

Ελπίδα Καραμπά

**Τέχνη Αρχείου από τον 20^ο στον 21^ο αιώνα. Από την τέχνη θεσμικής
κριτικής σε μια ριζοσπαστική θεσμίζουσα πρακτική.**

Διδακτορική Διατριβή

**Πανεπιστήμιο Πατρών
Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών
2011**

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να εκφράσω την ευγνωμοσύνη μου και να τονίσω ότι η εργασία αυτή ολοκληρώθηκε χάρη στην αδιάκοπη καθοδήγηση και συμπαράσταση του επιβλέποντα καθηγητή μου, Πάνου Κούρου. Θέλω ακόμα να ευχαριστήσω τα μέλη της τριμελούς μου επιτροπής, τη Βασιλική Πετρίδου, γιατί χάρη στις διεισδυτικές παρατηρήσεις της κατάφερα να αποσαφηνίσω τον τρόπο με τον οποίο αξιοποιώ συγκεκριμένες έννοιες και κατηγορίες στη μελέτη μου και τον Γιάννη Σταυρακάκη του οποίου η ενθάρρυνση και τα κριτικά σχόλια υπήρξαν καθοριστικά σε όλες τις φάσεις της ερευνητικής μου εργασίας. Ευχαριστώ τους φίλους μου καλλιτέχνες και μη που μοιράστηκαν μαζί μου τον ενθουσιασμό, τις αμφιβολίες, τις απορίες και τις ανησυχίες μου. Οι συζητήσεις μαζί τους εμπλούτισαν τη μελέτη μου με πάρα πολλούς τρόπους. Ευχαριστώ τον Νίκο Στασινόπουλο, που προσφέρθηκε να διαβάσει την πρώτη ολοκληρωμένη εκδοχή του διδακτορικού μου. Οι παρατηρήσεις του αλλά κυρίως η παρότρυνση του ήταν ανεκτίμητες. Ακόμα, θα ήθελα να ευχαριστήσω τη Χριστίνα Κωνσταντινίδου, η οποία με μεγάλη προθυμία με συνέδραμε σε κάθε μικρή ή μεγαλύτερη δυσκολία. Θα ήταν παράλειψη να μην εκφράσω ένα μεγάλο ευχαριστώ στην οικογένεια μου και πιο πολύ στον άντρα μου Νίκο, που είναι πάντα ο πρώτος και πιο σημαντικός κριτής της δουλειάς μου, γιατί στέκεται δίπλα μου, συμβουλεύοντας και στηρίζοντάς με σε κάθε βήμα. Χωρίς την αγάπη και την αφοσίωση του η ολοκλήρωση της διατριβής μου δεν θα ήταν ποτέ δυνατή.

Περιεχόμενα

Εισαγωγή	5
Κεφάλαιο 1. Τέχνη Αρχείου: συμφραζόμενα και ο προσδιορισμός της από τον θεωρητικό και επιμελητικό λόγο	18
1.1.Εισαγωγή	18
1.2. Η εποχή των μεταβάσεων. Πραγματικότητες και ουτοπίες.	18
1.3. Η πρόσληψη της τέχνης αρχείου από τον επιμελητικό και θεωρητικό λόγο. ...	26
1.3.1. Το τέλος του κολάζ και η απαρχή του αρχείου. Το ‘ανομικό’ αρχείο.	30
1.3.2. Η αρχειακή παρόρμηση. Το ‘αναρχειακό’ αρχείο.....	49
1.3.3. Το άλγος του Αρχείου.....	60
1.3.4. Παρέκβαση. Η τεκμηριωτική στροφή.	68
1.4. Ένας δημοκρατικός και όχι ουτοπικός ορίζοντας για το αρχείο.	77
1.5. Σύνοψη.....	84
Κεφάλαιο 2. Η παραγωγική σχέση του αρχείου με την εξουσία. Η δημοκρατική θεσμίζουσα προοπτική.	86
2.1. Εισαγωγή	86
2.2. Foucault. Ο ‘αρχειτεκτονικός’ μηχανισμός.	87
2.3. Derrida. Κειμενικότητα και αρχειακή ενόρμηση.	103
2.4. Περί Θεωρίας του Λόγου: Το αρχείο ως ανταγωνιστική κατασκευή.	119
2.4.1. «Το δημοκρατικό παράδοξο».	136
2.5. Νόμος και Θέσμιση ως έναρξη. Η συμβολική τάξη.....	139
2.6. Παρέκβαση. Η διάκριση του θεσμίζεин και του θεσμισμένου.....	146
2.7. Το αδύνατον του αρχείου. En τέλει, το έννομο αρχείο.	154
2.8. Σύνοψη.....	163
Κεφάλαιο 3. Τοποειδής τέχνη θεσμική κριτικής. Το αρχείο ως πολυπρισματικός τόπος.	165
3.1. Εισαγωγή	165
3.2. Η σημασία της (επανα)απόδοσης της θεσμικής διάστασης στην καλλιτεχνική αρχειακή πρακτική.....	166
3.3. Η φόρμα του αρχείου. Η πολιτική του καλλιτεχνικού αρχείου.....	173
3.4. Marcel Broodthaers. Αρχειακή θεσμική κριτική και πέραν αυτής. Μια φόρμα ‘διαφοροποιητικού σχηματισμού’.	180
3.5. Η εθνογραφική αρχειακή στροφή. Η περίπτωση του Mark Dion.	197
3.6. Renee Green. Η ‘Άλλη’ θεσμική παρέμβαση.....	209
3.7. Σύνοψη.....	223

Κεφάλαιο 4. Ανάμεσα στο θεσμισμένο και το θεσμίζουν. Το αρχείο ως τέχνη του ανταγωνιστικού δημόσιου χώρου.....	226
4.1. Εισαγωγή	226
4.2. Allan Sekula. «Το Σώμα και το Αρχείο».....	227
4.3. Αρχειακή Μνημειακότητα. Η ελεγειακότητα του Christian Boltanski.	242
4.3.1. Η καθολική εγκατάσταση: Ilya Kabakov	251
4.4. «Μέσα από τη δομή, έξω από τη δομή». Το αρχείο στον δημόσιο χώρο. Συμμετοχή, αυτονομία και διακριτές θέσεις.	258
4.4.1. Παρέκβαση. Αρχειακός Αιφνιδιασμός (Hans Haacke).	266
4.4.2. Thomas Hirschhorn. Αρχειακός Ανταγωνισμός.	270
4.4.3. Αρχειακή ‘Συντακτική Πρακτική’	281
4.5. Σύνοψη.....	285
Κεφάλαιο 5. Το αρχείο ως δημόσια τέχνη. Μια θεσμίζουσα πρακτική. Η αποκατάσταση του Νόμου.	287
5.1. Εισαγωγή	287
5.2. Το ποι-ω-τικό αρχείο. Η θεσμίζουσα προοπτική.....	289
5.3. Το Αρχείο Atlas Group. Ένας επαναρθρωτικός σχηματισμός. Από τη δυνατότητα στη ‘δυναμική’	301
5.4. Temporary Services. Τέχνη, Εργασία και Πολιτική. Ένα αρχείο ευέλικτων δομών.....	320
5.5. Decolonizing Architecture. Ένα φουτουριστικό αρχιτεκτονικό αρχείο πέραν της ουτοπίας.....	345
5.5. Σύνοψη.....	364
Συμπεράσματα: Καλλιτεχνική Επανάσταση ή Ρεφορμισμός; Ζήτω το αρχείο..	366
Βιβλιογραφία.....	376
Παράρτημα-Εικόνες	394
Γλωσσάρι.....	417

Εισαγωγή

Τι είναι η τέχνη αρχείου; Περιγράφει μια διακριτή καλλιτεχνική πρακτική; Αν ναι, ποια είναι τα χαρακτηριστικά της, ποια είναι τα όρια της και ποιες οι διαφορετικές της εκφράσεις και προοπτικές;

Η παρούσα μελέτη εστιάζει σε καλλιτεχνικές πρακτικές αρχειακού τύπου οι οποίες στο τέλος του 20^{ού} και στις αρχές του 21^{ου} αιώνα έχουν λάβει σταδιακά κεντρική θέση στην ευρύτερη κατηγορία της τεκμηριωτικής πρακτικής (documentary art practices). Οι αρχειακές πρακτικές, σε πιο εναλλακτικές εκφράσεις, συνδέθηκαν με ακτιβιστικές και επιτελεστικές μορφές τέχνης. Η ολοένα και πυκνότερη παρουσία αρχειακών έργων στο πεδίο της τέχνης έχει ως αποτέλεσμα να είναι εφικτός ο προσδιορισμός κοινών φορμαλιστικών, εννοιολογικών, τεχνικών χαρακτηριστικών, σε βαθμό που να μπορούμε να κάνουμε λόγο για την παρουσία ενός διακριτού καλλιτεχνικού είδους. Παράλληλα, όμως, διαπιστώνει κανείς ότι τα έργα αυτά διακρίνονται από πλήθος διαφορετικών προσεγγίσεων και στρατηγικών.

Η μελέτη πραγματεύεται το καλλιτεχνικό αρχείο ως ένα είδος δημοκρατικής δημόσιας τέχνης. Πιο συγκεκριμένα, επικεντρώνεται στη σημασία του θεσμίζοντα χαρακτήρα της αρχειακής καλλιτεχνικής πρακτικής. Στις θεωρήσεις της τέχνης αρχείου, η σημασία του δημόσιου χαρακτήρα της δεν είναι πάντα προφανής και κατανοητή. Το αρχείο συχνά ταυτίστηκε με τις τεχνικές συλλογής και μνήμης, κωδικοποίησης και τυποποίησης, με την ιστοριογραφική μεθοδολογία, με την ταξινομητική και αποθηκευτική του λειτουργία, γεγονός που το αποσυνδέει από την ‘αρχή’ την οποία εξ ορισμού επιτελεί κάθε αρχείο. Εντούτοις, στο πλαίσιο της ‘δημοκρατικής στροφής’ στη σύγχρονη τέχνη, το αρχείο προσεγγίζεται ως προς τον δημόσιο, πολιτικό του ρόλο. Αυτή η προσέγγιση στρέφει το ενδιαφέρον στο καίριο για τη δημοκρατία ζήτημα του πολλαπλασιασμού των «γλωσσικών παιγνίων», των θεσμών και των μορφών ατομικότητας που ταυτίζονται με τις δημοκρατικές αξίες (Mouffe 2004 [2000]: 149). Με αυτή την έννοια, η τέχνη αρχείου μπορεί να θεωρηθεί μια θεσμίζουσα πρακτική νέων και απρόσμενων συναρθρώσεων εντός και εκτός του πεδίου της τέχνης. Στην προσέγγισή μας δίνεται έμφαση στη δομική σχέση του αρχείου με τον νόμο. Ο νόμος στην περίπτωση μας δεν έχει μόνο τη σημασία ενός

συνόλου παγιωμένων κανόνων, αλλά περιγράφει πρωτίστως το στοιχείο εκείνο που κατοχυρώνει τη σχέση του αρχείου με τον δημόσιο, πολιτικό του χαρακτήρα. Στη σχέση αυτή, «το Πολιτικό μπορεί να σημαίνει το εξής: είτε καταχράται κανείς τους υπάρχοντες νόμους με εργαλειώδη τρόπο και παγιώνει τις κυρίαρχες σχέσεις, είτε επανεγγράφει τον Νόμο (μεταρρύθμιση), για να πραγματοποιηθεί (μερικώς) το αίτημα για Ελευθερία και Δικαιοσύνη» (Λίποβατς 2001: 59).

Η τέχνη αρχείου, σύμφωνα με τις σχετικές θεωρήσεις, αναφέρεται σε έναν τύπο καλλιτεχνικής πρακτικής που προσομοιάζει αρχεία, αναφέρεται σε ζητήματα που σχετίζονται με το αρχείο, ενεργοποιεί τους αρχειακούς μηχανισμούς, παράγει αρχεία. Όπως αναφέρθηκε εξαρχής, η ποικιλομορφία που παρουσιάζουν οι πρακτικές αυτού του τύπου σε επίπεδο φόρμας, περιεχομένου και προοπτικής, καθώς επίσης και η ελευθερία, η αμφισημία και ο επαμφοτερισμός που συνδέονται με τη χρήση του όρου, κάνουν δύσκολο αλλά και προκλητικό τον προσδιορισμό των αρχειακών πρακτικών. Ο όρος ‘αρχειακός’ μπορεί να αναφέρεται σε συλλεκτικές, καταγραφικές και ταξινομητικές πρακτικές. Συνδέεται με την πρόθεση των πρακτικών αυτών να δημιουργήσουν εναλλακτικές αφηγήσεις –η οποία συχνά εκφράζεται ως αντιαφηγηματικότητα στην τέχνη– και αξιοποιεί τη σειριακότητα, την περιοδικότητα και την παράθεση. Κατά συνέπεια, ο όρος αυτός αναφέρεται σε παντός είδους συντακτικές πρακτικές, όπως το κολάζ και το μοντάζ, αλλά και σε καταγραφικά και τεκμηριωτικά μέσα, όπως η φωτογραφία και το φιλμ. Μπορεί να είναι ένας όρος τόσο ευρύς ώστε σχεδόν κάθε καλλιτεχνική πρακτική να μπορεί να διαβαστεί υπό το πρίσμα αυτού του όρου.

Το πρόβλημα της απροσδιοριστίας των ορίων μιας πρακτικής και της δυσκολίας προσδιορισμού των χαρακτηριστικών της δεν αφορά μόνο την τέχνη αρχείου. Συχνά χαρακτηρίζει την καλλιτεχνική πρακτική του δεύτερου μισού του 20^{ου} αιώνα. Αναφέρεται σε πρακτικές με διευρυμένα όρια ως προς τα εκφραστικά μέσα και το πλαίσιο δράσης τους, που θάλλουν στη «μετά-το-μέσο συνθήκη»¹. Έτσι, και στην

¹ Όρος που χρησιμοποιεί η Rosalind Krauss στο ομώνυμο βιβλίο, *Art in the Post-Medium Condition*, όπου πραγματεύεται αυτό το ζήτημα αναφορικά με το έργο του Marcel Broodthaers, στην τέχνη του οποίου η θεωρητικός εντοπίζει τη συμπίκνωση αυτής της συνθήκης (Krauss 2000: 45). Αυτή η συνθήκη συνδέεται με τη θέση ότι ο προσδιορισμός ενός (καλλιτεχνικού) μέσου έγκειται στην καταστατική του ετερογένεια, στο γεγονός ότι συνεχώς αυτό το ίδιο διαφοροποιείται από τον εαυτό

τέχνη αρχείου που σχηματοποιήθηκε στη 'μετά-το-μέσο συνθήκη' αντιμετωπίζει κανείς την διπλή πρόκληση του μορφικού και συγκειμενικού προσδιορισμού της. Ή, σύμφωνα με την Rosalind Krauss:

«προκειμένου να κατοχυρώσει κανείς μια καλλιτεχνική πρακτική, το μέσο πρέπει να είναι η υποστηρικτική δομή, που παράγει μια ομάδα συμβάσεων, μερικές από τις οποίες, έχοντας το ίδιο το μέσο ως σημείο εστίασης, είναι ολοκληρωτικά προσδιορισμένες από αυτό, παράγοντας έτσι μια εμπειρία που προκύπτει από αυτή την αναγκαιότητα» (Krauss 2000: 26).

Η μελέτη μας επικεντρώνεται σε μεταπολεμικές περιπτώσεις με έμφαση στο τελευταίο τέταρτο του 20^{ου} αιώνα. Σχετίζεται με τον προσδιορισμό του μέσου και την ένταξή του μέσα στο πλαίσιο των εξελίξεων, ενδο- και εξω-καλλιτεχνικών, στην ύστερη νεωτερικότητα. Εδώ πρέπει να σημειώσουμε ότι υπάρχει διαφορά ανάμεσα στην ανάγνωση καλλιτεχνικών πρακτικών με αρχειακούς όρους και στην μελέτη και τον προσδιορισμό της τέχνης αρχείου. Αυτή η διαπίστωση δεν υποτιμά το ενδιαφέρον της πρώτης εκδοχής, γύρω από την οποία έχει αναπτυχθεί μια ολόκληρη γραμματεία. Η δεύτερη όμως περίπτωση, που συνδέεται με το αντικείμενο της μελέτης μας, αφορά τον σχηματισμό καλλιτεχνικών πρακτικών που, ακριβώς, οριοθετήθηκαν από αυτή τη γραμματεία. Προσδιορίστηκαν από το 'μέσο' του αρχείου και αξιοποίησαν τη τέχνη θεσμικής κριτικής, την τοποειδή τέχνη και την τέχνη εγκατάστασης ως επιμέρους παραμέτρους τους.

Στο πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα ο αρχειακός προσδιορισμός περιγράφει ένα πλήθος πρακτικών που ενεργοποιούν γραφειοκρατικούς μηχανισμούς, καθώς επίσης και πρακτικές που συνδέονται με τη δυνατότητα που παρέχει η μηχανική παραγωγή αντιγράφων, η μαζική παραγωγή και η ανάπτυξη της τεχνολογίας. Οι πρακτικές αυτές δεν συνδέονται με ένα 'γένος', δεν έχουν ένα καλλιτεχνικό προηγούμενο πάνω στο οποίο να στηριχτούν, σύμφωνα με τον ιστορικό τέχνης Benjamin Buchloh. Δεν βρίσκει δηλαδή κανείς προπολεμικές καλλιτεχνικές περιπτώσεις που να συνδέονται με το αρχείο με έναν τρόπο που να μην αφορά μόνο μια προφανή ομοιότητα (μίμηση) της αισθητικής, της φόρμας του αρχείου. Οι πρακτικές που εντοπίζονται προπολεμικά δεν συνιστούν διακριτό καλλιτεχνικό μέσο. Το καλλιτεχνικό αρχείο στις πρώτες του

του. Οι καλλιτέχνες που ενστερνίζονται αυτή την ιδέα κατανοούν ως κύριο στόχο τους να υπερβούν τους αναγωγισμούς του μοντερνισμού σχετικά με το καλλιτεχνικό μέσο.

εκδηλώσει δεν αφορά πρακτικές που, όπως θα έλεγε η Krauss, ενστερνίζονται την ιδέα του «διαφοροποιητικού προσδιορισμού» (differential specificity)². Ο προσδιορισμός αυτός αναφέρεται στα καλλιτεχνικά μέσα, τα οποία καλλιτέχνες αναλαμβάνουν να τα «επαναφεύρουν» (reinvent) και να τα «επαναρθώσουν» (rearticulate) (οπ.: 56).

Εξαιτίας της αρχικά αδιατάρακτης σχέσης του αρχείου με τη γραφειοκρατία και της σύνδεσης νέων μέσων με τη γραφειοκρατική πρακτική και την παραγωγή ντοκουμέντων, η αρχειακή τέχνη συνδέθηκε με τη φωτογραφία, τα έγγραφα και τα κάθε λογής τεκμήρια. Καθώς όμως στην υστερο-νεωτερική εννοιολόγηση του αρχείου, υπό το πρίσμα των θεωρητικών εξελίξεων, το υποκείμενο τέθηκε εκ νέου στο επίκεντρο και επανεξετάστηκε η σχέση του με την ιστορία, η κατανόηση του αρχείου και των αρχειακών πρακτικών βασίστηκε σε νέες διακριτές και διαφοροποιημένες κατευθύνσεις. Το αρχείο, ως ένα από τα σημαντικότερα εργαλεία καταγραφής της ιστορίας, διασφάλισης της μνήμης και κατοχύρωσης της αλήθειας, μελετήθηκε ως ένας σύνθετος και πολυεπίπεδος μηχανισμός που αναλαμβάνει τη ‘ρύθμιση’ αντικειμένων και υποκειμένων. Το ενδιαφέρον επικεντρώθηκε στον ίδιο τον μηχανισμό που επιτελεί τη γνώση και την αλήθεια. Στην υστερο-νεωτερική του εννοιολόγηση, τόσο η σύνδεση του αρχείου με ένα ισχυρό κέντρο (εξουσίας/αρχής), ο προσδιορισμός του ως προς τον ρυθμιστικό και κατασταλτικό του χαρακτήρα, όσο και η σύνδεσή του με την ιδέα της αποκέντρωσης και της χειραφέτησης, αποκαλύπτονται ως οι δύο παραγωγικές όψεις του νομίσματος.

Η αποκέντρωση και η χειραφέτηση συνδέονται σε μεγάλο βαθμό με τα ζήτσημα που προέκρινε η ύστερη νεωτερικότητα, και εκφράστηκαν ως αιτήματα σε ένα πλήθος καλλιτεχνικών πρακτικών που προσδιόρισαν την τέχνη στο δεύτερο μισό του 20^{ού} αιώνα. Ενδεικτικά αναφέρουμε τα χάπενινγκς, τις περφόρμανς, τις καλλιτεχνικές επαναδράσεις, αναβιώσεις (reenactments) και επανιδιοποιήσεις (detournements), την τέχνη εγκατάστασης, τη σχεσιακή τέχνη και την τοποειδή (site specific) τέχνη. Η τέχνη αρχείου αναφέρεται σε εκείνη την πρακτική που, αξιοποιώντας τον αρχειακό

² Η λέξη specificity μεταφράζεται ως ιδιαιτερότητα, ιδιότητα, ιδιαίτερο χαρακτηριστικό, ερμηνεύουμε το ‘ιδιαίτερο χαρακτηριστικό’ ως το στοιχείο που προσδιορίζει και σχηματίζει το μέσο. Έτσι αποδίδουμε το «differential specificity» ως ‘διαφοροποιητικό προσδιορισμό’ ή ‘σχηματισμό’.

μηχανισμό, παράγει το μέσο³ και συμμετέχει στη δημιουργία νέων κατασκευών στοχεύοντας παράλληλα σε έναν ενεργοποιημένο ρόλο όχι μόνο για τον παραγωγό αλλά και για τον θεατή. Ως τέτοια, η τέχνη αρχείου μπορεί να πάρει πολλές μορφές. Μπορεί να είναι μια εγκατάσταση εικόνων και κειμένων που, κατά τα πρότυπα της τέχνης εγκατάστασης, προϋποθέτει έναν «ενσωματωμένο θεατή» (embodied viewer) (Bishop 2008: 6). Μπορεί να πάρει τη μορφή ενός μνημείου πολιτιστικής κληρονομιάς, ενός έργου στον δημόσιο χώρο που οριοθετεί εκ νέου τη σχέση μεταξύ δημόσιου και ιδιωτικού. Μπορεί να είναι ένας αποκεντρωμένος εικονικός τόπος που διαταράσσει την παγιωμένη σχέση του θεατή με το έργο τέχνης στη φυσική του υπόσταση. Τέλος, μπορεί να πάρει τη μορφή ενός καλλιτεχνικού ανταγωνισμού που δεν εντοπίζεται αποκλειστικά στο φυσικό ή στον εικονικό χώρο, αλλά αναδεικνύει το αρχείο ως ένα πεδίο δράσης, ως μια δυναμική δομή που αμφισβητεί την κρατούσα συναίνεση.

Η υβριδικότητα των μορφών της τέχνης αρχείου μάς αποκαλύπτει κάτι επιπλέον. Όσο αυτή η πρακτική εξακολουθεί να αναπτύσσεται, θα συνεχίσει να υπάρχει μια σχετική θολερότητα για τα χρονικά όρια των απαρχών της και τη χρησιμότητα της χρονολογικής παρουσίασης της εξέλιξης της. Η χρονολογική παρουσίαση της ανάπτυξης της τέχνης αρχείου είναι βοηθητική, δεν είναι όμως το κύριο ζητούμενο της μελέτης μας. Η κύρια επιδίωξή μας είναι να δούμε πώς οι διαφορετικές εκφράσεις της τέχνης αρχείου ενεργοποιούν επιμέρους ζητήματα ή ομάδες ζητημάτων που αναπτύσσονται ριζωματικά⁴ ανάμεσα στα δίπολα μέσο/πρακτική, θεατής/υποκείμενο, θεωρία/πράξη. Αυτές οι σχέσεις, στη «μετά-το-μέσο» συνθήκη, βρίσκονται σε μια

³ Βλ. σχετικά την ανάλυση της Rosalind Krauss «το *apparatus* [...] παράγει το μέσο του οποίου ο προσδιορισμός βρίσκεται στη συνθήκη [...] της αυτο-διαφορικότητας (2000: 44).

