

Re-Do: Performance-rester

Rebecca Schneider

Det følgende essay går tilbage til "Performance-rester", publiceret i 2001 i *Performance Research*. Denne version er et remake, lidt anderledes end originalen, men også lidt ligesom den.¹

En lille flygtighedshistorie

Den idé, at performance-baseret kunst primært er flygtig, har haft status af grundlæggende sandhed inden for performancestudierne og har, for en stor del, været bestemmende for, hvordan vi tænker "live" performance i slutningen af det 20. og begyndelsen af det 21. århundrede. I 1965 begyndte Richard Schechner at udfærdige en definition af teatret som en sammenfiltrering af det vedvarende (drama) og det flygtige (performance), hvor flygtigheden indtog en privilegeret position i kraft af påstanden om at teatret "ingen originaler" har.² Dette blev en indflydelsesrig fremgangsmåde i udviklingen af performancestudier, især for den teoretiske skole som opstod omkring Schechner og hans kolleger på New York University i 1980'erne og 1990'erne. I 1968 skrev Marcia B. Siegel, som sluttede sig til lærerstaben på NYU i 1980'erne: "Dens eksisterer i et bestandigt forsvindingspunkt. [...] Det er en begivenhed, som forsvinder i den samme bevægelse, hvori den materialiserer sig."³ I 1974 skrev Schechner om teatret som "forsvindende" i og med, at "det er en begivenhed karakteriseret ved flygtighed og umiddelbarhed."⁴ Schechner og Siegel startede med at skrive om "teater" og "dans" hver for sig, men da Performance Studies officielt blev lanceret på NYU i 1980'erne, og transmogriffede fra teatervidenskab til performance, flyttede diskursen omkring og investeringen i flygtighed (promiskuøst) også fra områderne teater og dans "hver for sig" til performance, som "bredt spektrum", hvor den effektivt blandede sig med kunsthistorie, antropologi, folkloristik og litteraturvidenskab.⁵ I 1985 fremsatte Herbert Blau, som dette år var gæsteprofessor i Performance Studies på New York University, de berømte ord, at performance "altid befinder sig i forsvindingspunktet", og Blau havde betydelig indflydelse på tænkere inden for dramaturgi og teatervidenskab, hvoraf mange var placeret på litteraturvidenskabelige institutter.⁶

Det er interessant, at "forsvinding" skulle gå hen og blive den væsentligste spirende egenskab ved performance og at den skulle komme til at banke så insisterende og kraftigt i hjertet af performancestudiernes mest frugtbare grundlagsdiskussioner. I 1970'erne og de tidlige 1980'ere blev fransk poststrukturalistisk teori cirkuleret bredt i engelsk oversættelse. Den poststrukturalistiske vægt på forskellenes spil og *sous nature* i betydningsdannelsen havde indflydelse både på litteraturforskere og performance-forskere – Heidegger læst via Derrida var *hot*, og performance, der syntes at bogstaveliggøre udviskning i temporal og visuel henseende som "opløsning", kunne drage nytte

1) Rebecca Schneider, "Performance Remains" *Performance Research* 6, no. 2, 2001 [Schneider spiller i sin titel og gennem hele essayet på de adskillige mulige betydninger af ordet 'remains': i tiden optræder det som substantiv og er oversat med 'rester', mens det i den øvrige tekst hyppigt optræder som verbum, hvor det er oversat med 'består'. Således mister den danske oversættelse beklageligvis den tætte sproglige sammenknytning mellem handlingen *to remain* og den (materielle) rest, det, der bliver tilbage, *the remains*, som findes i den engelske original. o.a.]

2) Richard Schechner, "Theatre Criticism", *The Tulane Drama Review* 9:3 (1965): 22, 24. Se John Emighs redegørelse for udviklingen i Schechners tanke i kraft af bevægelsen fra teater til performance i "Liminal Richard: A Prelude to Performance Studies" i *The Rise of Performance Studies: Rethinking Richard Schechner's Broad Spectrum*, redigeret af James Harding og Cindy Rosenthal. (New York: Palgrave: 2010)

3) Marcia B. Siegel, *At the Vanishing Point. A Critic Looks at Dance* (New York: Saturday Review Press) 1968:1

4) Richard Schechner, "TDR Comment: A Critical Evaluation of Kirby's Criticism of Criticism." *The Drama Review: TDR* 18, 4 (1974):118.

5) Richard Schechner, "Performance Studies: the Broad Spectrum Approach," *TDR: The Drama Review* 32, No. 3 (Autumn, 1988), pp.4-6

6) Herbert Blau, *Take Up the Bodies: Theatre at the Vanishing Point*. (Urbana,IL: University of Illinois Press): 28.

af den herskende akademiske stemning. Det var, som om forsvinding blev en slags intellektuelt raketbrændstof, der nærrede den flamme, som den mere traditionelle teatervidenskab – der f.eks. fokuserede på den dramatiske tekst – tilsyneladende kæmpede for at trænge igennem (ofte, som i W.B. Worthens vigtige arbejde, blev der kæmpet for at signalere et fagligt fællesskab, mens der samtidig blev plæderet for en mere nuanceret diskussion).⁷

I 1985 var ”forsvinding” blevet et veritabelt mantra, som blev brugt på al performance – fra teater til ritual til hverdagsliv. I 1985 skrev Schechner: ”Originale performances forsvinder lige så hurtigt, som de skabes. Ingen registrering, ingen rekonstruktion, ingen film eller videooptagelse kan fastholde dem [...] En af de *væsentligste opgaver*, performanceforskeren står over for, er skabelsen af et vokabular og en metodologi, som kan håndtere performance i dens umiddelbarhed og flygtighed.”⁸ I slutningen af 1980’erne og starten af 1990’erne tog Peggy Phelan, der på dette tidspunkt var adjunkt på instituttet, Schechners ”væsentligste opgave” op og forlovede performancestudier med litteraturvidenskab og kunsthistorie, og udvidede samtidig Schechners begreb om flygtighed og umiddelbarhed til en generel associering af performance med tab, forsvinding og død. Phelans berømte erklæring i 1993 lød således, at performance ”bliver sig selv” gennem forsvinding.⁹ På lignende vis anvendte Barbara Kirshenblatt-Gimblett, en anden stiftende og indflydelsesrig forsker på det samme institut, termen ”flygtig” i forbindelse med *al* adfærd, som kunne kaldes live: ”Det flygtige omfatter alle former for adfærd – hverdagsgøremål, historiefortælling, ritualer, dans, tale, alle former for performance.”¹⁰ Da jeg selv studerede ved New York University sidst i 1980’erne og et godt stykke op i 1990’erne, kan jeg huske, at antropolog Michael Taussig, som på det tidspunkt var professor ved instituttet, halvt i spøg foreslog, at det burde tage navneforandring til Institut for Flygtighedsstudier.

Joseph Roach, som i 1993 var leder af NYU’s Institut for Performance Studier i et år, undgik, interessant nok, omhyggeligt ordet ”flygtig” og brugte kun ordet ”forsvinding” med største forsigtighed i sin vigtige bog fra 1996, *Cities of the Dead*. Ikke desto mindre blev hans indflydelsesrige teori om *surrogacy* udformet inden for og påvirket af stemningen af ”flygtighedsstudier”, hvilket tydeligt kan ses i hans strenge udforskninger af, hvordan de *temporale* kontingenser forbundet med opførelse og genopførelse fungerer, og hvordan vi, ved at være opmærksomme på temporale funktioner som komponerede i gentagelsen, kan kortlægge genealogier over performativ praksis. Roach bestemmer performance som betinget af substitution [*surrogation*] og udforsker herfra substitution som betinget af kontingenser – oven i købet ”desperate kontingenser” (30) – men hans overvejelser over kontingensen i performance, dens fundamentale tids- og stedsspecificitet, investeres mere direkte i ”forskydningens” politikker og strømme (eller kredsløb) end i den forståelse af ”forsvinding” som det rene og absolutte tab, der er blevet Phelans varemærke.¹¹ Kortlægningen af de forskydninger og udskiftninger, der udgør substitutionsprocessen – når en ting eller en person vikarierer for en anden ting eller person, i en scenisk eller en virkelig begivenhed, og *optager dennes plads* – er en kortlægning, Roach betegner som performance-genealogi. At performance nødvendigvis er kontingent, vil i Roachs optik ikke nødvendigvis sige, at den forsvinder, selvom den helt sikkert bevæger sig, træder ud, skifter, springer mellem kroppe, genstande, kontinenter, og er prissgivet pludselig og endda ”desperate” gentagelser og revideringer.

