

This Way Brouwn

Arkivfeber og den vordende fremtid

Af Peter van der Meijden

This Way Brouwn

Fra 1962 kunne det ske for en storbyboer – først kun i Amsterdam, senere også i andre byer – at han/hun blev stoppet af Stanley Brouwn, der spurgte om vej til et andet sted i byen. Det drejede sig for Brouwn – født i Paramaribo, Surinam, i 1935, bor og arbejder i Amsterdam – aldrig om, at komme hen til det andet sted, men det vidste den tilfældige forbipasserende ikke. Brouwn var kun interesseret i det kort, den forbipasserende tegnede til ham. Han stemplede det “THIS WAY BROUWN” og fjøede det til sit konstant voksende arkiv/kunstværk af samme navn, *This way Brouwn*.

This way Brouwn er en performance bundet til nutiden; men det er også et arkiv. Det materiale, arkivet består af, er skabt i nutiden, for så hurtigt som muligt at kunne blive en del af datiden. Derudover har værkets nutidige og datidige aspekt, i det mindste ifølge kunstneren selv, en privilegeret relation til fremtiden: “Fremtiden; når kunst og videnskab er fusioneret fuldstændig med hinanden til noget helt nyt”, skrev han i midten af 1960. ”*This way Brouwn*... et skridt i denne retning”.¹

Brouwns fremtidsvisioner finder deres bedste udtryk i hans *Manifest 4000 A.D.* fra 1964:

“4000 A.D.

WHEN SCIENCE AND ART ARE ENTIRELY MELTED TOGETHER TO SOMETHING NEW

WHEN THE PEOPLE WILL HAVE LOST THEIR REMEMBRANCE [sic] AND THUS WILL HAVE NO PAST, ONLY FUTURE.

WHEN THEY WILL HAVE TO DISCOVER EVERYTHING

EVERY MOMENT AGAIN AND AGAIN

WHEN THEY WILL HAVE LOST THEIR NEED FOR CONTACT WITH OTHERS...

... THEN THEY WILL LIVE IN A WORLD OF ONLY COLOUR, LIGHT, SPACE,

TIME, SOUNDS AND MOVEMENT

THEN COLOUR LIGHT SPACE TIME SOUNDS AND MOVEMENT WILL BE

FREE

NO MUSIC

NO THEATRE

NO ART

NO

1) Stanley Brouwn, ”This Way Brouwn in 20 punten”, i: J. Bernlef og K. Schippers, *Een cheque voor de tandarts*, Amsterdam: Querido, 1967, s. 173-175; citat på s. 173, oversættelse PvdM.

THERE WILL BE SOUND
COLOUR
LIGHT
SPACE
TIME
*MOVEMENT*²

Det sprog, Brouwn udfærdiger sit manifest i, lyder som klassisk avantgardesprog: kunsten skal forsvinde, fortiden skal forsvinde, i fremtiden findes der kun fremtid. Avantgardeteoretikeren Renato Poggioli udpegede avantgardens "agonisme" for sine læsere, dens vilje til at "lave sig selv om til møddinger til at gøde de besejrede lande med eller bjerge af lig, som en ny generation til sin tid kan bruge til at bestige det belejrede fort".³ En anden avantgardeteoretiker, Paul Mann, skrev endda en hel bog om avantgardens sprog, som ifølge ham uundgåeligt bar avantgardens "teori-død" i sig: avantgardens fiksering på fremtiden betyder, påpegede Mann, at man på forhånd betragter sig selv som død.⁴