⁴ Η έκφραση «ριζωματικά» αναφέρεται στην ιδέα του ριζώματος (*rhizome*) που αναπτύσσουν οι Deleuze και Guattari στο *A Thousand Plateaus* (Deleuze & Guattari 1987 [1980]). Το ρίζωμα αφορά έναν ριζοσπαστικό τρόπο σύνδεσης στοιχείων και πεδίων. Είναι ένα μη γραμμικό σύστημα επαγωγών και αναγωγών που αποσκοπεί στη διατάραξη *de facto* ιεραρχιών και των ορίων μεταξύ πεδίων. Η υιοθέτηση αυτής της έκφρασης από μέρος μας απηχεί ως έναν βαθμό το πνεύμα της μεταπολεμικής συνθήκης και ιδιαίτερα της δεκαετίας του '90, όταν οι «ριζωματικές κινήσεις» (Σταυρακάκης & Σταφυλάκης 2008: 29) βρήκαν ενδιαφέρουσες εκφράσεις στον καλλιτεχνικό χώρο. Η μελέτη των δίπολων που αναφέρουμε γίνεται ως έναν βαθμό υπό αυτό το πρίσμα. Αναγνωρίζουμε τις προοπτικές που δημιουργήθηκαν από τις απρόσμενες διασυνδέσεις, αναστροφές και τροποποιήσεις του «ριζωματικού τρόπου», δεν συμεριζώμαστε όμως, όπως ελπίζουμε να φανεί από την μελέτη μας, την ιδέα ότι στο πρίσμα των επανανοηματοδοτήσεων του κοινωνικού πεδίου από τις «ριζωματικές κινήσεις» μπορεί να συγκροτηθεί μια παγκόσμια κουλτούρα βασισμένη εξ ολοκλήρου στις μετακινήσεις και τις ανταλλαγές των δικτύων τέχνης [βλ. σχετικά (οπ.)]. Εντούτοις, υπό προϋποθέσεις, ο «ριζωματικός» τρόπος που επιτρέπει την διατάραξη των παγιωμένων ορίων, νοηματοδοτήσεων, πρακτικών, μέσων κ.λπ. και τη διεύρυνση τους, αποδεικνύεται πολύ χρήσιμος.

δυναμική, εν εξελίξει πραγμάτευση, αποκαλύπτοντας το αδύνατον της σχέσης που ανασυγκροτείται διαρκώς ανάμεσα στη δυνατότητα και την αδυνατότητα, την τάξη και την αταξία⁵. Με έναν τρόπο, η τέχνη αρχείου στις διαφορετικές της εκδοχές θα μπορούσε να αναφέρεται στη συνθήκη του υστερο-νεωτερικού υποκειμένου ως αποκεντρωμένου, κατακερματισμένου, ελλειμματικού, χειραφετημένου, συναρθρωμένου⁶. Εντούτοις, μπορεί να θεωρήσει κανείς ότι η παρούσα μελέτη είναι μια γενεαλογία της τέχνης αρχείου. Είναι μια γενεαλογία η οποία παρακολουθεί την εξέλιξη του αρχείου στο τελευταίο τέταρτο του 20^{ου} αιώνα, λαμβάνοντας υπόψη τις ερμηνείες και προσεγγίσεις που έχουν ήδη διατυπωθεί για αυτές τις πρακτικές. Τις ενσωματώνει, όμως, σε μια διαφοροποιημένη πρόταση που δίνει έμφαση σε μια ‘πολιτικοποιημένη’, ‘έννομη’ προοπτική του αρχείου.

Το επιχείρημα που διαπερνά την έρευνα είναι ότι η σημασία κάθε αρχείου (το καλλιτεχνικό δεν διαφέρει ως προς αυτό) βρίσκεται στον δημόσιο χαρακτήρα και στη ‘αρχή’ που αυτό αναλαμβάνει. Όπως είπαμε προηγουμένως, στις θεωρήσεις της τέχνης αρχείου δεν δόθηκε ιδιαίτερη βαρύτητα στον δημόσιο χαρακτήρα του. Το αρχείο συχνά ταυτίστηκε με τις τεχνικές αρχειοθέτησης, ιστοριογραφίας, καθώς και με τις μνημοτεχνικές. Άλλοτε δόθηκε ιδιαίτερη σημασία στο ‘ιδιωτικό’ αρχείο ως δυναμικό τρόπο αντίστασης στην τυραννική εξουσία των ‘επίσημων’ αρχείων. Η υποχώρηση του αρχείου στις τεχνικές του λειτουργίες και την ιδιωτική σφαίρα το αποσυνδέουν από τη δημόσια αναγνώριση της εξουσίας του, την «αρχή», τη «δικαιοδοσία της εκφοράς του νόμου» (Derrida 1996 [1995]: 16) που φέρει κάθε αρχείο. Ως «αρχή» ο Derrida ονομάζει την αρχή, εκεί όπου τα πράγματα αρχίζουν, αλλά και την αρχή σύμφωνα με τον Νόμο, εκεί όπου ασκείται η αυθεντία, στον τόπο όπου με[τα] τη θέσμιση [από]δίδεται η τάξη (Derrida 1996: 15). Περιγράφει την αρχή που συνδέεται με την «ενατένιση» στο μέλλον και την «πίστη» (οπ.: 138) στον Συμβολικό Νόμο που υπογραμμίζει την ευθύνη απέναντι στον Άλλον. Η διατριβή εξετάζει τη σύγχρονη καλλιτεχνική πρακτική αρχείου υπό αυτό το πρίσμα, παρακολουθώντας τη σταδιακή της διαμόρφωση σε μια ‘έννομη’, θεσμίζουσα πρακτική. Χρησιμοποιεί ως εργαλείο τη θεωρία του λόγου προκειμένου να

⁵ Σχετικά με την «πολιτική της αδυνατότητας και το αδύνατον της πολιτικής» από όπου αφορμάται αυτή η συζήτηση, βλ. Σταυρακάκης 2008.

⁶ Βλ. τη σχετική μελέτη της Bishop για την τέχνη εγκατάστασης, την οποία οργανώνει γύρω από το «ψυχολογικό υποκείμενο», το «φαινομενολογικό μοντέλο του θεωρούντος υποκειμένου», της «υποκειμενικής αποκαθίλωσης (subjective disintegration)» και του «πολιτικού υποκειμένου» (2008: 10).

υποστηρίζει την ανάδυση, την ενδυνάμωση και τη εδραίωση μιας τέτοιας θέσης ως ριζοσπαστικού καλλιτεχνικού προτάγματος μέσα από συγκεκριμένα παραδείγματα.

Τα κεφάλαια 1 (*Τέχνη Αρχείου: συμφραζόμενα και ο προσδιορισμός της από τον επιμελητικό και θεωρητικό λόγο*) και 2 (*Η παραγωγική σχέση του αρχείου με την εξουσία. Η δημοκρατική θεσμιζουσα προοπτική*) της έρευνας είναι αφιερωμένα στην παρουσίαση του λόγου (discourse) σχετικά με το αρχείο. Συγκεκριμένα, η διαμόρφωση του αρχείου ως καλλιτεχνικής (αλλά και γενικότερα ως γραφειοκρατικής) πρακτικής είναι συμβεβλημένη τόσο με το κοινωνικοπολιτικό και πολιτιστικό πλαίσιο μέσα στο οποίο αναπτύχθηκε όσο και με τον θεωρητικό λόγο που την πλαισίωσε. Όπως θα δείξουμε στο πρώτο κεφάλαιο, το οποίο επικεντρώνεται στον λόγο που υποδέχτηκε αυτές τις καλλιτεχνικές πρακτικές, σταδιακά διαμορφώνεται ένας κανόνας που προσδιορίζει τη μεταπολεμική έκφραση της τέχνης αρχείου ως ένα νέο μέσο, ως μια διακριτή πρακτική. Η κανονικοποίηση διευκολύνει τη μελέτη της τέχνης αρχείου και τον εντοπισμό συνεχειών και ασυνεχειών, ρήξεων και μετατοπίσεων. Επίσης υποβοηθά και την προσέγγιση των διαφορετικών φάσεων της: α) των προδρόμων της, της ιστορικής πρωτοπορίας που συνδέθηκε κυρίως με τον Ντανταϊσμό, τον Σουρεαλισμό και τη Ρώσικη Πρωτοπορία, β) των πρωτοστατών της στα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια και γ) των πρακτικών της ύστερης φάσης του 20^{ου} και των αρχών του 21^{ου} αιώνα.

Απέναντι στις τοποθετήσεις του θεωρητικού λόγου σχετικά με την τέχνη αρχείου η μελέτη μας προτείνει μια πιο εστιασμένη προσέγγιση σε σχέση με συγκεκριμένα ζητήματα. Παρά το γεγονός ότι η μεταπολεμική αρχειακή τέχνη προσεγγίστηκε από τους θεωρητικούς ως τελείως διαφοροποιημένη –σχεδόν χωρίς προηγούμενο– σε σχέση με την αρχειακή πρακτική της ιστορικής πρωτοπορίας, φαίνεται ότι τα συμφραζόμενα της ανομίας, της αναρχίας και της ουτοπίας, που περιέγραψαν σε μεγάλο βαθμό τις πρακτικές των αρχών του 20^{ου} αιώνα, συνδέονται με την αρχειακή πρακτική και στην μεταπολεμική της προσέγγιση. Ακόμα, ο μεταδομιστικός λόγος των Derrida και Foucault, ενώ φαίνεται να διαπερνά την προσέγγιση της μεταπολεμικής γενιάς, αξιοποιείται κυρίως για να περιγράψει το (καλλιτεχνικό) αρχείο ως έναν σχηματισμό περισσότερο αντιθετικό, εναντιωματικό, παρά αντιμαχόμενο μεν αλλά επαναδιαρθρωτικό. Το ζήτημα της εξουσίας και της θέσμησης που μας ενδιαφέρει για τη δική μας υπόθεση εκλαμβάνεται τις περισσότερες φορές,

είτε ρητά είτε υπόρρητα, ως βίαιη και ‘συντηρητική’ λειτουργία και όχι ως παραγωγική διαδικασία.

Προκειμένου να πλαισιώσουμε τη θέση μας σχετικά με τον παραγωγικό, θεσμίζοντα χαρακτήρα του αρχείου, θέση που δεν έχει εξαντληθεί και κυρίως δεν έχει αξιοποιηθεί επαρκώς, παρουσιάζουμε στο δεύτερο κεφάλαιο με συντομία τις εννοιολογήσεις του αρχείου από τον ντεριντιανό και φουκωικό λόγο, εστιάζοντας στα σημεία εκείνα που είναι χρήσιμα για την υπόθεσή μας. Επιπλέον, αξιοποιούμε τις μετέπειτα θεωρήσεις και διευρύνσεις του μεταδομιστικού, μεταμαρξιστικού λόγου, τη θεωρία του λόγου των Ernesto Laclau και Chantal Mouffe, οι οποίες προσφέρουν ερείσματα για την αναγνώριση της δημόσιας εξουσίας του αρχείου σε μια έννομη και πέραν της ουτοπίας εκδοχή του. Πρόκειται για μια εκδοχή που επανεξετάζει τη σχέση με τον Νόμο και τη θέσμιση. Χρήσιμη ως προς αυτό υπήρξε η συμβολή του Κορνήλιου Καστοριάδη, την οποία επίσης αξιοποιούμε στην μελέτη μας. Ο Καστοριάδης επικεντρώνεται σε εκείνη τη όψη της θέσμισης που αφορά την πρωτότυπη διαδικασία του «λέγειν» και «τεύχειν», η οποία επέρχεται με την ανάδυση μιας νέας κάθε φορά σημασίας, ενός καινούργιου τρόπου για την κοινωνία να ζει, να επιτελεί τον εαυτό της ως διαρθρωμένο με ανταγωνιστικό και όχι συμμετρικό τρόπο (Καστοριάδης 1985 [1975]: 221-230). Η θεωρία του λόγου συνδέεται με μια ακόμη σημαντική παράμετρο που στηρίζει το επιχειρήμά μας· αυτή που σχετίζεται με τη ‘δημοκρατική στροφή’ στη σύγχρονη τέχνη. Η ‘δημοκρατική στροφή’ αναφέρεται στην αναζωπύρωση της συζήτησης για τη δημοκρατία, τους μηχανισμούς και τους θεσμούς της, καθώς και τις μεθόδους που είναι διαθέσιμες σε εμάς (κοινοβουλευτικές, επιτελεστικές, διαδικασιακές), η οποία έλαβε χώρα ως αποτέλεσμα των δραματικών εξελίξεων στο τέλος του 20^{ου} και στις αρχές του 21^{ου} αιώνα και δεν άφησε ανεπηρέαστη την τέχνη.

Στα κεφάλαια 3 (*Τοποειδής τέχνη θεσμικής κριτικής. Το αρχείο ως πολυπρισματικός τόπος*) και 4 (*Ανάμεσα στο θεσμισμένο και το θεσμίζειν. Το αρχείο ως τέχνη του ανταγωνιστικού δημόσιου χώρου*) οι περιπτώσεις που μελετώνται διαρθρώνονται σε ενότητες διατηρώντας μια σχετική χρονολογική γραμμικότητα. Κυρίως επιχειρούμε να εντοπίσουμε τα κομβικά σημεία γύρω από τα οποία οργανώνεται η αρχειακή πρακτική. Σε διαφορετικές περιπτώσεις η αρχειακή τέχνη συνδέθηκε με την ‘εθνογραφική στροφή’, την τοποειδή τέχνη, την εξέλιξη της τέχνης θεσμικής κριτικής, τη μνημειακή τέχνη, τη σχεσιακή τέχνη και την τέχνη σχεσιακού ανταγωνισμού. Όλες

οι παραπάνω κατηγορίες, στη δική μας μελέτη, προσεγγίζονται στη σύνδεσή τους με επαναδιατυπώσεις κατηγοριών όπως ο δημόσιος χώρος, ο Νόμος, η θέσμιση και η εξουσία. Η σύνδεση της τέχνης με αυτές τις κατηγορίες φαίνεται να προσδιορίζει το πέρασμα από μια χωροταξική προσέγγιση του έργου τέχνης σε μια οντολογική θεώρηση του χώρου, και να προκρίνει το έργο τέχνης ως μηχανισμό παραγωγής δημόσιας σφαίρας. Σχετικά με το αρχείο, αυτό το πέρασμα δικαιολογεί το ενδιαφέρον για την τοπονομολογική διάσταση⁷ έναντι της χωροταξικής, μετατόπιση που περιγράφει και την εξέλιξη της τέχνης αρχείου από μια τέχνη θεσμικής κριτικής σε μια θεσμίζουσα πρακτική. Η θεσμίζουσα πρακτική παράγει αρχεία που προσβλέπουν στην ίδια την τέχνη της κυβερνησιμότητας (governmentality), σε νέες και απρόσμενες συναρθρώσεις εντός και εκτός του πεδίου της τέχνης. Οι προθέσεις αυτών των αρχείων γίνονται ολοένα και πιο σαφείς ως προς την ανάκληση του ηγεμονικού λόγου, τον ανταγωνισμό αλλά και την πεποίθηση της παραμονής στα όρια του Συμβολικού Νόμου.

Στο κεφάλαιο 5 (*Το αρχείο ως δημόσια τέχνη. Μια θεσμίζουσα πρακτική. Η αποκατάσταση του Νόμου*) εξετάζουμε πώς αποκρυσταλλώνεται αυτή η προοπτική σε πρακτικές οι οποίες συνυφαίνονται στην παραγωγή δημόσιας σφαίρας, χωρίς να ολισθαίνουν στο «πέρασμα στην πράξη» (passage à l'acte). Τα ζητήματα της πράξης και της συμμετοχής εξετάζονται ως *potentia*, ως η δύναμη-δυνητικότητα δηλαδή που εμφανίζεται μεταξύ των ανθρώπων που συμπράττουν και η οποία χάνεται όταν διασκορπίζονται, όπως γράφει η Hannah Arendt (1986 [1958]: 274). Βρίσκουν ακόμη έκφραση στη γλώσσα που θα διαγράψει τα συνθετικά ανά-, επανά-, μετά-, προκειμένου να ελέγξει μια θετική, *de novo* δημιουργία εννοιών για όρους που πρέπει να εκκενωθούν από την αρχική τους σημασία. Οι πρακτικές που εξετάζουμε σε αυτό το κεφάλαιο (Atlas Group, Temporary Services, Decolonizing Architecture) δείχνουν ότι ο σχηματισμός ενός αρχείου είναι μια έμπρακτη συγκρότηση μιας αναγκαίας ελάχιστης δομής. Όπως κάθε δομή, το αρχείο συνιστά μια επαναδιαρθρωτική πράξη, και δεν είναι λιγότερο δημόσιο ή περισσότερο παθητικό από άλλες πρακτικές που δίνουν προβάδισμα σε έμπρακτες ενέργειες στον φυσικό δημόσιο χώρο, όπως

⁷ Ο όρος αυτός, τον οποίο εισάγει ο Derrida, περικλείει τη σύνθετη σχέση του αρχείου με τον τόπο στον οποίο φυλάσσεται και με την αρχή, την εξουσία. Αυτή η σχέση περιγράφει τη «διασταύρωση του τοπολογικού και του νομολογικού, του τόπου και του νόμου, του ερείσματος και της αυθεντίας», κατά την οποία, σύμφωνα με τον φιλόσοφο, μια σκηνή εγκατάστασης γίνεται ορατή και συνάμα αόρατη (Derrida 1996 [1995] #53: 17).

διαδηλώσεις, καταλήψεις, δημιουργία πάρκων κ.ά. Εστιάζουμε σε σύγχρονες πρακτικές που προσβλέπουν, πέρα από την τοποειδή τέχνη θεσμικής κριτικής, σε μια πρακτική που δεν εργαλειοποιεί τον ανταγωνισμό, που προσβλέπει σε μια θεσμίζουσα πρακτική η οποία επανεγγράφει τη σχέση της με τον Νόμο.

Η συγκεκριμένη προσέγγιση του αρχείου, η οποία δίνει έμφαση στον δημόσιο, θεσμίζοντα χαρακτήρα του, προτείνει μια διαφορετική προοπτική για την αρχαιακή τέχνη. Την τοποθετεί στο ευρύτερο φάσμα του προβληματισμού που αφορά τη δημόσια τέχνη, καθώς και τη σχέση με το Πολιτικό και τον χώρο ως πολιτική οντότητα. Για τον λόγο αυτό, το ζήτημα της δημόσιας τέχνης και του χώρου διαπερνά την ανάγνωση των περιπτώσεων που εξετάζουμε. Όπως είναι σαφές από τα έργα δημόσιας τέχνης και από τον λόγο που τα πλαισιώνει, η δημόσια τέχνη, στη σύγχρονη προοπτική της, δεν αναφέρεται απλώς και μόνο σε έργα που προορίζονται –και εκτελούνται για– να εκτεθούν σε έναν φυσικό δημόσιο χώρο ο οποίος συνήθως νοείται ως εξωτερικός προσβάσιμος χώρος. Αναφέρεται σε έργα που συμβάλλουν στη δημιουργία δημόσιου χώρου με την έννοια της δημόσιας σφαίρας. Αποσκοπούν δηλαδή στη δημιουργία μιας αρένας πολιτικού λόγου. Ένα δημόσιο έργο διερευνά την ίδια την υποκειμενικότητα, «διερωτώμενο σχετικά με το ποιο είναι το υποκείμενο του δημοκρατικού δημόσιου χώρου» (Deutsche 1998b: χωρίς αριθμηση⁸). Με αυτή την έννοια, το αρχείο προσεγγίζεται ως ένα δημόσιο έργο που δεν είναι ταυτόσημο της μνήμης, της ιστορίας, της αλήθειας, αλλά, κατά κάποιον τρόπο, της ίδιας της υποκειμενοποίησης, της οποίας μηχανισμοί/σκευές είναι η μνήμη και η ιστορία. Μέσα από τις περιπτώσεις που παρουσιάζονται στην μελέτη επιχειρούμε να δείξουμε ότι ένα αρχείο δεν είναι μια αυτόνομη οντότητα, αλλά συνδέεται με τα θεσμικά χαρακτηριστικά μιας δομής. Δεν επιζητεί να ανατρέψει αυτά τα χαρακτηριστικά, αλλά να αποτελέσει το εκθέρον⁹ προκειμένου να κατανοήσουμε την ουσία τους.

⁸ Η αναφορά ‘χωρίς αριθμηση’ αναφέρεται στα ηλεκτρονικά άρθρα όπου δεν υπάρχει αριθμός σελίδας.

⁹ Ουσιαστικοποίηση από το ρήμα εκφέρω, όπως και η λέξη εκφορά. Στη γλωσσολογία, το εκφερόμενο (γραμματική πρόταση) αφορά τις γραμματικές μονάδες ανεξάρτητα από τις συγκεκριμένες περιστάσεις ενός συμβάντος. Η εκφορά (εκφώνημα) περιγράφει τη γλωσσική παραγωγή που αναλύεται ως ξεχωριστή πράξη η οποία εκτελείται από ορισμένο ομιλητή σε ένα συγκεκριμένο τόπο και χρόνο και σε συγκεκριμένες περιστάσεις (Φιλίππακη-Warburton 1992: 267). Ο Lacan ορίζει την εκφορά ως ασυνείδητη. Η γλώσσα έρχεται από τον Άλλον, και η ιδέα ότι Εγώ είμαι κύριος του λόγου μου δεν είναι παρά αυταπάτη. Ο Michel Foucault, στην *Αρχαιολογία της Γνώσης*, επιμένει στην ανάγκη η ρηματική ανάλυση να επικεντρώνεται στο επίπεδο των αποφάνσεων (τις οποίες συνδέει ιδιαίτερα με το αρχείο) σε ένα διευρυμένο ιστορικό πλαίσιο. Για τον Foucault, το ενδιαφέρον σχετικά με την εκφορά –και εδώ με έναν τρόπο συναντιέται με τον Lacan– βρίσκεται σε όσα δεν λέγονται, τα οποία όμως φωτίζουν όλα εκείνα που λέγονται. Όλα τα παραπάνω, όπως φαίνεται καλύτερα στη γενεαλογία του, διαπερνώνται

Οι καλλιτεχνικές περιπτώσεις στις οποίες αναφερόμαστε αφορούν μια δυτική προοπτική. Αντλούνται από τις θεωρητικές μελέτες και την επιμελητική πρακτική – μεγάλες διεθνείς διοργανώσεις, μονογραφίες, περιοδικά, μελέτες– του δυτικού κόσμου, καθώς σε μεγάλο βαθμό η τέχνη αρχείου, παρότι δέχτηκε την επίδραση του μετααποικιακού λόγου, σχηματοποιήθηκε, παγιώθηκε και εξακολουθεί να διαμορφώνεται στη δυτική συνθήκη. Άλλωστε, οι περιπτώσεις που αφορούν αρχαιακές πρακτικές οι οποίες συνδέονται συγκεκριμένα με την μετααποικιακή πραγματικότητα έχουν σε ένα βαθμό διερευνηθεί, ιδιαίτερα στις πιο γνωστές μελέτες του Okwui Enwezor. Εντούτοις, και σε αυτές τις περιπτώσεις το ζήτημα της θεσμίζουσας προοπτικής, και πιο συγκεκριμένα του δημοκρατικού προτάγματος (ιδιαίτερα υπό το πρίσμα των πιο πρόσφατων εξελίξεων στη Βόρεια Αφρική), μπορεί σε μια πιο εστιασμένη προσέγγιση να αποτελέσει ενδιαφέρον πεδίο μελέτης. Στη δική μας μελέτη δεν στραφήκαμε συστηματικά προς μια τέτοια κατεύθυνση. Όπου είναι εφικτό, καθώς παρουσιάζονται όλο και περισσότερο στις διεθνείς εκθέσεις ‘άλλες’ περιπτώσεις, γίνεται προσπάθεια να επισημανθούν τυχόν αποκλίσεις. Το αρχείο προσφέρει ένα πλούσιο πεδίο για μια φεμινιστική¹⁰ ανάγνωση ή ακόμα για μια πιο εστιασμένη μαρξιστική ανάλυση του προηγμένου καπιταλισμού που αφορά τους μηχανισμούς οργάνωσης των σύγχρονων, υποτελών υποκειμένων του μόχθου. Στην παρούσα μελέτη δεν επικεντρωνόμαστε σε αυτά τα ζητήματα. Αναγνωρίζουμε όμως – όπως ελπίζουμε να γίνεται φανερό από τις σχετικές ιδιαίτερες αναφορές μέσα στο κείμενο– ότι αυτά τα θέματα αποτελούν μια ζωντανή πρόκληση για περαιτέρω διάνοιξη της ανάγνωσής μας. Αυτή η προοπτική συμβαδίζει και με την πεποίθησή μας για τον πλούτο της καλλιτεχνικής πρακτικής στην οποία επιλέξαμε να επικεντρωθούμε και αποτελεί το πρόσφορο έδαφος μιας μελλοντικής εργασίας πάνω στην τέχνη αρχείου και τις θεσμίζουσες καλλιτεχνικές πρακτικές.

Θα θέλαμε, κλείνοντας την εισαγωγή, να αναφερθούμε σε ένα κάπως πιο ‘τεχνικό’ αλλά όχι λιγότερο σημαντικό ζήτημα. Το εγχείρημά μας χαρακτηρίζεται από μια

από σχέσεις εξουσίας που κάνουν σαφές τον πληθυντικό τρόπο της ρηματικής ανάλυσης, η οποία αναγνωρίζει την ποικιλία διαμόρφωσης όσων λέγονται ανάλογα με τους διαφορετικούς ιστορικούς λόγους μέσα στους οποίους εκφέρονται και σχηματοποιούνται. Το ουσιαστικό που χρησιμοποιούμε εδώ σχηματίστηκε για να περιγράψει αυτές τις διαπιστώσεις που κατ’ αναλογία δεν ταυτίζουν το αρχείο μόνο με την «γραμματική» του, αλλά ταυτόχρονα λαμβάνουν υπόψη την αρχαιακή παραγωγή ως πράξη στην αλυσίδα της οποίας υπάρχει το εκφερόμενο και το εκφέρον.

¹⁰ Αυτή μας η πεποίθηση επιβεβαιώνεται από την υποτροφία που έχει προκηρύξει το φεμινιστικό περιοδικό *Make*, (Women’s Art Library/Make στο Πανεπιστήμιο Goldsmiths του Λονδίνου), με θέμα *Living with Make: Art in the Archive*, για την ακαδημαϊκή χρονιά 2010/11.