7) Se W.B. Worthen, ”Drama, Performativity and Performance” (PMLA 113, no. 5, 1998): ”Antigone’s Bones.” Et eksempel på den måde ”forvindings-figuren” kan materialisere sig på, ses i Ellen MacKay, ”Theatre as a Self-Consuming Art” *Theatre Survey* 49 (2008) : 91-107. MacKay lokaliserer teatrets brændbarhed som et bagtæppe til en ”forsvinding”, som hun anser som grundlæggende for teatret.

8) Richard Schechner, *Between Theatre and Anthropology*. (Chicago: University of Chicago Press, 1985):50

9) Phelan: *Unmarked* 1993:146

10) Kirshenblatt-Gimblett, Barbara, *Destination Culture* (Berkeley: University of California Press, 1998): 1998:30.

11) Joseph Roach, *Cities of the Dead* (New York: Columbia University Press, 1994).

Jose Muñoz formulerede en lignende modstand mod forsvinding som tab i et essay publiceret i *Women and Performance* i 1996, samme år som Roachs *Cities of the Dead* udkom. Muñoz, som dengang var adjunkt på Performance Studies på NYU, skrev "Ephemera as Evidence: Introductory Note to Queer Acts" og vendte diskussionen om flygtighed på hovedet, idet han fremførte, at det flygtige ikke forsvinder, men tværtimod er udpræget materielt. I det pågældende essay trækker Muñoz på Raymond Williams "følelsesstrukturer" for at hævde, at det flygtige – "spor, flimren, rester og stænk af tingene" er en "bevisførelsesmodus" som, dikteret af nødvendighed (og nogen gange af tilbøjelighed) anvendes af minoritetskulturer og kritiske røster (10). Roachs og Muñoz' tilgang til det flygtige markerede et betydningsfuldt skift, og det var et skift, som blev artikuleret yderligere, da Diana Turner blev ansat ved instituttet på NYU og fortsatte bevægelsen væk fra forsvinding i *The Archive and the Repertoire*. Spørgsmålet om performancens efterladenskaber og debatten om, hvorvidt og hvordan performancen forsvinder og/eller består i forskydningens forskelssætten, er et af de mest frugtbare spørgsmål, der er blevet affødt af udvidelsen af performancestudier til det brede spektrum, der rækker ud over teatervidenskabens tidligere privilegering af teksten, især som den blev praktiseret på litteraturvidenskabelige institutter.¹²

Naturligvis har spørgsmålet om flygtighed og performance mange implikationer, som rækker ud over studiet af teater og dans, og ud over dem, der er gået gennem dørene på NYU. På samme måde har en strøm af forskere og kunstnere uden for NYU påvirket NYU-skolen.¹³ Mit eget spørgsmål sidst i 1990'erne (cirka to år efter at være dimitteret fra NYU med en ph.d. i Performance Studies) blev: Hvis vi betragter performance som "gjort af" forsvinden, hvis vi tænker på det flygtige, som det, der "opløses", og hvis vi tænker performance som det modsatte af bevaring,¹⁴ begrænser vi så os selv til en forståelse af performance, som er fastlagt på forhånd af en kulturel tilknytning til Arkivets patrilinære, vestligt definerede (og, kan det hævdes, kulturelt hvide) logik? Hvad er relationen mellem arkivet og det, der er live, og hvornår og hvordan er vores tilknytninger til den ene kategori (resterne) eller den anden kategori (live-begivenheden) et spørgsmål om overfortolkning, som tilskynder os til at glemme den vekselvirkning mellem livlighed og livløshed, som live-begivenheden nødvendigvis besidder i kraft af sin tilknytning til det, der ikke-er-live eller ikke-længere-er-live? Som sådan spørger det essay, som er omskrevet nedenfor, efter forsvindingens *plads* og *rolle* i en kultur dedikeret til arkivet som et sted for historisk beståen. Hvem eller hvad står i stedet for forsvindingen eller det forsvindende? Er forsvinding grundlæggende for eksistensen af performance, eller er det tværtimod en rolle, som performancen bliver pålagt at udføre, eller spille, i arkivets kultur? Med andre ord, er forsvinding en del af en performance-ontologi, med nærvær målt alene i antonymisk relation til tab, eller er forsvinding snarere en funktion af en kulturel tilknytning, en

12) Den til dato mest tilgængelige bog om udviklingen af performancestudierne er Shannon Jacksons *Professing Performance* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004) Se også Jon McKenzie *Perform or Else: From Discipline to Performance* (New York: Routledge, 2001)

13) I 1985 blev Northwestern Universitys Department of Performance Studies grundlagt på baggrund af kommunikationsstudier og studiet af mundtlige litteraturformer. Dwight Conquergoods arbejde var kimen til dette initiativ, og selvom han skrev om performance som "flygtig" var det ikke så meget forsvindingen fra det visuelle per se, der karakteriserede hans engagement, som det, med inspiration fra De Certeau, var live-situationens "kortvarighed". I 2002 skrev han: "Dominerende epistemologier, som knytter viden til synssansen, er ikke gearede til betydninger, som er maskerede, camouflerede, indirekte, indføjede, eller skjulte i konteksten. De vestlige vidensregimers visuelle/verbale tilbøjelighed gør forskerne blinde for betydninger, som udtrykkes gennem intonation, stilhed, kropslige spændinger, loftede øjenbryn, tomme blikke og andre af forklædningens og hemmelighedsfuldhedens beskyttende kunster – det, som de Certeau kaldte 'den kortvarige kommunikations elokutionære erfaring'". Se "Performance Studies: Interventions and Radical Research," *TDR The Drama Review* 46, 2 (2002): 146. Shannon Jackson, som læste performancestudier hos Conquergood på Northwestern, skrev et brilliant, men overset studie om krydsfeltet mellem arkivet og live-historiografien. Jacksons *Lines of Activity* problematiserer fortidens absolutte "væk-hed" og flygtige handlingers selvskrivne "tilstedeværelse" (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2000). For en problematisering af romantiseringen af det "kortvarige" se Tavia Nyong'o, *Amalgamation Waltz: Race, Performance, and the Ruses of Memory* (University of Minnesota Press, 2009).

14) Eksplicit baseret på Phelan leverer Jane Blockers *Where is Ana Mendieta* et eksempel på en kunsthistorikers applikation af performancens flygtighed, som den er belyst gennem performancestudierne. Blocker benytter ligestillingen af performance og forsvinding til at hævde, at performance er det modsatte af "bevaring". *Where is Ana Mendieta: Identity, Performativity, and Exile* (Durham: Duke University Press, 1999): 134. Se Blockers egen vigtige nuancering af denne position i hendes efterfølgende bog, *What the Body Cost* (Minneapolis: University of Minnesota Press 2004):105-107.

diskursiv investering i (den tabs-orienterede diskurs omkring) arkivet.¹⁵ Man kan også formulere spørgsmålet sådan her: Hvis forsvinding er noget, der *performs* (snarere end det er et ontologisk givet træk ved performance), hvad er da funktionen af denne performance? Hvilken funktion har det manuskript, som foreskriver performancen at forsvinde, men samtidig foreskriver manuskriptet at bestå?

