

# Platsens minneskonst / The Mnemonics of Location

Jason Waite

*”Siarnas tid, då man förutspådde vad som vilade i framtidens sköte, upplevdes säkert varken som homogen eller som tom. Den som har det i åtanke kan kanske skapa sig en uppfattning om hur dåtiden upplevdes som en hågkomst: det vill säga, precis på samma sätt.”*

Walter Benjamin, *Historiefilosofiska teser*

Man ser inte ofta en konstnär vars verk är så allomfattande att det spänner över hans eller hennes dåtid, nutid och framtid. Alberto Frigos arbeten gäckar tiden. Dagar, månader, år och årtionden passerar medan verken fortsätter med oförminskad styrka. Som Platon påpekade är ”varaktighet det kvalitativa språnget”. Frigos praktik kan inte kategoriseras som performance, vilket brukar definieras som en koncentrerad handling under en begränsad tid. Snarare inleder Frigo sina arbeten utan något tydligt mål i sikte. Hans praktik är så oupplösligt knutet till hans liv att det borde betraktas som ett ”livsverk”.<sup>[1]</sup> Varje upplevelse som dokumenteras i videorna är en byte av råmaterial som betecknar en specifik tid och plats, men när videorna sammanställs börjar markeringarna brytas ner. Videodatabasen innehåller ett parallellt minne med luckor, uppskattningar och kanske påhitt. Det är genom Giordano Brunos minnessystem som jag ska försöka packa upp Frigos mnemoteknik. Dessa videor har radikala implikationer för benämningen på och innebörden av platser avsedda för allmänheten.

*Videos of the public spaces captured once sat* är en verkstitel som inte bara är en beskrivning av bilderna utan även ett förslag i sig. Konstnären har frivilligt ingått ett bindande avtal som påverkar hans vardag. De fyra sek-

*”Surely the time of the soothsayers, who divined what lay hidden in the lap of the future, was experienced neither as homogeneous nor as empty. Whoever keeps this in mind will perhaps have an idea of how past time was experienced as remembrance: namely, just the same way.”*

Walter Benjamin, *On the Concept of History*

Rarely do we see an artist whose art is so totalizing that it encompasses his or her past, present and future. The works of Alberto Frigo defy time. Days, months, years, and decades pass while they continue unabated as Plato once remarked, “duration is the qualitative leap.” The practice of Frigo surpasses the categorization as performance, usually defined by a concentrated event in a limited period of time. Rather the works of Frigo commence with no clear end in sight. His practice is so inextricably linked to his very existence that they should be viewed as ‘lifeworks’.<sup>[1]</sup> Each experience documented in the videos is a byte of raw data that signifies a specific time and location, however once the videos are compiled the markers begin to breakdown. The database of videos comprise a parallel memory in itself with absences, approximations and maybe even fabrications. It is through the memory systems of Giordano Bruno that I will employ to unpack the mnemonics of Frigo. These videos have radical implications for the designation and meaning of space intended for the public.

The title, *Videos of the public spaces captured once sat*, is more than merely a description of the images but rather a proposition in itself. It is a binding agreement that the artist willfully enters into and is subjected to

under långa videoklippen har ställts samman och visas på individuella skärmar som är installerade linjärt.<sup>[2]</sup> Scenerna saknar ofta de personer som direkt delar rummet med konstnären. Det närmaste sociala nätverket kan skönjas genom att människor ur Frigos omgivning sporadiskt återkommer, men till skillnad från i några av hans andra livsverk så ligger fokus inte på dem. Kontinuiteten kan man istället finna i själva kompositionen. Varje klipp innehåller medvetna perspektivlinjer som skapar brännpunkter eller gränspunkter. Denna geometriska struktur bildar en subtil syntax för videorna, som varierar i längd, plats (interiörer och exteriörer) och kulturell kontext. En utforskning av denna struktur hjälper betraktaren att dechiffrera platser som ofta återvänder och där konstnären ofta vistas och vars perspektiv upprepas. Dessa bilder kan också betraktas som betecknande ansamlingen av upplevelser, på samma sätt som när man sitter vid matbordet i sitt barndomshem och ur detta enda perspektiv upplever en strömflod av minnen. Om vi drar en linje från scenernas visuella struktur tillbaka till den italienska renässansen hamnar vi hos dominikanermunken Giordano Bruno – en filosof vars minnesteknik inkluderade visuella ritningar och allomfattande strikta perspektivlinjer samt optiska effekter som upprepade känslan av rörelse vilket alluderar till minnets flytande tillstånd.<sup>[3]</sup>

