

Billedlig tidslighed

Historiens plasticitet

JACOB LUND

*Billedanalysens politiske aspekter er de seneste 15-20 år blevet stadig tydeligere i Georges Didi-Hubermans billedantropologiske arbejde. Hans anakrone billedforståelse indgår i en politiserende tids- og historiefilosofi, som udfordrer traditionel kunsthistorisk skrivning. Denne artikel bruger den af Didi-Huberman kuraterede udstilling *Soulèvements (Opstande)* som anledning til at forsøge at fremdrage nogle centrale pointer i Didi-Hubermans teoretiske forståelse af tid og historie.*

I sin igangværende bogserie *Ce qui nous soulève (Det der rejser os (til opstand))* påpeger Georges Didi-Huberman, at opstandens (*soulèvement*) gestus beror på en kraft til at afslutte noget, men som samtidig også er en kraft til at forestille sig, at noget andet er i færd med at begynde eller begynde igen (Didi-Huberman, 2019 og 2021). Det, det drejer sig om for Didi-Huberman, er opstand mod undertrykkelse og mod at være underlagt; om et politisk begær efter ikke længere at være den, man er, når man er undertrykt. Han ser opstand som en genfødsel af evnen til at blive subjekt, og billedet som et medium for begæret efter at rejse sig, en *potens*. Bogseriens formål er at fremstille en antropologi over den politiske forestillingsevne, der på sin side bygger på en bestemt tids- og historiefilosofi. Det er Didi-Hubermans forståelse af sidstnævnte – der blandt andet kunne ses manifesteret i den, i positiv forstand, anakronistiske forskningsudstilling *Soulèvements* – som vil være omdrejningspunktet for denne artikel.¹

Didi-Huberman er især interesseret i at udvikle en anakronistisk – eller hvad jeg, for at markere, at ordet bruges i en positiv og ikke en nedsettende forstand, ville foretrække at kalde en anakron – tilgang til billeder, der har blik for deres tidslige overflod, kompleksitet og overdetermination, og hvor ethvert billede fremstår som en usædvanlig montage af heterogene

tider, der ikke normalt bringes sammen, når de skrives ind i en lineært fremadskridende historie (Didi-Huberman, 2000, pp. 16 ff.). Hans tids- og historieforståelse er således – som undertitlen på bogen *Devant l'image: Questions posées aux fins d'une histoire de l'art (Foran billedet: Spørgsmål stillet ved afslutningerne på en kunsthistorie)* (Didi-Huberman, 1990) antyder – også en udfordring af en bestemt opfattelse af kunsthistorieskrivning, der dominerede frem til slutningen af 1980'erne, hvor også selve historien i mere generel forstand i lyset af Berlin-murens fald blev proklameret afsluttet af blandt andre politolog Francis Fukuyama (Fukuyama, 1989 og 1992), og som stadig informerer dele af kunsthistoriefaget. I den henseende deler han projekt med kunsthistorikere og -teoretikere som Arthur C. Danto (1998), Hans Belting (1983), Nicolas Bourriaud (1998), Yves Michaud (1997) og Mieke Bal (1999). Som Danto forklarer i sin diskussion af den kunsthistoriske overgang fra moderne kunst til samtidskunst, skulle hans berømte erklæring om kunstens død forstås som en bestemt *kunsthistories* død, nemlig den lineære og teleologiske, hvor hver periode bygger på og udvikler sig fra den forudgående periode:

Det var ikke min opfattelse, at der ikke længere ville være nogen kunst, hvilket 'død' rigtigt nok indebærer, men at den kunst, der nu måtte komme, ville blive frembragt uden hjælp fra en form for understøttende fortælling, hvori den blev set som det passende næste trin i historien. Det, der var kommet til en afslutning, var den fortælling, men ikke fortællingens genstand. (Danto, 1998, pp. 4-5)²

Herefter citerer han Beltings præcise formulering i *Das Ende der Kunstgeschichte? (Enden på kunsthistorien?)* (Belting, 1983): "Samtidens kunst manifesterer en bevidsthed om en kunsthistorie, men fører den ikke længere videre" (Danto, 1998, p. 5). Ifølge Danto henviser termen "samtidskunst" således til en kunsthistorisk periode, i hvilken der ikke længere findes perioder eller forenende træk værkerne imellem, eller snarere så betegner "samtidskunst" ikke en periode, men en posthistorisk tid uden bestemte perioder, hvori der ikke længere sker nogen udvikling i en stor kunsthistorisk teleologi, hvor hver periode udvikler sig på baggrund af den forudgående: renæssance, barok, nyklassicisme, romantik, realisme, impressionisme osv.