Re-Do: Performance-rester (2001)

Teatrets besynderlige byrde og problem består i, at der slet ikke er noget originalt kunstværk. Med mindre man fastholder, at teksten er kunstværket (hvilket afskriver hele teatrets historie), synes der ikke at være nogen måde at undgå denne besværlige kendsgerning. Enhver anden kunstform har sin original og sine kopier. Kun musikken nærmer sig teatrets dilemma, men musikalsk notation sikrer, at hver enkelt musikalsk opførelse i det mindste vil komme tæt på komponistens intention. (Richard Schechner 1965:22, fremhævninger findes i originalteksten)

Dans eksisterer i et bestandigt forsvindingspunkt. [...] Det er en begivenhed, som forsvinder i den samme bevægelse, hvori den materialiserer sig. (Marcia Siegel 1982:94)

I teater, som i kærlighed, er emnet forsvinding. (Herbert Blau 1982:94)

[T]eatret forsvinder under alle omstændigheder. (Herbert Blau 1990: 137)

Performancens originaler forsvinder lige så hurtigt som de skabes. Ingen registrering, ingen rekonstruktion, ingen film eller videoptagelse kan fastholde dem [...] En af de væsentligste opgaver, performance-forskeren står over for, er skabelsen af et vokabular og en metodologi, som kan håndtere performance i dens umiddelbarhed og flygtighed. (Richard Schechner 1985: 50)

Performance kan ikke gemmes, optages, dokumenteres, eller på anden vis deltage i cirkulationen af repræsentationer af repræsentationer: så snart dette sker bliver det noget andet end performance [...] Performance [...] bliver sig selv gennem forsvinding. (Peggy Phelan 1993:146)

Dette essay handler om performancen og arkivet, eller om placeringen af performancen i arkivets

15) Sidst i 1960'erne, og tilgængeliggjort for et engelsk læsepublikum først i 1970'erne, havde Michel Foucault udvidet "arkivet" som begreb fra at henvise til det fysiske arkitektoniske bygningsværk, som rummer dokumenter og objekter til bevaring, til bredere at henvise til strukturer for fremsiglighed i det hele taget. Foucault formulerede "arkivet" som grundlæggende diskursivt – investeret med en investering i bevaring – ikke alene bestemmende "systemet for fremsiglighed" (det, som kan siges) men også varigheden og bevaringen af enhver udtalelse (det, som er givet til at bestå bliver *det, som kan være blevet sagt*). Et uddrag fra Foucaults *Vidensarkæologien* tåler gentagelse: "Arkivet er for det første loven for det, som kan siges; det system, som styrer ytringernes fremtræden som enkeltstående hændelser. Men arkivet er også det, som gør, at alle disse sagte ting ikke ophober sig uendeligt i en amorf mangfoldighed, heller ikke indskrives sig i en uafbrudt linearitet, og ikke alene forsvinder på grund af nogle ydre tilfældige hændelser; men at de grupperer sig i nogle adskilte figurer [...] Arkivet er ikke det, som på trods af dens umiddelbare flugt beskytter ytringens hændelse og opbevarer dens civilstand som flygtning for fremtidige hukommelser; det er det, som ved ytring-hændelsens rod og i det legeme, hvori den byder sig til, fra starten af definerer *systemet for dets fremsiglighed*. Arkivet er heller ikke det, som opsamler ytringernes støv, når de igen er blevet livløse, og muliggør deres genopstandelses eventuelle mirakel; det er det, som definerer aktualitetsmåden for ting-ytringen; det er *systemet for dets funktion*." In: *Vidensarkæologien*, oversat af Mogens Chrom Jacobsen (Århus: Philosophia, 2005). 190-191.

kultur.¹⁶ Det tager de mange stående invitationer op, som gennem længere tid er blevet fremsat af mange inden for performancestudier, om altid at betragte performance ”i dens forsvindingspunkt” (Blau 1982:28). Idet jeg har taget imod disse invitationer, har jeg stillet mig selv følgende spørgsmål: Hvis vi betragter performance som ”gjort af” forsvinden, hvis vi tænker på det flygtige som det, der ”opløses”, og hvis vi tænker performance som det modsatte af bevaring, begrænser vi så os selv til en forståelse af performance, som er fastlagt på forhånd af en kulturel tilknytning til Arkivets patrilineære, vestligt definerede (og, kan det hævdes, kulturelt hvide) logik?

Foruroligende forsvinden

Arkivet har længe været sædvanligt i vestlig kultur. Vi forstår os selv i relation til de rester, som vi akkumulerer som indicier på forsvinding, de stier, vi rummer, markerer og citerer, de materielle spor, vi anerkender som bestående. Jacques Le Goff formulerede den vestlige kulturs gængse opfattelse meget enkelt, da han bemærkede, at historien, som har brug for efterladenskaber, er blevet komponeret af dokumenter, fordi ”dokumentet er det, der bliver tilbage”. Selvom dokumentets domæne er vokset til også at inkludere ”det talte ord, billedet og gestikken,” er det grundlæggende forhold mellem rest og *dokumenter*-barhed stadig intakt.¹⁷ Men det ”vi,” som er på spil i denne historiske modus, er ikke nødvendigvis universelt. ”Arkivets kultur” er snarere passende for dem, der sidestiller historisk viden med europæiske traditioner, eller mere præcist, for dem, som opererer med en (mytisk) oprindelse i den græske antik.¹⁸ Som Derrida minder os om i *Archive Fever*, så stammer ordet arkiv fra græsk, og dets rod er knyttet til Archons, statsoverhovedets, prærogative status. Gemt inde i ordets egen fremsigelighed bor altså han, som ”betragtes som skaber af eller repræsentant for loven”, og som opretholder ”systemet for dens fremsigelighed.”¹⁹

I teatret bliver spørgsmålet om rester som materielle dokumenter, og spørgsmålet om performance som dokumenterbar, kompliceret – idet det nødvendigvis overlapper kiastisk med den levende krop. Dette skyldes, at teatret, i det omfang det komponeres i live performance, synes at modarbejde rester. Og dog, skønt live-teatret i den vestlige verden anskues som det, der nægter at bestå, sådan som man inden for performancestudierne så velargumenteret har insisteret på, så er det præcis i det gentagne live-teater, i installationen eller *performance space*, at sneesevis af kunstnere fra slutningen af det 20. og begyndelsen af det 21. århundrede udforsker historien – i en

