesætter fortiden som fuldkommen uden for os selv, undtagen i et enkelt messiansk møde. Jacques Derrida gentager og udfordrer denne opfattelse af det historiske levn som absolut andethed. Han foreslår en *hauntology*, hvor ufuldstændige fortider presser sig ind i nutiden – hvor de dog altid unddrager sig fuld forståelighed – og opløser narrativitetens og tilhørsforholdets strukturer, der lover historisk fuldkommenhed. Denne fortid forbliver uhåndgribelig og fremmed for nutiden – altid både del af og uden for nutiden: “[T]he specter is not simply this visible invisible that I can see, it is someone who watches or concerns me without any possible reciprocity, and who therefore makes the law when I am blind, blind by situation”.⁹ (Spøgelset er ikke bare det synlige usynlige som jeg

kan se, det er en som ser og angår mig uden nogen mulig gensidighed, og som derfor sætter loven, når jeg er blind, blindet af situationen).

“Without any possible reciprocity”. Mens Derridas spøgelse taler til det altid-foregrebne ved nutiden, indtager Kleemanns langsomme bevægelser og historikerens længselsfulde, affektive arbejde et mere flertydigt rum. Spøgelsesjæger-historikerens greb, såvel i Kleemanns performance som i min analyse af den, bliver viklet lige så meget ind i den historiske genkomst som fortiden selv. Denne ivrige historisering skaber behov for en alternativ metode til affektivt engagement, dét som Mathias Danbolt kalder “touching history”. I dette perspektiv opstår historien, idet historikeren “reaches out toward the past without taking hold of it” (rækker ud mod fortiden uden at holde/låse den fast): En dans mellem fortid og nutid, hvor begge på skift rækker ud mod og træder væk fra hinanden – ikke i et flygtigt øjeblik af genkendelse eller en lurende mangel på gensidighed, men i ønsket (hvor umuligt det end er) om at kommunikere.¹⁰ Dette møde finder sted under performance og fortsætter efter den – på samme tid som det indbyder til nye forståelser af det, der lå forud.

Den historiske metode, jeg kunne se tage form mellem performance, installationen og mig selv, blev en *performance* af historien – et tidsbegreb, der performer sig selv gennem cykler af genkomst og gentagelse, og som involverer både fortiden og nutiden som aktive deltagere. Sammen skaber de en relation til fortidige og fremtidige historier, hvilket er i tråd med den måde, kulturel hukommelse fungerer på – af Diana Taylor beskrevet som “never for the first time, never for the last time”.¹¹ (Aldrig for første gang, aldrig for sidste gang). Disse genkomstbaserede performances rammesætter fortiden som altid i aktiv udvikling. I samme spor er Kleemanns *Hommage til Jord til Scoresbysund* ikke en *hommage* i form af en underkasten sig under et højere kunstnerisk talent, men noget mere gensidigt. Det er heller ikke en *hommage* forstået som ren og skær hyldest. Det er en *hommage* som bidrager til begge kunstners projekter, og snarere end at hæve den ene kunstner over den anden, skaber den et adgangspunkt til forbindelserne



Jessie Kleemann, *Hommage til Jord til Scoresbysund*, 2015. Foto: David Winfield Norman.

mellem værkerne, hvor de kan gøre sig synlige. Kleemann giver stadig sig selv lov til at bevæge sig ud af installationen, mens hun både udvider dens betydning og giver plads til nye refleksioner.

Jeg bliver stadig plaget af angsten for, at jeg opfangede noget, der var specifikt mit – mest af alt mine egne spøgelse som historiker, der kæmper for at gøre rede for hændelsens kritiske potentiale og samtidig respektere begge kunstners autonomi – den samme kamp, der karakteriserede min ustabile opfattelse af performancen. Jeg følte mig på én og samme tid ude af min krop, fuldkommen opslugt af den kollektive krop, der omgav mig, og helt grundfæstet, kødelig og fast: Et spændingsfelt mellem opslugning og autonomi syntes at komme til syne i Kleemanns bevægelser. Selvom hendes første handlinger tilsyneladende fastslog performancen som en rent melankolsk inkorporerende handling, begyndte hun snart at række ud efter noget andet. Fra det øjeblik hun kravlede op på

højen af kaffegrums, som for at omfavne eller ligefrem at genskabe det, der lå begravet (arven efter en anden kunstner, en begravet fortid, genfærdet af en ufuldendt historie?) begyndte det tektoniske forhold mellem det fortidige kunstværk og nutiden at ændres. Nutids-subjektet blev i lige så høj grad objekt for fortids-subjektet; nutidens ønsker og genlyden fra fortiden blev vendt på hovedet og vækkede minder om det, Carla Freccero foreslår som “an alternative path to the Western melancholic’s incorporation of the lost other and its permanent, if uneasy, entombment within the crypt of history”.¹² (en alternativ vej til den vestlige melankolikers inkorporering af den tabte anden og dennes blivende, om end utilpassede, begravelse i historiens krypt). Med andre ord kan jeg se et gensidigt forhold mellem den historiske nutid og forestillingen om historien selv idet den formes.