This way Brouwn præsenterer sig som et splittet værk, som hverken hvad angår de anvendte medier (performance, arkiv/installation og tekst) eller hvad angår de temporale modi, der påkaldes (nutid, datid og fremtid), ser ud til at ville danne en enhed. Billedet bliver endnu mindre sammenhængende, hvis man inddrager de roller, værket tildeler de forskellige involverede parter (kunstneren, hans ufrivillige modspillere og publikum) i analysen. I performancen præsenterer Brouwn sig som en fremmed og bekræfter dermed den tilfældige forbipasserende, som han antaster, i rollen som erfaringsekspert. Den form for kartografi, Brouwn dyrker, vrister byen fra landmålerne og matrikelkontoret og giver den tilbage til dens indbyggere; værket aktiverer deres levende hukommelse. Fra hans tekster ved vi dog, at dette blot var en rolle han spillede, og at den forbipasserende egentlig, uden at være klar over det, stod over for kunstneren Brouwn, og at sidstnævnte havde en helt anden dagsorden. I den performance, Brouwn opfører, er den forbipasserende det stærke led, men i den kreative akt, han/hun samtidig deltager i, er den forbipasserende blot statist. Om beskuers rolle som besøgende i hans arkiv siger Brouwn: "Vi ser og 'hører' når vi ser på en *This way Brouwn*: (a) hvad der er skrevet ned (i linje og tekst); (b) hvad der bliver sagt; (c) hvad der forties; antages kendt" (Brouwn 1967, s. 175). Som enhver besøgende i et arkiv forventes beskueren at sætte sig ind i en tidligere situation, og mere specifik i den forbipasserendes person; men Brouwn skriver også: "Når vi har en T.W.B. foran os, bliver vi nødt til at realisere et uendeligt antal andre mulige T.W.B.s, som kunne være blevet skabt i stedet for den; som derfor er uadskilleligt forbundet med den konkrete T.W.B." (ibid.). Brouwn forventer, at beskueren også sætter sig ind i hans egen situation, og mere specifikt i det øjeblik, hvor han tager skridtet fra intention til konkret handling. Hvis den forbipasserende i performancen var ekspert og viljeløst instrument på samme tid, så er den besøgende her såvel passiv beskuer som aktiv medskaber. Hvad angår værkets tredje aspekt, det tekstuelle, skaber Brouwn en lignende forvirring. I sine statements om *This way Brouwn* etablerer han en klar modsætning mellem nutid og fremtid. Om de moderne urbane omgivelser skriver han: "Gaderne, alléerne og torvene (...) strejfer gennem vores hjerne. Hvert punkt er en fælde. (...) Der er ingen udvej. Gaderne knuser os" (Brouwn 1967, s. 174). Med sin insisterende brug af ordet "os" skaber kunstneren et forhold mellem sig selv og læseren. Når han omtaler fremtiden, taler han dog kun om sig selv:

2) Stanley Brouwn, "Manifesto 4000 A.D.", i: katalog *Bloomsday 1964*, Galerie Loehr, Frankfurt, 26. juni 1964, upagineret.

3) "(...) to make dung heaps of themselves for the fertilizing of conquered lands, or mountains of corpses over which a new generation may in its turn scale the besieged fortress". Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, Cambridge (Mass.)/London: Harvard University Press, 1968, s. 68.

4) Paul Mann, *The Theory-Death of the Avant-Garde*, Bloomington (IN): Indiana University Press, 1991.

“Når om millioner af år Jorden igen er tom og bar, vil mit arbejde være det eneste mulige tegn og det eneste forståelige sprog. Den rene bevægelse i rummet, bevægelsen for bevægens skyld, som vi kun kender den fra verdensrummet. Planternes, stjernernes, solenes, månernes bevægelse, osv. Jeg vil føle mig som den første mand på Månen vil føle sig [han skrev teksten to år før den første månelanding, PvdM]. Hvert blodlegeme, hver muskel, hver kropscelle erobrer verdensrummet, border verdensrummet” (Brouwn 1967, s. 174; kursivering PvdM).

Her skaber Brouwn en tydelig kløft mellem sig selv, kunstneren, og læseren/beskueren. Han klipper så at sige værket i to dele; hvor det i det ene tilfælde er et generaliserende *This way*, er det i det andet klart *This way Brouwn*. Han får værket til at hoppe frem og tilbage mellem to måder at forstå titlen på, og læseren/beskueren hopper dermed også frem og tilbage mellem rollen som medskaber og rollen som passiv tilskuer.