διεπιστημονική προσέγγιση και ως εκ τούτου βρίσκεται αντιμέτωπο με τις περιπέτειες που αφορούν την προσπάθεια προσέγγισης και αξιοποίησης ενός ευρύτερου φάσματος λόγων και πεδίων αναφορικά με την καλλιτεχνική παραγωγή. Οι διαφορετικοί λόγοι που αξιοποιούνται στην παρούσα μελέτη αποκαλύπτουν μια ακόμη πρόκληση. Μας έφεραν πολλές φορές αντιμέτωπους με το ζήτημα της μεταφοράς και της ‘μετάφρασης’ όρων και εννοιών από τη μια γλώσσα στην άλλη. Η ‘ανταλλαγή’ τις περισσότερες φορές αποδεικνύεται πολύ ωφέλιμη, καθώς συνήθως οδηγεί στον εμπλουτισμό της γλώσσας, αλλά κατ’ επέκταση και της πρακτικής καθώς και της μεθοδολογίας των επιμέρους πεδίων. Μερικές φορές, όμως, μέσα στη ροή του λόγου, κάποιες λέξεις φαίνονται εξεζητημένες, και πρέπει κανείς να τις συνδέσει με τον κλάδο από τον οποίο προέρχονται. Στη δική μας περίπτωση λέξεις όπως ‘προβληματοποιώ’, ‘φυσικοποίηση’, ‘ετεροτοπία’, ‘τοπονομολογία’, ‘σημεία διαρραφής’, ‘κυβερνησιμότητα’, ‘θεσμίζουσα’, είναι όροι που βρίσκουν το νόημά τους στις σύνθετες εννοιολογήσεις των θεωρητικών που τις έχουν καθιερώσει. Εμείς χρησιμοποιούμε την πιο δόκιμη από τις ελληνικές μεταφράσεις αυτών των όρων (όταν προέρχονται από την ξένη βιβλιογραφία)¹¹. Προσπαθούμε να τις εξηγήσουμε –όταν αυτό δεν γίνεται ήδη από το συγκεκριμένο μέσα στο οποίο αυτές οι λέξεις τοποθετούνται, την πρώτη φορά που εμφανίζονται στο κείμενό μας. Σε κάθε περίπτωση, όμως, οι λέξεις αυτές είναι δόκιμοι και δοκιμασμένοι επιστημονικοί όροι.

Στη μελέτη μας ήρθαμε αντιμέτωποι και με ένα επιπλέον πρόβλημα που αφορά τη χρήση όρων που προέρχονται από το πεδίο της θεωρίας και της ιστορίας της τέχνης, αλλά είναι μεταφρασμένοι από την ξενόγλωσση βιβλιογραφία και κάποιοι από αυτούς βρίσκονται ακόμα ‘υπό δοκιμή’. Σε αρκετές περιπτώσεις στη μελέτη μας αντιμετωπίσαμε το πρόβλημα να πρέπει να υιοθετήσουμε λέξεις που μοιάζουν πολύ αδόκιμες για την ελληνική γλώσσα. Επιλέξαμε να χρησιμοποιήσουμε την πιο διαδεδομένη εκδοχή της μετάφρασης αυτών των όρων. Υπάρχουν πολλές τέτοιες λέξεις στο κείμενο –κάποιες από αυτές είναι πιο κοινές και δοκιμασμένες–, όπως για παράδειγμα τέχνη εγκατάστασης (installation art), σχεσιακή αισθητική (relational aesthetics), τέχνη θεσμικής κριτικής (institutional critique). Κάποιες πάλι είναι πιο ιδιόρρυθμες, όπως τέχνη επανάδρασης (reenactment), τοποειδής τέχνη (site-specific art) κ.ά. Τα παραπάνω μαρτυρούν το εξής: την ανάγκη να μελετηθούν συστηματικά

¹¹ Βλ. το σχετικό γλωσσάρι στο παράρτημα.

στη γλώσσα μας τέτοιοι όροι και να προταθούν αποδόσεις τους στα ελληνικά. Η διεύρυνση της ελληνικής ‘ειδικής γλώσσας’ της τέχνης δεν είναι μόνο απαραίτητη για την καλύτερη συνεννόηση μεταξύ των ειδικών, αλλά είναι επίσης σημαντική γιατί τα ‘γλωσσικά παίγνια’ και η ‘λεξικογραφική άσκηση’ εμπλουτίζουν με νέες νοηματοδοτήσεις το πεδίο της τέχνης· νοηματοδοτήσεις, όμως, που μπορούν να βρουν τη θέση τους και στα άλλα πεδία. Η ιδέα της ‘διάθεσης’ και της ‘διάδοσης’ εννοιών, νοημάτων και πρακτικών στο πεδίο της τέχνης και πέραν αυτού εμποτίζει και την παρούσα μελέτη. Άλλωστε δεν μπορεί να υπάρξει θεωρητική σκέψη χωρίς την αντίστοιχη γλώσσα. Και, αντίστροφα, δεν μπορεί να υπάρξει ανανέωση της ορολογίας χωρίς ανανέωση της αντίστοιχης δημιουργίας, όπως έχει επισημάνει ο Κορνήλιος Καστοριάδης (1985 [1975]: 520). Παράγω σκέψη σημαίνει, αχώριστα, δημιουργώ τη γλώσσα της σκέψης, ή καλύτερα: «δημιουργώ τη γλώσσα σαν τη γλώσσα που εμπεριέχει και εγκυμονεί την φιλοσοφική ερώτηση και σκέψη» (οπ.: 519).

Κεφάλαιο 1.

Τέχνη Αρχείου: συμφραζόμενα και ο προσδιορισμός της από τον θεωρητικό και επιμελητικό λόγο.

1.1.Εισαγωγή

Το παρόν κεφάλαιο ξεκινά με μια αδρή σκιαγράφιση των παραμέτρων που προσδιόρισαν τη σύγχρονη συνθήκη, στο τέλος του 20^{ου} και τις αρχές του 21^{ου} αιώνα, μέσα στην οποία διαμορφώθηκε η τέχνη αρχείου. Τα ζητήματα που αναδύονται στην ύστερη φάση της νεωτερικότητας σχηματίζουν, ως έναν βαθμό, το πλαίσιο των προβληματικών και της θεματικής των ίδιων των καλλιτεχνικών πρακτικών αρχείου όσο και του θεωρητικού και επιμελητικού λόγου που διαμόρφωσε το πεδίο υποδοχής αυτών των πρακτικών. Στο κύριο μέρος του κεφαλαίου παρουσιάζουμε τις πιο σημαντικές μεταπολεμικές μελέτες του θεωρητικού και επιμελητικού λόγου αναφορικά με την αρχειακή πρακτική. Οι μελέτες αυτές αφορούν τις καλλιτεχνικές περιπτώσεις της μεταπολεμικής περιόδου και τους όρους με τους οποίους διαμορφώνεται η τέχνη αρχείου σε μια διακριτή καλλιτεχνική πρακτική. Στην βιβλιογραφική ανασκόπηση επιχειρούμε να εντοπίσουμε τα σημεία εκείνα που στοιχειοθετούν την πρακτική με την οποία ασχολείται η παρούσα έρευνα αλλά ταυτόχρονα επιδιώκουμε να εντοπίσουμε τα κενά που αφήνει ο λόγος περί της τέχνης αρχείου, τα οποία αποτελούν και τις αφετηρίες της δικής μας προσέγγισης. Στο τελευταίο μέρος του κεφαλαίου στρεφόμαστε με συντομία και σε επιμέρους θεωρήσεις, προκειμένου να αναδείξουμε πιο ολοκληρωμένα το ρίζωμα μέσα στο οποίο εξελίσσεται η τέχνη αρχείου. Εστιάζουμε στα σημεία του θεωρητικού λόγου που συνδέονται πιο άμεσα με τη δική μας υπόθεση, την παρουσίαση της σύγχρονης τέχνης αρχείου ως μιας έννομης θεσμιζουσας πρακτικής και ως μιας μορφής δημόσιας τέχνης.

1.2. Η εποχή των μεταβάσεων¹². Πραγματικότητες και ουτοπίες.

Το να χαρακτηρίσει κανείς το τέλος του 20^{ου} και τις αρχές του 21^{ου} αιώνα ως την «εποχή των μεταβάσεων» θα μπορούσε να θεωρηθεί κάπως κοινότοπο. Άλλωστε, σε κάθε περίοδο το πέρασμα από το έναν αιώνα στον άλλο συχνά συνοδεύτηκε από τέτοιου τύπου χαρακτηρισμούς και προσεγγίστηκε με όρους μεταβατικής φάσης ή και

¹² Δάνειος τίτλος από το ομώνυμο βιβλίο του Jurgen Habermas (2006).

μεταιχιμίου ακόμα. Ο συγκεκριμένος χαρακτηρισμός, όμως, του φιλόσοφου Jurgen Habermas, (Habermas, 2006 [2001]) είναι χρήσιμος, καθώς στρέφει το ενδιαφέρον μας στις ιδιαίτερες εκείνες μεταβάσεις, οι οποίες χαρακτηρίζουν τη σύγχρονη κατάσταση και περιγράφουν τα ζητήματα με τα οποία αναμετρώνται οι άνθρωποι που ενοικούν σε αυτή και που στοχάζονται γύρω από αυτή. Αναφέρεται, δηλαδή, στις ιδιαίτερες μεταβάσεις που χαρακτηρίζουν την ύστερη νεωτερικότητα, τις αντιφάσεις της, τα αδιέξοδα και τις προοπτικές της. Το αρχείο, υπό την μορφή ευρετηρίων, καταλόγων, μητρώων κ.λπ. υπήρξε ένας από τους μηχανισμούς με τους οποίους έλαβε χώρα η ορθολογική ρύθμιση της νεωτερικότητας. Ταυτόχρονα, το αρχείο, ως μια από τις επιστήμες της νεωτερικότητας, όπως σημειώνει ο Foucault, χαρακτηρίζεται από τη δυνατότητα απο-κέντρωσης, «την κοινή τακτική της ικανότητας να παίρνει απόσταση με αυτοκριτικό τρόπο από τις δικές του παραδόσεις» (οπ.: 245). Η νεωτερικότητα (η μοντέρνα εποχή) χαρακτηρίστηκε από πλήθος αντιφάσεων και ματαιώσεων, οι οποίες αποτελούν το μόνιμο αντικείμενο της έρευνας του πολιτισμού στον οποίο ανήκουμε, όπως σημειώνει ο Θάνος Λίποβατς (2001: 69). Οι μηχανισμοί της, οι θεσμοί της και τα εκφέροντα αυτών, όπως το αρχείο, δεν βρίσκονται εκτός της δίνης της εξάρθρωσης και της συνάρθρωσης των όρων που προσδιορίζουν το νόημά τους.

Η αυγή του 21^{ου} αιώνα προσδιορίζεται σε μεγάλο βαθμό από την προσπάθεια που καταβάλλουν οι διανοητές, αλλά και πολλοί άνθρωποι που στοχάζονται για την καθημερινή τους εμπειρία στον κόσμο, να εκτιμήσουν τη σημασία και τις συνέπειες της παγκοσμιοποίησης. Ο στοχασμός αυτός αφορά την κατάρρευση των ολοκληρωτικών καθεστώτων, του απαρτχάιντ, την απορρύθμιση του ανατολικού μπλοκ, τις μεταβολές και την πρόσφατα εκδηλωμένη κρίση στην οργάνωση της παγκόσμιας καπιταλιστικής οικονομικής τάξης. Αφορά επίσης τις αλλαγές στον σύγχρονο πολιτισμό, τη διαμόρφωση της ταυτότητας, τις προκλήσεις που αντιμετωπίζει το εθνικό κράτος και η δημοκρατία, τις εξελίξεις της επιστήμης και τη φύση της σύγχρονης γνώσης (Hall et al., 2003 [1992]). Οι αλλαγές που συμβαίνουν, είτε εξετάζονται υπό το πρίσμα μιας δριμείας κριτικής της μετα-νεωτερικότητας –με την επιφυλακτικότητα που προβάλλουν κάποιοι για τη βεβαιότητα του σεναρίου της μετάβασης από τη νεωτερικότητα στη μετανεωτερικότητα (Harvey, Jameson, Habermas, Hobsbawm)– είτε με την ελπίδα για τις προοπτικές της (Giddens, ουτοπικός ρεαλισμός). Οι αλλαγές λαμβάνουν στο πλαίσιο αυτών των θεωρήσεων διαφορετικές ή και αντίθετες αξιολογήσεις. Η νεωτερικότητα, όμως, συγκροτεί, σε

κάθε περίπτωση, τον προσανατολισμό και τα επαναλαμβανόμενα μοτίβα στα οποία στηρίζεται η εξέταση των σύγχρονων κοινωνιών. Αυτά, εντούτοις, δεν παραμένουν ανέπαφα στο τέλος του 20^{ου} αιώνα. Ο προβληματισμός περιστρέφεται γύρω από «ένα νέο κύκλο διαπραγματεύσεων» σχετικά με την πολιτική, οικονομική, κοινωνική και πολιτιστική ζωή. Αυτό είναι εύλογο, καθώς, οι ιδέες για το τι βρίσκεται στα όρια της νεωτερικότητας ή πέρα από αυτή άπτονται αλλαγών της εμπειρίας της ζωής όπως επίσης και αλλαγών ταυτότητας που υφίστανται πολλοί άνθρωποι και επιδρούν σε βασικούς τομείς της εμπειρίας στον κόσμο (οπ.: 19). Η νεωτερικότητα συνδέεται, επίσης, με την «κοινωνία της διακινδύνευσης», η οποία συνεπάγεται ριζικές διαρθρωτικές αλλαγές στην καθημερινή ζωή των ατόμων που την αποτελούν (Λίποβατς 2001: 69).

Μέσα σε αυτές τις αλλαγές προσπαθούμε να κατανοήσουμε τη θέση του αρχείου, το οποίο υπήρξε καταστατικό εργαλείο της γραφειοκρατικής και βιοπολιτικής οργάνωσης της νεωτερικότητας, αρχικά ως το σχήμα που μπορεί να ανταποκριθεί στην ιδέα ενός 'αντικειμενικού νόηματος'. Όμως, η παρούσα εμπειρία, ως απόρροια της κρίσης της ορθολογικής τελικής λύσης, της «εσχατολογικής αναπαράστασης» (Laclau, 1997 [1990] [1990]) της ιστορίας, βρίσκεται αντιμέτωπη με την πρόκληση της παραδοχής ότι οποιοδήποτε νόημα είναι πραγματιστικά και ηγεμονικά κατασκευασμένο μέσα από κοινωνικούς αγώνες (οπ.: 192). Καθώς δεν υπάρχει «αντικειμενικό νόημα» για τα ιστορικά γεγονότα σύμφωνα με ένα ενοποιημένο σχήμα (οπ.: 193), το αρχείο δεν μπορεί να εκφέρει ένα τέτοιο νόημα. Το αρχείο αντίθετα είναι το τεκμήριο της εξασθένησης των 'βεβαιοτήτων της ιστορίας (οπ.: 193) και ταυτόχρονα της προοπτικής που ανοίγεται από τη συνθήκη εξασθένησης για να «προωθήσουμε δημοκρατικούς στόχους με έναν πολύ πιο συνεπή τρόπο από ό,τι στο παρελθόν» (οπ.). Το αρχείο, ως τέτοιο, συνδέεται με κομβικά σημεία που αφορούν τη διαμόρφωση του υποκειμένου και τη σχέση του με τον Άλλο. Αυτή ακριβώς η ιδιαιτερότητα του αρχείου, σε συνδυασμό με την επαναδιατύπωση του αιτήματος για μια πολιτική τέχνη που να ανταποκρίνεται στις κρίσεις της ύστερης νεωτερικότητας, καθιστούν κατανοητή τη στροφή καλλιτεχνών σε πρακτικές αρχείου. Αυτές αντλούν υλικό από υπάρχοντα αρχεία, αναπαράγουν τον μηχανισμό τους, προσομοιάζουν αρχεία και κυρίως παράγουν αρχεία που καθίστανται οδηγοί για την κατανόηση των εξουσιαστικών πραγματικοτήτων. Αντιστέκονται στην απορρόφηση από τις οικείες

υποθέσεις, που είναι δείγμα «απολίτιστης κοινωνίας», κατά τον Richard Sennett (1999 [1977]: 428).

Η νεωτερικότητα κατά τον 20^ο αιώνα γίνεται βαθμιαία ένα παγκόσμιο φαινόμενο. Οικοδομήθηκε πάνω στην τομή εθνικών και διεθνών διεργασιών. Διαμορφώθηκε από εσωτερικές και εξωτερικές δυνάμεις. Οι σύγχρονες κοινωνίες από τη μια διακρίνονται από μια αυξανόμενη πολυπλοκότητα, από πολλαπλασιασμό των καταναλωτικών προϊόντων και μια ποικιλία των τρόπων ζωής όπου το άτομο σταδιακά αποκτά επίγνωση της δυνατότητας συγκρότησης νέων ταυτοτήτων. Από την άλλη χαρακτηρίζεται από την ανάπτυξη οργανισμών που σκοπεύουν στον μεγαλύτερο έλεγχο και στην παρακολούθηση της κοινωνικής ζωής. «Τα νεωτερικά κράτη είναι μεγάλα, παρεμβατικά, διοικητικά, γραφειοκρατικά και περίπλοκα συστήματα εξουσίας, *sui generis*, που παρεμβαίνουν για να οργανώσουν μεγάλους τομείς της κοινωνικής ζωής» (Hall et al., 2003 [1992]: 18). Η παγκοσμιοποίηση, μια διαδικασία που έχει τις ρίζες της στα πρώτα στάδια της νεωτερικής κοινωνίας, συνεχίζει να διαμορφώνει και να μεταβάλλει την πολιτική, την οικονομία και τον πολιτισμό με γοργό ρυθμό και σε μεγάλη κλίμακα.

Στο τέλος του 20^{ου} αιώνα, στη δεύτερη φάση της νεωτερικότητας, αμφισβητείται ριζικά η σταθερότητα των μέχρι τώρα ισχυουσών συλλογικών ταυτοτήτων καθώς και των τύπων καθημερινής ζωής. Ακόμα, η θέση που παίρνουν τα άτομα διαγράφει την πορεία από την εναρμόνιση της δημόσιας και ιδιωτικής σφαίρας ως τη σύγκρουσή τους και φτάνει μέχρι την ιδιόρρυθμη πρόταξη του ιδιωτικού έναντι του δημόσιου ως συνέπεια του κατακερματισμού της κοινωνίας σε άτομα¹³. Η εντατικοποίηση και η επιτάχυνση του εύρους της νεωτερικότητας διαμόρφωσαν ένα εντελώς νέο πλαίσιο που βαρύνεται με τις συνέπειες της απάλειψης της *res publica*. Το πλαίσιο αυτό στηρίζεται στην πίστη ότι τα κοινωνικά νοήματα παράγονται από τα αισθήματα των ανθρώπινων όντων, κατά τον Sennett (1999 [1977]: 427): μια μεταβολή που

¹³ Η μελέτη του Richard Sennett, *Η Τυραννία της οικειότητας*, είναι ιδιαίτερα διαφωτιστική ως προς τον ρόλο που παίζει η ηλεκτρονική επικοινωνία στην έκπτωση της δημόσιας ζωής. Εξετάζει την ευθύνη που έχουν τα μέσα στη ψευδαίσθηση της οικειότητας, την επίδραση του σταρ-σύστημα στην αφαίρεση του περιεχομένου της πολιτικής. Καταλήγει στη σκληρή διαπίστωση ότι η ανάδυση της ιδέας της 'τοπικής άμυνας' και η αδυναμία της να αλλάξει την ίδια την πολιτική διαδικασία οδηγούν στη ναρκισσιστική απορρόφηση των ατόμων σε ανέφικτες δραστηριότητες αντί για ενεργό δράση (Sennett, 1999 [1977]).

συσκότισε δύο σφαίρες κοινωνικής ζωής, τη σφαίρα της εξουσίας και τη σφαίρα των διευθετήσεων που αφορούν την κοινωνία στην οποία ζούμε (οπ.).

Ανεξάρτητα από το σημείο εκκίνησης που περιγράφει τη τρέχουσα συνθήκη, φαίνεται ότι συνοπτικά μπορεί κανείς να εντοπίσει τα εξής: η συνθήκη της καλπάζουσας παγκοσμιοποίησης, που ως επί το πλείστον χαρακτηρίζεται από την επικράτηση του καπιταλιστικού οικονομικού καθεστώτος, προβληματοποιείται με ουσιαστικό τρόπο υπό το πρίσμα της πολιτισμικής κριτικής. Ακόμη, το ζήτημα της ταυτότητας λαμβάνει ισχυρή θέση σε αυτές τις θεωρήσεις, ανακινώντας συζητήσεις για το αίτημα ή την υπέρβαση της υποκειμενικοκεντρικής θεώρησης των πραγμάτων, ενώ το πρόταγμα του Διαφωτισμού –για άλλη μια φορά– δέχεται ισχυρή αμφισβήτηση. Κάποιοι, σπεύδουν να συνδέσουν τις μετά (αντι)-νεωτερικές θεωρήσεις με τις (σκοτεινές) ιδέες του αντι-διαφωτισμού, ενώ άλλοι αντιδρούν στον κινδυνολογικό χαρακτήρα της παραπάνω θέσης. Σε κάθε περίπτωση, όμως, δύσκολα μπορεί κανείς να αρνηθεί ότι μια σειρά από δομές, που υπήρξαν θεμελιακές στη νεωτερικότητα, τελούν υπό αμφισβήτηση και ως εκ τούτου επαναπροσδιορίζονται οι μηχανισμοί οργάνωσης ή συντήρησής τους ή αναζητούνται μηχανισμοί εκτός αυτών που γνωρίζουμε μέχρι σήμερα. Εντοπίζουμε ορισμένα σημεία τα οποία εξακολουθούν και στη σύγχρονη συνθήκη να βρίσκονται στο κέντρο του ενδιαφέροντος και των εννοιολογήσεων που αφορούν τις επιμέρους εκφράσεις και εκδοχές της. Αυτά αφορούν το υστερονεωτερικό υποκείμενο, τις κατασκευές που συνδέονται με ζητήματα θέσμισης και δομών που θα επιτρέπουν μια αμερόληπτη και προοδευτική θεώρηση των πραγμάτων, η οποία θα προσβλέπει στην ολότητα του συστήματος και όχι στις μερικές του εκφράσεις και θα επιδιώκει στο να γίνει ο ευρύτερος κόσμος κατοικήσιμος. Ή, όπως, το διατυπώνει η Judith Butler, « [...] μας απασχολεί [...] η θέση και ο σχηματισμός του υποκειμένου, η σημασία μιας θεωρίας του υποκειμένου για τον στοχασμό σχετικά με τη δημοκρατία, την άρθρωση μιας ‘οικουμενικότητας’ στο πλαίσιο μιας θεωρίας της ηγεμονίας» (Butler et al., 2000: 11)

Τα παραπάνω ενισχύουν το ενδιαφέρον για προσεγγίσεις που εξακολουθούν με ευθύνη να προβληματοποιούν τον ρόλο των γνωσιακών συστημάτων και τη σημασία του λόγου στην αναζήτηση της Αλήθειας: προσεγγίσεις που προκρίνουν την ενίσχυση μιας (ανταγωνιστικής) δημόσιας σφαίρας για την αντιμετώπιση των σημαντικών προβλημάτων με τα οποία αναμετράται η ύστερη νεωτερικότητα: προσεγγίσεις που

καλούν στην ενδυνάμωση του ‘δήμου’, στην ανασυγκρότηση της έννοιας του δημόσιου βίου ως ορίζοντα για μια γνήσια κοινωνική ζωή, για σύγκρουση, για το παιχνίδι συμφερόντων, για την εμπειρία του ανθρώπινου δυνατού, για να παραφράσουμε τον Sennett (1999 [1977]: 428). Υπό αυτό το πρίσμα ο Ulrich Beck, [αναφορά στο (Λίποβατς 2001: 70)], διερωτάται για τον τρόπο σύμφωνα με τον οποίο είναι δυνατόν να βρεθεί ένας νέος ορισμός της σύγχρονης δημοκρατίας και της ηθικής που λαμβάνει υπόψη του τις νέες καταστάσεις.