Ønsker om at *iscenesætte* dette spændingsfelt mellem individuel og kollektiv legemliggørelse

ved at forholde sig til et fortidigt kunstværk peger bort fra den regulatoriske eller korrektive tilgang til historien, der hersker inden for mange arkivbaserede kunstpraksisser. I stedet peger denne generative rammesætning af performance, som en metode til at legemliggøre historie (og alle de affekter og excesser, der følger med), hen imod en praksis magen til den, dansehistorikeren Andre Lepecki beskriver, hvor “one re-enacts not to fix a work in its singular (originating) possibilization but to unlock, release, and actualize a work’s many (virtual) com- and impossibilities, which the originating instantiation of the work kept in reserve, virtually.”¹³ (man geniscenesætter, ikke for at låse et værk fast i dets unikke (oprindelige) muliggørelse, men for at låse det op, frisætte og aktualisere et værks mange (virtuelle) med- og mod-muligheder, som den oprindelige iværksættelse havde i sig).

Imidlertid forsøger jeg at tage denne metode skridtet videre; det ukontrollerbare potentiale af affekter, minder og temporaliteter, der flyder over, minder os om det kødelige begær og de til tider upassende svar på fortiden, der ligger til grund for appeller til historien. Så bizart og pinligt det end er at indrømme, var denne performance én ud af blot to gange i mit liv, hvor et kunstværk har fået mig til at græde – hvilket vel næppe er den ‘passende’ reaktion for en historiker. Queerteoretikeren Elizabeth Freeman foreslår en metode, der i stedet betragter disse upassende kollisioner mellem mentalt og kropsligt styret viden som omdrejningspunktet for historisk praksis: “*Erotohistoriography does not write the lost object into the present so much as encounter it already in the present, by treating the present itself as a hybrid*”.¹⁴ (Erotohistoriografi skriver ikke det tabte objekt ind i nutiden, snarere møder den det allerede i nutiden ved at betragte nutiden som en hybrid). Muligheden for at sorgen kan åbne op for lystfuld identifikation, for produktiv skabelse, og give adgang til en mere tro udlægning af sociale relationer i nutiden viser Kleemanns performance ved at fokusere på kroppens egen evne til at navigere i temporaliteter og formgive historisk bevidsthed. Disse angiveligt ikke-akademiske kropslige responser

og tendenser bliver forstået som “*themselves a form of understanding*”, (i sig selv en form for forståelse), der afslører nutiden som lagdelt i forskellige begærtider.¹⁵ På den måde sår performancen tvivl om hele problematikken omkring stabil oprindelse og historiske betingelser ved ustandseligt at repositionere sin egen historiske ramme.

Men ved alt for ivrigt at tage denne hybride nutid til os, løber vi en risiko for at valorisere ‘nuet’ som et privilegeret kontaktpunkt til en lige så ustabil fortid. Antonin Artaud er et eksempel på dette. Mens Artauds Grusomhedens Teater hævder, at ‘livets’ atemporale vitalitet er dets udgangspunkt, kræver dette teater en anden essens – det singulære, flygtige øjeblik – idet “*an expression does not have the same value twice*”.¹⁶ (et udtryk har ikke den samme værdi to gange). Selv om Artaud ikke rammesætter disse definitioner på liv og på øjeblikket som temporale begreber, står det ene uden for menneskets historie, mens det andet opstår i en monadisk enhed af u-gentagelig tid. Dette foregriber i høj grad diskussionerne om repetition og forsvinden i performancestudier, hvilket får mig til at mistænke, at denne appel til oprindelse og hånlige holdning til repetition kalder på Diana Taylors spørgsmål, om “*whose memories ‘disappear’*”, (hvis erindringer ‘forsvinder’), når flygtige performances bliver anset for at stå uden for historien.¹⁷

Drømmen om en nutid, som er helt til stede, duer ikke. Jeg fornemmer en vis eksotisering i dette dobbelte tidsbegreb, idet det genlyder af “*et etnografisk nu og aldrig*”, som Erik Gant beskriver det – løftet om en eller anden altid-fjernere, ren kulturel oprindelse.¹⁸ Primitivistiske diskurser, fra Hegels verdenshistorie og fremad, har længe antydnet, at ikke-europæeren enten står fuldstændig uden for historien eller hænger fast i en historisk fortid. Bortset fra den farlige kulturelle primitivisme i Artauds idé om, at teatret bør sky repetition, argumenterer Derrida for, at Grusomhedens Teater falder tilbage på sig selv og gentager denne afvisning af repetitionen i uendelighed.¹⁹ Dette ‘nu’ bliver dermed spredt ud over fortidige og fremtidige historier, altid i porøs bevægelse mellem repræsentation og præsentation.



Jessie Kleemann, *Hommage til Jord til Scoresbysund*, 2015. Foto: David Winfield Norman.

Pia Arkes installation bliver aldrig skabt på ny – men den skabes om og om igen. Jessie Kleemanns *hommage* gled konstant frem og tilbage mellem re-præsentation og præsentation, som en reference til et fortidigt kunstværk og som et nyt kunstværk i dets egen ret. Jeg finder inspiration i disse teoretiske samtaler til – som Carla Freccero foreslår – at udarbejde en historicisme, der “does not necessarily take seriously the pieties of the discipline that would require the solemn, even dour, marshalling of empirical evidence to prove its point.”²⁰ (ikke nødvendigvis tager fromheden alvorligt fra en disciplin som har brug for en højtidelig, eller ligefrem dystert, rangering af empirisk evidens for at bevise sit værd). Det er snarere det historiske arbejdes tvær-temporale bevægelser og begær, der afslører historikerens arbejde som hverken fuldkommen rationelt eller fuldkommen subjektivt-anakronistisk: På den ene side hjem søger

fortiden os – svæver over nutiden på trods af vores forsøg på bevæge os væk fra den; på den anden side ser vi længselsfuldt tilbage på historien for at skabe en meningsfuld identifikation med den.