16) En fodnote til genskrivningen: Essayet er ændret en del siden den oprindelig publikation – justeringer som vidner om den noget promiskøse tilværelse teksten fik efter publikationen. Essayet blev først huset i det glimrende tidsskrift *Performance Research*. Men på grund af den ringe udbredelse af dette tidsskrift i USA modtog jeg et usædvanlig stort antal forespørgsler på essayet fra læsere, som ikke kunne få fat på det – og forespørgslerne fortsatte, efter teksten blev citeret af Diana Taylor i *The Archive and the Repertoire* i 2004. Således har dette essay, mere end noget andet, jeg har skrevet, haft en omtumlet tilværelse i æteren, idet manuskriptet har skiftet hænder, eller er sprunget fra en skærm til anden, på en, kan det synes, noget ualmindelig vis. I tekstens liv efter publikationen, snublede jeg med jævne mellemrum i leveringen af min tale – hvis levering er det rigtige ord at bruge for noget, der ikke bare er mundtlig tale, men også det, at sende og modtage en tekst via mail. Som en skurk (eller en klovn) justerede jeg essayet ved mere end en lejlighed. Jeg foretog ændringer forud for publikation af dets spanske oversættelse i en antologi (undervejs). Jeg redigerede det også forud for en italiensk udgivelse, hvor det er publiceret som ”Resti performativi” (*B-Motion. Spazio di riflessione fuori e dentro le arti performative*, redigeret af Annalisa Sacchi, Enrico Pitozzi and Viviana Gravano) Når der ind i mellem blev spurgt efter manuskriptet sendte jeg bare den seneste udgave, jeg havde liggende. Min promiskøse praksis resulterede i ændringer, som efterhånden blev umulige at spore. Men hvorfor diskutere sporene fra dets vildfarne rejser? Der er en ukuelig anstrengelse i sammenfiltringen af teater- og performancestudier, som vil adskille ”diskurs” fra ”praksis” – eller ”tekst” fra ”handling” – eller ”arkiv” fra ”repertoire”, hvor mediet af forskere analyseres som hørende til den ene eller den anden side (det er diskurs, *eller* det er praksis, det er i arkivet, *eller* det er i repertoiret, det er en tekst, *eller* det er en handling, det er live, *eller* det er en optagelse). Men i virkeligheden er disse modstillinger falske. Jeg er til standighed interesseret i, hvordan litteraturen faktisk kan være *mundtlighed* (og mundtlighed litteratur) – en live transmission efter tryk – i en lang fortsættende historie, som skifter i mangfoldige levende læsehandlinger, fra hånd til hånd, fra side til øje og tilbage igen.

17) Jacques LeGoff, *History and Memory* (New York: Columbia University Press, 1992):xvii.

18) See Richard Thomas, *The Imperial Archive: Knowledge and the Fantasy Empire* (New York: Verso, 1993). Fremhævelsen af den græske antik som historiens ophav er i sig selv mytisk. AF-huskningen af andre slægtskaber tjener i sidste ende eurocentriske, racemæssigt ”hvide,” dagsordener.

19) Jacques Derrida, *Archive Fever* (Chicago, IL: University of Chicago Press 1994):2. Michel Foucault: *Vidensarkæologien*, s. 191.

re-komponering af det efterladte *i og som det levende*.²⁰ Hvis vi betragter performance som gjort af forsvinden, af en flygtighed læst som opløsning og tab, begrænser vi så ikke os selv til en forståelse af performance, der på forhånd er defineret af vores kulturelle tilvænnning til arkivets logik?

Ifølge arkivets logik kan historien komponeres af det, der består, det, som kan være blevet udsagt eller ladet tilbage til at blive noteret. Det, som er givet for arkivet, er det, som kan være blevet udsagt som bestående, det, som kan være blevet dokumenteret eller kan være *blevet til* dokument. I den udstrækning, at den *ikke* er sit eget dokument (som Schechner, Blau og Phelan har hævdet), er performance grundlæggende det, som *ikke består*. Som logikken er, kan performance ikke, fordi den er så radikalt forankret i tid, bebo sine materielle spor, og derfor "forsvinder" den.

Definitionen på performance som det, der forsvinder, det, der igen og igen mistes i tidens løb, er en definition, der passer godt til de kunsthistoriske interesser og det kuratoriske pres for at forstå performance i den museale kontekst, hvor performancen forekommer at udfordre kunstværkets objektstatus og synes at nægte arkivet adgang til den privilegerede original, som kan "bevares". Man kan hævde, at det i endnu højere grad er i museet, galleriet og kunstmarkedets kontekst end i teatret, at performance fremstår som noget, der først og fremmest tilbyder forsvinding. Navnlig i sammenhæng med visuel kunst synes performance at udfordre det "okulære herredømme", som, for at citere Kobena Mercer, "antager, at den visuelle verden kan erkendes af det omnipotente blik, som kendetegner det vestlige cogitos øje og 'jeg'".²¹ Der er således et politisk løfte i dette lighedstegn mellem performance og forsvinding: Hvis performance kan forstås som forsvindende, så kan performance måske også bryde det okulære herredømme, som Mercer taler om. Og dog, ved at privilegere forståelsen af performance som det, der nægter at bestå, ignorerer vi så ikke andre former for viden, andre former for erindring, som måske kunne findes præcis i den måde, hvorpå performance består, men består med en forskel? De måder, altså, hvorpå performance modstår det okulæres kulturelle dominans – en dominans, som vil begrænse performance til det, der ikke kan bestå og således heller ikke kan ses.

Den holdning til performance som forsvinding, der dominerer mødet mellem performancestudier og kunsthistorie, betyder måske, at man overser nogle anderledes måder at gå til historien på, som performance tilbyder. Lighedstegnet mellem performance og forsvinding fører alt for ofte til gentagelsen af, at performance nødvendigvis vedrører tab, endda tilintetgørelse. Kunsthistorikeren Paul Schimmel ekspliciterede dette perspektiv i sit essay "Leap into the Void", hvor han skrev, at orienteringen mod "handlingen", en interesse han placerer historisk som opstået efter anden verdenskrig, er en orientering mod ødelæggelse. "Selvom der er øjeblikke af letbetet uærbødighed, glæde og latter i denne type af forskning, er der altid et underliggende mørke, som indstiftes af erkendelsen af menneskehedsens tilsyneladende ubarmhjertige drift mod selvdestruktion."²² I hans analyse bliver performance sig selv som tomrum. Det kan være et skabelsesmedie, men det er en skabelse, som er underlagt en forsvinding forstået som tab, "destruktion" og "mørke".

Hvis vi godtager den ligning, der siger, at performance ikke gemmer, ikke består, og overfører den på performance generelt, i hvilken grad kan performance da stille spørgsmål til arkivets tankegang? *Forholder det sig ikke sådan, at det netop er arkivets logik, som anskuer performance som gjort af forsvinding?* Sagt på en anden måde, følger et lighedstegn mellem performance og midlertidighed, destruktion og tab, så ikke den kulturelle tilvænnning til den iboende imperialisme i arkivets logik,

20) Se Keith Pipers installation, *Relocating the Remains* (London: Institute of International Visual Artist, 1997). The work of Suzan-Lori Parks is also exemplary. See Harry Elam and Alice Rainer, "Unfinished Business: Reconfiguring History in Suzan-Lori Parks' "The Death of the Last Black Man in the Whole Entire World" *Theatre Journal* 46 no. 4: 447-61.

21) Kobena Mercer, "Unburying the Disremembered" In *New Histories* (Boston: Institute of Contemporary Art, 1996):165. [Mercer spiller her på det lydlige sammenfald mellem øjet og jeg'et, som alene findes på engelsk: "I/eye". o.a.]

22) Paul Schimmel, "Leap Into the Void. Performance and the Object." *Out of Actions: Between Performance and the Object* (Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 1998): 17.

snarere end den bryder den? Et enkelt eksempel kan måske være belysende: i et panel på en konference om dokumentation på Columbia University i 1997 beskrev de to arkivarer Mary Edsall og Catherine Johnson de problemer, der er knyttet til at bevare performance og erklærede, at de praktisser, som er baseret på ”krop til krop transmission”, såsom dans og gestik, betyder, at ” du mister en masse historie.”²³ Sådanne udtalelser antager, at erindring ikke kan rummes i en krop og bestå, og således også, at mundtlig fortælling, live recitation, gentagne bevægelser og rituelle opførelser ikke er praksisformer, som fortæller eller skriver historie. Sådanne praksisformer forsvinder. Ifølge denne logik forsvinder ”krop til krop transmissioner”, fordi de altid rummes i live-situationen, de går tabt, og er således slet ikke egentlige transmissioner. Det er åbenlyst, at forsvindingens sprogbrug her er ekstremt kulturelt nærsynet. Her antages performancen at stå i modsætning til erindring, lige så meget som den står i modsætning til arkivet.