Danto hævder, at samtidskunst er posthistorisk kunst. Jeg vil imidlertid argumentere for, at det, vi kan lære af Didi-Huberman, er, at denne forestilling om, at kunsten nu er posthistorisk, ikke nødvendigvis kun vedrører samtidskunst. Betydningsfulde kunstværker og kunstneriske praksisser forandrer ikke blot de måder, hvorpå vi opfatter de værker og praksisser, der kommer til verden efterfølgende, men de påvirker også, hvordan vi opfatter de værker og praksisser, der går forud. Kunst efter afslutningen på den teleologiske kunsthistorie forandrer derfor også vores forhold til den kunst, der forestilles at tilhøre denne kunsthistorie. Det er ikke kun samtidskunst, der er posthistorisk. Det er også de kunstværker, som den historiske fortælling om kronologisk fremskridt var baseret på. Samtidskunst sætter spørgsmålstegn ved den kunsthistoriske fortælling, der er blevet etableret som det fortolkningsmæssige rammeværk om den praksis, den deltager i, og gør denne fortælling utidssvarende eller i det mindste mangelfuld ikke bare i forhold til sig selv, men også i forhold til kunstværker i det hele taget og fra alle tider. Den kunsthistoriske fortælling bliver skilt ad eller demonteret af sin egen genstand, af det den handler om. Didi-Hubermans anakrone tilgang til billeder og den hermed forbundne tids- og historiefilosofi kan således hjælpe os til at drage de fulde konsekvenser af Dantos iagttagelse.

Didi-Huberman iværksatte sin undersøgelse af opstand med udstillingen *Soulèvements* (Opstande), som han kuraterede på Jeu de Paume i Paris 2016-2017. I udstillingsfolderen reflekterer han over, hvad der får os til at rejse os i opstand og bemærker:

Det er også former: former, takket være hvilke alt dette vil blive i stand til at fremstå og blive synligt i det offentlige rum. Altså er det billeder, denne udstilling er dedikeret til. Billeder fra alle tider, fra Goya til i dag, og af alle slags: malerier, tegninger, skulpturer, film, fotografier, videoer, installationer, dokumenter... De indgår i en dialog hinsides epokernes forskelle.³

Snarere end at gengive og formidle resultaterne af et forskningsprojekt, som allerede var afsluttet, tog *Soulèvements* del i et forskningsprojekt under udfoldelse, hvor udstillingens forskellige ophængninger fungerede som et centralt element i selve udforskningen af opstandens billeddannelser og vores politiske forestillingsevne. Efter visningen på Jeu de Paume rejste

den videre til Museu Nacional d'Art de Catalunya i Barcelona, Museo de la Universidad nacional de tres de febrero i Buenos Aires, Sesc i São Paulo, MUAC Museo Universitario Arte Contemporáneo i Mexico City og Galerie de l'UQÀM i Montreal, mens den undergik *stedsspecifikke* transformationer hen ad vejen, idet nye billeder fra de forskellige kontekster kom til, mens andre udgik. I udstillingen var opstande arrangeret i fem afdelinger, hvor med udstillingen reartikulerede det meget forskelligartede billedmateriale – maleri, tegning, film, skulptur, video, installation og arkivmateriale – i nye konstellationer eller fortællinger, som i en vis forstand så bort fra de pågældende billeders forskellige oprindelse og deres tidslige og rumlige afstande. På tværs af geografiske steder og historiske situationer, fra Den Franske Revolution til det såkaldte Arabiske Forår, udforskede den således opstande i kraft af “løsslupne elementer”, “intense gestusser”, “udbrud i ord”, “opblussede konflikter”, og “uudslukkeligt begær” – fra billeder af konkret fysisk opdrift i form af plasticposer på himlen, tiltagende havbølger eller et glas mælk på et spinkelt bord, der bringes til at skvulpe over af en knytnæve, som banker i bordet, til opstand i mere metaforiske betydninger i form af forsamlinger, hævede knytnæver, brosten der kastes, barrikader eller de fire såkaldte Sonderkommando-fotografier fra Auschwitz, taget af fangerne selv og smuglet ud i en tandpastatube (Didi-Huberman, 2016, pp. 94-288).⁴ Det, der interesserer mig i denne sammenhæng, er denne “dialog hinsides epokenes forskelle”, eller hvad jeg ser som en aktivering af en række forskellige billeder, der artikulerer eller giver form til opstande, der har fundet sted på forskellige tidspunkter og forskellige steder, på en måde, så de kommer til at deltage i en fælles tid, et delt nu, som bringes til veje gennem udstillingen. Det følgende er et forsøg på at adressere nogle af de teoretiske spørgsmål vedrørende tid og historie, som Didi-Hubermans udstilling giver anledning til at rejse, frem for en analyse af selve udstillingen. Jeg ser arbejdet med sidstnævnte som en måde at bedrive kunsthistorie efter afslutningen på kunsthistorie i traditionel forstand og en måde at aktivere en historisk forestillingsevne og praktisere politisk billeddannelse. Man bør således holde sig for øje, at det er en bestemt forståelse af historie, Dantos præfiks *post* henviser til; det er stadig muligt og, som det forhåbentlig fremgår, påtrængende nødvendigt at handle og tænke historisk. Inden jeg kigger nærmere på nogle af de tidslige implikationer

af Didi-Hubermans udstilling og hans begreb om anakronisme, vil jeg som antydet indledningsvist bemærke, at en række andre kunstteoretikere også har udfordret forestillingerne om enhed og fremadskriden i traditionel kunsthistorisk tænkning, blandt andet med henvisning til fraværet af fælles æstetiske kriterier og til formel og mediemæssig diskontinuitet. Eksempelvis udlægger Nicolas Bourriaud i midten af 1990'erne termen "kunst" på denne måde:

1. En generisk term, som betegner en samling af objekter, iscenesat inden for rammerne af en fortælling kaldet *kunsthistorien*. Denne fortælling opstiller en kritisk genealogi og problematiserer disse objekters betydning tværs igennem tre delmængder: *maleri, skulptur, arkitektur*.
2. Ordet "kunst" fremstår i dag kun som et semantisk levn fra disse fortællinger (maleriets, skulpturens og arkitekturens historier). (Bourriaud, 1998, p. 122)

Pointen her er, på tværs af de forskellige kunstteoretikers analytiske fokuspunkter med mere, at det fra 1980'erne og frem bliver tydeligere og tydeligere, at der ikke længere findes én forenet kunsthistorie, nemlig den vestlige – som i virkeligheden selv blev splittet op indefra og mangfoldiggjort i forskellige modernismer længe inden, at "samtdiskunst" tog over som betegnelse for vore tiders kunst – men en flerhed af kunsthistorier. Med andre ord er den store kunsthistoriske fremadskriden nu blevet indstillet, idet sameksisterende samtdiskunstneriske praksisser – som Belting allerede bemærkede i 1983 – ikke nødvendigvis tager del i udviklingen af den samme eller en fælles fortælling.

På denne baggrund vil jeg argumentere for, at Didi-Hubermans begreb om anakronisme og *Soulèvements'* "dialog hinsides epokernes forskelle" synes at bane vejen for i det mindste at *forestille sig* en kvalitativt anderledes verden, at udkaste en fremtidighed, der bryder med præsensismens – dvs. gendannelsen af fortiden og fremtiden udelukkende med henblik på at valorisere en umiddelbar nutid (jf. Groys, 2010, p. 90) – altomfattende tidslige horisont uden at falde tilbage i den synkroniserende og universaliserende fremskridtsdiskurs, der karakteriserer den vestlige modernitet. En anakron tilgang er ydermere en måde at løsrive billedet eller kunstværket og dets betydningsdannelse fra en bestemt historiefortælling og de begrænsede muligheder for betydningsdannelse, den tilbyder.

Didi-Hubermans anakrone tilgang sætter således ikke blot spørgsmålstegn ved gyldigheden af en lineær teleologisk kunsthistorie, men er også en måde at bryde med den posthistoriske præsentismes tidslige og dermed politisk forestillingsmæssige udvejsløshed.⁵

Anakroni er ifølge Didi-Huberman den gensidige forbundethed af forskelligartede tider. Inspireret af kunst- og kulturhistoriker Aby Warburgs forestilling om billedernes efterliv (jf. især Didi-Huberman, 2002) og af Sigmund Freuds og Jacques Lacans psykoanalytiske vokabular hævder han, at billeder hjem søger tiden – på sin vis i lighed med den måde, hvorpå Freuds *Nachträglichkeit* (forsinkelse eller forskydning mellem fortid og nutid) og Lacans *après-coup* (eftervirkning) har at gøre med et symptom som et udbrud af fortiden i nutiden, en anakronisme oplevet på kroppen. Det, ikonologiens grundlægger Erwin Panofsky ville uddrive fra sin billedfortolkning og fra kunsthistorien, var *livet* og *efterlivet* i billeder, som hjem søger tiden, dvs. deres betydningsoverskud og dynamiske aspekter (Didi-Huberman, 2005, p. xxiii). Panofsky ville uddrive “de ændringer, som billeder selv udvirker på historisk viden, der bygger på billeder” (Didi-Huberman, 2005, p. xxi). Han ville ikke have, at billederne skulle forstyrre den allerede etablerede historiefortælling. Forestillingen om anakroni er derimod forbundet med en interesse i heterokroni, sameksistensen af flere tider, og skal skelnes fra akroni og anakronisme i ordets normale kunsthistoriske betydning af at indsætte et værk i en tidlig ramme, som er fremmed for det; at “fejlplacere” det i forhold til en bestemt tidlig rækkefølge. Som kunsthistoriker Terry Smith bemærker, indebærer forestillingen om anakroni, at et kunstværk i nogle eller alle henseender befinder sig i et åbent og ubundet forhold til tid (Smith, 2016). Den anakrone billedforståelse indebærer, at et kunstværk kan gøre mere end blot at legemliggøre tidspunktet for dets oprindelse, og at det artikulerer en sammensat tidslig kompleksitet; at det er en dynamisk frem for en statisk størrelse.