Det lader altså til, at historien ikke er et neutralt eller universelt begreb, der betegner en fortid, som enten er fuldt ud tilgængelig eller helt underordnet og kun tilgængelig i *re*-præsentation. Historien er en operation, der sætter fortiden i meningsfuld kontakt med nutiden, og i hvilken fortiden, nutiden og mange andre temporaliteter tager del. I den tilbageværende del af dette essay vil jeg forsøge at udføre den vanskelige operation det er at genoplive de intime tilsynekomster af fortider og nutider, som de dukkede op i denne performance, for at bringe dem på historisk kollisionskurs igen, nu, for første gang, en gang til, for tid og evighed, om og om igen.



Jessie Kleemann, *Hommage til Jord til Scoresbysund*, 2015. Foto: David Winfield Norman.

Og igen: Pia Arkes utidige vidnesbyrd

I sommeren 1997 vendte Pia Arke tilbage til sit fødested, Ittoqqortoormiit i Østgrønland, for første gang i femogtredive år. Og en morgen den sommer lavede hun en kande kaffe. Da hun smed kaffegrumset i skraldespanden, sagde hendes svigerinde: “Du skal smide kaffen ud af vinduet, her i Ittoqqortoormiit vil vi så gerne have lidt jord, som der kan vokse blomster i”.²¹

Det er sådan, Arke fortæller historien i *Scoresbysundhistorier*, en bog som var resultatet af otte års forskning. Scoresbysund er det danske navn for Ittoqqortoormiit, som ligger omkring 900 kilometer nordligere end nogen anden by på østkysten. Den blev grundlagt i kraft af et udflytningsprojekt i 1925, hvor omkring 80 østgrønlændere blev bragt til denne

ubeboede region for at agere levende flag for de danske besiddelser på Grønlands nordøstkyst. Det første årti efter udflytningen var præget af en influenzaepidemi samt udbredt sult og kulde. Disse og andre faktorer førte til det, Arke observerede som et sammenbrud både i den historiske bevidsthed og i Scoresbysunds faktiske historiske optegnelser: på stedet eksisterer der stort set ingen fotografier af bygdens tidlige koloniale æra. Scoresbysund blev viklet ind i dansk geopolitik men gjort usynlig i den danske koloniale diskurs. Det værk, Arke skabte på grundlag af sin forskning i denne genfærdsagtige historie, er måske hendes mest kendte.²²

Selv om kaffeanekdoten kan synes marginal i *Scoresbysundhistorier*, vendte Arke tilbage til den gang på gang igennem sin karriere – mest direkte i installationen *Jord til Scoresbysund*. Installationen bevæger sig hinsides det biografiske, idet den

kan ses som en refleksion over et andet lag af bevægelse: tvangsforflytningen, der i første omgang skabte Scoresbysund. Ved brug af et koloniale produkt iscenesætter installationen skabelsen af et nyt hjem-land, fremstillet af kunstig, importeret 'jord', som venter på at blive gjort aktiv. På samme tid som værket reflekterer over Scoresbysunds lokalhistorie, trækker det også tråde til en global kolonisationshistorie ved at tegne kortet med kaffe, som var et af de tidligste og vigtigste koloniale produkter fra Europas enorme imperier og har nære forbindelser til de intellektuelle kredse i Frankrig og England, der fostrede oplysningstanken – oprindelsespunktet for den etno-sociologiske primitivisme.

Kaffe spiller også en særlig rolle i Grønlands kulturelle miljø i form af *kaffemik*-kulturen – de kaffeselskaber, der bliver afholdt for at fejre dimissioner, fødsler, møder med nye mennesker. Ordet *kaffemik* antyder en særlig dualitet af nyhed og tradition: 'kaffe' og '-mik', som betyder en festlig forsamling. På den måde repræsenterer kaffe også to aspekter af produktionsligningen – den rå ressource i sig selv og det øjeblik, hvor dens værdi som forbrugsgode bliver realiseret gennem udveksling. I det mellemliddede genfærd – produktionen af værdi gennem arbejde – bliver skåret fra, står vi tilbage med en begyndelse og en slutning, mens midten, det usete arbejde i en fjern koloni, er forduftet. Et hjem og et andet sted, en oprindelse og et slutresultat, som danner en cirkel og genopliver processen omkring at uddrage og implementere. Med disse og andre cirkulære ideer positionerer Arke Scoresbysund som en central periferi, hvor både intime, personlige historier og kolonialisme på både national og international skala kan lokaliseres – eller, som hun skriver: "det private, det æstetiske og det geopolitiske flyder noget sammen her et sted midt imellem det hele, *in the middle of nowhere*".²³