Burde vi ikke tænke over de måder, hvorpå arkivet afhænger af performance, de måder, hvorpå arkivet rent faktisk *performer* ligheden mellem performance og forsvinding, samtidig med at det *performer* arbejdet med at ”gemme”? Det er i overensstemmelse med arkivets logik, at performance på forhånd er bestemt til at forsvinde, og i tråd med en lang historisk tradition for anti-teatralitet nedvurderes også mimesis (som altid befinder sig i et sammenfiltret og kompliceret forhold til det performative), hvis den ikke ligefrem frygtes som ødelæggende for den oprindelige idealitet, som findes i alle ting med betegnelsen ”original”.²⁴

At performe arkivet

Og det er således i [...] etableringen af et hjemsted, i [...] husarrest, at arkiverne finder sted.
(Jacques Derrida, *Archive Fever* 1994:2)

Selvom det 20. århundrede, blandt mange andre ting, blev berømt for at kritisere begrebet om historisk fakticitet, så har denne kritik ikke betydet, at vi ikke længere er slaver af arkivet. I stedet har vi gjort udvalget af dokumenter bredere, således at vi kan inkludere noget af det, der måske har været overset: ophobningen af båndet tale, billeder, gestik, etableringen af ”mundtlige arkiver” og indsamlingen af ”*ethnotexts*”. Den vigtige generobring af ”tabte historier” er sket i feminismens og beslægtede minoritetsfokuserede ismers, navn. Hvilket formål tjener det, set i dette lys, at minde os selv om, at privilegeringen af steds-specifikke rester i arkivet er knyttet, som også roden af ordet arkiv er det, til Archons, statsoverhovedets prærogativer? På hvilken måde fører vores husning af erindringen i strengt materielle, målelige, hjemførlige rester både tilbage til og fremad mod patriarken Archons princip? Ordets græske rod refererer til Archons *hus* og kan udvides til at omfatte den sociale erindrings arkitektur, som er forbundet med loven. Kravet om synlige rester, som først synes at være en mnemoteknisk kortlægningspraksis knyttet til monumentet, bliver således i sidste instans en arkitektur for en bestemt social magt *over* erindringen.²⁵ Det vil sige, at hvis det tidligste

23) Kommentarerer givet i panelet ”Documentation in the Absence of Text,” under konferencen ”performance and Text: Thinking and Doing,” sponsoreret af Department of Theatre Arts, Columbia University, New York, 2.- 4. maj, 1997.

24) Se Jonas Barish, *Antitheatrical Prejudice* (University of California Press, 1981); Samuel Weber, *Theatricality as Medium* (New York: Fordham University Press, 2004). At en skepsis i forhold til mimesis udvikledes samtidig med udviklingen af arkiverne i det antikke Grækenland fortjener grundigere analyser, navnlig set i lyset af, at de første græske arkiver ikke rummede originaler, men *sekundære* udgaver. De første arkiver blev benyttet til opbevaring af juridiske dokumenter, der ikke var originaler men officielle kopier af monumenter i sten placeret rundt om i byen. Dokumenterne var kopier af markeringer i sten, der selv var ”mneumonisk hjælp” – det vil sige ikke en bevaring af ”tingen” selv. Se Rosalind Thomas, *Literacy and Orality in Ancient Greece* (Cambridge University Press, 1992): 86-87. Således fungerede de første arkiver som *støtte* til en performance-orienteret erindring, som det var meningen, at man skulle møde live i form af monumenter, kunst og arkitektur. I relation til den klassiske erindringskunst som performance-orienteret, se Francis Yates, *The Art of Memory* (University of Chicago Press, 1966); 1-49.

25) ”Betydningen af ”arkiv”, dets eneste betydning, får det fra det græske *arkheion*: oprindeligt et hus, et domicil, en adresse, en residents for de overordnede magistrater, kaldet *archons*, de som har kommandoen. De borgere, som således besad og repræsenterede politisk magt,

græske arkiv rummede mnemoteknik til performance, snarere end de materielle originaler selv, så kom arkivets logik i det moderne til at placere dokumentet over begivenheden. Altså, hvis oldtidens arkiver rummede sikkerhed *i tilfælde af*, at lokalt forankret viden svigtede, så medvirkede kolonialismens arkiver til den lokale videns svigt – svigtet var nu givet på forhånd. Dokumentet kunne som imperiets forlængede arm anholde og lamme lokale vidensformer, mens det samtidig nedskrev erindringens værdi som nødvendigvis svigtende. Arkivet blev et styringsredskab *mod* erindring.²⁶ Spørgsmålet bliver dermed: Kræver arkivets logik, efterhånden som denne logik bliver central i moderniteten, faktisk, at *performance forsvinder* til fordel for adskilte rester – materiale, som præsenteres som bevaret, som ikke-teatralsk, som ”autentisk”, som ”sig selv”, som, på en eller anden måde, ikke-mimetisk?

I arkivet bestemmes kødet som det, der smutter væk. I arkivet kan kødet ikke huse en erindring om knoglerne. I arkivet er det kun knoglerne, der kan tale om en erindring om kødet. Kødet er en blind plet.²⁷ Forløjet og forsvindende. Selvfølgelig er dette en kulturel ligning, som er fremmed for dem, der hævder, at mundtlighed, historiefortælling, visitation, improvisation eller kropsligt ritual praksis *er en form for historie*. Det er bestemt fremmed for populærkulturelle praksisformer som *re-enactments* af den amerikanske borgerkrig, hvor de involverede netop betragter performance som en måde at holde erindringen levende på – at sikre, at den ikke forsvinder. I sådanne praksisformer, som ofte (ligesom kroppen) betragtes som primitive, populære, folkelige, naive, består performance faktisk og efterlader sig faktiske ”aflejringer”.²⁸ Faktisk er *kødet* det, der rummer aflejringerne i et netværk af opførte krop-til-krop-transmissioner – vidnesbyrd om indflydelse på tværs af generationer.

I videnskabelige behandlinger falder spørgsmålet om historiens performance-rester, eller mere præcist den historie, som består gennem performativ praksis (modsat skrevne eller fysiske rester), generelt ind under overskriften erindring vs. historie, og som sådan får det tit prædikatet ”mystisk.” Mundtlig historie falder tit ind under overskriften ritual. Og ”ritualet” selv er generelt (eller historisk) faldet ind under overskriften ”etnisk” – et ord, som generelt bruges om folk mærket af race eller klasse, men som Le Goff beskriver som ”primitive” folk eller ”folk uden skriftsprog”.²⁹ Tydeligvis klæber sammenkædninger af primitivisme og medfølgende racisme til forsøgene på at anerkende performance som et passende middel til beståen, til erindring. Beror dette mon på, at performance truer de vilkår for opsamling og adskillelse af rester, som arkivet dikterer? Er dette delvist årsagen til, at arkivets logik – dette utopiske ”aktive felt, hvori total viden er projiceret” (med

blev betragtet som indehavere af retten til at lave eller at repræsentere loven. I overensstemmelse med deres offentligt anerkendte autoritet er det i deres hjem, det *sted*, som er deres hus (en privatbolig, et familiehuse eller en tjenestebolig), at officielle dokumenter arkiveres” (Derrida, *Archive Fever*, 2). Men den antikke praksis er mere kompliceret, end Derrida lader forstå. I det gamle Grækenland blev ordet arkiv ikke brugt om det hus, der rummede originale dokumenter. James P. Sickinger, *Public Records and Archives in Classical Athens* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1999):6. Jeg har kortfattet henvist til dette i en tidligere fodnote, men for at komplicere sagerne yderligere, var det første (skønt ikke det eneste) officielle lagerrum til dokumenter i det antikke Grækenland metroon, templet for gudernes mor. Metroon blev bl.a. etableret for at bringe orden i de officielle dokumenter, som havde været under spredt forvaring hos forskellige archons.