Σε αυτή τη συνθήκη το υποκείμενο τελεί υπό κρίση, αλλά δεν συνθλίβεται· βρίσκεται, αντίθετα, αντιμέτωπο με μια σειρά από νέες δυνατότητες, όπως παρατηρεί ο Γιάννης Σταυρακάκης (1997: 36). Άλλωστε, οι προσπάθειες εκρίζωσης και η ανασυγκρότηση των θεσμών και των δομών ενέχουν τη σύσταση της ταυτότητας και υποκειμενικότητας των ίδιων των δρώντων, όπως επισημαίνει ο Laclau (1997: 123). Για τον λόγο αυτό η διαδικασία της θέσμησης καθίσταται ιδιαίτερα σημαντική, καθώς αναγνωρίζει τη σημασία του κοινωνικού παιχνιδιού ως «ενεργού δύναμης για δημόσια έκφραση» (Sennett, 1999 [1977]: 397). Αυτό που χαρακτηρίζει το νεωτερικό υποκείμενο στην ύστερη φάση της νεωτερικότητας δεν είναι η αποξένωσή του, όπως την περιέγραψαν ο Μπαλζάκ και ο Benjamin, ούτε είναι ο Ξένος του Καμύ ή το Ανώνυμο Θύμα μιας ανελέητης γραφειοκρατίας του Κάφκα. Αυτό που χαρακτηρίζει το υποκείμενο είναι η αποδιάρθρωση, η αποκέντρωση μέσα από μια σειρά ρήξεων, αλλά ταυτόχρονα η συνάρθρωσή του σε νέες και απρόσμενες συλλογικότητες, είναι το συλλογικό υποκείμενο¹⁴ που προσβλέπει στη συμμετοχή στην ίδια την τέχνη της κυβερνησιμότητας. Όπως σημειώνει ο Stuart Hall, ο Althusser κατάφερε ένα χτύπημα στην ιδέα της οικουμενικής ουσίας του ανθρώπου, με μια προκλητική αντιουμανιστική προσέγγιση, ενώ η θεώρηση του Freud που εστιάζει στις συμβολικές και ψυχικές διεργασίες του ασυνειδήτου κλονίζει την αδιατάρακτη «λογική» του Λόγου

¹⁴ Το συλλογικό υποκείμενο δεν αφορά την εξαφάνιση του εαυτού. Κάθε άλλο, ο εαυτός, ο σχεσιακός εαυτός και ο συλλογικός εαυτός περιγράφουν διαφορετικές θεληματικότητες, οι οποίες υπό διαφορετικές συνθήκες αναλαμβάνουν το προβάδισμα στην δραστηριότητα των υποκειμένων. Κάποιοι υποστηρίζουν ότι αυτές οι «θεληματικότητες» είναι άλλοτε συμπληρωματικές, άλλοτε αυτοαποκλειόμενες και άλλοτε λειτουργικά ανεξάρτητες (Sedikides & Brewer, 2001). Η συζήτηση για τη συλλογική υποκειμενικότητα συνδέεται με τις θεωρίες που αφορούν την ιστορία και το μέλλον των κοινωνικών κινημάτων. Αυτή η ιστορία κάνει σαφές ότι τα κοινωνικά κινήματα έχουν υπάρξει πηγή δημοκρατικής αλλά και αντι-δημοκρατικής πολιτικής. Η προσεκτική μελέτη, όμως, των συλλογικών υποκειμενικοτήτων αποδεικνύεται ιδιαίτερα χρήσιμη στην κατανόηση της ‘δημοκρατικότητας’ και των δημοκρατικών αποτελεσμάτων που μπορούν να επιφέρουν συγκεκριμένα κοινωνικά κινήματα. Οι σύγχρονες θεωρίες επιχειρούν να επεκτείνουν την ιδέα της συλλογικής υποκειμενικότητας πέραν αυτής που αφορά το σχηματισμό των ‘πειθίγιων σωμάτων’ του Foucault. Βλ. σχετικά (Brian, 2007).

και την ολοκληρωτική επένδυση στο ενσυνείδητο και ορθολογικό υποκείμενο με πάγια και ενιαία ταυτότητα. Το 'βλέμμα' του Lacan εγκαινιάζει τη σχέση του ατόμου με τα συμβολικά συστήματα έξω από τον εαυτό του, τη μετάβαση από την ταυτότητα στην ταύτιση και τη σημασία της Διαφοράς και της απεύθυνσης [address (Butler, 2005: 9) του Άλλου. Ο διχασμός του υποκειμένου, η αντιφατική προέλευση της ταυτότητας, που παραμένει διαρκώς ατελής και υπό συνεχή διαμόρφωση, δεν διαλύει το υποκείμενο· αντίθετα το φέρνει αντιμέτωπο με την ευθύνη του, το επαναφέρει στις στοχαστικές διαστάσεις της ηθικής διερεύνησης, του τρόπου και του κόστους της συγκρότησης μέσα στην κοινωνική ζωή, της ευκαιρίας του να συνδεθεί με τους άλλους, να παρακινηθεί σε δράση, να απευθυνθεί αλλού, όπως επισημαίνει η Butler (2009 [2005]: 207-9).

Σήμερα, η παγκοσμιοποίηση παράγει μια ποικιλία δυνατοτήτων για περισσότερες νέες θέσεις ταύτισης, δημιουργώντας πιο πολιτικές, πιο πληθυντικές ταυτότητες που προσδιορίζονται από τη θέση του υποκειμένου απέναντι σ' αυτές. Οι εννοιολογικές ή πνευματικές συνέπειες αυτών των εξελίξεων παραμένουν ένα ανοιχτό ζήτημα. Αν η δεύτερη νεωτερικότητα ανοίγει καινούργιες προοπτικές, κινδυνεύει ταυτόχρονα από τις εξής τάσεις: τη συντηρητική στροφή στον κοινοτισμό (εθνικιστικό/θρησκευτικό), τον κρατικό αυταρχισμό, τον άκρατο οικονομικό φιλελευθερισμό και την αυξανόμενη διαστροφικότητα στις προσωπικές σχέσεις (Λίποβατς 2001: 71). Από τη σύγχυση που μπορεί να προκαλέσει αυτή η συνθήκη αναδύεται ο «ασπόνδυλος» άνθρωπος που προσαρμόζεται σε όλες τις καταστάσεις. Για αυτόν τον άνθρωπο δεν υπάρχει τίποτα το μακροπρόθεσμο, καμία υπευθυνότητα· γνωρίζει μόνο δικαιώματα χωρίς υποχρεώσεις (οπ.: 72). Απέναντι σε αυτές τις υποχωρήσεις, η διεκδίκηση δεν αφορά ένα ανομικό άτομο, μια βιογραφία χωρίς αναγνωσιμότητα με τον χαρακτήρα του «τυχάρπαστου» (οπ.). Αντίθετα είναι η αποδοχή ότι η συγκόλληση ετερογενών ταυτίσεων υπόκειται σε αλλαγές μέσα στον χρόνο, προσανατολίζεται, όμως, ασυνείδητα σε ορισμένα συμβολικά σημεία αναφοράς που δίνουν στην ταυτότητα ένα απαραίτητο ελάχιστο συνοχής (οπ.).

Πράγματι, η μετα-νεωτερική συνθήκη αποδέχτηκε το εφήμερο, τον κατακερματισμό, την ασυνέχεια. Όπως διακήρυξε ο Michel Foucault, πρέπει να «αναπτύσσουμε τη δράση, τη σκέψη και τις επιθυμίες μέσω πολλαπλασιασμού, παράθεσης και διάζευξης» (Harvey, 2007 [1990]: 76). Όμως, αυτό δε σημαίνει, όπως αποφαίνονται οι

επικριτές του μεταμοντέρνου, την απόλυτη παράδοση σε αυτό σαν να μην υπάρχει τίποτε άλλο. Οι διανοητές αυτοί δεν βλέπουν τον κόσμο απλώς στην απεικόνισή του ως διαρκώς μεταβαλλόμενων θραυσμάτων. Αντίθετα αξιώνουν ότι πρέπει να μπορούμε να δρούμε συνεκτικά προς την απεικόνιση του κόσμου ως ολότητας γεμάτης σχέσεις και διαφοροποιήσεις. Προκρίνουν απρόσμενες διαρθρώσεις αυτών των διαφοροποιημένων σχέσεων. Προτείνουν μια θεωρία κοινωνικής κατασκευής στο επίπεδο του λόγου, μιας κατασκευής που συναρθρώνει ετερογενή στοιχεία και τους προσδίδει καινούργιο νόημα, στην οποία η «ρηματική κατασκευή (συνάρθρωση λόγων) και ο ανταγωνισμός συνιστούν το δίπολο μέσα από το οποίο καθίσταται δυνατή η κατανόηση της ανθρώπινης εμπειρίας» (Σταυρακάκης, 1997: 25). Η λειτουργία του Πατέρα, όπως σημειώνει ο Λίποβατς (οπ.: 74), όχι απλά ως καρικατούρα του αυθαίρετου τύραννου, αλλά ως εκείνου που αναγνωρίζει για τον εαυτό του τον ηθικό Νόμο με τους περιορισμούς του, αποτελεί το απαραίτητο και μη δυνάμενο να αντικατασταθεί σημείο συμβολικής και ηθικής αναφοράς. Πρόκειται για μια ηθική της έλλειψης που αναγνωρίζει ότι «τα πάντα δεν είναι επιτρεπτά» και βρίσκει μια άλλη διέξοδο στις αντιφάσεις, τις ματαιώσεις και τις αποτυχίες της σύγχρονης συνθήκης πέρα από τον ακτιβισμό και τον εφησυχασμό (οπ.: 74), που φέρει το υποκείμενο ταυτόχρονα αντιμέτωπο με την ευθύνη που έχει ως μονάδα και με τη δέσμευση ως προς τη συλλογικότητα.

Επιλεκτικά, σταθήκαμε σε ορισμένες διαστάσεις που περιγράφουν τη σύγχρονη συνθήκη και συνδέονται πιο συγκεκριμένα με τα σημεία τα οποία αφορούν τη θεώρηση του καλλιτεχνικού αρχείου ως μιας μορφής τέχνης δημόσιας και θεσμιζουσας. Η ανάπτυξη της τέχνης αρχείου δεν είναι αποκομμένη από αυτές τις εξελίξεις και σίγουρα δεν λαμβάνει χώρα σε ένα θεωρητικό κενό. Θα μας απασχολήσουν, δηλαδή, οι προϋποθέσεις με τις οποίες το καλλιτεχνικό αρχείο αναφέρεται σε ζητήματα, όπως ο δημόσιος χώρος, η εξουσία, η συμμετοχή, ο ρόλος των δρώντων υποκειμένων. Ο σχετικός ιστορικός, θεωρητικός και επιμελητικός λόγος κάνει σαφές, ότι καλλιτεχνικές πρακτικές αρχείου στο τέλος του 20^{ου} και στις αρχές του 21^{ου} αιώνα αποτελούν ένα πρόσφορο πεδίο εκ νέου πραγμάτευσης αυτών των ζητημάτων με προεκτάσεις οι οποίες αφορούν τη σχέση της τέχνης με το δημόσιο βίο. Τα ζητήματα αυτά σχηματίζουν τον ορίζοντα της τέχνης αρχείου και συνδέονται με την αξίωση μιας επαναδιατύπωσης του προτάγματος της πολιτικής τέχνης. Στον λόγο αυτό θα επικεντρωθούμε στη συνέχεια του κεφαλαίου προκειμένου να δούμε τους

όρους υποδοχής μιας καλλιτεχνικής πρακτικής, που, όπως σημειώνει ο θεωρητικός Benjamin Buchloh, δεν είχε προηγούμενο· μιας πρακτικής η οποία, θα μπορούσαμε να πούμε με κάποια υπερβολή, είναι γνήσιο τέκνο της νεωτερικότητας, καθώς γεννήθηκε στο φως των προσδοκιών της και ενηλικιώθηκε με το φορτίο των κρίσεων και αμφισβητήσεών της.

1.3. Η πρόσληψη της τέχνης αρχείου από τον επιμελητικό και θεωρητικό λόγο.

Ένα πλέγμα θεσμών, το εθνικό κράτος, η ανάπτυξη μεγάλης κλίμακας διοικητικών και γραφειοκρατικών συστημάτων κοινωνικής οργάνωσης, ο διαχωρισμός του ιδιωτικού από το δημόσιο, καθόρισαν τη διαμόρφωση της νεωτερικότητας. Οι σύγχρονες κοινωνίες χαρακτηρίστηκαν από αυξανόμενη πολυπλοκότητα, από τον πολλαπλασιασμό των καταναλωτικών προϊόντων και την ποικιλία των τρόπων ζωής, όπου το άτομο σταδιακά αποκτά επίγνωση της δυνατότητας συγκρότησης νέων ταυτοτήτων. Αυτό, παράλληλα, συνοδεύτηκε από την ανάπτυξη φορέων που σκοπεύουν στον μεγαλύτερο έλεγχο και την επιτήρηση της κοινωνικής ζωής. Η εξουσία γίνεται, σε μεγάλο βαθμό, η βασική διάσταση όλων των νεωτερικών κοινωνικών σχέσεων. Η εξάπλωση και η αυξανόμενη ένταση των γραφειοκρατικών και βιοπολιτικών διεργασιών, μέσα από μια ποικιλία θεσμικών διαστάσεων (τεχνολογική, οργανωτική, διοικητική, πολιτισμική και νομική), δημιουργεί νέες μορφές και όρια στη νεωτερικότητα ως διακριτό τρόπο ζωής (Hall e.o 2003 [1992]: 15-31). Τα αρχεία, στη νεωτερικότητα, γίνονται ο αδιαμφισβήτητος πρωταγωνιστής της γραφειοκρατικής και βιοπολιτικής οργάνωσης, ως τα εχέγγυα της (εθνικής, κρατικής, υπερκρατικής) ιστορίας και της μνήμης της, της νομολογικής αρχής της. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, τα αρχεία αναλαμβάνουν τον ρόλο των κανονιστικών εργαλείων αυτού του διακριτού τρόπου ζωής. Εντούτοις, τόσο στη νεωτερική όσο και στη μεταμοντέρνα παραλλαγή τους, ξεδιπλώθηκαν μέσα στην αμφίσημη σχέση με την εξουσία, μια σχέση παραγωγική και καταστροφική.

Το ενδιαφέρον ιστορικών τέχνης και διανοητών για τη σύνδεση του αρχείου με την τέχνη και την πολιτιστική παραγωγή δεν είναι μια αποκλειστικότητα του δεύτερου μισού του 20^{ου} αιώνα. Αντίθετα, συνδέθηκε με την ιστορία του μοντερνισμού και της ιστορικής πρωτοπορίας με (πιο εμβληματικά) τα γραπτά και τα εγχειρήματα του Aby Warburg, πολύ περισσότερο του Walter Benjamin. Ως πρακτική, ως φόρμα ή ως

μηχανισμός, το αρχείο θα εισχωρήσει στην τέχνη της ιστορικής πρωτοπορίας, στα κινήματα των αρχών του 20^{ου} αιώνα, ιδιαίτερα στις πειραματικές φόρμες καλλιτεχνών του Ντανταϊσμού, του Σουρεαλισμού και της Ρωσικής Πρωτοπορίας και θα διαπεράσει τη μεταπολεμική γενιά των καλλιτεχνών και τον λόγο της ιστορίας της τέχνης. Το αρχείο θα βρει ποικίλες εκφράσεις σε μια σειρά εμβληματικών πρακτικών των αρχών του 20^{ου} αιώνα: στα ντανταϊστικά φωτομοντάζ, στο έργο της Hannah Hoch *Scrapbook* (1933)¹⁵, στον διαγραμματικό πίνακα του Kazimir Malevich, *Painterly Sensations and Their Environment* (1925-6), στο ενδιαφέρον του Marcel Duchamp για το ευρετήριο και τους καταλόγους (index), στο αρχείο/γραφείο –*Bureau de Reschersches Surrealistes* (1924)– που συνέστησαν οι σουρεαλιστές για την παραγωγή, προώθηση και διαφύλαξη των ‘αρχών’ τους, στην ανατρεπτική πρόταση του Aleksandr Rodchenko στο κείμενό του *Against the Synthetic Portrait, for the Snapshot* (1928), όπου στη θέση ενός μνημείου για τον Lenin προτείνει μια βάση δεδομένων για τη ζωή του.

Το ενδιαφέρον του Benjamin για τα αντικείμενα και τα αρχεία έχει μια ξεκάθαρη μοντερνιστική προοπτική που συνδέεται με την ανάπτυξη των βιομηχανικών κοινωνιών, τις μεγαλουπόλεις και την εμπειρία του πρώιμου καπιταλισμού. Ο Benjamin βάσισε τη μελέτη του σχετικά με τη φυσιογνωμία της βιομηχανικής κοινωνίας σε ένα πρωτότυπο αρχειακό έργο, το εμβληματικό *Passagenwerk*¹⁶ κάνοντας την αρχειακή μέθοδο ταυτόσημη με την ερμηνευτική μέθοδο του μοντερνισμού. Καθώς το αρχείο συνδέεται με ένα εκ των θεμελιωδών χαρακτηριστικών της νεωτερικότητας, τη γραφειοκρατική οργάνωση της κοινωνίας και των βασικών δομών της, η χρήση του εννοιολογικά και μεθοδολογικά από τον Benjamin ως ερμηνευτικό εργαλείο της διαμόρφωσης της νεωτερικότητας,

¹⁵ Πολλές από αυτές τις προπολεμικές πρακτικές συζητούνται στο βιβλίο του Sven Spieker, *The Big Archive* (Spieker, 2008). Πρόκειται για μια μελέτη που εστιάζει στο ζήτημα του χρόνου (προκρίνεται μια ιδέα εντροπικού έναντι γραμμικού χρόνου) σε μια ιστορική προοπτική από το 19^ο αιώνα ως το τέλος του 20^{ου}. Ο συγγραφέας επικεντρώνεται στη μελέτη της «χρήσης του αρχείου» (οπ.: 15), πιο συγκεκριμένα στη ρήξη που προκαλούν τα αρχεία των καλλιτεχνών, στην ιδέα της διαφανούς και αδιατάρακτης αρχειακής συνέχειας –χρόνου, χώρου, πληροφορίας. Η ενδεχομενικότητα και η εντροπική τάση (οπ.: 171), αναδεικνύεται από πρακτικές που κάνουν χρήση του αρχείου (οπ.: 83), προβάλλοντας ένα αρχείο που «δεν βασίζεται στον χρόνο και την αφήγηση [...], αλλά αντίθετα στην αντίσταση και την επανάληψη» (οπ.: 191).

¹⁶ Στο ανολοκλήρωτο opus magnum, που ο Walter Benjamin συνέγραφε από το 1927 ως τον θάνατό του το 1940, αντιπαρέθεσε και συνέδεσε μεγάλο αριθμό εικόνων, παραπομπών, σκέψεων και σχολίων σχετικά με όσα θεωρούσε σημαντικά για την κοινωνική και πολιτική ιστορία του Παρισιού του 19^{ου} αιώνα: τις στοές, τους εμπόρους, τις κατακόμβες, την ανία, τις σιδηροκατασκευές, τη διαφήμιση, τον συλλέκτη, τον ανθρωπολογικό μηδενισμό, τον flaneur, την εξελικτική θεωρία, τις πόρνες, την Art Nouveau, τους σιδηροδρόμους, τον Marx, τη φωτογραφία, το χρηματιστήριο, τον Σηκουάνα κ.ο.κ.

αποδεικνύει το διορατικό και διεισδυτικό τρόπο με τον οποίο ο φιλόσοφος στάθηκε απέναντι στα φαινόμενα των καιρών του.

Στο αρχείο αποδόθηκε, με τον πιο ποιητικό τρόπο, περιεχόμενο που βρισκόταν πέρα από τη γραφειοκρατική του τυπικότητα. Για την ακρίβεια ο λόγος που πλαισίωσε το αρχείο, επιχείρησε να αντιστρέψει την υποταγή στη ρυθμιστική ή κατασταλτική εξουσία των εκφερόντων της γραφειοκρατίας. Επιχείρησε να μετατρέψει την εξουσία του αρχείου σε χειραφετική δύναμη η οποία αμφισβήτησε τον μονόδρομο εξουσίας από πάνω προς τα κάτω, που εκτελείται από το ένα ενιαίο και αδιαμφισβήτητο ανώνυμο πρόσωπό της. Ο Benjamin, μέσω των (αρχειακών) πρακτικών μεθόδων της συλλογής, της αντιπαράθεσης, της ταξινόμησης, σύστησε ένα μοναδικό «λογοτεχνικό μοντάζ», όπως το ονόμαζε ο ίδιος. Επιχείρησε μια ξεχωριστή κατανόηση σχετικά με την κατασκευή των ιστορικών αντικειμένων, η οποία περικλείει τη «διαμεσολάβηση της φαντασίας του συγγραφέα» (Buck-Morss, 1991: 21), που βρισκόταν πάντα πέραν ενός σαφούς αφηγηματικού και ρηματικού σχηματισμού. Ο Benjamin αποκάλυψε μια λαβυρινθώδη όψη του αρχείου όπου κανείς μπορεί να κινείται, αλλάζοντας συνεχώς διαδρομές.

Προς ανάλογη κατεύθυνση κινείται και ο *Άτλαντας της Μνήμης* (*Mnemosyne Atlas*) του Warburg, μια ιστορία τέχνης χωρίς λόγια, ένας άτλαντας που αποτελούταν από 60 πίνακες με πάνω από χίλιες φωτογραφίες –πριν ακόμα ολοκληρωθεί, διότι η ολοκλήρωση του διακόπηκε από τον θάνατο του ιστορικού το 1929. Ο Warburg επιχείρησε, με τη δημιουργική και αιρετική παράθεση αναπαραγόμενων εικόνων, να διαμορφώσει ένα μοντέλο έκφρασης της συλλογικής μνήμης: ένα αρχείο φωτογραφικών αναπαραγωγών που είχαν συλλεγεί συστηματικά και συγκριτικά και το οποίο είχε σκοπό να παρουσιάσει ένα ευρύ φάσμα βιωμάτων και εικονιστικών συμβάσεων (μορφές πάθους), όπως αυτές αναπαρίστανται από έργα της αρχαιότητας μέχρι πίνακες της Αναγέννησης. Ο Warburg ήθελε να συντάξει ένα μοντέλο ιστορικής μνήμης και συνέχειας της ανθρώπινης εμπειρίας, προτού ο γερμανικός φασισμός (Buchloh, 1998) συνθλίψει τον ανθρώπινο πολιτισμό. Ο *Άτλαντας* του αποτέλεσε μια ξεχωριστή πρόκληση στους ακαδημαϊκούς φραγμούς για τη στεγανή διάκριση υψηλής τέχνης και μαζικής κουλτούρας, αμφισβητώντας τις ιεραρχικές δομές της ιστορίας της τέχνης που κλυδωνίστηκαν έντονα με τη δυναμική εισροή της μαζικής κουλτούρας στο πολιτιστικό πεδίο. Το αρχείο του Warburg συγκροτείται και αυτό βασισμένο στη

μοντερνιστική πεποίθηση για τη χειραφετική δύναμη της ‘μηχανικής αναπαραγωγής’. Όπως εξάλλου και το έργο του Benjamin, εκκινεί από την αισιοδοξία σχετικά με τις δυνατότητες που προσφέρουν τα νέα μέσα ή όπως επεσήμανε ο Theodor Adorno, από την ‘αντι-υποκειμενική’ ορμή που στρεφόταν ενάντια σε οποιαδήποτε προφανή ερμηνεία του νέου κόσμου συστήνοντας μια ‘μετά-ανθρωπιστική’ και ‘μετά-αστική’ υποκειμενικότητα (Buchloh, 2006: 90).

Η αισθητική του μοντάζ ως αρχείου (το αρχείο ως μοντάζ) αναδείχθηκε ως η απόλυτη έκφραση του επαναπροσδιορισμού των κοινωνικών σχέσεων και λειτουργιών έτσι όπως εκφράστηκαν με τις κοινωνικές, πολιτικές και τεχνολογικές επαναστάσεις στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Το θραύσμα, η ασυνέχεια, η εμπειρία της καθημερινής ζωής των πολλαπλών υποκειμένων προκρίθηκαν ως η διαφυγή από την αποτυχία της ορθολογικά και γραφειοκρατικά οργανωμένης νεωτερικότητας να αντισταθεί στις αντιδραστικές δυνάμεις. Η ιδέα του ατομικού έναντι του συλλογικού, του ιδιωτικού έναντι του δημόσιου, του άναρχου έναντι του έννομου διατάραξε την κυριαρχία ενός αδιαμφισβητήτου αρχείου ιστορικής και επιστημονικής γνώσης, εθνικής μνήμης, θεσμικής οργάνωσης. Το ίδιο το αρχείο του Walter Benjamin ήταν μια δημιουργική δεξαμενή κειμένων, σχολίων, αποκομμάτων, θραυσμάτων καθημερινής ζωής, τεχνών και ονείρων. Η έκδοση *Walter Benjamin's Archive* (Benjamin, 2007 [1927-1940]), που συγκεντρώνει υλικό από το προσωπικό αρχείο του διανοητή, αποτελεί μια διείσδυση στις ίδιες τις συνήθειες συλλογής και αρχειοθέτησης του συγγραφέα. Πρόκειται για μια αποκάλυψη των πιο ιδιωτικών του δεδομένων, (ψυχαναγκαστικών) έξεων και τελετουργικών: σημειωματάρια, όπου κάθε σπιθαμή είναι καλυμμένη με το γραφικό του χαρακτήρα, καρτ-ποστάλ ενός ένθερμου ταξιδιώτη, μια σειρά προσωπικών του φωτογραφιών και λίστες μεταξύ των οποίων και αυτές που καταγράφουν τις πρώτες λέξεις και φράσεις του γιου του Stefan. Το αρχείο αυτό είναι ένας, *post-mortum*, φόρος τιμής στον ‘πυρετό του αρχείου’ και επισφραγίζει πανηγυρικά την προτροπή της αρχειακής ενόρμησης του Benjamin προς ένα πολύ προσωπικό, ιδιωτικό αρχείο· ένα αρχείο που σε αυτή την όψη του φαίνεται να αποβάλλει τελείως την κανονιστική και αξιοδοτούσα πλευρά του· ένα αρχείο που ταυτίζεται με το συλλεκτικό πάθος, την ίδια τη συλλογή.