I et afsnit af *Devant le temps* med den sigende titel “Devant l’image : devant le temps” (Foran billedet: foran tiden) argumenterer Didi-Huberman for en anakron tilgang til fortolkningen af en fresko af Fra Angelico i San Marco-klosteret i Firenze, sandsynligvis malt i 1440’erne (Didi-Huberman, 2000, pp. 9-28). Han demonstrerer i forhold til receptionen af Fra Angelicos værk, hvordan der altid uomgængeligt vil være en anakro-

nisme på spil, og plæderer for at se denne nødvendige anakronisme som en ressource, der synes at være noget internt i selve genstandene, i de billeder, vi forsøger at fortælle historien om. Anakronisme er således “den tidslige måde at udtrykke billedernes tøjlesløshed, kompleksitet og betydningsoverskud på” (Didi-Huberman, 2000, p. 16). Når vi befinder os foran Fra Angelicos fresko eller et hvilket som helst andet billede, befinder vi os derfor foran en genstand af tidslig kompleksitet, af sammenblandede tider:

[E]n usædvanlig *montage af heterogene tider, der danner anakronismer*. I denne montages dynamik og kompleksitet antager historiske begreber så fundamentale som “stil” og “epoke” pludselig en farlig plasticitet (farlig kun for den, der gerne vil have, at alle ting er på deres plads én gang for alle i den samme epoke: den i øvrigt ret almindelige figur, som jeg kalder “historikeren med tidsfobi”). At rejse spørgsmålet om anakronisme er altså at udspørge denne fundamentale plasticitet, og med den den sammensætning, der er så vanskelig at analysere, af forskellige tider [*différentiels de temps*], som er iværksat i hvert billede. (Didi-Huberman, 2000, pp. 16-17)

Billeder er tidsligt urene og overdeterminerede, dvs. præget af en flerhed af betydningsmuligheder, med potentiale for at aktivere og forbinde sig med en række forskellige tidsligheder og tider.

Didi-Huberman knytter dermed an til filosofen Jacques Rancière, der ligeledes ser et kritisk potentiale i anakroni og forbinder anakron tænkning med historieskabelse. Rancière fremhæver i artiklen “Le concept d’anachronisme et la vérité de l’histoire” (“Begrebet om anakronisme og historikerens sandhed”), at der ikke findes anakronisme, men forbindelsesmåder, som vi i positiv forstand kan kalde anakronier, i form af begivenheder, ideer, betydningsdannelser, som går imod tiden, og som sætter betydning i omløb på en måde, der undslipper enhver samtidighed, forstået som tidens identitet eller sammenfald med *sig selv* (Rancière, 1996, p. 67) – sidstnævnte er, hvad Didi-Huberman kalder “eukronisk konsonans” (Didi-Huberman, 2000, p. 13). I Rancières udlægning er en anakroni

et ord, en begivenhed eller betydningssekvens, der har forladt “sin” tid, og som i kraft heraf er udstyret med en evne til at klarlægge hidtil ukendte tidslige skiftespor, at sikre springet fra eller forbindelsen mellem en tidslig linje og en anden. Og det er gennem disse skiftespor, disse spring og disse forbindelser, at der findes en kraft til at “skabe” historie. Mangfoldigheden af

tidslige linjer, endda af betydninger af tid, som er indbefattet i den "samme" tid, er betingelsen for historisk handlen. (Rancière, 1996, pp. 67-68; jf. Didi-Huberman, 2000, pp. 33-37)

Modernitetens hegelianske bestræbelse mod at lade tiden blive sammenfaldende eller samtidig med sig selv i en altomfattende uopdelt nutid bliver ifølge Rancière modarbejdet af modernistiske avantgardekunstformer, som ikke er forud for deres tid, men "lokaliseret i de moderne tiders forskel fra sig selv" (Rancière, 2014, pp. 10-11).

Soulèvements er – med en vis ret – blevet kritiseret for at æstetisere opstandenes gestusser og for at negligere historisk specificitet, men Didi-Hubermans Warburg-inspirerede politiske billedantropologi handler mere om at undersøge de *former*, som begæret efter frisættelse og opstand antager.⁶ Den handler derfor om former og billeder, men ikke om at se en transhistorisk stil i fortidige og aktuelle opstande. Det er snarere en dialektisk montage af billeder, hvor billederne bringes i "dialog hinsides epokernes forskelle", og herved danner forskellige konstellationer, som får os til at se og forestille os nye og andre historier. Som han skriver i en vægtekst i udstillingens sidste del: "hver gang en mur sættes op, vil der altid være nogen, der rejser sig [*des "soulevés"*] for at springe over muren [*"faire le mur"*, stikke af uden at have fået lov], det vil sige for at overskride grænserne. Om ikke andet ved at *forestille sig*. Som om det at opfinde billeder bidrog – her beskedent, der kraftfuldt – til at genopfinde vores politiske håb."⁷