26) Se Thomas, *Imperial Archive*. Se også Ann Laura Stoller, “Colonial Archives and the Arts of Governance.” *Archival Science* 2: 87-109, 2002, og hendes *Along the Archival Grain: Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense* (Princeton University Press, 2009).

27) Psykoanalysen opstiller bestemte koder som arkiv, men som et rudimentært og uvidende arkiv. Er det virkelig givet under alle omstændigheder, at kropslig erindring er ”uvidende” og ”blind”? Se Rebecca Schneider, ”Judith Butler in My Hands,” *Butler in Religious Studies*, redigeret af Ellen Armor and Susan St. Ville. (New York: Columbia University Press, 2006).

28) I sin indflydelsesrige bog *Orality and Literacy: The Technologization of the Word*, hævder Walter Ong, at fordi de er performance-baserede, efterlader mundtlige traditioner ingen ”aflejringer”, de deponerer ikke noget, de består ikke. Man kan indvende, at denne påstand piller ned af hans egen insisteren på, at mange vaner fra mundtlig kultur varer ved. (New York: Methuen, 1982): 11. Vedrørende kropslig erindring generelt, se Paul Connerton, *How Societies Remember* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989). Connerton opstiller ret overraskende kropslig erindring som ekstremt filseret og uforanderlig. Dette aspekt bliver kritiseret af Niel Jarman i *Material Conflicts: Parades and Visual Displays in Northern Ireland* (Berg Publishers, 1997): 11. Se også publikationer af Susan Leigh Foster, Mark Franko, Joseph Roach.

29) Le Goffs arbejde udgør et eksempel på det problematiske spring fra mundtlig historie til ritual og etnicitet og fra etnicitet til ”folk uden skriftsprog” Le Goff, *History and Memory*, 55.

Richard Thomas' ord) – foreskriver performance som forsvindende:³⁰ Fordi mundtlig historie og dens performative praksisformer med garanti altid vil blive gentaget, er mundtlig historisk praksis altid rekonstruerende, altid ufuldstændig, aldrig slave af den singulære, selvidentiske oprindelse, som understøtter den *archontiske* afstamning. I performance som erindring bliver "originalens" oprindelige selvidentitet, som er så værdsat af arkivet, umuliggjort – eller, om man vil, mytisk.

Performance-praksis er rutinemæssigt blevet afsvoret som historisk praksis.³¹ Selvom historiografer som Pierre Nora hævder, at denne holdning er ved at ændre sig til fordel for en "ny" historie, som inkorporerer kollektiv erindring og performative praksisformer, så manifesterer denne "nye" historie sig primært i oprettelsen af "radikalt nye typer af arkiver, hvoraf de mest karakteristiske er mundtlige arkiver."³² Det mundtlige anskues her ikke som *allerede* et arkiv, et performance-baseret arkiv. Snarere oprettes mundtlige historier på ny og bliver optaget og "gemt" i identitetens navn. Selvom denne "nye" arkivering efter sigende modvirker tab, institutionaliserer den så ikke, mere end noget andet, tabet af en *anderledes tilgang til det at opbevare*, som ikke er bundet op på identitet? Undergraver den ikke en forståelse af performance som bestående? Understøtter en sådan praksis ikke fallogocentrismen som slave af den okular-centriske antagelse, at hvis noget ikke er synligt, dokumenterbart, eller kan "huses" i et arkiv, så er det forsvundet?

Det er interessant at overveje eksemplet med re-enactments af historiske slag og se på Robert Lee Hodges særlige tilfælde – han er en entusiast, som deltager i genopførelser af slag fra den amerikanske borgerkrig. Som Marvin Carlson for nylig beskrev ham i et paper om teater og historiske re-enactments, har Hodge opnået en betydelig status i re-enactment-miljøet for sin "evne til falde til jorden og forvride sin krop på en måde, som overbevisende efterligner et opsvulmet lig."³³ Spørgsmålet er selvindlysende: inden for hvilke mulige rammer kan vi tale om Hodges handlinger som en anvendelig form for historisk viden? Er Hodges opsvulmen ikke en dybt problematisk mimetisk repræsentation, og oven i købet en vildt bedragerisk og indiskret én af slagsen? Prøver Hodge, liggende udstrakt og falsk opsvulmet i solen, indeksikalt at *pege* både på billedet og på forudsætningen for de fotografier af Matthew Brady, som hans opsvulmen synes at citere? Tilbyder live-opsvulmeren blot en mimetisk, og måske oven i købet latterlig, kopi af noget, som kun uendelig svagt minder om et opsvulmet lig? Og alligevel, inden for den voksende bevægelse omkring "living history" og re-enactment er Hodges opsvulmede lig for mange entusiaster et bevis på noget, som *kan komme i berøring med* den mere utilgængelige historiske optegnelse, hvis det ikke ligefrem i sig selv er et vidnesbyrd om noget autentisk.³⁴ Hodges opsvulmen er, i genopførelsens ofte latterliggjorte, folkelige kontekst en slags følelsesmæssig rest – i sig selv, i sin performative gentagelse, en underlig form for bevis. Hvis det levende lig er en af historiens rester, så er det i hvert fald besøgt

30) Thomas, *Imperial Archive*, 11.

31) Kulturhistorikere accepterer i dag rutinemæssigt populære og æstetiske repræsentationer generelt som sociale former for historisering, ofte under Maurice Halbwachs overskrift "kollektiv erindring". Det, at betragte æstetisk produktion som gyldig historiografi, involverer dog stadigvæk en omhyggelig (og debatteret) skelnen mellem "erindring", "Myte", "ritual" og "tradition" på den ene side og den implicit mere legitime (eller antageligvis ikke-mystiske) "histoire" på den anden. Se Michael Kammen: *Mystic Chords of Memory: The Transformation in American Culture* (New York: Vintage Books, 1993): 25-32.

32) Le Goff, *History and Memory*, 95-96.

33) Marvin Carlson, "Performing the Past: Living History and Cultural Memory." Paper præsenteret på Freie Universität, Berlin, november, 1999. Se også Tony Horwitz, *Confederates in the Attic: Dispatches from the Unfinished Civil War* (New York: Vintage, 1999): 7-8.

34) Se Vanessa Agnew vedrørende det mylder af problemer, som rejser sig for historikere, som forsøger at kreditere live opførelser som en form for adgang til historien eller en form for supplement til den historiske optegnelse. Agnew beskylder genopførelser for at være "teater". Og, måske fordi hun er forsker i tysk litteratur og musik, beskylder hun ganske reduktivt teatret for romantisk sentimentalisme (idet huns fastsætter én form for teater uden forklaring, i stedet for at associere teater med fremmedgørelse, for eksempel, eller endda kritik, som det ses i den socialkritiske basis for naturalismen). Agnews kritik af levende historie og genopførelser går først og fremmest på, at genopførerens oplevelser sentimentaliserer og subjektiverer historien (idet teatret tilsyneladende udelukkende er i stand til at være sentimentalt) – men liget er et problematisk tilfælde. Fordi Hodge, i hvert fald som han beskrives hos Horwitz, ikke er så naiv, at han forestiller sig, at han fuldt ud oplever, hvad det vil sige at være et lig, også selvom hans (efterligning af den) faldne krop måske vil skræmme en anden (efterligning af en) soldat, som støder på den på (efterligningen af) slagmarken.

igen på tværs af en krop, som ikke for alvor kan forveksles med det lig, den genkalder. Og hvis den ikke kan forveksles, hvilken autenticitet kan et sådant falsk lig så gøre krav på?