Bruno, som skrev om minne, matematik, astronomi och filosofi, var besatt av både tidens och rummets mentala och fysiska manifestationer. Hans minnessystem, som är föremålet för vår diskussion, använder sig av geometrin i sin grafiska och matematiska form för att beskriva det han kallade ”diskursiv arkitektur”.<sup>[4]</sup> Bruno bröt med den aristoteliska idén om minnet som ett statiskt avtryck av upplevelser. Aristoteles antog att sinnesintryck präntades in i minnet i sin helhet samtidigt som de inträffade. Detta innebar att händelser som glömts bort ansågs vara frånvarande från medvetandet men de existerade fortfarande i sinnet. Bruno föreslog *fantasma* som en inter-

in his everyday life. The four second videos are compiled and displayed on individual screens which are installed in a linear array.<sup>[2]</sup> The scenes often lack the individuals who are directly sharing the space with the artist. The immediate social network can be discerned through the occasional repetition of people who inhabit Frigo’s environment, however unlike other of his lifeworks they are not of primary interest. Continuity is instead found in the composition itself. Each clip contains intentional lines of perspective to create focal or vanishing points. This geometric structure provides a subtle syntax for the videos which otherwise vary in time, location (both interior and exterior) as well as cultural context. Examining this structure helps the viewer to decipher sites of continual return. Those locations where the artist habitually occupies thus repeating the same perspective. These frames can also be seen as a signifier of the accumulation of experience. Just as sitting at the dining room table in one’s childhood home is a single point of perspective that can provoke a torrent of recollections. If we follow the visual structure of the scenes back to the Italian Renaissance we find the Dominican monk Giordano Bruno. The philosopher whose mnemonic devices included visual diagrams and all incorporating rigid lines of perspective along with optical effects replicating the sensation of motion which allude to a fluid concept of memory.<sup>[3]</sup>

Writing extensively on memory, mathematics, astronomy and philosophy, Bruno was obsessed with mental and physical manifestations of both time and space. His mnemonic systems which concern us here, utilized geometry in its graphic and mathematical form to describe what he once termed the ‘discursive architecture’.<sup>[4]</sup> Bruno broke with the Aristotelian concept of memory as a static imprint of experience. Aristotle assumed that sensory information is impressed upon the memory in its entirety and simultaneously as it occurs. This meant that events which were forgotten were considered not present

lokutör mellan minnet och upplevelsen. Dessa *fantasma* är kortvariga och obeständiga bilder från sinnena som måste bearbetas och fixeras av intellektet för att bilda ett minne. Därför bevaras inte nödvändigtvis upplevelsens samtliga detaljer. Det lämnar plats för luckor och uppskattningar när händelsen återskapas. Bruno ger företräde åt bildens betydelse i medvetandeprocessen och postulerar det visuella som ett väsentligt stöd för förståelsen. *Videos of the public spaces captured once sat* är i sig ett minnessystem. Videorna fungerar som en databas med *fantasma*: platser, icke-händelser och detaljer av upplevelser som är fixerade i tiden. För konstnären är de spår av varande, ett existensens dokument. Bilderna är också en ontologi i sig själva. I sista hand är de beroende av att konstnären avkodar dem och ändå skapar bilderna nya berättelser hos betraktarna.