Udstillingens dialektiske montage af billeder hænger tæt sammen med Didi-Hubermans anakrone – eller anakronistiske, som han selv ofte bliver ved med at kalde det – tilgang til billeder. Udviklingen af denne er især baseret på kulturkritikeren Walter Benjamins historiefilosofi og opgør med den historistiske tidsforståelse, ikke mindst i seksbindsværket *L'Œil de l'histoire (Historiens øje)*, der udkom i perioden op til *Soulèvements*, dvs. 2009-2016. Det, der interesserer ham i den sammenhæng, er billeders agens og evne til at udfordre den historiske betydning, de normalt tillægges – eller ikke tillægges, når de er knyttet til de navnløse undertrykte, som ikke tæller i den officielle historiografi – og han hævder i første bind, *Quand les images prennent position (Når billederne tager stilling)*, at det politiske kun lader sig fremvise gennem de konflikter og paradokser, enhver historie er vævet af, og at det er montagen, som er den mest oplagte måde at fremstille det



ILL. 1

Soulèvements, Jeu de Paume, Paris, 2016-2017. Udstillingsophængning (Tina Modotti, Germaine Krull og Willy Ronis). © Georges Didi-Huberman. Foto: Georges Didi-Huberman

politiske på (Didi-Huberman, 2009a, pp. 129 ff.). Således kan fotografierne af billederne af Tina Modotti (af hvem der er to), Germaine Krull, Willy Ronis (ill. 1), Sigmar Polke (ill. 2), Charles-François Thibault (ill. 3) og Joseph Beuys (ill. 4), som Didi-Huberman har taget under ophængningen af *Soulèvements* – før de har fundet deres plads i den færdige udstilling – ses som udtryk for billedernes plasticitet og dynamiske karakter og deres evne til at indgå i forskellige betydningsmæssige konstellationer. En montage er en opsætning eller *montering* af forskellige dele på en måde, så deres kombination danner en ny helhed eller sammenhæng. I montage kommer ting kun til syne ved at tage stilling og optage en plads. De kommer kun til syne ved først at være blevet *demonteret* og bragt ud af den sædvanlige orden,



ILL. 2

Soulèvements, Jeu de Paume, Paris, 2016-2017. Udstillingsophængning (Sigmar Polke).

© Georges Didi-Huberman. Foto: Georges Didi-Huberman

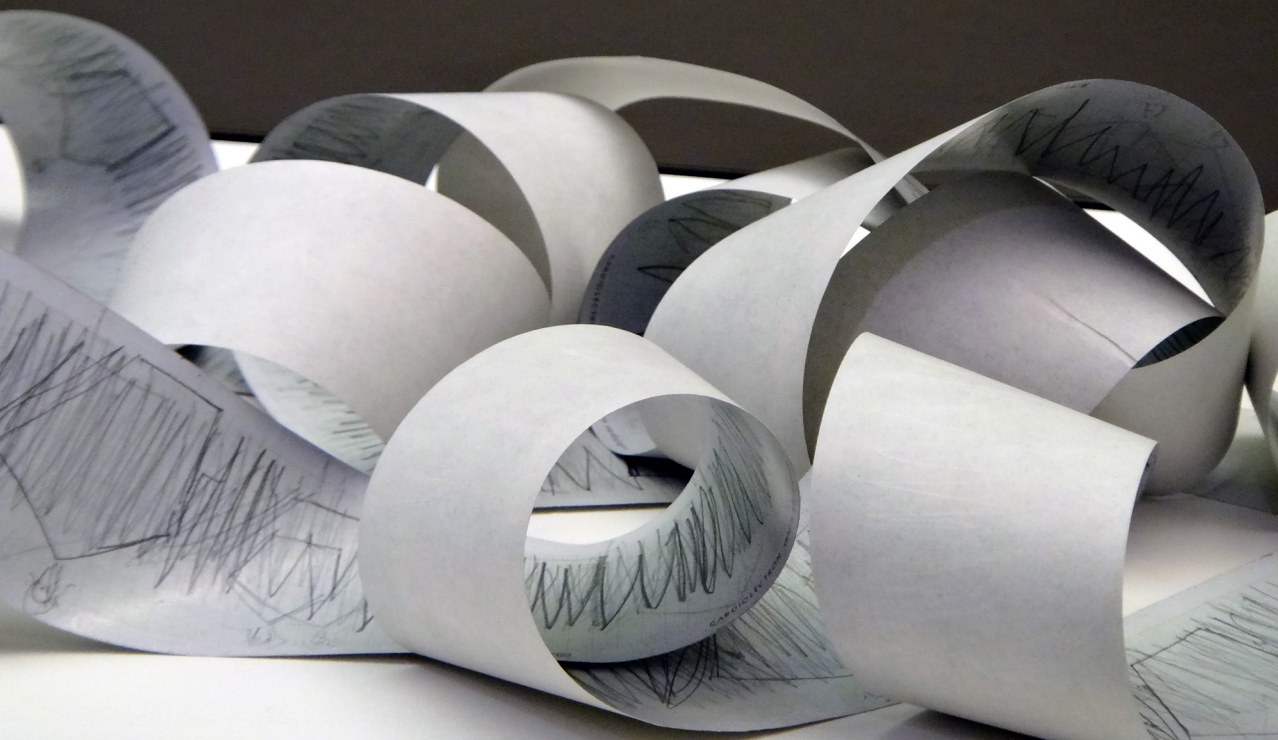
løsevet fra den plads, de optager i den normaliserede, af den herskende historieskrivning sanktionerede orden. Ifølge Didi-Huberman er montagen således for former, hvad det politiske er for handlinger. Montagen handler om pladser og overskridelse, om at bringe ting ud af deres normale eller sædvanlige plads og bekræfte deres eksistens hinsides eller uden for det, han kalder "tidens seng" (Didi-Huberman, 2009a, pp. 129 ff.); underforstået at de her er faldet til ro og har mistet deres politiske potentiale for at bidrage til andre måder at forstå verden og dens gang på. I parentes bemærket er Didi-Hubermans tænkning således også her beslægtet med Rancières forståelse af politisk handling som et brud med den måde, samfundet normalt er ordnet på. Den politiske handling er en dissenterende handling i forhold