Denne dobbelthed kan også spores i den bro, Brouwn bygger mellem performance, arkiv og den fremtid, han skildrer i sine manifeste. Han foreslår, at hans *This way Brouwns* skal bruges som skitser for, hvad han kalder for “T.W.B. projekter”; for eksempel “at rekonstruere en *This way Brouwn* nøjagtigt i et ubetrukket Amazonas-område” eller “en planet med én enkelt gigantisk forstørret *This way Brouwn* på. Her afspiller sig hele livet. Resten af planeten får lov til at forblive uantastet og ukultiveret” (Brouwn 1967, s. 174). Projekterne er ren science fiction, men de befinder sig tættere på os, end den situation han skitserer i sit *Manifesto 4.000 A.D.*, hvori menneskeheden ikke længere kender andet end lyd, farve, lys, rum, tid og bevægelse. Dette er derimod en fremtid, hvor mennesket tænker og føler mere eller mindre, som det gør i dag, en fremtid som er os meget mere nær. Med deres klokkeklare pædagogiske hensigter gør projekterne i høj grad læseren/beskueren til passiv konsument; men han/hun impliceres samtidig alligevel, fordi han/hun kender til den sande natur af de skitser der danner grundlag for projekterne. I skellet mellem den aktive kunstner og den passive beskuer, som kunstneren påtager sig opgaven at opdrage, ligger der også et vist fællesskab.

Arkivfeber

I al dets splittethed lider *This way Brouwn* af det, den franske filosof Jacques Derrida, i et essay af samme navn fra 1995, kalder “archive fever”; *mal d’archive*, arkivfeber, med Derridas egne ord “the desire and disorder of the archive”.⁵

Derridas mål er en kritik af den gængse arkivforståelse og formuleringen af en teori om arkivet, som også tager arkivets ”hemmeligheder og heterogenitet” i betragtning. ”En arkivvidenskab”, skriver han, ”skal nødvendigvis omfatte en teori om dets institutionalisering, det vil sige, såvel om den lov, der begynder at indskrive sig dér, som om den lov, der autoriserer det”.⁶ Konstruktionen af denne teori om arkivet begynder i det øjeblik, han ser nærmere på etymologien af ordet ”arkiv”: det græske “arkhe” har to betydninger, “begyndelse og “ordre” (på fransk *commencement* og *commandement*). Ordet ”arkiv” er dermed lige fra starten af komplekst: det styres af et ontologisk princip (“arkhe” forstået som ”begyndelse”) og et nomologisk princip (“arkhe” forstået som “ordre”). Det kender to ordener af orden, en sekventiel og en ”jussiv” (imperativ). Dermed kan ordet heller ikke indgå i enkle oppositioner; det danner altid komplekse modsætninger, hvor natur (fysis) stiller sig over for uegennyttig forståelse (tesis) og målrettet handling (tekhne) og lov (nomos) og utallige andre begreber.

5) Jacques Derrida, “Archive Fever, a Freudian Impression”, i: *Diacritics*, årgang 25, no. 2, sommer 1995, s. 9-63. Citat på s. 52.

6) “A science of the archive must include the theory of this [its] institutionalisation, that is to say, at once of the law which begins by inscribing itself there and of the right which authorises it”. Derrida 1995, s. 10.

Beslægtet med ”arkhe” er ordene ”arkhont” og ”arkheion”; i det klassiske Grækenland var arkhonterne lovens skabere og repræsentanter. Officielle dokumenter blev opbevaret i arkhonternes hus, kaldet arkheion. Ifølge Derrida er arkivet derfor ”sat i husarrest”: det er bundet til et sted og et substrat. Det er stedet for ”arkhontisk domesticering”, sædet for den eneste legitime hermeneutiske autoritet. Derudover tilkender arkivet de dokumenter, det indeholder, status som skriftligt bevismateriale. Arkivet kon-signerer, det samler tegn og legemliggør på samme tid, hvad denne *con-signatio* forudsætter, nemlig enhed. ”Konsignation har som mål at koordinere et enkelt korpus i et system eller en synkroni, hvori alle elementer udtrykker en ideal konfigurations enhed”.⁷ Arkivet samler ikke bare tegn, men garanterer også, at de danner en enhed; og denne enhed har også en temporal dimension, fordi den implicerede ideale konfiguration også betyder, at hvad der kan læses nu, takket være arkivets eksistens *altid* vil kunne læses (Derrida 1995, s. 17).