1.3.1. Το τέλος του κολάζ και η απαρχή του αρχείου. Το ‘ανομικό’ αρχείο.

Πολλά από τα παραπάνω εισαγωγικά στοιχεία που σχετίζονται με τον σχηματισμό μιας αρχειακής αισθητικής βρίσκονται στο κείμενο *Warburg's Paragon? The End of Collage and Photomontage in Postwar Europe*, του ιστορικού τέχνης Benjamin Buchloh. Πρόκειται για ένα κείμενο που συνόδευε την έκθεση *Deep Storage* (Μόναχο και Ν. Υόρκη, 1998), η οποία ήταν αφιερωμένη στο θέμα «της συλλογής, της αποθήκευσης της αρχειοθέτησης από το '60 μέχρι σήμερα» (Schaffner & Winzen, 1998: 7). Η έκθεση σηματοδότησε μια τάση που φάνηκε να κερδίζει ολοένα και περισσότερο έδαφος, σε σημείο που να προσδιορίσει, ως έναν βαθμό, μια ‘αρχειακή στροφή’ στην καλλιτεχνική παραγωγή της περιόδου. Σε αυτή τη στροφή συγκαταλέγονται εγχειρήματα όπως το *Interarchive* (1999), το *Art and Artifact, The Museum as Medium*, το επιμελητικό πρότζεκτ *Ghosting: The Role of the Archive within Contemporary Artist's Film and Video* (2006), ακόμα η έκδοση *The Archive* (2006), αποτέλεσμα μιας σειράς σχετικών εκθεσιακών πρότζεκτ στην Whitechapel Gallery του Λονδίνου, το *Archival Impulses: Artists and Archives*, Tate Modern (2007). Ακόμη αναφέρουμε την πιο έκθεση *Archive Fever* (2008), αλλά και συνέδρια όπως το *Archiving the Artist*, που οργάνωσε η Tate Britain (2009) και το *Archive, Counter-Archive: Exploring Relations between Contemporary Art and the Archive*, που οργάνωσε το Monash University στο Πράτο της Ιταλίας (2009).

Παρόλ’ αυτά, γενικά, απουσιάζουν εποπτικές μελέτες ή ακόμα ανθολογίες και μονογραφίες γύρω από αυτό το ζήτημα. Τα θεωρητικά κείμενα που καθόρισαν αυτή την πρακτική είναι, ως επί το πλείστον, σύντομες μελέτες. Εξάιρεση αποτελεί η πιο εκτεταμένη και σχετικά πιο εποπτική μελέτη του Sven Spieker (2008), το ενδιαφέρον της οποίας περιστρέφεται γύρω από τη σχέση του αρχείου με τον χρόνο, γραμμικό ή σχετικό. Η μελέτη τοποθετεί τις αρχειακές πρακτικές της προπολεμικής και μεταπολεμικής γενιάς σε μια συνέχεια, γεγονός που δεν αναδεικνύει τις ρήξεις και τις ασυνέχειες που χαρακτηρίζουν τις διαφορετικές προσεγγίσεις των αρχειακών πρακτικών αλλά στηρίζεται σε μια κάπως ενοποιητική προσέγγιση¹⁷. Η μελέτη του

¹⁷ Ο Spieker (2008), η πρόσφατη έκδοση του οποίου συγκαταλέγεται και αυτή στις λίγες, κάπως πιο εκτεταμένες, μελέτες σχετικά με το αρχείο και την τέχνη, ενοποιεί τις καλλιτεχνικές περιπτώσεις υπό το πρίσμα των τεχνικών αρχειοθέτησης, στοιχειοθέτησης, εγγραφής, τυποποίησης, κωδικοποίησης. Με αναφορά στα εργαλεία των μνημοτεχνικών, τη γραφομηχανή, το ευρετήριο και την αρχειοθήκη διαπιστώνει την εισχώρηση της ‘τεχνολογίας’ και της ‘φόρμας’ (technologies and modalities) του αρχείου στην καλλιτεχνική πρακτική. Σύμφωνα με τον συγγραφέα αυτή η εισχώρηση βρίσκει την

Spieker μαζί με τις άλλες στις οποίες αναφερθήκαμε συνέβαλε στην ενίσχυση της υπόθεσης, ότι οι πρακτικές αρχείου σχηματίζουν στο τέλος του 20^{ου} αιώνα μια αναγνωρισμένη καλλιτεχνική κατηγορία στον κανόνα της τέχνης. Θα εστιάσουμε στα κείμενα που, αν και δεν συνιστούν εκτεταμένες εποπτικές μελέτες της τέχνης αρχείου, υπήρξαν ιδιαίτερα περιεκτικά ως προς τις παραμέτρους και τους όρους παραγωγής και πρόσληψης της τέχνης αρχείου¹⁸.

ιδιαίτερη σημασία της στη διακοπή της ιδέας της χρονικής γραμμικότητας και της ιστορικής προόδου συμβάλλοντας στην ανάπτυξη διαφορετικής στάσης ως προς την ενδεχομενικότητα του χρόνου στην επιστήμη και στην τέχνη. Το αρχείο του Spieker δεν είναι ανομικό αλλά «αναιμικό» (anemic) καθώς δεν αποσκοπεί στην αύξηση του όγκου των στοιχείων αλλά στον περιορισμό τους (οπ.: 15). Υπάρχει πάντα ένα «επέκεινα του αρχείου» (beyond the archive) (οπ.: 3) το «ανοίκιο» (unheimlich) (οπ.) που είναι παρόν και συνεχώς μας διαφεύγει. Στην θραυσματικότητά του διακόπτεται ο ορθολογισμός που κυβερνά την πολιτική και κοινωνική πραγματικότητα (οπ.: 9) και εξαναγκάζει όχι στην προσοχή αλλά στη διάσπαση. Ενώ παράλληλα, στις σύγχρονες τουλάχιστον περιπτώσεις αποκαλύπτεται η ίδια η διαδικασία παραγωγής του, η «γραμματική» του [grammar (a model)] (οπ.: 12), δηλαδή, οι κανόνες και οι δηλώσεις εμφανίζονται σε ένα ενιαίο προσπελάσιμο σύστημα. Σε κάθε περίπτωση, όμως, το καλλιτεχνικό αρχείο είναι ένα «παιγνιώδες αρχείο» (archive at play) (οπ.: 15) που δε βασίζεται στο χρόνο και στην αφήγηση αλλά, κατά τα φροϋδικά πρότυπα, στην αντίσταση και την επανάληψη (οπ.: 191). Η φωτογραφία του Thomas Durrant, ένας τοίχος γεμάτος άδεια κουτιά χωρίς κανένα στοιχείο γραμμένο πάνω τους, είναι κατά το συγγραφέα το σημαίνον του αρχείου που αρνείται να καταχωρηθεί, ένας κατάλογος της απουσίας, ένα κενό αρχείο. Στην ανυπαρξία στοιχείων αναδύονται τα «οράματα» (phantoms) (οπ.: 193). Το αρχείο είναι ένας αντι-μηχανισμός στην ορθολογική διευθέτηση του παρελθόντος, του παρόντος και κατά τα ντεριντιανά πρότυπα του μέλλοντος. Η αποκάλυψη των μηχανισμών του αρχείου, το ζήτημα της ενδεχομενικότητας (του χρόνου), η παραγωγή του κενού περιγράφουν κομβικά σημεία του 'επαναδιατυπωμένου' αρχείου. Ο Spieker βρίσκει σε αυτό την αποκήρυξη της «πρωταρχικής αρχής» (original arkhe) (οπ.: 171), μια ροπή προς την «εντροπία» (οπ.) το στοιχείο που βρίσκεται έξω από την αξίωση του αρχείου για τάξη και οργάνωση που αποτελεί το ίδιο του το κέντρο, σύμφωνα με τα λόγια του συγγραφέα. Αυτά, όμως, τα κομβικά σημεία μοιάζουν να φαντασιώνουν έναν εσαεί μετεωρισμό, την επιθυμία να παραμείνουν «χωρίς έρεισμα και χωρίς επικαιρότητα» (Derrida, 1996 [1995]: 104). Το καλλιτεχνικό αρχείο σε αυτή την περίπτωση ενσαρκώνει την αρχή της ηδονής, που κάνει τον άνθρωπο να ψάχνει συνέχεια για αυτό που πρέπει να ξαναβρεί, το οποίο όμως δεν πρόκειται ποτέ να αποκτήσει. Στη μελέτη του Spieker, κεντρικό σημείο είναι η αλλαγή στην αντίληψη του χρόνου, από τον 19^ο στον 20^ο αιώνα, η διατάραξη της πεποιθήσης του ελέγχου της ενδεχομενικότητας του χρόνου, η αποδοχή ότι το ίδιο το αρχείο υπόκειται στην ίδια ενδεχομενικότητα την οποία επιχειρεί να εξουσιάσει. Η αποδοχή αυτή καταργεί την παραδοσιακή σχέση παρελθόν-παρόν-μέλλον. Όμως, όπως επισημαίνει ο Derrida, το να είναι κανείς ανοιχτός στο μέλλον σημαίνει να αναφερθεί σε αυτό ουσιαστικά, να διατηρήσει την ταυτότητά του, να την στοχαστεί, ακόμα περισσότερο να την δηλώσει. Μια τέτοια (ενδεχομενική) σχέση με τον χρόνο, θα λέγαμε, παραφράζοντας τα λόγια του φιλοσόφου, προϋποθέτει την «υποχρέωση του αρχείου» (οπ.: 107). Αυτή, παραμένει και στην ανάγνωση του Spieker αδιευκρίνιστη και προς αυτή στρέφουμε την προσοχή της δικής μας μελέτης.

¹⁸ Ενδεικτικά αναφέρουμε τη σταδιακή εμφάνιση διδακτορικών διατριβών που ενισχύουν αυτή την άποψη, όπως π.χ. της Firstenberg, L. (2005). *Against the Archive: Toward Indeterminacy and the Internationalization of Contemporary Art*, Harvard University (Firstenberg, 2005), που μελετά τη σχέση του αρχείου με χειραφετικές καλλιτεχνικές πρακτικές ως προς το ζήτημα της φυλής και της πολιτιστικής ταυτότητας, υπό το πρίσμα της μετα-αποικιακής κριτικής. Ακόμα αναφέρουμε τη διατριβή της G. N. Yiakoumaki (2009), *Curating Archives, Archiving Curating*, Goldsmiths College, London (Yiakoumaki, 2009). Η Yiakoumaki μελέτησε το αρχείο της Whitechapel Art Gallery, και το αξιοποίησε ως υλικό για την παραγωγή ενός συγκεκριμένου, «κατά παραγγελία» (commissioned), καλλιτεχνικού πρότζεκτ στην καλλιτέχνη Goshka Macuga. Στο αρχείο βρίσκει έναν πρόσφορο επιμελητικό μηχανισμό τον οποίο παραλληλίζει με την ιστοριογραφική μέθοδο (οπ.: 247). Για την ακρίβεια, προτείνει το αρχείο ως ένα δυνατό, αυτόνομο, νέο μέσο, όχι μόνο της καλλιτεχνικής αλλά και της επιμελητικής πρακτικής, στην οποία και επικεντρώνεται η μελέτη της. Τέτοιες μελέτες, οι οποίες

Η έκθεση *Deep Storage*, είναι από τα πρώτα οργανωμένα εγχειρήματα που αφιερώνεται στη συστηματική διερεύνηση αυτού του ζητήματος. Περιλάμβανε έργα που θα καθορίσουν τα χαρακτηριστικά της τέχνης αρχείου. Στον κατάλογό της συμπεριλαμβάνονται εμβληματικά κείμενα σχετικά με το θέμα. Προσδιόρισε, δηλαδή, σε μεγάλο βαθμό την πρόσληψη έργων υπό το πρίσμα μιας κάπως αδιαχώριστης σχέσης της συλλογής και του αρχείου, επισφραγίζοντας τον ρόλο που διαδραματίζει το αρχείο ως ένα εκ των κυρίαρχων ερμηνευτικών, τουλάχιστον, και μεθοδολογικών εργαλείων στη σύγχρονη καλλιτεχνική πρακτική¹⁹. Καλλιτέχνες όπως οι Marcel Duchamp, Joseph Cornell, Joseph Beuys, Sophie Calle, Bernd και Hilla Becher, Paul McCarthy, Christo συναντιούνται σε μια υπερκατηγορία που, στις περισσότερες περιπτώσεις, συγχωνεύει τη συλλογή με το αρχείο.

Το κείμενο του Buchloh που περιλαμβάνεται στην έκδοση *Deep Storage* θα παίζει καθοριστικό ρόλο στη διευκρίνιση ορισμένων κρίσιμων ζητημάτων, στον εντοπισμό κομβικών σημείων που επιχειρούν να διαυγάσουν τη σχέση του αρχείου με τη συλλογή και την αναζήτηση ενός προηγούμενου της αρχειακής πρακτικής. Η ανάγνωση του Buchloh, όπως διατείνεται ο ίδιος, βασίζεται κυρίως στις ρήξεις και στην «ασυνέχεια» (discontinuity) με το ιστορικό προηγούμενο (Buchloh, 1998: 55). Αυτή η μελέτη του Buchloh, μαζί με το κείμενό του, *Gerard Richter's Atlas. The Anomic Archive* (Buchloh, 1999), συστήνουν μια συστηματική μελέτη σχετικά με το ζήτημα του αρχείου και τη σύνδεσή του με τη μεταπολεμική καλλιτεχνική πρακτική. Τα κείμενα αυτά θα καθορίσουν σε μεγάλο βαθμό τόσο τη διαμόρφωση όσο και την πρόσληψη τέτοιων πρακτικών. Η έρευνα αυτή αποτελεί μέρος της γενικότερης μελέτης του Buchloh σχετικά με τη μεταπολεμική καλλιτεχνική παραγωγή, η οποία αποκρυσταλλώνεται στο βιβλίο του *Neo-Avantgarde and Culture Industry* (Buchloh, 2000b). Βασισμένοι σε αυτά τα κείμενα θα επιχειρήσουμε να συνοψίσουμε το επιχείρημα του Buchloh σχετικά με το αρχείο.

εξακολουθούν να είναι ελάχιστες, προσφέρουν ενδιαφέρον υλικό για την παρουσίαση του αρχείου ως μιας εναλλακτικής ιστοριογραφικής πρακτικής, ακόμα και ως μιας πρακτικής αντίστασης στην κυρίαρχη κουλτούρα. Η εμφάνισή τους είναι δηλωτική της διαμόρφωσης μια κατηγορίας που όλο και περισσότερο συγκεντρώνει το ενδιαφέρον καλλιτεχνών, επιμελητών και θεωρητικών.

¹⁹ Η αρχειακή μέθοδος συνδέεται με τη στροφή στην καταγραφική, τεκμηριωτική τέχνη στο τέλος του 20^{ου} αιώνα. Σε αυτή μέθοδοι άλλων πειθαρχιών, της κοινωνιολογίας, των σπουδών των μέσων κ.λπ. εισέρχονται δυναμικά στο πεδίο της τέχνης ως αναπόσπαστο κομμάτι της καλλιτεχνικής παραγωγής και της πρόσληψής της. Στην «εθνογραφική στροφή» του Hal Foster (1999 [1996]) έρχεται να προστεθεί «η ανάγκη της τεκμηρίωσης» (The Need to Document) (Havranek et al., 2005).

Το γενικό πλαίσιο πρόσληψης που διαμορφώνει ο ιστορικός αναφορικά με τη μεταπολεμική καλλιτεχνική παραγωγή, έχει δύο πόλους: ο πρώτος αφορά μια κριτική στάση στη σαγήνη του τραύματος που διαπερνά την μεταπολεμική περίοδο και ο δεύτερος επικεντρώνεται στην κριτική της καταναλωτικής κουλτούρας της πολιτιστικής βιομηχανίας. Η προσφορά του Buchloh έγκειται κυρίως στο ότι διαφοροποιείται από αλληγορικά, μνημονικά έργα που έχουν τη ρίζα τους σε τραυματικά, ιδιοσυγκρασιακά σχέδια (κριτική που ασκεί στο έργο του Joseph Beuys), ιδιαίτερα προσωπικά και τραγικά, που αφορούν μια «πρώιμη σχέση με το δηλητηριασμένο από το Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο τοπίο» (Baird, 2001). Η αμφισβήτηση στρέφεται προς τον τρόπο με τον οποίο ερμηνεύτηκαν σε τέτοιες περιπτώσεις «οι έννοιες του προσωπικού και του ενδόμυχου, του ιδιωτικού, του ψυχικού, του μεταφυσικού» (οπ.). Συνολικά, η προσέγγιση του Buchloh αποτέλεσε μια σημαντική βάση για την κατανόηση μιας διαφοροποιημένης αξιοποίησης του ασήμαντου, του καθημερινού, της ‘οικειότητας’²⁰.

Πιο συγκεκριμένα ο Buchloh επενδύει στις θεωρήσεις που έμελλε να αλλάξουν την οπτική του 20^{ου} αιώνα, τις οποίες, όπως, υποστηρίζει, δεν έχει αξιοποιήσει αρκούντως ο λόγος της τέχνης και για αυτό υποπίπτει σε ολισθήσεις και παλινδρομήσεις. Εννοεί, με λίγα λόγια, την φροϋδική ψυχαναλυτική θεώρηση, τη σωσσυριανή γλωσσολογία και τη σημειωτική επανάσταση (Buchloh, 2000b: 51).

Σύμφωνα με τη θεώρησή του η τέχνη που ενδίδει στην αισθησιακή εμπειρία, που είναι ‘προσωπική’ και ‘εκφραστική’, η οποία τοποθετείται έξω από κάθε συγκείμενο, εξυπηρετεί την νομιμοποίηση του κράτους και της θεσμικής ιδεολογίας. Για την ακρίβεια παραδίδεται στις δυνάμεις του θεάματος, όπως το διατυπώνει:

«μια τέτοια καταφατική μίμηση κάνει να φαίνεται αναπόφευκτο ότι οι καλλιτεχνικές πρακτικές, εάν δεν προετοιμάζουν τον δρόμο, τουλάχιστον, στο τέλος ενδίδουν στις δυνάμεις του πολιτισμού του θεάματος [που καταφέρνουν] να διαποτίσουν όλες τις συμβάσεις της αντίληψης και της επικοινωνίας χωρίς καμία μορφή αντίστασης (Buchloh, 2000b: xxi)».

²⁰ Σκόπιμα εδώ χρησιμοποιούμε το όρο οικειότητα, προοικονομώντας την θέση που διαπερνά την παρούσα μελέτη. Το ζήτημα της οικειότητας εξετάζεται στο βιβλίο του Richard Sennett, *Η Τυραννία της Οικειότητας* (Sennett, 1999 [1977]) στο οποίο ο Sennett υποστηρίζει ότι η ανισομερής διόγκωση του ιδιωτικού στοιχείου απέναντι στο δημόσιο βλάπτει την ίδια την πολιτική υπό το βάρος μιας ανελέητης πάλης των ναρκισσισμών, των ιδιωτικών και ψυχολογικών παραγόντων.

Ο ιστορικός βλέπει στην αξιοποίηση των ίδιων των μηχανισμών που χρησιμοποιεί το κράτος και η θεσμική ιδεολογία τη δυνατότητα μιας αντιστραμμένης χειραφετικής κίνησης. Η αξιοποίηση από την τέχνη των ίδιων αυτών μηχανισμών, με εξέχοντα το αρχείο, μετατρέπει αυτούς τους μηχανισμούς σε μέσα αντίστασης. Η αξιοποίησή τους καταφέρνει την αντιστροφή της δυναμικής, που βασίζεται στη σαγήνη του προσωπικού συναισθήματος και η οποία ενισχύει τον νόμο της κρατούσας (καταναλωτικής) ιδεολογίας. Στη θεώρηση του Buchloh βρίσκουμε τις δύο σημαντικές ατραπούς στην αξιοποίηση της τέχνης αρχείου από την πλευρά των καλλιτεχνών και στην πρόσληψη από την πλευρά των θεατών. Αυτή που το συνδέει και αυτή που το αποσυνδέει από το ιδιωτικό και την ανομία.

Ο Buchloh αναζητά τις απαρχές του «ανομικού αρχείου» με στόχο, όχι να επιβεβαιώσει, αλλά να καταρρίψει ορισμένες προφανείς γραμμικότητες. Ο ιστορικός ακολουθεί τις αρχές της φουκωϊκής γενεαλογίας, καθώς αναζητά τις ρήξεις της τέχνης της μεταπολεμικής γενιάς με τους προκατόχους της, επιχειρώντας να στρέψει το ενδιαφέρον μας στα σημεία εκείνα που έχουν παραμεληθεί και που σχετίζονται με ‘τωρινά ερωτήματα’, όπως διατείνεται ο Foucault. Η ανάγνωσή του εκκινεί από τους σημαίνοντες διανοητές και τις θεωρήσεις τους σχετικά με την ανάδυση της φωτογραφίας, των νέων μέσων και τον ρόλο τους στην εμπειρία της νεωτερικότητας, τοποθετείται, όμως, κυρίως μέσα στο ιστορικό συγκείμενο της μετα-πολεμικής συνθήκης. Όπως κάθε γενεαλόγος ξεκινάει, από κάποιες αρχικές παραδοχές που αφορούν τις απαρχές. Όπως παρατηρεί, το ενδιαφέρον για τη συλλογή, την παράθεση εικόνων χωρίς σχολιασμό, τη συρραφή πληροφοριών, συνδέεται με το αρχείο. Τα τεράστια ταμπλό με τις ασχολίαστες φωτογραφίες που συγκέντρωσε ο Warburg παραπέμπουν σε ένα ανορθόδοξο αρχείο ιστορίας της τέχνης. Ο Buchloh παραπέμπει στην ανάγνωση του Wolfgang Kemp (Buchloh, 1998: 57), ο οποίος, συνδέει τον Άτλαντα του Warburg με το ανολοκλήρωτο έργο του Benjamin. Το έργο του Benjamin είναι μια εκπληκτική συναρμογή (assemblage) κειμένων που κατά ανάλογο τρόπο με τη συναρμογή εικόνων του Warburg, σχηματίζει ένα (εναλλακτικό) αρχείο, το οποίο επεξεργάζεται το ζήτημα της αντίληψης και της διαμόρφωσης της μνήμης αναφορικά με συλλογικές μορφές εμπειρίας. Τα αρχεία αυτά δίνοντας έμφαση στο θραύσμα, (το οποίο παραπέμπει στη τμηματικότητα του αρχείου), συνδέονται με το κολάζ και το φωτομοντάζ, που κυριάρχησαν στην τέχνη της ιστορικής πρωτοπορίας – οι προφανείς συνδέσεις λόγω φόρμας είναι αυτονόητες. Οι συνδέσεις αυτές –κάτι που

είχε ήδη επισημάνει ο Kemp, το συλλογισμό του οποίου συνοψίζει στο άρθρο του ο Buchloh— δεν είναι μόνο φορμαλιστικές αλλά αφορούν πρωτίστως την πρόθεση ανατροπών στη βάση της κατάτμησης, της αποδόμησης θα λέγαμε. Το κείμενο, το έργο που γίνεται κατανοητό ως μια συλλογή παραθεμάτων, υποσκάπτει τον εσφαλμένο ενοποιητικό τόνο που αποδίδεται a priori σε ένα έργο ή σε ένα κείμενο και υποσκάπτει την υποτιθέμενη πανσοφία του συγγραφέα. Η παραθεματική λογική επιτρέπει ταυτόχρονα να αναδυθούν στην επιφάνεια διαφορετικές πρακτικές, θέσεις και όψεις της πραγματικότητας και των υποκειμένων και να συνδυαστούν (οπ.:53).

Η αισθητική του μοντάζ ως αρχείου οφείλεται ή αναφέρεται στις ανατροπές που επέφερε το επαναστατικό πρόγραμμα της ιστορικής πρωτοπορίας. Το μοντάζ ως αρχείο είναι η ίδια η ιστορική γνώση, η οποία βασίζεται σε συρραφές, συνεχείς διασυνδέσεις και επανακαθορισμούς των ετερόκλιτων κοινωνικών σχέσεων και λειτουργιών, στη βάση των οποίων θεμελιώνεται η υποκειμενικότητα της νεωτερικότητας (οπ.). Το μοντάζ, το αρχείο, η σωρευτική αρχή, που κατά την αλτουσεριανή σύλληψη εγκαλεί²¹ σε ένα είδος ανάγνωσης, αποκηρύσσει τις αφελείς υποκειμενικές συλλήψεις και επαναπροσδιορίζει το γράφον ιστορία υποκείμενο.