Denne performative dualitet peger hen imod en anden dialektik, som Pia Arke identificerede som 'det etnoæstetiske', hvorved hun redefinerede dette antropologiske begreb for at afdække den gensidige afhængighed mellem etnografisk kunst og kunsthistoriske diskurser.²⁴ Mens forestillingen om kunst-

værket som autonomt objekt truer de kulturelle diskursers *interesseret*-hed, så udelukker det etniskes sammenkædning med det æstetiske muligheden for *uinteresseret*-hed ved at udfordre de udelukkelsespolitikker, som er på spil i den æstetiske diskurs. Det æstetiske begær, som bliver udlevet gennem det etniske, afslører specificiteten som en anden form for universalitet, alt imens det understreger æstetikens ikke-neutrale, kulturelt-specifikke arv. Det 'etniske' udfordrer det æstetiske, ikke fordi det rent faktisk er i besiddelse af en primitiv andethed, der truer det æstetiskes faktiske autonomi, men fordi det afslører, hvordan den æstetiskes diskurs selv har konstrueret det 'etniske' som sin *anden*.

Kuratorisk Aktion beskriver denne installation som "a space where linear history cannot be written, but where temporary histories are negotiated and created".²⁵ (et rum, hvor lineær historie ikke kan skrives, men hvor midlertidige historier bliver forhandlet og skabt). Installationen optræder i et ikke-narrativt 'nu eller aldrig', men ikke desto mindre peger den tilbage mod et narrativt moment uden for sig selv, samtidig med at den peger på mange historier om bortrivelse og rejse. Inden for denne flydende bevægelse indtager anekdoten en partikulær og ambivalent betydning. Som litterært format, der synes at træde ud af den positivistiske, empiriske historie, svæver den mellem fiktion og reportage, og mellem makro- og mikrohistorier; som Joel Fineman beskriver: "[T]he anecdote determines the destiny of a specifically historiographic integration of event and context. The anecdote, let us provisionally remark, as the narration of a singular event, is the literary form or genre that uniquely refers to the real".²⁶ (Anekdoten bestemmer skæbnen for en specifikt historiografisk integration af begivenhed og kontekst. Lad os foreløbig bemærke, at anekdoten som fortælling om en bestemt begivenhed, er en litterær form eller genre som i særlig grad refererer til virkeligheden). Med andre ord, fordi anekdoten tillader sig selv at træde tilbage fra blot selvbevidst at historisere hele æraer ved at tilkendegive, og *nu vil jeg fortælle dig en lille historie som del af den store historie*, foregiver den at repræsentere en sand begivenhed gennem hvilken

den overordnede struktur af det historiske arbejde kan forstås.

I forhold til *Scoresbysundhistorier* og *Jord til Scoresbysund*, såvel som *Hommage til Jord til Scoresbysund*, krymper anekdoten den historiske begivenhed for at åbne op for den større historicitet. I det øjeblik denne subjektive narration af en lillebitte historie kommer til at betegne ‘det virkelige’ inden for et større (også angiveligt ‘virkeligt’) historisk projekt, afdækker anekdoten den performative fremstilling af historien som altid-allerede en proces, hvor der krympes og forstørres, lokaliseres og globaliseres.

Denne performative fremstilling af historien gentager sig selv endnu en gang i installationen ved at krympe anekdoten til en ikke-narrativ oplevelse, som derefter bliver forstørret i Kleemanns performance. Denne transformation er altid ufuldstændig – jorden kommer aldrig til Scoresbysund, på samme måde som Arke “[smed]

kaffegrumset ud ad stuevinduet, blot for at iagttage det forsvinde sporløst ned mellem stenene”.²⁷ Installationens ‘nuer’ og performancen er begge forsvundet, men deres transformation og genfortælling fortsætter. Alt imens historien falder fra hinanden og samles igen, konfronterer denne historiske metode os med historicismens begrænsninger ved at fokusere på, hvordan historier fortsat cirkulerer hinsides historisk specificitet og historiserende narration. Reportagen transformeres til fiktion, og det historiske moment – det fænomen der lover os et umedieret glimt af det virkelige – autoabstraheres og begynder at røre ved andre historier, der ellers synes at være den fremmed. Idet installationen fortsætter med at tilegne sig nye sedimentlag, som peger mod stadig fjernere historier, begraver den løftet om at kultivere et stabilt ståsted på fast grund.



Jessie Kleemann, *Hommage til Jord til Scoresbysund*, 2015. Foto: David Winfield Norman.

Autonomt, sammen: Jessie Kleemanns tredje sted

Men hvordan kan man så skabe en *homage* til en kunstner, hvis *oeuvre* synes at unddrage sig konceptet *homage*, og til et kunstværk, som ikke længere eksisterer? Det er ikke helt uproblematisk, at en stor del af den kritiske modtagelse af Pia Arke kom efter hendes død. For eksempel er det blevet almindeligt udbredt at inddrage hende i postkoloniale diskurser som om, hendes forhold til dette teoretiske kompleks var ganske ukompliceret – på trods af, at hendes eget forfatterskab indikerer en vis produktiv ambivalens i forhold til diskursen, i lighed med hendes respektløse tilgang til disciplinens. Et af problemerne er tendensen inden for visse områder af postkolonial teori til at definere 'kolonialisme' som et specifikt, afgrænset område, der hjem søger nutiden; som Robert Young skriver om det postkoloniale: "[T]he continuing projection of past conflicts into the experience of the present, the insistent persistence of the afterimages of historical memory that drive the desire to transform the present".²⁸ (Den fortsatte projektion af fortidige konflikter ind i oplevelsen af nutiden, den vedholdende insisteren på efterbillederne fra den historiske hukommelse som driver viljen til at transformere nutiden). De konsekvent asymmetriske magtrelationer, der overskrider den angiveligt komplette dekoloniale æra, er desuden vidne om en fortsat kolonialisme. Som Arke og hendes bror, Erik Gant, har teoretiseret omkring, er det koloniale ikke kun en fortid, der hjem søger nutiden, men en kraft, der er fuldt ud operationel inden for diskurser, der hævder at genopdage og erobre 'sandheden' om postkolonien igen og igen.²⁹