Arkivet eksisterer kun takket være muligheden for konsignation i et ydre sted, som sikrer muligheden for erindring, gentagelse og reproduktion. Gentagelsen antyder dog for Derrida dødsdriften som beskrevet af Sigmund Freud. Dødsdriften, Thanatos, først omtalt i *Jenseits des Lustprinzips* (”Hinsides lystprincippet”, 1920), er driften til at gentage traumatiske erfaringer, noget som Freud f.eks. iagttog hos traumatiserede soldater. Han argumenterede for, at denne drift bunder i, at mennesker ikke kun er drevet af Eros, lystprincippet, men at de også søger tilbage til det sted, de kom fra, dvs. det uorganiske. Dødsdriften kendetegnes ved, at den er ”stumm” (Freuds eget ord), arbejder i stilhed, *ikke efterlader sig noget arkiv*. Arkivets eksterioritet får Derrida til at lede efter et interiør. Han afslører arkivet som en maske, der er malet på sit eget ydre i ”erogene farver”: kun i forklædning kan arkivet slippe væk fra dødsdriften, der samtidig holder det i bevægelse, gentagelsens ”anarkiske”, ”anarkhontiske og endda ”arkiviolitiske” (arkiv-ødelæggende) kraft, der ikke efterlader sig spor (s. 14). Arkivet indebærer sin egen destruktion og maskerer sig for at undslippe fra sig selv. Det er også derfor, Derrida definerer arkivfeber som ”arkivets begær og uorden”. I arkivet forfølger Eros og Thanatos hinanden i al evighed.

Der er en intim forbindelse mellem arkiv og hukommelse. Dødsdriften fører til glemsomhed, hukommelsestab, destruktion af enhver erindring, både dens indhold og dens substrat. Arkivet er ikke lig med den levende erindring, men fordi det konstant forsøger at slippe fra dødsdriften, er det heller ikke lig med hukommelsestab. Arkivet positionerer sig præcis på det sted, hvor hukommelse og hukommelsestab mødes, nemlig dér, hvor hukommelsen af strukturelle grunde holder op med at fungere. Dette garanterer muligheden for erindring, men det er kun muligt når erindringen eksternaliseres og dermed skæres af fra den levende erfaring. Arkivet er øko-nomisk, som Derrida udtrykker det (s. 12); det er lovens bankboks – men dets øko-nomi er ikke én med klart definerede poler. Den er præget af en vekselvirkning mellem et princip og det, der truer principaliteten på livet. Som Derrida også understreger, er dødsdriften ikke noget princip. Realitetsprincippet og lystprincippet kan stå i opposition til hinanden, men når dødsdriften kommer i spil, er dette ikke længere muligt (s. 14). Den øko-nomi, som er i spil her, er i konstant flydende bevægelse.

I slutningen af essayet formulerer Derrida sin arkivfebers virkning ved hjælp af tre sætninger, der bliver produktive takket være de dobbeltbetydninger, der er på spil på fransk:

1) *l'un se garde de l'autre, "det ene beskytter sig mod det andet men bevarer også en del af det". Se garder de quelquechose støder produktivt sammen med garder quelquechose,*

2) *l'un se fait violence, "det ene gør vold mod sig selv og konstituerer sig selv som vold". Se*

7) ”Consignation aims to coordinate a single corpus, in a system or a synchrony in which all the elements articulate the unity of an ideal configuration”. Derrida 1995, s. 10.

faire kan både forstås som "gøre til" og "gøre mod".

3) *L'un se garde de l'autre pour se faire violence, "det ene beskytter sig mod det andet og bevarer samtidig en del af det andet, fordi det konstituerer sig selv som vold og gør vold mod sig selv, og for at konstituere sig selv som vold og gøre vold mod sig selv". Pour kan antyde et nødvendigt såvel som et intentionelt resultat).*

Arkivets øko-nomi og dets kombinerede in- og eksterioritet udtrykker sig her i en proces af inklusion og eksklusion. Det, som definerer os og garanterer vores fortsatte eksistens – det arkiv, som vi tager som udgangspunkt og lov – er ikke kun det, vi accepterer, men også det, vi afviser (ikke *kan* acceptere), og det, vi afviser, er uadskilleligt forbundet med det, vi accepterer.