Jeg bliver mindet om Charles Ludlams besynderlige Theater of the Ridiculous, hvor genopførelsen af klassikerne eller den ”campede” genopførelse af ”vulgær” kommerciel underholdning (såsom B-film) tilbyder en anderledes, men måske alligevel beslægtet form for ”levendegjort historie”. Ludlams parodiske aftener bød på en splintret genindskrivning af levnene – en historie udgjort af identifikationer, af rollespillene og deres misfornøjede medvirkende. Stefan Brecht beskrev i 1968 Ludlams teater: ”Flytningen af lig, som nødvendiggøres af de hyppige dødsfald på scenen, bliver udført med overdreven klodsethed, liget samarbejder ikke – men for det meste sætter de døde sig bare op efter et stykke tid, går videre, *deltager igen i handlingen på scenen.*” (Brecht 1968:120)

Når vi ikke anskuer performance som det, der forsvinder (sådan som arkivet forventer), men som både selve den *handling* at bestå og som et middel til at komme til syne igen og til at deltage igen (selvom der ikke er tale om en nærværsmetafysik), så tvinges vi næsten omgående til at indrømme, at rester ikke behøver at isoleres til dokumentet, til objektet, til knoglerne versus kødet. Her bliver kroppen – selv Hodges opsvulmende – en slags arkiv og vært for en kollektiv erindring, som vi med Freud kan stedfæste som symptomatisk, med Cathy Caruth, der lægger sig i forlængelse af Freud, som de tvangsmæssige gentagelser af et kollektivt traume, eller, med Foucault, der lægger sig i forlængelse af Nietzsche, som ”mod-erindring” – det kropslige, læst gennem genealogier af indflydelse, som det der altid er performativt. Denne krop, overgivet til performance, involveres her kiastisk med forsvinding – den forsvinder ikke bare, men er ukueligt i færd med at bryde frem, består gennem performance, som så mange spøgelses ved døren med påskriften ”forsvundet”. På denne måde bliver performance sig selv gennem en rodet og eruptiv gen-tilsynkomst og udfordrer via det performative spor enhver nydelig antinomi mellem tilsynkomst og forsvinden, eller nærvær og fravær – de rituelle gentagelser, der mærker performance som både indiskret, ikke-original, uvægerligt citerende – og bestående.

I dette lys kan performance bestemt tænkes både som den bestående handling og som et middel for tilsynkomst. Men vi må være omhyggelige med at bryde vanen med at anskue performance-rester gennem en nærværsmetafysik, der privilegerer en original eller singular autenticitet, som *alene* komponeres i nuet. Som vi også kan lære fra teorier om traumer og gentagelse, er det ikke *nærvær*, som kommer frem i performance, men netop det missede møde – det overset ekko, det tabte, det undertrykte, det tilsyneladende glemte. Ud fra dette perspektiv forsvinder performance ikke, selvom dens rester er immaterielle, nemlig de handlinger og spøgelsesagtige betydninger, som hjem søger det materielle i konstante kollektive interaktioner og konstellationer. Som nævnt ovenfor er performance-som-rest velegnet til psykoanalytisk analyse af traumatisk gentagelse, til Althussersk analyse af ideologiernes rituelle spor, og til Austinsk analyse af udsigelse eller citerbarhed: repeterende *handling*.

Døden og de levende rester

Men lad os nu ikke overilet kaste forsvindingen helt bort. Hvis Schechner, Blau, Phelan og andre har ret, og performance er dømt til at blive sig selv gennem forsvinding – til at modsætte sig dokumentet og optegnelsen, til at fornægte rester – så befinder vi os i en lidt akavet klemme i forhold til argumentationen indtil nu. For ser man efter to gange, så er forsvinding på ingen måde det modsatte af arkivets rester. En af poststrukturalismens primære indsigter er sådan set, at forsvinding er det, som mærker *alle* dokumenter, *alle* optegnelser og *alle* materielle rester. På den måde bliver resterne faktisk også sig selv gennem forsvinding.³⁵

35) Hvis materielle rester bliver sig selv gennem forsvinding, så er en anden måde at formulere dette essays centrale spørgsmål på at

Vi kan tænke på det på denne måde: Døden synes at resultere i den paradoksale produktion af både forsvinding og rester. Forsvindingen, denne henvisende praksis, denne forsinkede virkelighed, klynger sig til rester – fraværende kød og spøgelsesknogler. Vi har allerede noteret os, at den vestlige verden har for vane at privilegere knogler som indeks, der henviser til det kød, der engang var her, et ”en-gang” (både som tid og som singularitet), som imidlertid først bliver etableret efter, at begivenheden har fundet sted. Kødet selv kan i vores fortsatte kulturelle tilvænning til syn-lige rester tilsyneladende ikke bestå, så det kan henviser til ”en-gang” (for længe siden). Selv ’to gange’ kan ikke matche den konstante proces, hvor celler erstatter celler, som udgør vores hverdag. Kødet, det glatte kvindelige subkutane stof, er tyranniet fra det levendes fedtede signatur i usynligt blæk. Kødet af mit køds kød gentages, selvom kødet er det, som ikke består.

Som Derrida bemærker, er arkivet bygget på etableringen af et hjemsted for dette kød med dets feminine evne til at reproducere sig. Arkivet er bygget på ”husarrest” – på styrkningen af ontologisk værdi som retroaktivt sikres i dokumentet, objektet, optegnelsen. Denne retroaktion er ikke desto mindre en valorisering af almindelig, nødvendig (*performativ*) *udstilling af tab* – med dokumentet, objektet og optegnelsen placeret som det, der overlever tiden. Vi er således i stigende grad blevet trykke ved at sige, at det arkiverede objekt også bliver sig selv gennem forsvinding – idet det bliver til sporet af det, som består, når performance (selve kunstnerens handling) forsvinder. Denne sporlogik understreger tabet – et tab, som arkivet kan regulere, fastholde, institutionalisere – idet det glemmer, at det er et tab, som arkivet selv *producerer!* Her i arkivet skal knogler ikke blot tale om kødets forsvinding, men skrive manuskriptet for dette kød, som forsvinder gennem genkomst, eller gennem markeringen af kroppen som altid udelukkende skandaløs.³⁶

Den tanke, at tabet som institution skulle opstille et regnestykke, der demonstrerer det kropsliges og mimesis’ manglende evne til at bestå, er gennemtrængt af et ”patriarkalsk princip”. Ingen, bemærker Derrida, har mere kyndigt end Freud vist, hvordan den arkiviske drift, som han betegner som et ”faderligt og patriarkalsk princip”, faktisk er både patriarkalsk og fadermorderisk. Den arkiviske drift

[...] satte sig i en position, hvori den gentog sig selv og vendte tilbage for at hengemme sig selv alene i fadermordet. Det ender med et undertrykt eller fortrængt fadermord, i faderens – den døde faders – navn. Det arkontiske er i bedste fald brødrenes overtagelse af arkivet. Broderskabets lighed og frihed. En særlig, stadig levende idé om demokratiet.³⁷

Ann Pellegrini har opstillet følgende kortfattede, freudianske skema: ”søn fædre forældre; for- er arving til post- ; og ’korrekt’ kønsidentifikation og ’passende’ valg af objekter sikres bagudrettet” – en ”retroaktion af objekter, der er gået tabt, og subjekter, der er blevet grundlagt.”³⁸

Jeg har andetsteds diskuteret, hvordan denne fadermorderiske impuls producerer død med henblik på at forsikre resterne.³⁹ Ved den lejlighed påpegede jeg, at resternes voksende herredømme i den vestlige verden, intensivering af arkiveringsteknologierne, måske kan være årsagen til, at slutningen af det 20. århundrede har været så forelsket i performance og så fuld af dødsfald: forfatterens død, videnskabens død, historiens død, litteraturens død, karakterens død, avantgardens død, modernismens død, og endda, i den amerikanske dramatiker Suzan-Lori Parks vittige og

spørge, hvad der er på spil i den påstand, at performance er tættere bundet til forsvinding, eller opløsning end materielle rester er bundet til forsvinding?