ILL. 3

Soulèvements, Jeu de Paume, Paris, 2016-2017. Udstillingsophængning (Charles-François Thibault).
© Georges Didi-Huberman. Foto: Georges Didi-Huberman

til det sanseliges deling, dvs. hvad og hvem der er synlige, hvad og hvem der er hørbare osv. Og for Rancière handler denne deling af det sanselige apropos også om adgangen til tid: “Før den er en linje, der strækker sig fra fortiden til fremtiden, er tid en form for fordeling af mennesker, en form for opdeling mellem dem, der har tid, og dem, der ikke har” (Rancière, 2014, p. 8), dvs. en opdeling mellem dem, der tæller i historieskrivningen, og dem, der ikke gør. Montagen fremkommer gennem en rekonfiguration eller *remontering* af historien, hvor alle historiens momenter frigøres fra deres sædvanlige plads og sættes sammen igen uden for de allerede etablerede kendsgerninger og fordelinger – som når eksempelvis Black Panthers i Chicago (Hiroji Kubota, 1969), Rose Zechner under en strejke



ILL. 4

Soulevements, Jeu de Paume, Paris, 2016-2017. Udstillingsophængning (Joseph Beuys).

© Georges Didi-Huberman. Foto: Georges Didi-Huberman

på Renault-fabrikken (Willy Ronis, 1938), en revolutionær på barrikaderne i Paris (Gustave Courbet, 1848) og vandrende flygtninge i Idomeni på grænsen mellem Grækenland og Makedonien (Maria Kourkouta, 2016) bringes sammen. Det er altså en form for dekonstruktion af den lineært fremadskridende histories ensrettede bane.

Herved trækker Didi-Hubermans montagebegreb på Walter Benjamins kritik af den historistiske tidsforståelse, der udelukkende opfatter tiden som noget abstrakt i form af et tomt, homogent kontinuum, som historikeren blot behøver at fylde med en rækkefølge af kendsgerninger og herigennem fremstille en *begivenhedernes historie*. Problemet med dette abstrakte begreb om tid og med den historistiske forståelse af historie som

en mekanisk lineær udviklingsproces er, at, når tiden først er opdelt i en kronologisk række af øjeblikke, bliver ethvert fortidigt øjeblik utilgængeligt, idet det er uigenkaldeligt adskilt fra nutiden af et endeløst antal mellemliggende øjeblikke. Ethvert fortidigt øjeblik bliver derfor en død genstand for viden og erkendelse, og noget der lader sig akkumulere i det uendelige, men som aldrig vil danne det, Benjamin kalder “det sande billede af fortiden”. “Det sande billede af fortiden bevæger sig *flygtigt* forbi os”, skriver han i “Om historiebegrebet” fra 1940:

Kun som et billede, der for aldrig at vise sig igen viser sig i et glimt i dets erkendbarheds øjeblik, kan det forgangne fastholdes [...] For det er et uigenkaldeligt billede af fortiden, der truer med at forsvinde sammen med enhver nutid, der ikke har erkendt sig selv som betydet af denne fortid. [...] At artikulere fortiden historisk vil ikke sige at erkende, ‘hvordan det egentlig var’. Det vil sige at bemægtige sig en erindring, sådan som den viser sig i et glimt i farens stund. (Benjamin, 1998, 161)

Montagen sammenbringer elementer, der ikke var bestemt til at blive bragt sammen, for første gang. Den skaber singulære billeder ved at forbinde velkendte, men tidligere uforbundne elementer og billeder, hvorved den kan frembringe en anden historieforståelse og fremkalde “billedet i dets erkendbarheds øjeblik”. Som Benjamin skriver i en af noterne til *Passageværket*, som han arbejdede på fra 1927 til sin død i 1940:

Hver nutid er bestemt af de billeder, der er synkrone med den: hvert nu er en bestemt genkendeligheds nu. I dette nu er sandheden ladet med tid til bristepunktet. [...] Det er ikke sådan, at det fortidige kaster sit lys på det nutidige, eller det nutidige sit lys på det fortidige, men tværtimod er et billede det, hvor det fortidige i et lynglimt indgår i en konstellation med nuet. Med andre ord: billede er dialektik i stilstand. For mens nutidens forhold til fortiden er rent tidslig, er fortidens forhold til nuet dialektisk: ikke af tidslig, men af billedlig natur. Kun dialektiske billeder er sandt historiske. (Benjamin 2007, 566f.)