Den vordende fremtid

Derridas teori om arkivet kaster i flere henseender nyt lys på *This Way Brouwn*. Til at begynde med er der spørgsmålet om de forskellige tider, Brouwns værk ser ud til at udspille sig i. Som allerede antydte ovenfor, betyder forudsætningen om enhed, som den er indlejret i arkivets mekanisme, at det, der kan læses nu, også kan læses i fremtiden. Arkivet er ikke bare stedet hvor arkiverbart indhold fra datiden opbevares, men også stedet, hvor arkiverbart indhold struktureres, mens det kommer i stand og i relation til fremtiden (Derrida 1995, s. 17). Arkiver gør dokumenter arkiverbare, og i processen sørger arkiverne for, at dokumenterne er læselige og forbliver det. Men omvendt ser arkivet også tilbage på os fra fremtiden. Arkivet kan ikke objektiveres uden at der er rester tilbage. Arkivaren producerer mere arkiv, og derfor er arkivet aldrig afsluttet. Normalt forbinder vi arkivet med gentagelse og gentagelsen med fortiden, men Derrida introducerer en tid, der er mindst lige så vigtig i forbindelse med arkivet: *l'à-venir*, et ord som i denne kontekst bedst kan oversættes som "den vordende fremtid". For Derrida er bekræftelsen af den vordende fremtid "affirmationen selv, 'ja'et for så vidt som det er forudsætningen for alle løfter og alt håb, for al venten, for al performativitet, for enhver åbning mod fremtiden, hvad den end indebærer, for videnskab og religion".⁸

At Derrida specifikt nævner videnskab og religion i denne passage, er ikke så opsigtsvækkende. Ud over at være et forsøg på at formulere en teori over arkivet er teksten også en forhandling om den freudianske psykoanalyse og Freuds jødiskhed, og derfor om videnskab og religion. Derfor behøver man heller ikke være særlig forbavset over, at ordet "messiansk" lige pludselig dukker op: den jødiske religion er trods alt den messianske religion *par excellence*. Ifølge Derrida kan den kommende fremtid aldrig erkendes. Det er ikke et spørgsmål om viden eller erkendelse, men, i en noget forenklet parafrase af hans egne ord, "en begivenhed, som man tillader at komme eller kalder frem (uden at man ser noget komme) i en erfaring, som er heterogen i forhold til al erkendelse, det vil sige alle stabiliserbare påstande".⁹ I den vordende fremtid bliver arkivet *messiansk*: det lader sig ikke længere erkende på sine egne præmisser, men åbner vejen til en helt anden epistemologi. I den vordende fremtid drejer det sig ikke længere om viden og erkendelse, men om forventning og tiltro.

I sine statements og manifester nævner Brouwn tit videnskaben, men ordet "religion" er ikke til at få øje på. Måske kunne man argumentere for at ordet "kunst" indtager dets plads ("fremtiden; når kunst og videnskab er fuldstændig smeltet sammen til noget helt nyt"), men dybest set er det ikke nødvendigt at diskutere lighederne og forskellene mellem de to: Brouwn taler avantgardens

8) "the affirmation itself, the 'yes' insofar as it is the condition of all promises or of all hope, of all awaiting, of all performativity, of all opening toward the future, whatever it may be, for science and religion." Derrida 1995, s. 45.

9) "Its determination should no longer come under the order of knowledge or of a horizon of preknowledge but rather a coming or an event which one allows or incites to come (without seeing anything come) in an experience which is heterogeneous to all taking note, as to any horizon of waiting as such: that is to say, to all stabilisable theorems as such". Derrida 1995, s. 47.

sprog, og avantgarden bruger *altid* den vordende fremtid. Avantgardens verdensbillede baserer sig *altid* på ideen om, at fortidens epistemologi forsvinder “nu” og erstattes “nu” – af selve avantgarden – med fremtidens epistemologi. Brouwn bruger avantgardens sprog, men på en måde, så han samtidig tematiserer avantgardens komplekse forhold til nutiden, datiden og fremtiden. Han er ikke nogen naiv avantgardist; ikke nogen neo-avantgardist i den betydning, Peter Bürger giver ordet i sin *Theorie der Avant-garde*, som en, der gennem genbrug af avantgardens virkemidler sætter farten op for avantgardens rekuperation af den bestående orden; han er en intelligent avantgardist, som viser, at han er klar over de problemer, det avantgardistiske verdensbillede medfører.