I lyset af dette truer den postkolonialistiske kritik med at genoptage projektet om koloniale overherredømme. Jeg bliver mindet om Erik Gants kritik af institutionaliseringen af den postkoloniale tænkning:

Derfor, fordi postkolonialismen må søge at mestre den koloniale tekst, fordi den følger efter denne tekst, følger den i dens forstummen og dens genopbrusen, i forglemmelsen og genopdagelsen af kolonien, fordi den altså følger, sygner hen og blusser op i forhold til en anden puls – derfor er det, tror jeg, at den postkolonial-

istiske tænkning snart synes påkrævet, snart perhaps not so much, snart gisper efter at vinde ind, snart lægger sig ned igen.³⁰

Dette epistemologiske dilemma åbner op for spørgsmålet om, hvordan vi kan *praktisere* historie uden at gøre den magtesløs gennem udtømmende behandlinger, der falder tilbage i triumferende beherskelse.

Spørgsmålet bliver nu, hvordan vi kan forholde os til en fortid der forbliver i nutiden, en fremtid der bliver formet i fortiden, en nutid der er latent i historien, og magtrelationer og affekt, der falder uden for historiske og diskursive betegnelser. Kleemanns brug af træpløkker vækker associationer til kortlægning og trækker implicit på en tradition for at gøre krav på et stykke land for at prospektere efter mineraler, hvilket er en problematisk tradition, der længe har eksisteret i Alaska og Yukon-territoriet i Canada.³¹ 'Afmærkningen' i Kleemanns performance afspejler måske delvist de gentagne krav, der bliver gjort på stedet og dets historie, og måske også på Arke. Men ved at overlade disse redskaber til at gøre krav på et sted til publikum – specielt til kvinderne – vendte Kleemann magtrelationerne på hovedet og redistribuerede dem som del af at gøre 'krav' på fortiden. Det, der fandt sted, var ikke så meget et forsøg på at gøre krav på det fortidige kunstværk, som det var et behov for at udtrykke visse dilemmaer, som de to kunstnere havde til fælles, og dermed etablere en mere gensidig relation til den historie, der udfolder sig i nutiden.

For at fange et glimt af de fortider og fremtider, der glider ind og ud af vores hybride nutid, har vi behov for en langsommere tid; Mathias Danbolt foreslår en form for 'dvale'. Disse tilsyneladende inaktive dvaletilstande er ikke kun en absolut alteritet, som vi aldrig kan forbinde os med, og de er heller ikke helt færdige – "only temporarily standing still and might be reanimated in ways that will give them a different life in times to come".³² (kun midlertidigt stillestående, og de kan reanimeres på måder som vil give dem nyt liv i fremtiden). Måske er en gensidig historie kun mulig, når vi tillader en del af fortiden at gå i dvale i os selv, som det dvælende ekko af Arke

i *Colonial Grains*, der førte til *Hommage til Jord til Scoresbysund*.

Mens Jessie Kleemann vandrede ind og ud blandt publikum, blev disse tilbagekomsters langsomhed forstærket. Kleemann har ofte forklaret sine øvelser med interaktivitet gennem qivittoq-begrebet. Den ensomme figur, der vandrer rundt blandt publikum, konfronterer dem med det faktum, at “der skal flere til for at skabe en udstød”.³³ Men i dette tilfælde blev interaktiviteten fællesskabsopbyggende, idet alle deltagerne blev bundet løseligt sammen. Hvis Kleemann performede en qivittoq, var det én, som skabte et nyt fællesskab at vende tilbage til.

Fremstillingen af ny jord, som hun siden delte ud blandt publikum, understregede, at denne kollektivitet har alt at gøre med at *være* i verden – en verden, vi deler. Idet hun vikledede os sammen, var jeg bevidst om at blive ført ind i en kollektiv oplevelse, men jeg følte mig aldrig tvunget. Med andre ord blev vi kollektiviseret, men som et kollektiv af subjekter. Jeg kan ikke lade være med at tænke, at dette blev muligt, fordi så meget af performancen havde at gøre med at gå. Som Karen O’Rourke beskriver, bringer det at gå vores individuelle rejser i dialog med den menneskelige historie på et overordnet plan: “Walking blurs the borders between representing the world and designating oneself as a piece of it, between live art and object-based art.”³⁴ (At gå udvisker grænserne mellem at repræsentere verden og udpege sig selv som del af den, mellem live art og objektbaseret kunst). Det at gå bliver et medium for at skabe ‘berøring’ på tværs af tid og sociale skel, for igen at bringe Danbolts ‘touching history’ i spil – en *autonomia*, der anerkender, at vi altid-allerede er impliceret i andres liv og rum.