Η κατασκευαστική (structural) έμφαση στην ασυνέχεια και το θραύσμα, σύμφωνα με το συγγραφέα, εκμοντέρνισαν το βλέμμα του θεατή στρέφοντάς το, με την τεχνική του σοκ, στο ίδιο το σοκ της καθημερινής εμπειρίας ενός ραγδαία αναπτυσσόμενου βιομηχανικού κόσμου που ταλανίζεται από δραματικές εσωτερικές αντιφάσεις. Παράλληλα, η μετωνυμική μέθοδος του φωτομοντάζ –βασισμένη στη συνεχή έμφαση στη διάλυση και τον τεμαχισμό –ταυτίστηκε, τουλάχιστον στην πρώτη της φάση, με ένα είδος αντίστασης ενάντια στη βία των μύθων της ενότητας και καθολικότητας της κυρίαρχης (φασιστικής) ιδεολογίας. Οι πρακτικές αυτές, όπως παρατηρεί ο ιστορικός, οδηγήθηκαν σταδιακά στην «αποπολιτικοποίηση» (depoliticizing) (Buchloh, 1998: 55). Η συνειδητοποίηση της έλλειψης της ‘πολιτικής δυναμικής’ ώθησε καλλιτέχνες να αναζητήσουν στην τάξη και όχι στην αταξία την προοπτική μιας ριζοσπαστικής τέχνης. Σε αυτή τη μετατόπιση ο Buchloh βρίσκει την απαρχή της αρχειακής τέχνης. Η μετάβαση συνδέεται με την ριζική αλλαγή ως προς τις στρατηγικές αποκέντρωσης

²¹ Η έγκληση σύμφωνα με τον Althusser αναφέρεται σε μια πολύ συγκεκριμένη επιχείρηση που αφορά την κλήτευση ενός προσώπου από μια αρχή, από ένα άλλο πρόσωπο. Σε αυτή την ‘επιχείρηση’ το άτομο γίνεται υποκείμενο. Βλ. σχετικά (Althusser, 1999 [1976]: 110).

του υποκειμένου στη μεταπολεμική συνθήκη. Σε αυτή τη μετάβαση ο συγγραφέας, ο δημιουργός (author), αξιώνει εκ νέου την ταυτότητα του ως αποκεντρωμένο υποκείμενο (οπ.). Στην καταναλωτική κουλτούρα η αξία του υποκειμένου-καταναλωτή διαμορφώνεται από την εναλλασσόμενη αξία των σημείων (interchangeable value of signs) (οπ. 56). Ακριβώς στην οργάνωση των νέων σημείων ο 'δημιουργός' επαναδιεκδικεί την ταυτότητά του.

Ήδη από τη δεκαετία του '20, η «επιστημολογία του σοκ» αντικαταστάθηκε από την «επιστημολογία της αρχαιακής τάξης» (οπ.: 55), δηλαδή, το βίαιο, παρορμητικό μοντάζ δίνει τη θέση του στο οργανωμένο, ορθολογικό αρχείο. Πρωτεργάτες, του φωτομοντάζ, όπως οι John Heartfield, El Lissitzky, Alexandr Rodschenko, άσκησαν κριτική στην αστική αποστασιοποίηση της καλλιτεχνικής πρωτοπορίας ή για την ακρίβεια, αντιστάθηκαν στην αισθητική της αποστασιοποίησης την οποία θεώρησαν τυπική έκφραση της αστικής επαναπαυμένης συνείδησης. Διεκδίκησαν την επανεγκαθίδρυση της επικοινωνιακής διάστασης της (φωτογραφικής) εικόνας και αναζήτησαν τον δυναμικό της ρόλο και τη σημασία της σε αυτή τη διαδικασία. Η δυνατότητα της φωτογραφίας να παράγει σειριακότητα και να προσφέρει συγκεκριμένες και ενδεχομενικές πληροφορίες, προσέφερε νέες ριζοσπαστικές προοπτικές στην αντίληψη του κόσμου, παράγοντας μια ιδιαίτερη ευφορία που διαποτιζόταν από την πίστη στη χειραφετική δυνατότητα των νέων μέσων. Η φωτογραφία, όχι μόνο μπορούσε να αναπαράγει έναν σχεδόν απεριόριστο αριθμό προσώπων και αντικειμένων, αλλά κυρίως μπορούσε να μεταφέρει έναν άφθιτο αριθμό θέσεων, όψεων του ίδιου πράγματος. Δεν ήταν μόνο εφικτό αλλά και αναγκαίο να αναδειχθεί η πολλαπλότητα των θεμάτων και των υποκειμένων και η ανάδειξη του ατόμου στις ποικίλες και ετερόκλητες όψεις του. Το άτομο δεν απομονώνεται, όπως συνέβαινε στο πλαίσιο της αστικής προοπτικής και κουλτούρας, από το συγκεκριμένο του.

Ο Buchloh παίρνει ως παράδειγμα για αυτό το αρχείο του Rodschenko, μια συστηματικά οργανωμένη συλλογή φωτογραφιών διαφόρων προσώπων που προσφέρουν μια «οξυδερκή ματιά στην πολυπλοκότητα του υποκειμένου». Οι «φωτοφάκελοι» (foto files) του Rodschenko γίνονται το σημείο τομής της οργανωτικής και διανεμητικής στροφής (στη φωτογραφία) (organizational and distributive form) (Buchloh, 1998: 55) Η προσέγγιση αυτή, τοποθετεί το υποκείμενο, το θέμα, εντός του

συγκειμένου ως τον μοναδικό τρόπο να έρθει κανείς αντιμέτωπος με τη συνείδηση της επαναστατικής εποχής, η οποία θέτει το άτομο ανάμεσα στα άλλα άτομα, τη δράση του στο μέσο της συλλογικής δράσης (οπ.). Ο Buchloh σπεύδει, όμως, να μας υπενθυμίσει ότι υπάρχει και η άλλη όψη. Στον αντίποδα της επαναστατικής αισιοδοξίας, η ανάλυση του Singfried Kracauer χαρακτηρίζεται από μια σκεπτικιστική στάση, επικεντρώνοντας το ενδιαφέρον της στη σχέση των νέων μέσων με τη μίμηση, τη μνήμη, το επιφαινόμενο, συντελώντας, δηλαδή, στη διαμόρφωση της άλλης όψης της κριτικής που στόχευε στις αδηφάγες διαθέσεις του πρώιμου καπιταλισμού. «Η επίθεση της συλλογής εικόνων είναι τόσο μεγάλη που απειλεί να καταστρέψει την πιθανότητα ύπαρξης συνείδησης των καθοριστικών τάσεων. [...] Ποτέ μια εποχή δεν γνώριζε τόσα λίγα για τον εαυτό της», διατείνεται μελαγχολικά ο Kracauer [Kracauer παρατίθεται στο (Buchloh, 1998: 55)].

Παρά τις όποιες προσπάθειες διαφοροποίησης με το ιστορικό προηγούμενο, στην ανάγνωση του Buchloh βλέπουμε πράγματι γέφυρες συνέχειας. Γέφυρες συνέχειας που συνδέουν το επιχείρημά του όχι με τον λόγο που επενδύει στην αισιοδοξία σχετικά με τα νέα μέσα αλλά με τον λόγο που μεταφέρει τη ματαίωση που προκύπτει από την αδυναμία αντίστασης απέναντι στις αδηφάγες διαθέσεις του καπιταλισμού. Ο ιστορικός, αναφερόμενος στο έργο του μεταπολεμικού καλλιτέχνη Gerard Richter, βλέπει την αναμέτρηση με μια συλλογική φωτογραφική παραγωγή της οποίας η μόνη λειτουργία είναι να αυξάνει την παθητική κατανάλωση των εικόνων της πολιτιστικής βιομηχανίας. Σύμφωνα με τον Buchloh, το «ανομικό αρχείο» (οπ.: 56), όπως χαρακτηρίζει το αρχείο του Richter, απαντά, αντιστέκεται σε αυτή την ωμότητα.

Η στροφή ενάντια σε αυτή τη συνθήκη θέτει τη βάση για το «τέλος του μοντάζ», σύμφωνα με τον ομώνυμο τίτλο του άρθρου και την απαρχή του (ανομικού) αρχείου. Στην αντιφατική έννοια του ανομικού αρχείου επικεντρώνεται και η πρόκληση αυτής της νέας πρακτικής. Στα μεταπολεμικά εγχειρήματα προκρίνεται η συνθετική ομογενοποίηση του υλικού τόσο κατασκευαστικά (structurally) (με τη μορφή πλέγματος στην περίπτωση του Gerard Richter), όσο και εικονογραφικά (εικονογραφία που εντοπίζεται στον παράλογο περιορισμό της ομοιογένειας στο έργο του Broodthaers) (Buchloh, 1998: 58). Η μέθοδος αυτή θέτει σε νέα πραγμάτευση τη σχέση της τέχνης με το τυχαίο, με την έλλειψη τεχνικής αρτιότητας και τέλος με την αντι-αισθητική προσέγγιση (οπ. 56). Ο Buchloh παρουσιάζει ως ενδεικτική της αντι-

αισθητικής τάσης το αρχείο φωτογραφιών προπολεμικής βιομηχανικής αρχιτεκτονικής των Berndt και Hilla Becher. Αυτό χαρακτηρίζεται από έναν ενισχυμένο ορθολογισμό τον οποίο ο ιστορικός διαβάσει σε μια διαλεκτική σχέση με την αντι-αισθητική προσέγγιση. Η υπερ-ορθολογική, αποστασιοποιημένη φόρμα των εικόνων των Becher, δια φωτίζει τους κινδύνους που κρύβει ο αποθητικός μηχανισμός. Ο συγγραφέας συνδέει τον αποθητικό μηχανισμό με τον ορθολογισμό, με την ‘τακτοποίηση’ των ανθρώπινων υποθέσεων. Σε μια αντεγκλητική κίνηση, το αρχείο των Becher δεν είναι μόνο ένας φόρος τιμής στη μεταπολεμική ανασυγκρότηση της σοσιαλδημοκρατικής Γερμανίας. Είναι ταυτόχρονα η ανατριχιαστική υπενθύμιση της σκοτεινής πλευράς της ‘τακτοποίησης’ των άλλων εικόνων της γερμανικής βιομηχανίας, των φούρνων αερίων και των οχυρών των στρατοπέδων συγκέντρωσης (οπ. 57), που απουσιάζουν από το αρχείο των Becher. Το αρχείο δεν είναι μόνο όσα αποκαλύπτει, αλλά και όσα αποκρύπτει.

Το κολάζ έδωσε έμφαση στην αντιληπτική, υλική και χωρική ασυνέχεια. Μέσα από τον παρατακτικό του χαρακτήρα και τη χαώδη αισθητική, επιχειρούσε να παραγάγει το μιμητικό αποτέλεσμα από τη μια της χρονικής συγχρονίας και από την άλλη του αλλοτριωτικού σοκ (οπ.: 58). Αντίθετα, το μοντέλο της «αρχεϊακής συλλογής» επικεντρώνεται στην ομοιογένεια των πηγών και του υλικού με μια σχεδόν «διδασκτική τάξη» (οπ.). Το αρχείο στοχεύει επιδεικτικά σε ένα ‘αντι-δραματικό’ και ‘αντι-δυναμικό’ (anti-dramatizing and anti-dynamic) (Buchloh, 1998: 58) αποτέλεσμα. Το αρχείο δεν ταυτίζεται με το κολάζ, αλλά με την ταξινόμηση. Οργανώνει το κειμενικό και φωτογραφικό υλικό με τον μονότονο τρόπο της ευρητηριακής καταγραφής και καταχώρησης, σύμφωνα με τους μεθοδικούς κανόνες των τυπικών αρχεϊακών καταλόγων. Αυτό που κάνει τόσο δύσκολη την κατανόηση έργων, όπως το *Section Publicite* του Marcel Broodthaers όσο και τον Άτλαντα του Richter είναι η αντιστροφή που επιχειρούν ως προς την αρχεϊακή τάξη που υιοθετούν. Η αντεστραμμένη, ως προς την ευταξία, κίνηση της ταξινομητικής ορμής των έργων τους δεν μπορεί να γίνει αμέσως κατανοητή, καθώς δεν βρίσκει πρότερο αναλυτικό εργαλείο στο παράδειγμα των έργων της προηγούμενης γενιάς. Αυτό, με λίγα λόγια, προσφέρει η ανάγνωση αυτών των περιπτώσεων από τον Buchloh.

Ούτε η σημειωτική επανάσταση της αισθητικής ασυμφωνίας ούτε η «μνημονική εσωτερικευση» (mnemonic internalization) μιας αισθητικής του σοκ ή της «δυναμικής

της μηχανής» (mechanical dynamics) (οπ.: 58) υπήρξαν πρόδρομοι της μεταπολεμικής γενιάς, σύμφωνα με τη θεώρηση του Buchloh. Ούτε η αναπάντεχη αντιπαράθεση εικόνων και αντικειμένων –μια τεχνική που ανακαλεί ονειρικές και μνημονικές εικόνες κατά τα σουρεαλιστικά πρότυπα– που αντικειμενικοποιεί το ασυνείδητο– υπήρξαν το προοίμιο αυτής της εξέλιξης. Αντίθετα, οι μεταπολεμικοί καλλιτέχνες καταπιάστηκαν με τον σχεδόν μηχανικό τρόπο των συστημάτων ταξινόμησης των αρχείων. Ενάντια στις χειρονομίες εξέγερσης και πολιτικής ταραχής, ενάντια στις αξιώσεις της πρωτοπορίας για πολιτική ουτοπία και ενάντια σε πράξεις που αφινιδίαζαν τον θεατή μέσω του σοκ, τα καλλιτεχνικά αρχεία παρουσιάζουν μια ατελείωτη, επαναληπτική λιτανεία αναπαραγωγών. Επιδίδονται σε μια γραφειοκρατικά οργανωμένη διάταξη, μια επαλληλία στην οποία απεικονίζονται οι δομές εξουσίας κατά των οποίων καταφέρθηκε η ιστορική πρωτοπορία. Η προσέγγιση των μεταπολεμικών καλλιτεχνών, υποστηρίζει ο Buchloh, δεν μεταφέρει καθόλου την αισιοδοξία του Benjamin, αλλά την απαισιοδοξία του Kracauer, διαποτισμένη από τη μεταμοντέρνα αμφιθυμία του Baudrillard, θα λέγαμε, που περιγράφει μια κατάβαση προς τον εκφυλισμό:

«από την καλλιτεχνική τεχνική του αντικειμένου, από το αντικείμενο στο σύμβολο, από τη λειτουργική αξία στην ανταλλακτική αξία, από το σύμβολο στην ανταλλακτική αξία [...] αρθρώνεται η αναπόφευκτη λογική με την οποία η αισθητική πρακτική μεταμορφώνεται σε προπαγάνδα (οπ.: 58)».

Η ανάγνωση του Buchloh, όμως, παραμένει σε μεγάλο βαθμό προσδεμένη στην ανάλυση της ταξινομητικής τάξης του αρχείου, σε μια ερμηνεία της οργανωτικής διαδικασίας και της διαδικασίας της μνήμης. Το «σχολαστικά τακτοποιημένο αρχείο» (meticulously arranged archive) (Buchloh, 1998: 60) της μεταπολεμικής γενιάς, είναι ένα εργαλείο αντίστασης. Στοχεύει ακριβώς με τους ίδιους μηχανισμούς στην ανατροπή του μύθου της βιομηχανίας της πολιτιστικής παραγωγής και των μηχανισμών της. Στην αναμέτρησή του με αυτούς τους μηχανισμούς το αρχείο έχει «έναν διαφωτιστικό σκοπό» (enlightening purpose) (οπ.): όχι να εξανθρωπίσει τους μύθους του παρόντος, όπως στόχευαν οι πρακτικές της ιστορικής πρωτοπορίας, αλλά να εναντιωθεί στην καθολικότητα, τον ολοκληρωτισμό (totality) των μυθολογικών δομών του «πολιτισμού των αισθήσεων» (sensationalist culture) και της πολιτιστικής βιομηχανίας. Ο διαφωτιστικός στόχος μπορεί να επιτευχθεί, αν όχι μέσω μιας πιο

ριζοσπαστικής κριτικής και «άρνησης» (negation) (οπ.), τουλάχιστον στοχεύοντας στους τρόπους που οι αρχεϊακοί μηχανισμοί επιδρούν στη ίδια τη λειτουργία της μνήμης και στη διαμόρφωσή της διαμέσου των «λειτουργιών της μνήμης» (workings of memory) (οπ.). Η ανάγνωση του Buchloh εντάσσει το αρχείο στην καλλιτεχνική κατηγορία της θεσμικής κριτικής που θα προσδιορίσει το δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα και θα διαφοροποιηθεί από το πνεύμα της πολιτικής τέχνης της ιστορικής πρωτοπορίας. Η τέχνη θεσμικής κριτικής θα προσπαθήσει να αναδείξει ότι η καλλιτεχνική παραγωγή και η πολιτιστική βιομηχανία βρίσκονται σε μια διαλεκτική σχέση ως δύο δυνάμεις που διαρκώς αλληλοαποκλείονται και αλληλεπιδρούν.²²

Η προσέγγιση του Buchloh, όπως άλλωστε έχει κάνει σαφές ο ίδιος, δεν περιορίζεται μόνο σε μια μετα-δομιστική ανάλυση των σημείων και των μηχανισμών που τα καθορίζουν, αν και αυτή δίνει, όπως είδαμε μέχρις εδώ, στο αρχείο μια νέα προοπτική συνδεδεμένη με τους κλυδωνισμούς της ύστερης νεωτερικότητας. Η ανάγνωση του ιστορικού διαποτίζεται από μια ψυχαναλυτική προοπτική. Στα παραπάνω, αλλά και σε όσα ακολουθούν, μπορούμε να ανιχνεύσουμε την οφειλή του ιστορικού στην νεοτερντιανή ψυχαναλυτική αποδόμηση του αρχείου. Αν και το όνομα του φιλοσόφου δεν έρχεται στο προσκήνιο, η σκέψη του διαπερνά το κείμενο.

Η αρχεϊακή διαδικασία ως (ψυχικός) μηχανισμός διαχείρισης (του τραύματος).

Ένας εναλλακτικός τίτλος αυτής της υποενότητας θα μπορούσε να είναι *Το τραύμα και το αρχείο*. Το τραύμα συνιστά το έρεισμα του αρχείου σε έναν εξωτερικό τόπο. Παραφράζοντας τον Derrida, θα μπορούσαμε να πούμε ότι το αρχείο είναι η καταγραφή σε έναν τόπο σχετικής εξωτερικότητας των σημαδιών, των τραυμάτων πάνω στο σώμα (και τη ψυχή), μια επιστήμη που μπορεί να εξαρτάται από μια περιτομή (σηματικά και κυριολεκτικά) (Derrida, 1996 [1995]: 72). Το τραύμα είναι παρόν στην ανάγνωση του Buchloh, δικαιολογημένα, καθώς αφορά την πρώτη μεταπολεμική γενιά, που φέρει έντονα τα σημάδια του πολέμου. Επιχειρεί, όμως, να διαφοροποιηθεί από συγκινησιακές προσεγγίσεις ως προς αυτό το δεδομένο. Πώς θα ήταν δυνατόν να αγνοήσει κανείς, άλλωστε, τη σαρωτική δύναμη του πολέμου σε έναν γεωπολιτικό και πολιτιστικό σχηματισμό που μέχρι πρότινος θεωρούνταν ο «αστικός ανθρωπιστικός πολιτισμός», όπως αναρωτιέται και ο ίδιος (Buchloh, 2000b:

²² Βλ. σχετικά εισαγωγή στο (Buchloh, 2000b).

xx). Η οπτική αυτή δικαιολογείται επιπλέον, γιατί η μελέτη του Buchloh λαμβάνει χώρα ανάμεσα σε άλλες μεγάλες και σοκαριστικές αλλαγές που σχετίζονταν με την ηχηρή εξάρθρωση του ανατολικού μπλοκ, του αποικιακού καθεστώτος, του απαρτχάιντ, γεγονότα που πυροδότησαν εκ νέου το συλλογικό τραύμα και προκάλεσαν μια ολόκληρη ‘γραμματεία του τραύματος’²³. Στις πρακτικές που παρουσιάζει ο ιστορικός το τραύμα, αποτελεί κομβικό σημείο. Στην περίπτωση του Richter το έργο αναφέρεται στο τραύμα της μεταπολεμικής Γερμανίας και τη απώθηση της ενοχής με την μορφή μιας συλλογικής απάθειας (Buchloh, 1999: 134).

Η ψυχαναλυτική και σημειωτική προσέγγιση του ιστορικού εστιάζει στο δίπολο της παραγωγής και της καταστροφής. Η τέχνη της φωτογραφίας, ως φέρουσα τις δύο αυτές δυνατότητες της εγγραφής και της διαγραφής –της απώθησης ως έκφρασης της διαγραφής– της μνήμης, ταυτίζεται με την αρχειακή πρακτική η οποία οριοθετείται αντίστοιχα από αυτές τις δυνατότητες. Ανάμεσα σε αυτούς τους αντιθετικούς πόλους, στα συμπληρωματικά ζεύγη, που υπογραμμίζουν την καταστατική σχέση κάθε μορφής με το έξωθέν της, ο θεωρητικός ανιχνεύει την ιστορική μετακίνηση από την αισιοδοξία στη ματαίωση. Ο Buchloh σημειώνει τον τρόπο με τον οποίο εξανεμίστηκε η πίστη στη χειραφετική δύναμη των μοντέρνων τεχνολογιών της αναπαραγωγής. Η πίστη αυτή βασίστηκε στη δυνατότητα των νέων μέσων να παρέχουν αυτό που χαρακτηρίζει ο θεωρητικός ως «συλλογική κοινωνική μνήμη» (Merewether, 2006: 13) κατά τη διάρκεια του μεσοπολέμου. Στη μεταπολεμική, όμως, περίοδο βρήκε μια διαφορετική όχι θετική έκφραση. Η δύναμη των νέων μέσων και τεχνολογιών ταυτίστηκε με το τραύμα και την ενοχή του πολέμου. Συνδέθηκε με την προγραμματική ενορχήστρωση της απώθησής του καθώς και με τη βίαιη κατασταλτική εξουσία του προηγμένου καπιταλισμού που σήμαναν «την καταστροφή της μνημονικής εμπειρίας και της ιστορικής σκέψης εν γένει» (οπ.). Σε αυτές τις συνθήκες αναδύεται η «μνημονική κρίση» (memory crisis) (Buchloh, 1999: 136). Η μνημονική, όμως, κρίση δεν πρέπει να προσληφθεί μονοδιάστατα. Όπως μαρτυρεί την καταστροφή, με τον ίδιο τρόπο δικαιολογεί και την ανάδυση της επιθυμίας για μνήμη, το «άλγος του αρχείου», κατά τον Derrida (1996 [1995]: 29).

²³ Ενδεικτικά αναφέρουμε τις σχετικές μελέτες: *The Image and the Witness: Trauma, Memory and Visual Culture* (Guerin & Hallas, 2007), *Terror and the Sublime in Art and Critical Theory* *Empathic Vision* (Ray, 2005) *Affect, Trauma, and Contemporary Art* (Bennett, 2005) *Documentary Testimonies: Global Archives of Suffering* (Walker & Sarkar, 2009).

Στη μεταπολεμική έκφραση, αυτό που εγγράφεται είναι η μελαγχολία των μεταπολεμικών ματαιώσεων, των τραυμάτων του πολέμου. Η μελαγχολία του μνημειακού αρχείου μονάδων σιλό (κυλινδρικές αποθήκες σιτηρών), την οποία καταγράφει το φωτογραφικό ζεύγος Berndt και Hilla Becher, φωτογραφίζοντας (τη δεκαετία του '60) με «αντικειμενικό» αποστασιοποιημένο τρόπο την εκλιπούσα βιομηχανική αρχιτεκτονική, είναι το εκφέρον μιας χαμένης προδοτικής πατρίδας. Είναι εκείνο που εκτίθεται στην καταστροφή και απειλεί με καταστροφή, εισάγοντας *a priori* τη λήθη στην καρδιά του μνημείου, σύμφωνα με τον Derrida (οπ). Η διαδικασία της καταγραφής και της παραγωγής ενός αρχείου σχεδόν πανομοιότυπων εικόνων, σύμφωνα με τον Buchloh ταυτίζεται με τη ψυχική διεργασία της ψυχαναγκαστικής επανάληψης. Αφορά την απαραίτητη ψυχική διεργασία προκειμένου να καλυφθεί το κενό που έμεινε από ένα ανεκπλήρωτο πένθος²⁴, αποτελώντας ένα ορόσημο για τη μεταπολεμική (γερμανική) 'κουλτούρα αναδόμησης'. Η βιομηχανική παραγωγή, που υπήρξε το πλαίσιο της πρωτοπορίας πριν τον πόλεμο, δεν μπορούσε να επανενεργοποιηθεί στη μεταπολεμική (γερμανική) τέχνη. Τη θέση της πήρε το αρχείο της ψυχαναγκαστικής επανάληψης, μια έκφραση άρνησης της απώλειας των προηγούμενων παραδειγμάτων, «*το εκ των ουκ άνευ* της μεταπολεμικής (γερμανικής) αναδόμησης, η αποτυχία του πένθους» σύμφωνα με τον Buchloh (1998: 57). Εδώ το ντεριντιανό *άσκεφτο*²⁵ του μνημείου ταυτίζεται, προς στιγμή, με την απόθεση και την καταστολή.

Εάν η αιχμή και η χειραφετική διάσταση του φωτομοντάζ είχαν την προέλευσή τους στην επιθυμία για μια ριζική μετατροπή των ιεραρχικών ταξικών σχέσεων και δομών που καθόριζαν την αυθεντία και την παραγωγή, στη μεταπολεμική συνθήκη, η φωτογραφία και οι διάφορες πρακτικές που συνδέονται με αυτή αντιμετωπίζονται ως ένα σύστημα ιδεολογικής κυριαρχίας. Για την ακρίβεια η φωτογραφία απορροφάται από το σύστημα και γίνεται ένα από τα εργαλεία με τα οποία εγγράφεται κοινωνικά η συλλογική αμνησία, η ανομία και η απόθεση (οπ.: 94). Η μνημονική επιθυμία,

²⁴ Η μελαγχολία κατά το Freud είναι μια παρεκκλίνουσα μορφή πένθους. Εκφράζει το αποτέλεσμα της απώλειας που δεν αναγνωρίζεται ως τέτοια και δεν πενθείται επιτυχώς. Βλ. σχετικά σημειώσεις Αθανασίου στο (Butler, 2009 [1997]: 226).