Den måde, Brouwn gør dette på, er tæt forbundet med den måde, han administrerer rollefordelingen i *This way Brouwn*. Også her giver Derrida uundværlige fingerpeg. Til at begynde med er der arkivarens rolle. Arkivaren kalder den, der formulerer arkivets regler, for den første arkivar. Alle de, der kommer efter, kæmper om ”primo-sekunderitet”: alle vil være den ældste søn (Derrida 1995, s. 39). Denne *nachträgliche Gehorsamkeit*, eller retroaktive lydighed, som Derrida kalder det i freudianske termer, illustrerer, at “den døde far er stærkere end den levende” (s. 40).¹⁰ I *This way Brouwns* tilfælde er spørgsmålet, hvem det er, der formulerer reglerne. Der er kun ét muligt svar: kunstneren. Alle de, der kommer efter ham – alle besøgende i Brouwns arkiv – prøver at følge efter.

En samtale med den afdøde far kan ifølge Derrida sammenlignes med at reagere på en besked, som faderen før sin død har indtalt på sin telefonsvarer. Den døde far svarer ikke, men ”deponerer en respons”; han har altid allerede svaret. Derrida fortsætter:

*“Hvis vi går ud fra, concesso non dato, at et levende væsen aldrig svarer på en fuldstændig levende og uendeligt fint tilpasset måde, uden den mindste automatik, uden at en arkivisk teknik nogensinde oversvømmer begivenhedens singularitet, så ved vi i hvert fald at en spektral respons (...) altid er mulig. Der ville hverken være historie, tradition eller kultur uden denne mulighed”.*¹¹

Ikke blot er arkivets evne til at besvare de besøgendes spørgsmål, selvom det er “spektrale respons” man får, for Derrida en forudsætning for historiens, traditionens og kulturens eksistens. Han betvivler endda, om en levende respons nogensinde kan være levende; han antyder, at arkivet også spiller en rolle i de svar, som vores medmennesker giver her og nu. Det sidste spiller klokkeklart en rolle i *This Way Brouwn*: Brouwn lader som om, han er en fremmed, og tvinger derved de forbipasserende, som han antaster, til at svare, som om det var en fremmed, de talte med. Den rolle, han spiller, tvinger også andre til at spille en rolle. Den udveksling, de har, er bundet af regler og tegnet af arkivet.

This Way Brouwn-arkivet kalder den *nachträgliche Gehorsamkeit* frem, som de besøgende uvilkarligt føler over for arkivets skaber, mens performancen giver udvekslingen mellem kunstneren og hans uvillige assistenter en bismag af arkiv. I begge tilfælde bliver beskueren en del af performancen, selvom det i første omgang handler om at gøre arkivmateriale (et materielt substrat) arkiverbart og i anden omgang om at gøre den levende hukommelse arkiverbar (en handling, en erfaring): og midt i det hele, altid gentagelsesaspektet. Det sidste nævner Brouwn igen og igen i sine tekster om *This way Brouwn*. ”Han beder en tilfældig forbipasserende om at vise ham vejen til et andet punkt i byen. Den næste forbipasserende viser B. vejen. Den 24., den 2.000., den 110.000. forbipasse-

10) Ordet *Nachträglichkeit* hos Freud antyder en afhængighedsrelation mellem nutiden og datiden; det henviser enten til, at en hændelse i datiden medfører en hændelse i nutiden, eller at en hændelse i nutiden får betydning i relation til en hændelse i datiden.

11) “Supposing, *concesso non dato*, that a living being never responds in an absolutely living and infinitely well-adjusted manner, without the least automatism, without ever having an archival technique overflow the singularity of an event, we know in any case that a spectral response (...) is always possible. There would be neither history nor tradition nor culture without that possibility”. Derrida 1995, s. 42.

rende viser B. vejen” (Brouwn 1967, s. 173), skriver han, og: “Gadernes, torvenes, alléernes armada synker dybere og dybere væk i et netværk af *This way Brouwns*. Al retning suges ud af dem” (s. 175). Den individuelle forbipasserende forsvinder blandt det enorme antal af forbipasserende, der bidrager til værket, ligesom hans/hendes bidrag forsvinder i det enorme antal af andre bidrag. Det unikke i udvekslingen mellem Brouwn og den forbipasserende forsvinder bag dens arkivkarakter, ligesom det unikke i den rute, den forbipasserende gav Brouwn med – tegn på hans/hendes intime, levende kendskab til byen – forsvinder i den mængde ruter, arkivet indeholder. Performance og arkiv, nutid og fortid, bliver uadskillelig flettet sammen.