I slutningen af “Etnoæstetik” appellerer Arke til et tredje sted inden for eller uden for de postkoloniale diskurser – et sted for folk som hende selv, der hverken er “det etnografiske objekt eller [...] det etnografiske subjekt”.³⁵ Hun skriver videre, at “der er et vist element af tvingende nødvendighed over vores spil med de forskellige verdener brikker.”³⁶ Jeg fortolker dette tredje sted som et område, der forsøger at navigere i flertydigheden og det ustabile inden

for det postkoloniale i stedet for at stabilisere den – et mødested som det sted, Kleemann gjorde tilgængeligt i Anchorage, der samlede forskellige relationer til fortiden, samtidig med at bevæge sig ind i sin egen nutid. Arke bemærker også, at “vi [er] nødt til selv at skabe det.”³⁷ Det kan for eksempel ske ved at skabe ny jord og give den til en gruppe af forskellige subjekter. Idet Kleemann delte kaffegrumsud, håndfuld for håndfuld, blev det ‘centrum’, det kom fra, stærkt formindsket, hvilket skabte et nyt fællesskab med publikum lige så vel som med det historiske kunstværk.

Ud over disse handlinger inddrog det sensoriske element af performancen alle museets besøgende, idet kaffens duft bredte sig over to etager. To timer efter lugtede jeg stadig af kaffe. Denne duft trak mig tilbage til det element af *Jord til Scoresbysund*, som ikke var blevet indfanget i de fotografier, der dokumenterede den. Lugt er et overraskende sjældent studeret emne inden for performancestudier,³⁸ men taget i betragtning hvor meget lugt beror på at blive oplevet *live*, samtidig med at det umiddelbart og uventet kan vække minder til live, der rækker ud over *live*-oplevelsen, er det min fornemmelse, at aroma kan hjælpe os til at overveje, hvordan historier kollektiviserer, individualiserer og skaber forbindelser mellem kulturel hukommelse og det altid-forskudte nu. Duft af kaffe har ingen tilstedeværelse, men i sin egen formløshed repræsenterer den overskridelsen af den historiske dokumentation ved at trænge sig ind i sit publikums minder.

Forudseende historier Som jeg har forsøgt at argumentere for, beskæftiger performance sig mindre med ‘en’ historie end med at performe selve historiebegrebet – en cyklus af tilbagevenden og forsinkelse, eksklusion og tilhør – og den proces, som får fortid og nutid til at flette sig sammen. Denne historie har ikke så meget at gøre med et ‘glimt’ af erkendelse; tværtimod handler den om en langsom, kompakt tilbivelsesproces. Ikke en hjem søgelse men “et møde som aldrig hører op”. Alt dette har at gøre med at *være* i verden, sammen. I arbejdet med at opbygge fællesskaber og forstå forbindelser på tværs af tiden er det

også nødvendigt at respektere andres autonomi. Hvad denne performance beder os om at gøre i praksis er at føle os respektfuldt samhörige, samtidig med at vi forbliver åbne over for de mange strejf af fortid, der kommer ind i vores nutid. Det minder mig om kunsthistorikeren Nivi Christensens opfordring til at skabe en ny kunsthistorie, der “[ikke] fastholder Grønland i de to positioner som værende enten historisk forankret eller kulturelt ødelagt”.³⁹ Kleemanns performance antyder sådan en historisk metode, der altid-allerede er midt i en genskabelsesproces.

Da jeg spurgte Kleemann om hendes tanker om performance-tid, nævnte hun et ønske om at “udvide tid, at få så meget som muligt ud af den tid, vi har”.⁴⁰ Det er på en måde sådan, det har føltes for mig at skrive denne artikel: Både et ønske om at udvide tiden og et – i sagens natur – ørkesløst forsøg på at nedskrive alle de temporaliteter og associationer, der dukkede op under performancen. En umulig opgave, eftersom jeg konstant bliver konfronteret med nye og gamle billeder, der “bliver ved med at flamme op”. Det lader mig tilbage med spørgsmålet: “Do you think it’s over?”

Oversat af Martin Skovhus Frost

Litteratur:

- Arke, Pia. *Etnoæstetik*. Århus: Kunsttidsskriftet ARK, 1995.
- Arke, Pia. *Stories from Scoresbysund: Photographs, Colonisation and Mapping*, andre udgivelser. København: Pia Arke Selskabet & Kuratorisk Aktion, 2010.
- Artaud, Antonin. *The Theater and Its Double*. Oversat af Mary Caroline Richards. New York: Grove Press, 1998.
- Banes, Sally. “Olfactory Performances.” *TDR: The Drama Review* 45:1 (2001): 68–76.
- Benjamin, Walter. *The Arcades Project*. Oversat af Howard Eiland og Kevin McLaughlin. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999.
- Benjamin, Walter. “On the Concept of History.” I *Selected Writings*, bind 4. Redigeret af Howard Eiland og Michael W. Jennings, 389–400. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2003.
- Christensen, Nivi Katrine. “Grønlands Nationalgalleri for Kunst: En kritisk gennemgang af relevante problemstillinger.” *Speciale i Kunsthistorie ved Københavns Universitet*, 2013.
- Danbolt, Mathias. “Dormancy: Notes on Sleep, Criticality, and the Poetics of Suspension in and around Henriette Heise’s Darkness Machines.” I *Not Now! Now! Chronopolitics, Art & Research*. Redigeret af Renate Lorenz, 145–171. Berlin: Sternberg Press, 2014.
- Danbolt, Mathias. “Striking Reverberations: Beating Back the Unfinished History of the Colonial Aesthetic with Jeannette Ehlers’s Whip it Good.” I *Otherwise: Imagining Queer Feminist Art Histories*. Redigeret af Amelia Jones og Erin Silver, 276–293. Manchester: Manchester University Press, 2016.
- Danbolt, Mathias. “The Trouble with Straight Time: Disruptive Anachronisms in Pauline Boudry and Renate Lorenz’s N.O. Body.” I *Performing Archives / Archives of Performance*. Redigeret af Gunhild Borggreen og Rune Gade, 448–464. København: Museum Tusulanums Forlag, 2013.
- Derrida, Jacques. “Spectrographies.” I Jacques Derrida og Bernard Stiegler, *Echographies of Television: Filmed Interviews*. Oversat af Jennifer Bajorek, 113–34. Cambridge, UK: Polity, 2002.
- Derrida, Jacques. “The Theater of Cruelty and the Closure of Representation.” *Theater* 9:3 (1978): 6–19.
- Fineman, Joel. “The History of the Anecdote: Fiction and Fiction.” I *The New Historicism*. Redigeret af Harold Aram Veaser, 49–76. New York: Routledge, 1989.
- Freccero, Carla. *Queer / Early / Modern*. Durham: Duke University Press, 2006.
- Freeman, Elizabeth. *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*. Durham: Duke University Press, 2010.
- Gant, Erik. “Den excentriske eskimo.” *Tidsskriftet Grønland* 44:5 (1996): 169–192.
- Gant, Erik. “Grønland som begivenhed.” I *Grønlandsk kultur- og samfundsforskning* 98/99, 125–134. Nuuk: Atuagkat, 1999.
- Gant, Erik. “Om det gådefulde og diaboliske i dansk grønlandspolitik.” *Tijdschrift voor Skandinavistiek* 30:2 (2009): 202.
- Hopkins, Candice. “The Golden Potlatch: Study in Mimesis and Capitalist Desire.” *Filip* 13 (2011): <http://fillip.ca/content/the-golden-potlatch-study-in-mimesis-and-capitalist-desire>.
- Jones, Amelia. “Unpredictable Temporalities: The Body and Performance in (Art) History.” I *Performing Archives / Archives of Performance*. Redigeret af Gunhild Borggreen og Rune Gade, 53–72. København: Museum Tusulanums Forlag, 2013.
- Juhl, Carsten. “Om et råt og nænsomt udsyn – Om Pia Arkes æstetisk-antropologiske undersøgelser ved hjælp af tekst og fotografi.” *Katalog* 20:3 (2008): 22–32.
- Kleemann, Jessie. *Tållat. Digte. Poems*. København: Fisker & Schou, 1997.
- Lepecki, Andre. “The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances.” *Dance Research Journal* 42:2 (2010): 28–48.
- Moestrup, Mette. “Qivittoq, Qivittoq, Orsoq – Interview med Jessie Kleemann.” *Legenda* 9 (2010): 68–87.

O'Rourke, Karen. *Walking and Mapping: Artists as Cartographers*. Cambridge, MA: MIT Press, 2013.

Sandbye, Mette. “Making Pictures Talk: The Re-Opening of a ‘Dead City’ through Vernacular Photography as a Catalyst for the Performance of Memories.” I *Re-Investing Authenticity: Tourism, Place and Emotions*. Redigeret af Britta Timm Knudsen og Anne Marit Waade, 182-198. Bristol: Channel View Publications, 2010.

Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press, 2003.

Young, Robert J.C. “Postcolonial Remains.” *New Literary History* 43 (2012): 19-42.