Historisk viden kan udelukkende fremkomme gennem nuet i form af et dialektisk billede, hvor fortiden i et lynglimt indgår i en konstellation med nutiden. Benjamins begreb om det dialektiske billede spiller således en central rolle i Didi-Hubermans forståelse af den måde, hvorpå tiderne bliver synlige, og hvordan historien selv kan komme til syne for os i et

kort glimt, som må kaldes et *billede* (Didi-Huberman, 2009b, p. 38; jf. også Didi-Huberman, 2000, pp. 85-155). Den dialektiske tilstand, som billedet finder sted i, udgør for os, der erkender det, en cæsur, en pause, en midlertidig ubevægelighed i det, man kunne kalde historiens normaliserede kontinuitet, som ikke blot er en afbrydelse af dens rytme, men som også fremkalder en modrytme i form af rytmen af heterogene tider, der synkoperer historiens rytme (jf. Didi-Huberman, 2000, p. 117). I vores måde at gøre os forestillinger, danne billeder, på ligger der således en fundamental betingelse for vores måde at bedrive politik på: Billeddannelsen – imaginationen – er politisk (Didi-Huberman, 2009b, p. 51). Man kan derfor ifølge Didi-Hubermans Benjamin-inspirerede anakrone tidsforståelse kun skabe historisk viden ved – ved siden af de kronologisk ordnede historier, strømninger og faktuelle begivenheder – at fremvise de heterokronier eller anakronier, der er indeholdt i de elementer, som udgør ethvert historisk øjeblik; dvs. det, der undertrykkes i det store historiske narrativ: de erfaringer og begær, der knytter sig til etniske, seksuelle, sociale, racialiserede minoriteter, arbejderne, de koloniserede, de papirløse, de udelukkede... På den måde er montagen en fremvisning af anakronier, samtidigt med at den virker som en sprængning af kronologi. Den adskiller ting, der sædvanligvis er forenet, og forbinder ting, der sædvanligvis er adskilt, hvilket vidner om den tidslige kompleksitet, ethvert nu udgøres af, og åbner for andre historiske muligheder.

Soulèvements' formelle sammensætning af hidtil uforbundne billeder af forskellig oprindelse kan ses som en genåbning af historien, en åbning af muligheden for andre historier, hvori hidtil usete og usynlige elementer bliver synlige og potentielt aktive i nutiden. Udstillingen genskriver eller genforestiller sig nutidens forhistorier – herunder de opstande, som ikke førte til revolution og en plads i den officielle historiografi – og artikulerer gennem disse billedkonstellationer, gennem billedlig tidslighed, et begær efter opstand og fremkalder en følelse af historiens plasticitet, at historisk forandring er mulig.

Denne artikel er udarbejdet i tilknytning til Novo Nordisk Investigator Grant in Art History Research 0068539. Jeg takker Georges Didi-Huberman for venligt at have stillet sine egne fotografier fra ophængningen af udstillingen Soulèvements til rådighed.

Jacob Lund er lektor i Æstetik & Kultur ved Aarhus Universitet. Han er leder af Centre for Research in Artistic Practice under Contemporary Conditions og har senest udgivet bogen *The Changing Constitution of the Present: Essays on the Work of Art in Times of Contemporaneity* (Sternberg, 2022).

SUMMARY

Image-Temporality: The Plasticity of History

Within the past 15-20 years, the political aspects of image analysis have become increasingly important in Georges Didi-Huberman's image-anthropological work. His anachronic understanding of the image form part of a politicising philosophy of time and history, which challenges traditional art historiography. This article takes the essay-exhibition *Soulèvements (Uprisings)* that Didi-Huberman curated in 2016–2017 as a point of departure for trying to bring to light some of the main points in Didi-Huberman's theoretical understanding of time and history.

NOTER

- 1 Artiklen er en reviderende genskrivning af dele af essayet *Anachrony, Contemporaneity, and Historical Imagination* (Lund, 2019) og af kapitel 6 i bogen *The Changing Constitution of the Present: Essays on the Work of Art in Times of Contemporaneity* (Lund, 2022).
- 2 Citater er oversat af forfatteren, med mindre der henvises til tidligere danske oversættelser.
- 3 Teksten er gengivet på udstillingens hjemmeside: <https://archive-soulevements.jeudepaume.org/exposition/index.html>.
- 4 Didi-Huberman har i øvrigt tidligere dedikeret en hel bog til de fire Sonderkommando-fotografier: *Images malgré tout (Billeder trods alt)* (Didi-Huberman, 2003). Jf. også min bog *Erindringens æstetik* (Lund, 2011, pp. 35-38).
- 5 Jf. eksempelvis også den amerikanske kulturkritiker og litterat Fredric Jamesons berømte forståelse af det postmoderne som en manglende evne til at forestille os verden anderledes; at det er lettere for os at forestille os Jordens og dens økosystemers undergang end at forestille os et alternativ til den kapitalistiske orden, som har forårsaget klimakatastrofen (Jameson, 1994, p. xii).
- 6 Eksempelvis argumenterede filosof og *October*-redaktør John Rajchman i en panelsamtale, vi havde på Arte Fiera i Bologna den 3. februar 2018, for, at udstillingen snarere end at aktualisere den revolutionære energi, jeg læser frem, fører den revolutionære energi tilbage til historien og herved gør den til noget, der hører fortiden, ikke nutiden, til. Se også eksempelvis Enzo Tra-