Rekonstruktionen av händelser på ett otal platser längs en utstakade bana uppvisar paralleller med Dziga Vertovs film *Mannen med filmkamera*, som skildrar ett dygn i det tidiga, industriella Sovjetunionen med inskjutna scener av hans resor till Moskva, Kiev och Odessa. Han kallar verket för ett "filmiskt experiment i kommunikationen av verkliga händelser" och lämnar filmstudion för att ge sig ut i verkligheten och skildra ett samhälle i förvandling. Vertov avbryter med jämna mellanrum "dygnets" förlopp och visar upp filmscener i redigeringsprocessen. Lev Manovich beskriver denna operation som en "empirisk epistemologi" för att klargöra "ett argument om det här livet, en tolkning av vad dessa bilder, som vi möter varje dag, varje sekund, faktiskt betyder." [5] Samma sak kan sägas om Frigos undersökning av vardagens mening, men inställningen till "kommunikationen av verkliga händelser" skiljer sig. Vertov presenterar ett orsaks-sammanhang: i symaskinen används tråd som spunnits i en fabrik som drivs av en generator vars bränsle är kol som transporteras med kärror och utvinns djupt nere i gruvor. Denna heldragna linje av händelser som är be-

in the consciousness but still existed in the mind. Bruno proposed *phantasma* as an interlocutor between memory and experience. These *phantasma* are momentary and transitory images from the senses which must be processed and fixed by the intellect in order to constitute memory. Therefore every detail of experience is not necessarily retained. This allows space for gaps and approximations in the reconstruction of events. Bruno privileges the position of the image in the process of consciousness and posits the visual as an essential aid to understanding. *Videos of the public spaces captured once sat*, is in itself a mnemonic system. The videos act as a database of *phantasma*: places, non-events and details of experience that are fixed in time. For the artist they are a trace of being, a document of existence. The images are also an ontology on to themselves. Ultimately they are dependent upon the artist to decode and yet the images aggregate new distinct narratives for each viewer.

The reconstruction of events in a multitude of locations along a distinct trajectory has parallels with Dziga Vertov's *Man with a Movie Camera*. The film of a single day in the early industrial Soviet Union captures a 24-hour period of human existence inter-splicing scenes from his travels to the cities of Moscow, Kiev, and Odessa. He posits the work as an "experiment in cinematic communication of real events" leaving the movie studio to venture en plein air and capture a society in transition. Vertov periodically interrupts the course of the 'day' to reveal scenes of the film in the edit process. Lev Manovich describes this operation as an "empirical epistemology" to elucidate "an argument about this life, an interpretation of what these images, which we encounter every day, every second, actually mean." [5] The same can be said of Frigo's investigation of meaning in the everyday, however the approach to the 'communication of real events' diverges. Vertov presents a causal chain of action: the sewing machine stitches thread which is spun

roende av varandra och som inträffar samtidigt är typisk för en totalitär känsla av kollektiv precision. Alberto Frigos framställning av tiden karakteriseras snarare av en elastisk säregenhet. Obearbetade och oredigerade scener belyser en bana genom tid och rum ur ett individuellt perspektiv. Trots att klippen utgör en serie flyter de ihop när de sammanfogas och orsak och verkan förvandlas till flyktiga associationer och sporadiska möten. Denna upplösning av ordningen fortskrider i samspelet mellan Frigo och det offentliga rummet.

Hur ska man inom senkapitalismens omvälvande privatiseringsväg tolka den ständigt föränderliga topologin mellan det offentliga och det privata? De tydliga gränserna däremellan har lösts upp och ersatts av ett sammansatt ekosystem där det ena är avhängigt det andra på ett kamouflerat och hybridartat sätt. Dessutom är själva systemet flytande vilket skapar tvetydiga luckor som är omöjliga att kategorisera. Det räcker med att studera sprickor som Gordon Matta-Clarks dokumentation av sina köp av offentlig mark varav vissa stycken var så små att man inte kunde stå på dem utan att inkräkta på någon annans egendom. Dessa glapp i systemet är ett exempel på hur det urbana rummet förvandlats till ett komplicerat lapptäcke.