Noter

- 1 Walter Benjamin, *The Arcades Project*, overs. Howard Eiland og Kevin McLaughlin (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999), 462.
- 2 Jessie Kleemann, *Tallat. Digte. Poems* (København: Fisker & Schou, 1997), 18.
- 3 Interviewkorrespondance med kunstneren, 7-10-2015.
- 4 For en analyse af brugen af sort og hvidt i en dekolonial sammenhæng: Mathias Danbolt, “Striking Reverberations: Beating Back the Unfinished History of the Colonial Aesthetic with Jeannette Ehlers’s *Whip it Good*,” i *Otherwise: Imagining Queer Feminist Art Histories*, red. Amelia Jones og Erin Silver (Manchester: Manchester University Press, 2016). Det skal noteres, at Danbolt har gang i et nyt projekt vedrørende kolonivarers status i dagens Danmark i form af visuel repræsentation – et projekt, som sikkert kunne bidrage til tankerne omkring dette emne.
- 5 Interviewkorrespondance med kunstneren, 7-10-2015.
- 6 Amelia Jones, “Unpredictable Temporalities: The Body and Performance in (Art) History,” i *Performing Archives / Archives of Performance*, red. Gunhild Borggreen og Rune Gade (København: Museum Tusulanums Forlag, 2013), 56.
- 7 Walter Benjamin, *The Arcades Project*, 462.
- 8 Walter Benjamin, “On the Concept of History,” i *Selected Writings*, bind 4, red. Howard Eiland og Michael W. Jennings (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2003), 391.
- 9 Jacques Derrida, “Spectrographies,” i Jacques Derrida og Bernard Stiegler, *Echographies of Television: Filmed Interviews*, overs. Jennifer Bajorek (Cambridge, UK: Polity, 2002), 121.
- 10 Mathias Danbolt, “The Trouble with Straight Time: Disruptive Anachronisms in Pauline Boudry and Renate Lorenz’s N.O. Body,” i *Performing Archives/Archives of Performance*, 461.
- 11 Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas* (Durham: Duke University Press, 2003), 58.
- 12 Carla Freccero, *Queer / Early / Modern* (Durham: Duke University Press, 2006), 102.
- 13 Andre Lepecki, “The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances,” *Dance Research Journal* 42:2 (2010): 31.
- 14 Elizabeth Freeman, *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories* (Durham: Duke University Press, 2010), 95. Mens Freeman positionerer sit projekt specifikt omkring queer erotisk begær, tillader jeg mig at strække implikationerne af queerteori videre end den eksplicit seksuelle ramme.
- 15 Freeman, 96.
- 16 Antonin Artaud, *The Theater and Its Double*, overs. Mary Caroline Richards (New York: Grove Press, 1998), 75. Dette med henvisning til, at Jessie Kleemann ofte har nævnt Artaud som teoretisk inspirationskilde.
- 17 Taylor, 36.
- 18 Erik Gant, “Den excentriske eskimo,” *Tidsskriftet Grønland* 44:5 (1996): 171.
- 19 Jacques Derrida, “The Theater of Cruelty and the Closure of Representation,” *Theater* 9:3 (1978): 16.
- 20 Freccero, 3.
- 21 Pia Arke, *Stories from Scoresbysund: Photographs, Colonisation and Mapping* (København: Pia Arke Selskabet & Kuratorisk Aktion, 2010), 239.
- 22 To vidt forskellige fortolkninger af bogen: Mette Sandbye, “Making Pictures Talk: The Re-Opening of a ‘Dead City’ through Vernacular Photography as a Catalyst for the Performance of Memories,” i *Re-Investing Authenticity: Tourism, Place and Emotions*, red. Britta Timm Knudsen og Anne Marit Waade (Bristol: Channel View Publications, 2010); Carsten Juhl, “Om et råt og nænsomt udsyn – Om Pia Arkes æstetisk-antropologiske undersøgelser ved hjælp af tekst og fotografi,” *Katalog* 20:3 (2008): 22-32.
- 23 Arke, *Scoresbysundhistorier*, 233.
- 24 Pia Arke, *Etnoæstetik* (Århus: Kunstdidsskriftet ARK, 1995), 10-11.
- 25 Kuratorisk Aktion, *Tupilakosaurus*, 115.
- 26 Joel Fineman, “The History of the Anecdote: Fiction and Fiction,” i *The New Historicism*, red. Harold Aram Veesser (New York: Routledge, 1989), 56.
- 27 Arke, *Scoresbysundhistorier*, 239.
- 28 Robert J.C. Young, “Postcolonial Remains,” *New Literary History* 43 (2012): 21.
- 29 Erik Gant, “Grønland som begivenhed,” i *Grønlandsk kultur- og samfundsforskning 98/99* (Nuuk: Atuagkat, 1999), 127.
- 30 Erik Gant, “Om det gådefulde og diaboliske i dansk grønlandspolitik,” *Tidsskrift voor Skandinavistiek* 30:2 (2009): 202.

- 31 For en diskussion af forbindelsen mellem prospektering og kulturtilegnelse i forbindelse med euro-amerikansk kapitalistisk begær: Candice Hopkins, "The Golden Potlatch: Study in Mimesis and Capitalist Desire," *Fillip* 13 (2011): <http://fillip.ca/content/the-golden-potlatch-study-in-mimesis-and-capitalist-desire>.
- 32 Mathias Danbolt, "Dormancy: Notes on Sleep, Criticality, and the Poetics of Suspension in and around Henriette Heise's *Darkness Machines*," i *Not Now! Now! Chronopolitics, Art & Research*, red. Renate Lorenz (Berlin: Sternberg Press, 2014), 159.
- 33 Mette Moestrup, "Qivittoq, Qivittoq, Orsoq – Interview med Jessie Kleemann," *Legenda* 9 (2010): 69.
- 34 Karen O'Rourke, *Walking and Mapping: Artists as Cartographers* (Cambridge, MA: MIT Press, 2013), 13.
- 35 Arke, *Etnoæstetik*, 31.
- 36 Arke, *Etnoæstetik*, 31.
- 37 Arke, *Etnoæstetik*, 31.
- 38 For et eksempel på en semiotisk analyse: Sally Banes, "Olfactory Performances," *TDR: The Drama Review* 45:1 (2001): 68-76.
- 39 Nivi Katrine Christensen, "Grønlands Nationalgalleri for Kunst: En kritisk gennemgang af relevante problemstillinger" (Speciale i Kunsthistorie ved Københavns Universitet, 2013), 58.
- 40 Samtale med kunstneren, Anchorage, AK, 27-08-2015.

David Winfield Norman, f. 1991.

Graduate i kunsthistorie fra University of British Columbia og Universitetet i Oslo.