- verso, *Révolution: une histoire culturelle* (2022) samt diskussionen mellem Traverso og Didi-Huberman på netmediet AOC: <https://aoc.media/opinion/2022/05/22/prendre-position-politique-et-prendre-le-temps-de-regarder/>.
- 7 Denne tekst er også gengivet på udstillingens hjemmeside: <https://archive-soulevements.jeudepaume.org/exposition/index.html>.

LITTERATUR

- Bal, Mieke: *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago, University of Chicago Press, 1999.
- Belting, Hans: *Das Ende der Kunstgeschichte?*, München, Deutscher Kunstverlag, 1983.
- Benjamin, Walter: "Om historiebegrebet" in *Kulturkritiske essays*, Peter Madsen (trans.), København, Gyldendal, 1998, pp. 159-171.
- Benjamin, Walter: *Passageværket*, Henning Goldbæk (trans.), København, Politisk revy, 2007.
- Bourriaud, Nicolas: *Relationel æstetik*, Morten Salling (trans.), København, Det Kongelige Danske Kunstakademi, 2005 [1998].
- Danto, Arthur C.: *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1998.
- Didi-Huberman, Georges: *Devant l'image: Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990.
- Didi-Huberman, Georges: *Devant le temps: Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2000.
- Didi-Huberman, Georges: *Désirer Désobéir, Ce qui nous soulève, 1*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2019.
- Didi-Huberman, Georges: *Images malgré tout*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003.
- Didi-Huberman, Georges: *Imaginer recommencer, Ce qui nous soulève, 2*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2021.
- Didi-Huberman, Georges: *L'Image survivante: Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002.
- Didi-Huberman, Georges: "Preface to the English Edition: The Exorcist" in *Confronting Images. Questioning the Ends of a Certain History of Art*, John Goodman (trans.), Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 2005 [1990], pp. xv-xxvi.
- Didi-Huberman, Georges: *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009a.
- Didi-Huberman, Georges: *Survivance des lucioles*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009b.
- Fukuyama, Francis: "The End of History?" in *The National Interest*, nr. 16, 1989, pp. 3-18.
- Fukuyama, Francis: *The End of History and the Last Man*, New York, Free Press, 1992.
- Groys, Boris: "Comrades of Time" in *Going Public*, Berlin, Sternberg, 2010.
- Lund, Jacob: *Anachrony, Contemporaneity, and Historical Imagination*, Berlin, Sternberg, 2019.

- Lund, Jacob: *Erindringens æstetik*, Aarhus, Klim, 2011.
- Lund, Jacob: *The Changing Constitution of the Present: Essays on the Work of Art in Times of Contemporaneity*, London, Sternberg, 2022.
- Jameson, Fredric: *The Seeds of Time*, New York, Columbia University Press, 1994.
- Michaud, Yves: *La crise de l'art contemporain. Utopie, démocratie et comédie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.
- Rancière, Jacques: "Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien" in *L'Inactuel*, nr. 6, 1996, pp. 43-57.
- Rancière, Jacques: "Rethinking Modernity" in *Diacritics*, vol. 42, nr. 3, 2014, pp. 6-20.
- Smith, Terry: "Seeing Art Historically Today: Where We Are, And Ways To Go", Power Lecture, Domain Theatre, Art Gallery of New South Wales, 20. juli 2016. Upubliceret manuskript dateret 19. juli 2016.
- Traverso, Enzo: *Révolution: une histoire culturelle*, Paris, La Découverte, 2022.

HJEMMESIDER

AOC Analyse Opinion Critique:

- <https://aoc.media/opinion/2022/05/22/prendre-position-politique-et-prendre-le-temps-de-regarder/> (tilgået 7. juli 2023).
- <https://aoc.media/opinion/2022/07/03/soulevements-egarements/> (tilgået 7. juli 2023).
- <https://aoc.media/opinion/2022/07/17/quest-ce-quune-image-de-gauche/> (tilgået 7. juli 2023).
- <https://aoc.media/opinion/2022/10/17/les-images-et-lhistoire-culturelle/> (tilgået 7. juli 2023).
- <https://aoc.media/opinion/2022/10/23/faut-il-surencherir/> (tilgået 7. juli 2023).
- Soulevements*, Jeu de Paume: <https://archive-soulevements.jeudepaume.org/exposition/index.html> (tilgået 30. januar 2023).