Hur tar sig då Frigo fram i det offentliga rummet mitt i denna matris? I videofilmerna dokumenteras kaféer, katedraler, bibliotek, grönområden, parkeringsplatser och skogar. En heterogen blandning som utmanar den rådande uppfattningen om offentliga platser. Frigos färder ger även upphov till en mer grundläggande fråga: Var kan en person gå? Det offentligas splittring i individuella rörelser förändrar betydelsen av individens besittning av rum. Det offentliga personifieras som en individs rörelser och de rum som individen tar i besittning, snarare än en gränslinje. I själva verket är det korsandet av gränser och överträdelser som ger mening. Frigo hävdar att en aula i

in the factory powered by the generator that is fueled by coal and transported by carts which is mined in deep pits. This seamless procession of interdependent events that occur simultaneously is endemic of a totalitarian sense of collective precision. Alberto's exposition of time is rather marked by an elastic singularity. Raw unedited scenes illuminate the trajectory of an individual perspective through time and space. Although in a series, the indexical markers of each clip begin to breakdown when they are condensed together. Cause and effect become a fleeting association with an occasional rendezvous. This dissolution of the semblance of order is further developed in the interaction between Frigo and public space.

Within the conditions of the late capitalist tectonic shift toward privatization, how do we read the ever alternating topology between public and private? The once clear distinction of functions and their borders has since evolved into a complex ecosystem of co-dependence characterized by camouflage and hybridization. Furthermore, the system itself is in a constant state of flux leaving ubiquitous gaps of ambiguity, which defy categorization. One only need to examine the fissures such as the documentation of purchases by Gordon Matta-Clark of odd shapes of public land, some not even large enough to stand in without simultaneously occupying another property. These glitches in the system are an example of the checkerboard urban space that has only become more obfuscated.

So how then does Frigo negotiate public space in the midst of this matrix? The videos document cafes, cathedrals, libraries as well as urban greenways, parking lots, and forests. A heterogeneous mixture that all challenges preexisting assumptions of public space. Frigo's travels also posit a more fundamental question: Where can the individual go? The atomization of the public into individual movement repositions the significance of the individual's occupation of space. The public becomes

ett universitet, Disneyland eller en gräsmatta framför en kontorsbyggnad alla blir offentliga platser när allmänheten tar dem i besittning. Detta vidgar det offentliga potential i marknadens tidevarv medan medvetandet om att befinna sig på en offentlig plats drar sig tillbaka. Det är avsaknaden av differentiering av rum att begränsa rörelser och den påföljande glidande klassificeringen bestämd av rörelsen som är den mest subversiva implikationen av Frigos arbete.

*Videos of the public spaces captured once sat* som en serie hägkomster ligger utanför tiden men bär ändå temporala spår. Delar av landskap som hemsöker oss, den mörka järnoxidfärgen på den anfrätta ladan, hjulspåren på vägen under den ensamma vandringen och den intensiva solnedgången som flammor upp i ett extatiskt ögonblick. Det är nätverket av dessa bilder som vi brottas med som summan av våra egna minnen, där vi ordnar och ordnar om delarna för att konstruera våra egna berättelser. En strategi för att fixera det ständigt undflyende nuet, eller "det temporala montaget" som Benjamin kallar det, och det är i sista hand de flyktiga fragmenten som utgör den frånvarande kontinuiteten.[6]

personified as the movement of an individual and the spaces accessed by that individual, rather than a demarcation of boundaries. In fact it is the breach of borders and the act of transgression which gives meaning. Frigo is in fact making the argument that the university auditorium, Disneyland or a lawn in front of an office building all become public space when the public is occupies them. This expands the potential of the public in the age of the market while the corresponding consciousness of being in an explicitly public space recedes. It is the lack of differentiation in space to inhibit movement and its subsequent shifting classification determined by the movement that is the most subversive implication of Frigo's work.