²⁵ Η έννοια του αρχείου σύμφωνα με τον Derrida, όπως και κάθε έννοια, ενέχει το βάρος του *άσκεφτου*. Αυτό, όμως, δεν βαρύνει το αρχείο μόνο σαν κάτι αρνητικό αλλά αφορά τη διάνοιξη στο μέλλον, την εξάρτηση των καταγραφών από το βλέμμα εκείνων που έρχονται και το συνδέουν με την υπόσχεση. Θα αναφερθούμε αναλυτικότερα σε αυτό στο δεύτερο κεφάλαιο (Derrida, 1996 [1995]: 52).

σύμφωνα με τον Buchloh, εμφανίζεται επιτακτικά εκεί που διαταράσσεται η σχέση μεταξύ υποκειμένων και αντικειμένων, μεταξύ αντικειμένων και της αναπαράστασής τους. Σύμφωνα με τον θεωρητικό, πρόκειται για μια συνθήκη ιδρυτική για τη μεταπολεμική κουλτούρα, ιδιαίτερα τη γερμανική, που βρίσκεται παγιδευμένη στη συλλογική απάρνηση της ιστορίας, στην απώθηση του πρόσφατου παρελθόντος. Αυτή η συνθήκη συνδέεται με τον «σχεδόν υστερικά επιταχυνόμενο και διευρυμένο μηχανισμό της φωτογραφικής παραγωγής» προκειμένου να συναντήσει τις τεχνητές επιθυμίες και τον καλπάζοντα καταναλωτισμό (οπ.: 95).

Σε αυτό το εμβληματικό έργο της μετα-πολεμικής Γερμανίας του Richter, που συνοψίζει την εμπειρία του διχασμού της, ο ιστορικός εντοπίζει την απόλυτη εκδήλωση ενός μεταπολεμικού, καλλιτεχνικού αρχείου, μιας γνήσιας μετα-νεωτερικής έκφρασης. *Ο Άτλαντας* του Richter, είναι ένας κάναβος από μπανάλ καθημερινές εικόνες που έμοιαζαν να έχουν ξεπηδήσει από ένα οικογενειακό φωτογραφικό άλμπουμ, ανακατεμένες με εικόνες του Τύπου. Η ιδιόρρυθμη παράθεση, σύμφωνα με τον ιστορικό, εκφράζει την πρόσφατη (γερμανική) εμπειρία της απώλειας του οικογενειακού και του ευρύτερου κοινωνικού πλαισίου. Για τον ίδιο τον Richter αφορά την προσωπική, ατομική του ιστορία, καθώς ο ίδιος εγκατέλειψε την ανατολική Γερμανία αφήνοντας πίσω την οικογένεια του, ενώ συλλογικά αφορά τον τιμωρημένο, διχασμένο γερμανικό λαό, στον οποίο ανήκει ο καλλιτέχνης. Η διπλή εμπειρία απώλειας καταλήγει στην τραυματική αυτο-εκθεμελίωση, προσωπική και εθνική, της ταυτότητας. Η πρακτική του Richter μαρτυρεί τη συγκεκριμένη «κρίση μνήμης». Αφορά ένα διαφορετικό ιστορικό συγκείμενο από αυτό της γενιάς του '20, που καθορίζεται από την ιστορική εκθεμελίωση της ουμανιστικής υποκειμενικότητας. Κατ' αναλογία των σιβυλικών διατυπώσεων του Kracauer (αναφορά στον Buchloh, οπ.), με την άνοδο της κουλτούρας των μέσων (μμε), το υποκείμενο δε θα καθοριζόταν πρωταρχικά από τη συνέχεια που πρόσφεραν και εξασφάλιζαν τα μοντέλα του έθνους-κράτους, της οικογένειας, της παράδοσης, της κοινωνικής τάξης. Παραμερίζοντας, θα συμπληρώναμε, το πέπλο της δαιμονοποίησης των μέσων (μμε), που φαίνεται να διαπερνά αυτή την ανάγνωση, αναγνωρίζει κανείς τους αδιαμφισβήτητους τριγμούς στις βεβαιότητες της νεωτερικότητας με τις οποίες ήρθε αντιμέτωπο, με αμετάκλητο και τραυματικό τρόπο, το μετα-πολεμικό υποκείμενο. Οι ιδιωτικές εικόνες από το προσωπικό, οικογενειακό άλμπουμ στο άθροισμά τους, γίνονται το συλλογικό τραύμα. Η μελαγχολία τους μεταφέρει την ενοχή για τη φρίκη

του πολέμου. Το ιδιωτικό, μπανάλ σύμπαν οικογενειακών στιγμών ευτυχίας χρεοκοπεί δίπλα στις εικόνες στρατοπέδων συγκέντρωσης που ο καλλιτέχνης αντλεί από επίσημα, ιστορικά αρχεία. Στην περίπτωση του Richter το ιδιωτικό αρχείο των οικογενειακών ντοκουμέντων όχι μόνο δεν μπορεί να προσφέρει ένα αποτελεσματικό αντιστάθμισμα στη σκληρότητα που μεταφέρει το δημόσιο αρχείο, αλλά δε θέλει, γιατί κάτι τέτοιο θα καταδίκαζε το υποκείμενο σε μια αφασική αμνησία. Θα μπορούσαμε να πούμε εδώ ότι το έργο του Richter αναφέρεται περισσότερο στις επενέργειες της ανομίας. Η υποχώρηση στην ανομία συσκοτίζει το ζήτημα της ευθύνης, το οποίο απωθείται. Αντίθετα, το αρχείο του Richter έχει έναν ενεργητικό ρόλο ως προς την ανάκληση της ευθύνης. Εγκαλεί τα υποκείμενα να λάβουν θέση απέναντι στα ιστορικά γεγονότα, καθήκον στο οποίο μας επαναφέρει το δημόσιο αρχείο. Η αναφορά του Buchloh στην ανομία δεν βρίσκει διέξοδο προς μια τέτοια κατεύθυνση. Ο ιστορικός δεν αναλύει περαιτέρω τη δυναμική που αναπτύσσεται μεταξύ ανομίας και απώθησης, δεν εμβαθύνει στο ζήτημα της ευθύνης ως προς τον Άλλο, που στην περίπτωση της Γερμανίας είναι ο 'εξοντωμένος' άλλος του πολέμου. Εντούτοις, η ανάγνωσή του, διανθισμένη με την κριτική της κοινωνίας της κατανάλωσης, μας προτρέπει σε μια επανεξέταση της σχέσης του αρχείου με το Νόμο, την τάξη και τη λήψη υπεύθυνης θέσης μέσα στο κοινωνικο-ιστορικό²⁶.

Στον καπιταλιστικό κόσμο, με τον οποίο αιφνιδιαστικά ήρθε αντιμέτωπος ο Richter, κατασκευάζονται νέα σημεία και γλώσσες που εδρεύουν και λειτουργούν έξω από τις μνημονικές φόρμες εμπειρίας που τα παραδοσιακά (οικογενειακά, εθνικά, κ.λπ.) μοντέλα αντιπροσώπευαν. Νέες μνημονικές φόρμες εισέρχονται στο μνημονικό πεδίο συνδέοντας την επιθυμία ταυτότητας με διαφορετικές αναπαραστατικές εγγραφές (register) (οπ.: 96). Το ενδιαφέρον για το μπανάλ ερμηνεύεται από τον Buchloh ως η συλλογική έλλειψη θυμικού, η ψυχική θωράκιση με την οποία οι Γερμανοί της μεταπολεμικής περιόδου προστάτεψαν τους εαυτούς τους από την επίγνωση της ιστορίας τους. Στη μεταπολεμική κατάσταση, καταλήγει ο ιστορικός, η αποκέντρωση του υποκειμένου και η διάλυση των αξιώσεων αυθεντίας υπέστη νέες μετατοπίσεις. Ο ιστορικός αφήνει να αιωρείται η ιδέα ότι η ριζικά ανατρεπτική αποκέντρωση του υποκειμένου έγινε η αρχή μιας καταφατικής αδιαφορίας για την υποκειμενικότητα.

²⁶ Σύμφωνα με τον Καστοριάδη, το ζήτημα της κοινωνίας και το ζήτημα της ιστορίας δεν είναι δυνατόν να νοηθούν παρά σε μία αναπόσπαστη ενότητα: το κοινωνικο-ιστορικό (Καστοριάδης 1985 [1975]: 247. Στη μελέτη μας αξιοποιούμε και εμείς αυτόν τον όρο.

Σύμφωνα με τη θεώρησή του η μεταπολεμική επανεμφάνιση των στρατηγικών της άθροισης, της συρραφής, της φωτογραφικής αναπαραγωγής, της αρχειακής σειριακότητας συνδέθηκε με την πολιτικά επιβεβλημένη εξάλειψη της υποκειμενικότητας. Το αισθητικό ενδιαφέρον για τη διαρθρωτική (structural), αντιληπτική και γνωστική ανομία (anomie) υιοθετήθηκε ως το μοναδικό μοντέλο που έμοιαζε να προσδιορίζει τη φθίνουσα αξιοπιστία σε αρχές, όπως η επικοινωνιακή δράση, η αυτο-διάθεση και η διαφανής κοινωνική οργάνωση.

Η κατάληξη του επιχειρήματος του Buchloh σχετικά με τον *Ατλαντα* και η αισθητική υιοθέτηση του αρχείου είναι καθοριστικές. Σφραγίζουν τη σχέση μιας σειράς έργων με μνημοτεχνικές πρακτικές και το ζήτημα του τραύματος, υπό το πρίσμα όμως –δεν πρέπει να ξεχνάμε– της δυνατότητας μιας διαρθρωτικής αντιληπτικής και γνωστικής ανομίας. Στην παράθεση εικόνων της δημόσιας ταυτότητας που, σύμφωνα με τον Buchloh, εκφράζεται από τη κουλτούρα των μέσων (μμε), αντιπαραβάλλονται εικόνες που συνθέτουν την προσωπική, ιδιωτική ταυτότητα μέσω των οικογενειακών φωτογραφιών. Στη συνάρθρωσή τους διαμορφώνεται μια καινούργια ταυτότητα, μια «βιομηχανικά παραγόμενη αναπαράσταση», όπως είχε διαβλέψει ο Kracauer και επιβεβαίωσε ο Roland Barthes (Buchloh, 2006: 97). Η οικειοποίηση της ανομικής ‘μπαναλιτέ’ που υιοθετεί ο Richter, διερευνά και αποκαλύπτει ακριβώς τους τρόπους με τους οποίους οι διαφορετικές εγγραφές της φωτογραφίας οργανώνουν το αναπαραστατικό σύστημα μέσω του οποίου καθιερώνεται και αναμεταδίδεται υλικά η ιστορική απώθηση. Στο αρχείο που κατασκευάζει ο καλλιτέχνης, το τετριμμένο των εικόνων της καθημερινότητας διακόπτεται από ένα ξένο ως προς αυτές σώμα, το οποίο λειτουργεί ως μια ‘ξαφνική αποκάλυψη’ (οπ.: 100). Οι εικόνες μαζικής κουλτούρας, όπως πχ. αποκόμματα περιοδικών, διαφημίσεις ή πορνογραφικό υλικό, παρατίθενται δίπλα σε αντίστοιχα ασήμαντες ερασιτεχνικές οικογενειακές φωτογραφίες. Η γραμμή κοινοτοπίας διακόπτεται από τη σειρά των σοκαριστικών φωτογραφιών των θυμάτων των στρατοπέδων συγκέντρωσης. Ο θεωρητικός, στη ρήξη της υπνωτικής ροής της κοινοτοπίας, βρίσκει το μαρτυρικό punctum του καλλιτεχνικού αρχείου, δηλαδή την ξαφνική αποκάλυψη της αλήθειας. Η αλήθεια βρίσκεται ανάμεσα στο «αέναο εκκρεμές μεταξύ του θανάτου της πραγματικότητας στη φωτογραφία και της πραγματικότητας του θανάτου στη μνημονική εικόνα» (οπ.). Το ενδιαφέρον για το αρχείο στη μεταπολεμική συνθήκη δεν συνδέεται με μια νοσταλγική διάθεση αναδόμησης μιας αυθεντικής ταυτότητας. Ενδιαφέρεται αντίθετα

να διερευνήσει τους διαφορετικούς τρόπους εγγραφής (χρησιμοποιώντας τη φωτογραφία ως το απόλυτο σύστημα αναπαράστασης) μέσω των οποίων η ιστορική απόθεση «καθιερώνεται/θεσπίζεται» (enacted) και μεταβιβάζεται. Η προσέγγιση του Buchloh διαποτίζεται από την μελαγχολική διάθεση της μεταπολεμικής κουλτούρας· δεν παραδίνεται, όμως, σε αυτή. Τα καλλιτεχνικά πρότζεκτ που οργανώνονται με αρχειακούς όρους είναι ανομικά με δύο, κατά πως φαίνεται από την ανάλυσή του, τρόπους: από τη μια αντανακλούν την κατάρρευση της ως τότε νοούμενης τάξης και από την άλλη προβάλλουν αντίσταση στη διαμόρφωση μιας κυρίαρχης κανονιστικής αδηφάγου (καταναλωτικής) τάξης.

Η θεώρηση του Buchloh, αξιοποιεί δημιουργικά την κριτική του Μάη του '68. Δημιουργεί μια πρώτη ερμηνευτική βάση, παράγει μια εισαγωγική γενεαλογική μελέτη που αναζητά τόσο τις απαρχές, όσο και τις ρήξεις στον σχηματισμό της πρακτικής αρχείου. Θέτει στο επίκεντρο της ανάλυσης και της ερμηνείας του το μεταπολεμικό τραύμα στην Ευρώπη, τον ρόλο των αντικειμένων της καταναλωτικής κουλτούρας, την αισθητική του τετριμμένου ως αναπαράσταση της πολιτικής μπαναλιτέ. Όλα τα παραπάνω θα χαρακτηρίσουν μια σειρά καλλιτεχνικών πρακτικών στις δεκαετίες '70-'80.

Στο τραύμα της μεταπολεμικής γενιάς, στον κλωνισμό της ουμανιστικής φαντασίωσης που επισφραγίστηκε με τον πιο οδυνηρό τρόπο από την εμπειρία του ολοκαυτώματος, θα έρθουν να ακουμπήσουν άλλα νέα τραύματα στο τέλος του 20^{ού} αιώνα. Σε μεγάλο βαθμό αυτή η συνθήκη θα καθορίσει τόσο την ίδια την αρχειακή καλλιτεχνική πρακτική όσο και τον θεωρητικό λόγο που θα την πλαισιώσει. Η μελέτη του Buchloh επενδύει σε μια ψυχαναλυτική προσέγγιση σε σχέση με το τραύμα και τη διαχείρισή του και μπορεί να συνδεθεί με τη γραμματεία που προσέγγισε το αρχείο σε σχέση με το τραυματικό, την ενόρμηση του θανάτου και την καταστροφή, τη δοσοληψία του αρχείου με την αρχή της ηδονής (Derrida, 1996 [1995]: 29). Η ανάγνωση του Buchloh είναι σύγχρονη της εποχής του. Απηχεί τη (μαρξιστική) κριτική του καταναλωτικού προϊόντος και της καταναλωτικής κουλτούρας φιλτραρισμένης, όμως, από τη μποντριγιαρική ανάλυση του «συστήματος των πραγμάτων» (*The System of Objects*, Baudriallard 2005 [1988]). Πρόκειται, δηλαδή, για μια πολιτιστική κριτική της καταναλωτικής κουλτούρας, μια ψυχαναλυτική και σημειωτική ανάλυση εμποτισμένη με τις ιδέες του Marx και του Debord.

Στην προσέγγιση του Buchloh βρίσκει κανείς κομβικά σημεία για τον προσδιορισμό της αρχαιακής πρακτικής που αφορούν την αμφίδρομη σχέση του αρχείου με το ιδιωτικό και το δημόσιο, την αμφίθυμη σχέση με τον Νόμο. Η ανάγνωση του ιστορικού είναι πολύτιμη. Στρέφει τη προσοχή μας σε ένα καίριο για το αρχείο ζήτημα, που δεν αφορά μόνο τη φόρμα του, αλλά συνδέεται με πιο αφηρημένα σχήματα: τη σχέση του αρχείου με την ανομία και την κρίση και κυρίως με τον δημόσιο χαρακτήρα του. Άλλωστε το αρχείο, κατ' αναλογία με την «καλλιτεχνική παραγωγή είναι [το ίδιο] ένα δομικό στοιχείο στον προσδιορισμό των πραγματικών συνθηκών της δημόσιας εμπειρίας» (Buchloh, 2000b: xxxi) οργανώνει ακριβώς αυτή τη δημόσια εμπειρία. Το καλλιτεχνικό αρχείο του Buchloh, όπως μαρτυρεί και ο τίτλος του κειμένου του, *The Anomic Archive*, παραμένει πρωτίστως ανομικό. Μπορεί κανείς να εντοπίσει ένα είδος συνέχειας και όχι την ασυνέχεια με τον αντεγκλητικό ρόλο που έχει εξ αρχής αποδοθεί στο εναλλακτικό αρχείο της διανόησης και της τέχνης των αρχών του 20^{ού} αιώνα. Το 'εναλλακτικό' αρχείο βλέπει στη σχέση με τον Νόμο και την εξουσία την καταστροφική της πλευρά. Για να είμαστε, βέβαια, πιο ακριβείς στην εστίαση στην ανομία εντοπίζει κανείς ένα σημείο ρήξης με τις προηγούμενες περιπτώσεις του «άναρχου» κολάζ. Στη διαφορά της ανομίας και της αναρχίας μπορεί να εντοπισθεί μια διαφορετική πρόθεση για αυτές τις καλλιτεχνικές πρακτικές. Η ανομία αναφέρεται στην έλλειψη νόμων και κανόνων, η οποία μπορεί να αποδίδεται σε προσωπική αδυναμία να προσαρμοστεί κανείς σε κανόνες. Αφορά, όπως ήδη είχε επισημάνει ο Emile Durkheim, στο βιβλίο του *Suicide* (1897), την αποτυχία κοινωνιών και συστημάτων, όπως τα ολοκληρωτικά, να οργανώσουν τους νόμους και την τάξη με τέτοιο τρόπο, ώστε τα υποκείμενα τους να μην οδηγούνται σε ανομία. Ταυτόχρονα έχει και μια άλλη όψη, αυτή της αντίστασης σε συνθήκες όπου η τάξη αποτυγχάνει.

Εάν πράγματι η ανομία που προκύπτει από έλλειψη κοινωνικής ηθικής παράγει ηθική έκλυση και απουσία νομιμοποιητικών επιδιώξεων, στην καλλιτεχνική της εκδοχή μπορεί να επιφέρει το αντίστροφο αποτέλεσμα. Μπορεί να λειτουργήσει ως μοχλός συνειδητοποίησης, που θα συμβάλει στο ξεπέραςμα της αδράνειας που παράγει η αποσυγκρότηση και θα στρέψει το ενδιαφέρον στη σημασία της πίστης στον Άλλο και στον εαυτό. Η υπέρβαση αυτή συνδέεται με την επανα-τοποθέτηση (του Ενός) του Νόμου, θα λέγαμε παραφράζοντας τον Derrida (1996 [1995]: 112). Αν και ο Buchloh

δεν εμβαθύνει ιδιαίτερα σε αυτή τη δυνατότητα, πιστεύουμε ότι σε αυτό ακριβώς το σημείο βρίσκεται η σημασία της πρότασης του σχετικά με τη χρήση του αρχείου στην καλλιτεχνική πρακτική. Η έλλειψη κανόνων σε μια δεδομένη συνθήκη ή η ακαμψία στην προσαρμογή είναι συμπτώματα της ανομίας. Η διαφοροποιημένη υιοθέτηση των κανόνων και της νόρμας μπορούν να επιτρέψουν να αναπτυχθούν με φυσικό τρόπο είτε νέοι κανόνες, για να καλύψουν το κενό είτε αλλαγές σε νόρμες που έχουν γίνει άκαμπτες και απαρχαιωμένες. Σε πολλές περιπτώσεις η έννοια της ανομίας ταυτίστηκε με την αναρχία. Η δεύτερη περίπτωση, όμως, αναφέρεται περισσότερο στην έλλειψη αρχόντων, εξουσίας και ιεραρχίας, ενώ η ανομία αναφέρεται στην έλλειψη οργάνωσης, δομών και κανόνων. Το ανομικό αρχείο μας κάνει να στρέψουμε το ενδιαφέρον μας στη διάσταση του αρχείου που δεν αγκιστρώνεται μόνο στην αποκαθήλωση, αλλά προσβλέπει στην επανοργάνωση, στην οργάνωση μιας νέας τάξης, όταν η προηγούμενη έχει αποτύχει και εξαρθρωθεί.

Οι διατυπώσεις του Buchloh μας δίνουν το έναυσμα να εξετάσουμε το καλλιτεχνικό αρχείο στη βάση της επαναδιατύπωσης της σχέσης του αρχείου με τον Νόμο και το δημόσιο. Η ανάγνωση του, όμως, πρωτίστως μας κληροδοτεί με τον προσδιορισμό του μέσου, ενός καλλιτεχνικού μέσου με διακριτά χαρακτηριστικά. Ο Buchloh, δηλαδή, δημιούργησε τις προϋποθέσεις ενός προηγούμενου για την τέχνη αρχείου ως ενός ιδιαίτερου καλλιτεχνικού είδους. Τη συζήτηση θα εμπλουτίσει η θεώρηση του ιστορικού Hal Foster στην οποία θα επικεντρωθούμε στη συνέχεια. Η μελέτη του Buchloh εστιάζει σε ένα κομβικό κενό. Αυτό αφορά την έλλειψη προηγούμενου πάνω στο οποίο θα μπορούσε να βασιστεί η προσέγγιση της τέχνης αρχείου. Θέτει, αν και όχι ρητά, το ζήτημα του 'ορολογικού προσδιορισμού' της πρακτικής αρχείου, απηχώντας ταυτόχρονα μια ευρύτερη συζήτηση για το ζήτημα του προσδιορισμού των χαρακτηριστικών του καλλιτεχνικού μέσου στο δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα. Αναζητά, δηλαδή, τους όρους που θα περιγράψουν ικανοποιητικά μια σειρά 'ακατάταχτες' καλλιτεχνικές πρακτικές. Αυτές περιλαμβάνουν ενημερωτικά διαγράμματα, διδακτικά σχεδιάσματα, τεχνικές και επιστημονικές εικονογραφήσεις, αρχειακή οργάνωση υλικού, που σύμφωνα με τον Buchloh συνθέτουν το σύνολο μιας «ακόμα μη ταυτοποιημένης (unidentifiable) πειθαρχίας» (Buchloh, 1999: 118). Στον προσδιορισμό του μέσου (medium) της τέχνης αρχείου έγκειται και η διαφοροποίηση καλλιτεχνικών πρακτικών με όρους 'αρχειακής γραμματείας' από καθαυτές

‘αρχειακές πρακτικές’. Προς αυτή τη δεύτερη κατεύθυνση στρέφεται πιο συστηματικά ο ιστορικός Hal Foster.

1.3.2. Η αρχειακή παρόρμηση. Το ‘αναρχεικό’ αρχείο.

Ο Foster παρατηρεί σε πρακτικές της δεκαετίας του '90, μια «διεθνή αρχειακή παρόρμηση» (an archival impulse at work internationally), όπως την ονομάζει (Foster, 2006: 143). Και εκείνος, όπως και ο Buchloh, αναζητά αρχικά τις ρίζες της τέχνης αρχείου στην πρωτοποριακή τέχνη των αρχών του αιώνα. Όπως σημειώνει χαρακτηριστικά, αυτή η παρόρμηση δεν είναι καινούργια· ήταν ζοηρή με ποικίλους τρόπους στην προ-πολεμική περίοδο, όπου ένα πλήθος τέτοιων πρακτικών με πολιτικές και τεχνολογικές προεκτάσεις έκανε την εμφάνισή του στο καλλιτεχνικό στερέωμα (στους φωτο-φακέλους του Rodchenko και τα φωτομοντάζ του Heartfield). Στη μετα-πολεμική περίοδο αυτή η κατεύθυνση ήταν ακόμα πιο ζωντανή, όταν οι οικειοποιημένες εικόνες, η σειριακή τυποποίηση και η σχηματική διάταξη έγιναν σταδιακά ιδιαίτερα διαδεδομένες και σύστησαν μια κοινή καλλιτεχνική διάλεκτο. Χαρακτηριστικά αναφέρει την «pin-board» αισθητική του Independent Group, τις ανα-διαμεσολαβημένες αναπαραστάσεις που χρησιμοποιήθηκαν από ένα πλήθος καλλιτεχνών από τον Robert Rauschenberg ως τον Richard Prince. Αναφέρεται επίσης στις πληροφοριακές δομές και συνθέσεις της εννοιολογικής τέχνης, της τέχνης θεσμικής κριτικής και της φεμινιστικής τέχνης (οπ.). Ο Foster προεκτείνει το παράδειγμά του σε καλλιτεχνικές πρακτικές της δεκαετίας του '90. Λαμβάνει ως σημείο εκκίνησης φορμαλιστικές συμπτώσεις, για να αναζητήσει έπειτα στον λόγο που διατυπώνεται από την κριτική των θεσμών και τη φεμινιστική κριτική, τη σύγχρονη προοπτική της αρχειακής πρακτικής. Σύμφωνα με τον Foster, η αρχειακή παρόρμηση διαποτίζει πολλά έργα στη δεκαετία του '90, σε τέτοιο βαθμό, που μπορεί να χαρακτηριστεί μια «τάση από μόνη της» (a tendency of its own), και μάλιστα πολύ ευπρόσδεκτη, όπως χαρακτηριστικά σημειώνει (οπ.).