At ruterne mister deres specificitet, har flere implikationer. Brouwn: “Jeg har gjort alle gader til mine slaver, bevist umuligheden i deres eksistens, deres forræderi mod rummet. Slaver af min bevægelse i rummet, min tilstedeværelse i rummet. Ved at skabe en T.W.B. af en bestemt rute, gennemvæder jeg ruten med det mest primære i vores væsen: evnen til at bevæge os. Bevægelse er en af vores mest ureducerbare erfaringer” (s. 175). Det drejer sig for Brouwn til syvende og sidst ikke om ruten, men om en erfaring af retningsbestemthed, direktionalitet; og selvom han taler mest om sig selv i ovenstående citat, viser andre udtalelser, at han i første omgang tænker på den forbipasserende:

“Den forbipasserende tager den situation, Brouwn vil forefinde i punkt B, til sig. Den situation er på forklaringsstidspunktet stadigvæk en fremtidssituation. Han laver et spring i tid og rum. I tankerne har han føjet This way Brouwn-ruten A-B til sin rute C-D. Lige så snart This Way Brouwn er færdig, er Brouwn føjet til fremtidssituationen i punkt B” (Brouwn 1967, s. 174).

Når Brouwn antaster en forbipasserende, drejer det sig for ham om, at sidstnævnte gør et tanke-spring fra en nutid, hvor Brouwn står foran ham/hende, til en fremtid, hvor Brouwn befinder sig på det punkt, han spørger til – faktisk et spring i tiden, som ikke desto mindre foregår helt i nutiden, i ”den forbipasserendes forklaringsstid”. Denne temporale sammenpresning af ruten betyder, at det at give praktiske anvisninger forvandles til en mental øvelse. Brouwn inviterer den forbipasserende til at genkende arkivets struktur i performancen. Denne struktur er efterfølgende anskueliggjort i arkivet, hvor mange ruter præsenteres ved siden af hinanden på en måde, der fratager dem enhver specificitet. Hvad der er tilbage, er retning og – som Brouwn selv siger – menneskets basale evne til at bevæge sig. For at vende tilbage til det manifest, der blev citeret i begyndelsen af denne artikel: det eneste, der er tilbage, er fri bevægelse. Fortiden er forsvundet for at gøre plads til muligheden for at bevæge sig, og dermed til fremtiden – den vordende fremtid.

This way Brouwn påberåber sig avantgarden, og mere specifikt avantgardemanifestets sprog, men gør det ikke på en måde, der er ren gentagelse. I stedet for gør den brug af gentagelsens kraft og den intime relation, gentagelsen har til arkivet. Ligesom arkivet er *This way Brouwn* mærket af arkivfeber, arkivets lyst og uorden. Det viser omverdenen et smukt ansigt; værket er affirmativt, det giver håb; men under overfladen lurer det negative. *This way Brouwn* samler sit materiale på illegal vis, det reducerer alt, hvad det kommer i kontakt med, til en stileret performance, en specifik rute til generel direktionalitet, osv. Samtidig skaber det et brud. Værket er kun realiserbart, fordi det her og nu er muligt at kende sine omgivelser og at formidle denne viden videre til andre, men *imens* det bekræfter den mulighed, udpeger det også, at muligheden altid findes, og at den enkelte rute derfor ikke er mere end en forsvindende lille del af en meget mere generel direktionalitet. Det afspiller sig i den vordende fremtid, forsåvidt det baserer sig på incidenser, men samtidig udtrykker en tro på, at mennesket altid vil bevæge sig. For at parafrasere Derridas tre sætninger endnu en gang: *This way Brouwn* afviser det enkeltstående tilfælde, men bibeholder også en del af det. Ved

at afvise det enkeltstående tilfælde gør det vold mod sig selv og konstituerer sig selv som vold. Det konstituerer sig selv som vold, *fordi* det afviser det enkeltstående tilfælde, men samtidig afviser det også det enkeltstående tilfælde *for at* gøre vold mod sig selv og konstituere sig selv som vold. I *This way Brouwn* bliver avantgardens utopisme til arkivbaseret science fiction.

Peter van der Meijden (Amsterdam, 1969)

Er uddannet kunsthistoriker fra Amsterdams Universitet, University of Essex og Københavns Universitet. Han har for nylig opnået ph.d.-graden med en afhandling om Fluxus i nordvest-Europa i perioden 1962-1966 og er nu tilknyttet Københavns Universitet som forskningsassistent.