*Videos of the public spaces captured once sat* as a series of re'collections' is out of time, yet bears temporal traces. Elements in landscapes that haunt us, the deep iron-oxide wash on the weathered barn, the rut in the road of the solitary stroll and the intense hue of the sunset igniting a moment of rapture. It is the network of these images that we grapple with as the sum of own memory, ordering and re-ordering the parts to construct our personal narratives. A strategy to fix the ever elusive present, or as Benjamin terms the "temporal montage" and it is ultimately the fleeting fragments that provide its missing continuity. [6]

[1] Man kan även kalla den praktik som utövas av konstnärer som Tehching Hsieh, On Kawara och Stelarc för "livsverk". Tidiga exempel på livsverk inkluderar Bronzinos dagböcker där han noggrant antecknade allt han åt under sitt liv, och Buchminster Fullers *Dymaxion Chronofile* där han samlade föremål från sin vardag, inklusive anteckningar och skisser, tidningsurklipp, räkningar, brev och videodokumentation.

[2] Varje videosammanställning är härledd ur en underliggande matematisk struktur bestående av 210 stycken fyra sekunder långa videoklipp vilket sammanlagt blir fjorton minuter för varje skärm i installationen. Den subtila men exakta metriken skapar ett index för den stora mängd råmaterial som genereras i verket. Liknande strukturer är en väsentlig del av Frigos samtliga livsverk och när det gäller *Photos of artifacts used by the main hand* så bestämmer den även dess slut.

[3] Giordano Bruno, *De umbris idearum* (Florence: Edizione Rita Sturlese, 1991) 65.

[4] Se Joan P. Couliano, *Eros e magia nel rinascimento. La congiunzione astrologica del 1484*. (Milan: G. Ernesti, 1995), 17. För en diskussion om Brunos minnessystem, se Frances A. Yates, *L'arte della memoria*. (Turin: A. Biondi. 1995).

[5] *Mannen med filmkameran* och dess förhållande till databaser diskuteras i kapitel 5 i Lev Manovich, *The Language of New Media*, (Cambridge: MIT Press, 2001) 237-243.

[6] Citerad i Andrew Benjamin, "Tradition and Experience: Walter Benjamin's 'On Some Motifs in Baudelaire'" i *The Problems of Modernity: Adorno and Benjamin*, red. Andrew Benjamin (London: Routledge, 1989) 122-40.

[1] 'Lifework' also describes the practice of fellow artist such as Tehching Hsieh, On Kawara and Stelarc. Proto-examples of lifeworks include; the diary of Bronzino who meticulously noted every item that he ate over his lifespan and the *Dymaxion Chronofile* of Buchminster Fuller in which he collected items from his everyday life including notes and sketches, newspaper clippings, bills, letters and even video documentation.

[2] Each compilation of video is derived from an underlying mathematical structure of two hundred and ten clips of video that are four seconds in length which total fourteen minutes for each screen in the installation. The subtle but precise metrics create an index for the large amount of raw data that is generated in the work. Similar structures are an integral part to all of the lifeworks of Frigo and in the case of the *Photos of artifacts used by the main hand* even determines its end.

[3] Giordano Bruno, *De umbris idearum* (Florence: Edizione Rita Sturlese, 1991) 65.

[4] See Joan P Couliano, *Eros e magia nel rinascimento. La congiunzione astrologica del 1484*. (Milan: G. Ernesti, 1995), 17. For further discussion on the mnemonic systems of Bruno see Frances A . Yates, *L'arte della memoria*. (Turin: A. Biondi. 1995).

[5] *Man with a Movie Camera* and its relation to databases is discussed in Chapter 5 of Lev Manovich, *The Language of New Media*, (Cambridge: MIT Press, 2001) 237-243.

[6] Quoted in Andrew Benjamin, "Tradition and Experience: Walter Benjamin's 'On Some Motifs in Baudelaire'" in *The Problems of Modernity: Adorno and Benjamin*, ed. Andrew Benjamin (London: Routledge, 1989) 122-40.