36) Se Schneider, ”Judith Butler in My Hands.”

37) Derrida, *Archive Fever*, 95.

38) Ann Pellegrini, *Performance Anxieties: Staging Psychoanalysis, Staging Race*. (New York: Routledge, 1997): 69.

39) Se Schneider, ”Hello Dolly Well Hello Dolly: The Double and Its Theatre.” In *Psychoanalysis and Performance* (New York: Routledge, 2001).

ironiske fortolkning, *Death of the Last Black Man in the Whole Entire World* (Parks, 1995). I en kultur, som privilegerer restobjekter som indicier på og overvindere af døden, kan det at producere en sand overflod af dødsfald, i kølvandet på modernitetens autoritets-, identitets- og objektkrise, være den eneste måde at forsikre Resterne på. At slå forfatteren ihjel, eller at ofre hans stand, kan, ironisk nok, være midlet til at sikre, at han består.

Tillad mig for indeværende at foreslå, at når vi læser Pellegrinis diskussion af denne "bagudrettede sikring", hvor objekterne "virker tilbage" som handling og drift, så læser vi arkivet som en handling – som en arkitektur, der rummer ritualer for "etablering af et hjemsted" og "husarrest" – der uophørligt performes som ritual. Arkivet selv bliver en social performance med tilbagevirkende kraft. Således performer arkivet forsvindingens institution, med objektresten som indicier på forsvinding og med performance som på forhånd givet til at forsvinde. Hvis det i henhold til Derridas fremstilling er i denne hjemstedsetablering, denne "husarrest", at "arkivet finder sted", så inviteres vi til at tænke på denne "finden sted" som kontinuert, og på husarrest som performativ. Et performativ der, på samme måde som et løfte gør det, kaster objektets tilbagevirkning langt ind i fremtiden, hvori det patriarkalske princip, som Derrida beskriver (retroaktivt), *vil have* bestået.

At læse "historien" som en samling sedimenterede handlinger, der ikke er de historiske handlinger selv, men de handlinger, som sikrer en hvilken som helst hændelse bagudrettet – den gentagne handling at sikre erindring – bliver da at gentænke historiens sted i en rituel gentagelse. Dette er ikke det samme, som at sige, at vi har nået "historiens afslutning", som visse postmodernister i slutningen af det 20. århundrede har formuleret det. Det er heller ikke det samme som at sige, at fortidige hændelser ikke har fundet sted, eller at adgang til fortiden er umulig. Det er snarere at resituere stedet for enhver viden om historien som krop-til-krop-transmission. Hvad enten den rituelle gentagelse sker i varetagelsen af dokumenter i biblioteket (erhvervelse som fysisk handling, læsning, skrift og uddannelse som fysiske handlinger) eller i familiens mundtlige oprindelsesfortællinger (tænk på de afro-amerikanske efterkommere af Thomas Jefferson, som ikke behøvede en DNA-test til at fortælle dem, hvad de huskede gennem mundtlig transmission), eller i den myriade af traumatiske genopførelser, som vi både bevidst og ubevidst involverer os i, så gentænker vi "historien" som krop til krop-transmission gennem fremvisning og fortælling. Tilgængelighedsarkitekturer stiller os i bestemte positioner i forhold til at modtage viden, og disse arkitekturer påvirker også den tildelte viden. Prøv at tænke det på den måde, at den samme historie kan *se* forskellig *ud*, kan *lyde*, *føles*, *lugte* eller *smage* vidt forskelligt, når den fortæles på vidt forskellige steder eller gennem helt forskellige medier (eller når den nogle steder *ikke* fortæles, mens den andre steder fortæles). I tråd med denne konfiguration er performance enhver tilgængelighedsarkitekturs modus (man performer en tilgængelighedsmodus i arkivet, man performer en tilgængelighedsmodus på teatret, man performer en tilgængelighedsmodus på dansegulvet). I denne betydning forsvinder performance ikke. I arkivet er tilgængelighedens performance en rituel handling, som, ved at lukke ude og lukke ind, foreskriver nedvurderingen af (og registrerer forsvindingen af) andre tilgængelighedsmodi.

At forblive på scenen

Som nævnt ovenfor forsøger kunstnere som Parks og Piper at udfolde en måde, hvorpå performance (eller aktioner, handlinger) kan bestå, men bestå med en *forskel*. Sådanne værker er interesseret i den måde, hvorpå historien ikke blot er dokumentets imperialistiske domæne, eller i hvordan historien ikke tabes gennem krop-til-krop-transmission. Er dette i mindre grad en afhængighed af forsvinding, end det er en interesse for en forstyrrelses og forflyttelses politik? Er det en omplacering af erindringen, der modvirker vores tilvænnning til synet som viden? At kødets erindring måske består, udfordrer konventionelle forestillinger om arkivet. I denne læsning bliver

det skandaløse ved performance i relation til arkivet ikke, at den forsvinder (dette er, hvad arkivet forventer, det er arkivets eget krav), men at den består på måder, som modsætter sig ”husarrest” og ”etableringen af et hjemsted”.

I den udstrækning, den består, men består med en forskel, eller *i forskel*, kan den fortid, der performes og ekspliciteres som (live) performance fungere som den form for kropslig transmission, som konventionelle arkivarer frygter, en mod-erindring – næsten i form af et ekko (som Parks’ karakter Lucy i *The America Play* ville kalde det). Hvis ekkoer, eller med performance-gruppen Spiderwomans ord ”rever-ber-berations”, genlyder af levet erfaring, såsom performance, så udfordres vi til at tænke ud over de måder, hvorpå performance, ifølge vores tilvænning til arkivet, ser ud til at forsvinde. Samtidig opfordres vi også til at formulere, hvordan performance, som er mindre bundet til det okulære, ”træder ind” eller begynder igen og igen, som Gertrude Stein ville skrive, forskelligt, via sig selv som gentagelse – som en kopi eller måske mere som et ritual – som et ekko i tillidens ører, et medlem af publikum, *et vidne*.

Man kan hævde, at denne betydning af performance er overlappende med Phelans formulering, at performance ”bliver sig selv gennem” forsvinding. Denne formulering afviger væsentligt fra en ontologisk påstand om væren (selvom Phelan bruger den i ontologisk øjemed). Formuleringen inviterer os snarere til at tænke performance som et medium, hvori forsvinding forhandler vilkårene for, og måske bliver til, materialitet. Det vil sige, der passerer *igennem* forsvinding. Fremstillinger, hvori forsvindingens politiske manipulationer kalder på en materiel kritik – såsom Diana Taylors *Disappearing Acts* (1997) og Jose Muñoz’ ”Ephemera as Evidence” (1996) – skaber således et frugtbart spændingsfelt i forhold til performancestudiernes orientering mod (og nogle gange hyldest til) flygtigheden. Det er midt i dette spændingsfelt (eller denne ”knibe” som Parks kunne have sagt), at forestillingen om performance som forsvinding kiastisk krydser med ritualet – ritualet hvori vi, igennem performance, igen bliver bedt om at grundlægge os selv på ny – at finde os selv – i gentagelsen.

Syltning (knibe) [performance] prøver at finde en ligning for sparet tid, tidsbesparelse men teater/erfaring/performance/væren/ leven osv. handler alt sammen om at bruge tid. Ingen ligning eller ...? (Parks 1995:13)

Oversat af Solveig Daugaard

Rebecca Schneider

Ph.d., lektor i teaterkunst og performance studier ved Brown Universitet. Har bl.a. udgivet bogen *The Explicit Body in Performance* (1997) og været medredaktør af antologien *Re:Direction: A Theoretical and Practical Guide to 20th-Century Directing* (2001). I løbet af 2011 udkommer hendes nye bog om re-enactment *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment* på Routledge. Schneider arbejder desuden som freelanceinstruktør og ”performing theorist”.