Ο Foster υιοθετώντας στο κείμενό του τους όρους «αρχειακός καλλιτέχνης» και «αρχειακή τέχνη», δηλώνει ότι αντιμετωπίζει αυτές τις πρακτικές ως μια διακριτή καλλιτεχνική κατηγορία. Σύμφωνα με τον ορισμό του οι «αρχειακοί καλλιτέχνες» (archival artists), επιχειρούν να καταστήσουν την ιστορική πληροφορία, που συχνά έχει χαθεί ή παραγνωρισθεί, φυσικώς (physically) παρούσα. Με αυτό το στόχο, οι

καλλιτέχνες χρησιμοποιούν ως επί το πλείστον εικόνες, αντικείμενα και κείμενα που έχουν βρει και συλλέξει, τα οποία αναπτύσσουν συνήθως σε καλλιτεχνικές εγκαταστάσεις (installations).

Το ενδιαφέρον του Foster εστιάζεται σε έργα που ονομάζει «χρονικά readymades» (time readymades) (Foster, 2004: 5), τα οποία αντλούν το υλικό τους από αρχεία, εξασφαλίζοντας με αυτόν τον τρόπο ένα είδος εύκολης «αναγνωσιμότητας» (legibility), μέσω της αναγνώρισης των εικόνων. Απώτερος στόχος της χρήσης αυτού του υλικού είναι να διαταράξει την αρχική τάξη στην οποία αυτό αναφέρεται ή την τάξη των πραγμάτων που αντιπροσωπεύει. Πολλές φορές αυτές οι εικόνες είναι αρχικά δυσνόητες, αποκαθίστανται, όμως, σε μια χειρονομία εναλλακτικής γνώσης ή αντι-μνήμης. Το κρίσιμο της ανάγνωσης του Foster είναι ότι εστιάζει ρητά στο ζήτημα της εναλλακτικής γνώσης και της αντι-μνήμης. Η προσέγγισή του, δηλαδή, αναφέρεται στην ανάληψη δράσης που υπερβαίνει τη ανάδραση της θεραπευτικής διαδικασίας και την ως εκείνη τη στιγμή προτιμώμενη χρήση της οικειοποίησης και της αλληγορίας. Πριν εξετάσουμε αυτό το κρίσιμο, για την ανάγνωση του Foster²⁷, σημείο, ας σταθούμε σε μερικές επιμέρους μετατοπίσεις που φέρνει η ανάγνωσή του στον τρόπο πρόσληψης της αρχειακής πρακτικής ή, όπως την ονομάζει, της «αναρχεικής παρόρμησης» (anarchival impulse) (οπ.)

Ο Foster στην ανάγνωσή του απομακρύνεται από το λεξιλόγιο που αναφέρεται στην ιστορική πρωτοπορία και επιλέγει περισσότερο το λεξιλόγιο της ψηφιακής τεχνολογίας. Εντούτοις δεν ταυτίζει την αρχειακή τέχνη με την τέχνη βάσης δεδομένων (database art) (οπ.: 3). Αυτό εξηγεί εν μέρει γιατί τον Foster δεν τον απασχολεί ιδιαίτερα το θέμα της φορμαλιστικής ταύτισης των αρχειακών πρακτικών με την τέχνη εγκατάστασης (installation art). Κάνοντας τον παραπάνω διαχωρισμό, ξεκινά, κατά τα φουκωικά πρότυπα, από το τι δεν είναι αρχειακή τέχνη. Τα καλλιτεχνικά αρχεία δεν είναι βάσεις δεδομένων, διαφέρουν από την τέχνη που εστιάζεται στο μουσείο. Παρολ' αυτά, επισημαίνει ότι οι καλλιτέχνες προτείνουν με τα αρχεία τους «μια άλλου είδους διαρρύθμιση» (other kind of ordering) για τους θεσμούς (Foster, 2004: 5) –γεγονός που, παρόμοια με τον Buchloh, εντάσσει αυτά τα

²⁷ Ο Foster πριν από αυτό το άρθρο έχει ήδη καταθέσει το ενδιαφέρον του για το αρχείο και τον ρόλο του μέσα στο «πολιτιστικό κεφάλαιο» (cultural capital) στα κείμενα *Archives of Modern Art* (Foster, Χειμώνας 2002), και *The archive Without Museums* (Foster, Καλοκαίρι 1996).

αρχεία με έμμεσο τρόπο στην τέχνη θεσμικής κριτικής. Το κυριότερο είναι ότι τα καλλιτεχνικά αρχεία δεν βασίζονται απλώς σε ανεπίσημα αρχεία αλλά τα παράγουν (οπ.).

Σύμφωνα με τη θεώρησή του, η αρχειακή δειγματοληψία (archival sampling) ωθεί στα άκρα τα ζητήματα της αυθεντικότητας και της αυθεντίας. Κρατώντας τις κριτικές του αποστάσει, αναφέρεται στον Nicolas Bourriaud και στη μελέτη του σε σχέση με το έργο τέχνης στην εποχή της μετα-παραγωγής (Bourriaud, 2002). Σε μια περίοδο όπου η πληροφορία συχνά εμφανίζεται σαν «εικονικό readymade» (visual readymade), όπου υπάρχει τεράστιο μέγεθος δεδομένων προς επανεπεξεργασία και διακίνηση, πολλοί καλλιτέχνες καθιστούν «τα ευρετήρια» (inventory) «τα δείγματα» (sample) και «το μερίδιο» (share) τρόπους εργασίας –και έργα καθαυτά θα συμπληρώναμε. Το mega-αρχείο του διαδικτύου φαίνεται ένα ιδανικό πεδίο για την αρχειακή τέχνη αλλά δεν ταυτίζεται με αυτή σύμφωνα με τον ιστορικό (Foster, 2004: 4). Παρόλ' αυτά, οι όροι που αντλούνται από τη ρητορική του διαδικτύου, όπως «πλατφόρμα», «διαδραστικότητα», «σταθμοί», εμπλουτίζουν την καλλιτεχνική διάλεκτο και την κατανόηση της αρχειακής πρακτικής. Αυτό, βέβαια, θα επισημαίναμε, δεν αφορά μόνο την αρχειακή τέχνη, αλλά αφορά μια γενικότερη διείσδυση όρων και διαθέσεων της κουλτούρας του διαδικτύου στην καλλιτεχνική πρακτική, με την οποία συνδέθηκε σε μεγάλο βαθμό και ο πυρετός της αλληλεπιδραστικής τέχνης. Ο ιστορικός, όμως, δε στέκεται στην υιοθέτηση της διαδικυτακής σχεσιακότητας, καθώς το επιχείρημά του έγκειται στο ότι στις αρχειακές πρακτικές η σχεσιακότητα είναι πολύ πιο χειροπιαστή και κατά πρόσωπο. Σύμφωνα με τον Foster, το υλικό της αρχειακής πρακτικής προσβλέπει στην ανθρώπινη ερμηνεία παρά στη «μηχανοτεχνική επεξεργασία» (οπ.). Ο Foster χρησιμοποιεί όρους από την ηλεκτρονική τεχνολογία. Φαίνεται, όμως, να τους δανείζεται περισσότερο ως γλωσσικούς ιδιωματισμούς. Η προσέγγισή του προωθεί περισσότερο τις πρακτικές εκείνες που με τη φυσική τους παρουσία στον χώρο εξαναγκάζουν στην ανθρώπινη ερμηνεία και υπερβαίνουν με αυτό τον τρόπο τους περιορισμούς της εικονικής διάδρασης. Ο συγγραφέας, με κάπως θολό τρόπο, προγράφει την εικονική εκδοχή αρχειακών πρακτικών, ίσως γιατί πράγματι την περίοδο εκείνη δεν υπάρχει πολύ ενδιαφέρον για αυτές ούτε και από τους ίδιους τους καλλιτέχνες. Εστιάζει το ενδιαφέρον του στην «απειθάρχητη υλικότητα» (Foster, 2006: 144) αυτών των αρχείων και στην υλική ομοιότητά τους με τα παραδοσιακά

αρχεία, εμμένοντας σε μια ‘φυσική’ προσέγγιση αυτών των πρακτικών. Ο Foster δείχνει ενδιαφέρον για τη χωρική, φυσική παρουσία του αρχείου. Το εδώ και τώρα που πραγματοποιείται σε φυσικό χώρο, είναι το εδώ και τώρα των «μελλοντικών σεναρίων» (future scenarios), όπως χαρακτηριστικά σημειώνει (οπ.). Η τέχνη που περιγράφει ο Foster μπορεί ταυτόχρονα να είναι «εργαστήριο, αποθηκευτικός χώρος, καλλιτεχνικό στούντιο», σύμφωνα με τον καλλιτέχνη Thomas Hirschhorn στον οποίο αναφέρεται ο ιστορικός. Με έναν τρόπο το ίδιο το αρχείο μπορεί να αναφέρεται σε αυτούς τους εναλλακτικούς χώρους τους οποίους ο καλλιτέχνης ορίζει ως το πεδίο της αρχειακής τέχνης. Οι χώροι αυτοί, αδιακρίτως, συνιστούν το «αρχειακό πεδίο» (archival field) (οπ.: 6), εκεί όπου θα λάβουν χώρα όλα τα υπόλοιπα, σχέσεις, μετατροπές συνδέσεων και αποσυνδέσεων, όλες οι διαδικασίες που η αρχειακή τέχνη επιδιώκει να αποκαλύψει. Το περιεχόμενο και η ουσιαστική προοπτική αυτών των αρχείων, σύμφωνα με τον συγγραφέα είναι «υποσχετικές σημειώσεις»²⁸ για το μέλλον. Ο Foster επενδύει με αισιοδοξία στη μελλοντολογική διάσταση του αρχείου την οποία αποδίδει σε αυτά ο Derrida. Η αρχειακή τέχνη είναι τόσο προπαραγωγή, όσο είναι και μετα-παραγωγή (οπ.: 5).

Ο ιστορικός ενδιαφέρεται λιγότερο για τις αναμφισβήτητες αρχικές πηγές, απ’ ότι για τα ασαφή, αδιευκρίνιστα ίχνη. Εδώ το ανομικό αρχείο γίνεται *αναρχεική* παρόρμηση. Ο συγγραφέας αποδίδει ξανά το ενδιαφέρον στις αναρχικές αρχές και φυσικά στον Derrida, κατά τον οποίο «η αναρχεική καταστροφή ανήκει στη διαδικασία της αρχειοθέτησης και γεννά αυτό ακριβώς που κάνει στάχτη» (Derrida, 1996 [1995]: 129). Το αναρχείο (anarchive) του Foster είναι μια γλωσσική κατασκευή, σαν αυτές του Derrida, που επιτρέπει να αναδειχτεί ο πλούτος των λανθανόντων νοημάτων μιας έννοιας. Αν κατά την ετυμολογία του Derrida το αρχείο αποκαλύπτει τη σύμφυτη σχέση του με τη νομολογική αρχή, στον ‘αναρχικό’ του αναγραμματισμό αποκαλύπτεται μια κρυμμένη δυνατότητα για διαγραφή της ‘αρχής’. Στη θεώρηση του Foster, ο οποίος έχει ήδη μνημονεύσει τους επιμέρους λόγους που έχουν διαποτίσει την καλλιτεχνική αρχειακή πρακτική, η αναφορά στην αναρχία μας κάνει να σκεφτούμε ριζωματικές διακλαδώσεις, από τη μαρξιστική του εκκίνηση στον άναρχο φεμινισμό και τον πρασινο-αναρχισμό. Θα θέλαμε να θεωρήσουμε ότι η ‘αναρχεική’

²⁸ Malcolm Bull, για το έργο του Liam Gillick, αναφορά στον Foster σχετικά με την ιδέα “promissory notes”. [στην υποσημείωση 7 (Foster, 2004)].

διάσταση που δίνει ο Foster, εκφράζει την αδυναμία μιας καθολικής και συμπεριληπτικής τάξης και αφορά περισσότερο μια τάξη που βρίσκει τη βάση της στον κατακερματισμό αυτής ενότητας. Η ‘αναρχική’ πρακτική γίνεται το συνώνυμο μιας ριζοσπαστικοποίησης που συνδέεται με την κατοχύρωση των επιμέρους ταυτοτήτων. Τόσο, δηλαδή, στην περίπτωση του Buchloh, όσο και στην περίπτωση του Foster, στην καλλιτεχνική τους εκδοχή τα αρχεία χαρακτηρίζονται από απείθεια και ανυποταξία. Οι καλλιτέχνες ενδιαφέρονται για ανεκπλήρωτες αρχές ή ατελείωτα προγράμματα –τόσο στην τέχνη όσο και στην ιστορία. Τα καλλιτεχνικά αρχεία εστιάζουν σε σημεία που μπορούν να προσφέρουν επανεκκινήσεις.

Παράλληλα, ο Foster στρέφει το ενδιαφέρον της ερμηνείας του σε μια ενδο-καλλιτεχνική υπόθεση. Διαπιστώνει τις διαφορές της αρχειακής τέχνης από την τέχνη που προορίζεται ή έχει ως στόχο την κριτική του μουσείου, των ιδρυμάτων τέχνης (institutional critique). Ο Foster, στο σημείο αυτό, προοικονομεί, χωρίς όμως να το αναπτύσσει τη σταδιακή διαφοροποίηση ή επέκταση της τέχνης αρχείου από την τέχνη θεσμικής κριτικής. Αυτό, συνδέεται με τη υπόθεση της δικής μας μελέτης για το πέρασμα της τέχνης αρχείου από μια τέχνη θεσμικής κριτικής σε μια θεσμίζουσα πρακτική. Αναγνωρίζει ότι σε πολλές περιπτώσεις ο καλλιτέχνης-αρχειοθέτης ακολουθεί το πρότυπο του καλλιτέχνη-επιμελητή και επικεντρώνεται στο θέμα της συλλογής. Ενδιαφέρον έχει εδώ ότι ο Foster διευρύνει την πρακτική με παραλληλισμούς σε άλλα πεδία, όπως αυτό της επιμελητικής δράσης. Παρότι δεν στέκεται στη σημασία αυτής της διεύρυνσης για την ίδια την τέχνη αρχείου, θέτει μια βάση διατομεακότητας που θα φανεί ιδιαίτερα χρήσιμη στην κατανόηση αυτών των πρακτικών, σημείο στο οποίο θα επανέλθουμε στη συνέχεια.

Αυτό, όμως, που διαφοροποιεί τον καλλιτέχνη-αρχειοθέτη είναι ότι δεν ενδιαφέρεται τόσο για την κριτική της «αναπαραστατικής καθολικότητας και της θεσμικής ακεραιότητας» (οπ.: 5). Στην περίπτωση της τέχνης αρχείου δεν διακηρύσσεται θριαμβευτικά ούτε μελετάται μελαγχολικά ότι το μουσείο, ως ένα συνεκτικό σύστημα στη δημόσια σφαίρα, είναι μια ξεπερασμένη ιδέα. Περισσότερο, πολλοί από αυτούς τους καλλιτέχνες αναζητούν άλλου είδους τάξη, τόσο έξω, όσο και μέσα στο μουσείο. Αυτό το επιχείρημα του Foster, που αποτελεί κρίσιμο σημείο της προσέγγισής του, αποκτά ιδιαίτερο ενδιαφέρον, αν το συνδυάσει κανείς με την αναρχική διάσταση που αποδίδει στην τέχνη αρχείου. Με μια αντιστραμμένη κίνηση καταλήγει ότι η αρχειακή

τέχνη είναι περισσότερο «θεσμική» παρά «εκθεμελιωτική», περισσότερο «νομιμοποιητική» παρά «παραβατική» (οπ.: 145). Παρόλ' αυτά ο Foster απομακρύνεται από αυτή τη διάσταση, καθώς δεν αναλύει περισσότερο τη 'νομιμοποιητική' διάσταση παρά σπεύδει να επισημάνει ότι στον Derrida το άλγος του αρχείου είναι περισσότερο συνδεδεμένο με την επανάληψη, τον καταναγκασμό, την ενόρμηση του θανάτου. Αυτή η παράδοξη ενέργεια καταστροφής γίνεται αισθητή, όπως επισημαίνει, στις περιπτώσεις που παρουσιάζει [υποσημείωση 8 στο (Foster, 2004: 5)]. Ο Foster δεν ενδιαφέρεται να αξιολογήσει τη σημασία που έχει η σύνδεση της καταστροφής με την αρχή, η οποία είναι εξίσου παρούσα στο κείμενο του Derrida.

Ο Foster δεν προγράφει την παραγωγική δύναμη των καλλιτεχνικών αρχείων, καθώς προσδιορίζει ότι η τέχνη αρχείου δεν έγκειται μόνο στο γεγονός ότι καλλιτεχνικές αρχειακές πρακτικές αντλούν πληροφορίες και υλικό από αρχεία αλλά περισσότερο ότι παράγουν αρχεία. Η παραγωγή αυτών των αρχείων υπογραμμίζει την ίδια τη φύση του αρχειακού υλικού, ως ταυτόχρονα ευρήματος αλλά και κατασκευής, ως υλικού που είναι ταυτόχρονα πραγματικό και πλασματικό, δημόσιο και ταυτόχρονα ιδιωτικό, όπως επισημαίνει. Η μορφή που παίρνουν οι καλλιτεχνικές αρχειακές πρακτικές, δηλαδή ότι παρουσιάζονται σε μια αρχειακού τύπου αρχιτεκτονική, ένα σύμπλεγμα κειμένων και αντικειμένων, μια μήτρα από παραπομπές και αντιπαραθέσεις, αποκαλύπτουν την ίδια την αρχειακή διαδικασία. Αυτό που διακρίνει την αρχειακή πρακτική είναι η πρόθεσή της να «συνδέσει τα ασύνδετα». Αυτή η πρόθεση, κατά τον συγγραφέα, διαχωρίζει την αρχειακή πρακτική από την αλληγορική παρόρμηση που αποδίδεται στη μεταμοντέρνα τέχνη²⁹.

Για την τέχνη αρχείου ο ανατρεπτικός, αλληγορικός κατακερματισμός δεν αρκεί για να σταθεί το 'ανατρεπτικό' αρχείο με σιγουριά απέναντι σε όποια «αξιωματική» (authoritative), καθολικότητα. Η 'αξιωματική καθολικότητα' κατά περίπτωση μπορεί να αφορά τη φορμαλιστική ηγεμονία, τη μοντερνιστική κανονικότητα, την αισθητική αυτονομία, την ανδρική κυριαρχία. Εδώ, ο Foster δίνει τη δική του εκδοχή στην ανομική προοπτική η οποία διαφοροποιείται από του Buchloh. Η τέχνη αρχείου δεν χαρακτηρίζεται από έλλειψη λογικής ή μέριμνας (affect). Ο ανομικός

²⁹ Ο Foster παραφράζει με τον χαρακτηρισμό του «αρχειακή παρόρμηση» την «αλληγορική παρόρμηση» του Graig Owens, από το ομώνυμο άρθρο του τελευταίου (Owens, Άνοιξη 1980).

κατακερματισμός αποτελεί την προϋπόθεση, όχι μόνο να αναπαραστήσει κανείς, αλλά να επεξεργαστεί και να προτείνει νέες τάξεις «συναισθηματικών/μεριμνητικών συνδέσεων» (affective association) (Foster, 2004: 22), ακόμα και αν αυτές είναι επιμερισμένες και πρόσκαιρες. Στη διαδικασία της αρχειοθέτησης εγγράφονται μάλιστα πολλές φορές η δυσκολία και ο παραλογισμός τέτοιων συνδέσεων, γεγονός που μας προστατεύει, όμως, από φαντασιώσεις συνολικών ορθολογικών διευθετήσεων.

Στη βάση παρανοϊκών πολλές φορές διασυνδέσεων, τα ιδιωτικά αρχεία αμφισβητούν τα δημόσια: μπορούν να νοηθούν ως στρεβλώσεις που διαταράσσουν τη συμβολική τάξη. Ο συγγραφέας δε σταματά εδώ. Οι αρχειακές πρακτικές μπορεί επίσης να υποδεικνύουν μια γενική κρίση στο κοινωνικό δίκαιο. Για άλλη μια φορά το αρχείο εξετάζεται με όρους κρίσης, υπενθυμίζοντας την κρίση μνήμης στην οποία εστίασε ο Buchloh. Η συμβολική τάξη δεν λειτουργεί πλέον μέσω προφανών και εμφανών καθολικοτήτων. Ο Foster αναρωτιέται αν η αρχειακή τέχνη, σε αντιστοιχία με το παρανοϊκό, προκύπτει από μια αίσθηση αποτυχίας της συλλογικής μνήμης, από την ανάγκη να συνδέσει κανείς τα πράγματα σε μια εποχή που αυτά φαίνονται τόσο τρομακτικά ασύνδετα. Εδώ, ο Foster πλησιάζει τον Buchloh, και ακόμα περισσότερο, θα λέγαμε προσεγγίζει τις προπολεμικές αναγνώσεις και χάνει προς στιγμή τις λεπτές αποχρώσεις, τις οποίες στο σύνολο προσπάθησε να προσδιορίσει. Οι διαφοροποιήσεις της μεταπολεμικής αρχειακής τάξης απομάκρυναν την τέχνη αρχείου από την πρακτική του σοκ, της αλληγορίας, του ψυχαναγκασμού της συλλογής και την έφεραν κοντά στις ίδιες τις διαδικασίες και τους μηχανισμούς της θέσμησης. Ο Foster, παρότι ονομάζει τη μεταπολεμική τέχνη περισσότερο θεσμική παρά παραβατική, δεν αναλύει περαιτέρω αυτή τη διάκριση.

Στην αναγνώριση μιας παρανοειδούς διάστασης στην αρχειακή τέχνη ο Foster βλέπει την άλλη όψη της ουτοπικής φιλοδοξίας: την επιθυμία της να επανενεργοποιήσει αποτυχημένα οράματα σε πιθανά σενάρια εναλλακτικών τρόπων κοινωνικών σχέσεων, να μετατρέψει τους μη-τόπους του αρχείου σε μη-τόπους της ουτοπίας. Στην απροσδόκητη μερική αποκατάσταση της (μαρξιστικής) ουτοπικής αξίωσης, ο ιστορικός βλέπει μια χειραφετική προοπτική. Η χειραφετική προοπτική συνδέεται με την ανάληψη δράσης, τη μετατόπιση σε «κατασκευαστικά πεδία» (constructive site)

που δηλώνουν «τη απομάκρυνση από μια μελαγχολική κουλτούρα που βλέπει το ιστορικό ως κάτι λίγο παραπάνω από το τραυματικό». Όπως το διατυπώνει ο ίδιος:

«η παρανοϊκή διάσταση του αρχείου είναι ενδεχομένως η άλλη όψη της ουτοπικής φιλοδοξίας-η επιθυμία να μετατρέψουν την αναβλητικότητα/καθυστέρηση (belatedness) σε γίνεσθαι (becomingness), να αναπληρώσουν (recoup) αποτυχημένα οράματα σε τέχνη, λογοτεχνία, φιλοσοφία, να μετατρέψουν το μη-τόπο³⁰ του αρχείου, σε μη-τόπο της ουτοπίας» (οπ.: 22).

Ο Foster, εδώ, προσφέρει μια πιο κριτική προσέγγιση της έννοιας της ουτοπίας, αφήνει, όμως, αδιευκρίνιστο πώς –ή αν– διαφοροποιείται από φαντασιώσεις καθολικότητας. Ο Foster αφήνει σε εμάς, τους αναγνώστες του, αιωρούμενο το ερώτημα: ουτοπία ή ουτοπιστική³¹; Στη θεώρησή του, η αποκατάσταση της ουτοπίας μπορεί ίσως να διαγνωσθεί, αν διαβαστεί με έναν πιο συγκεκριμένο τρόπο η αναρχική διάσταση του αρχείου, από αυτή που εμείς προσπαθήσαμε προηγουμένως να της δώσουμε. Η προσέγγιση του Foster περιγράφει συνοπτικά την πορεία που θα διαγράψει το αρχείο ιδωμένο από τις μετα-μαρξιστικές θεωρήσεις που εμπλουτίζονται με τη μετα-δομιστική παράδοση. Οι θεωρήσεις αυτές εστιάζουν στην πολιτική της διαφοράς, στο ζήτημα των ταυτοτήτων, της ετερότητας, του Άλλου. Στη σύσταση ενός αρχείου δεν μπορεί να απουσιάζουν αυτοί οι προβληματισμοί. Η ανάγνωση, ωστόσο, τόσο διαφορετικών έργων όπως αυτά των Pierre Huyghes, Thomas Hirschhorn, Tacita Dean, Sam Durant, υπό την ανακουφιστική σκέπη της ουτοπίας ή της κριτικής στην καπιταλιστική καταναλωτική κουλτούρα, στην οποία μας παραπέμπει ο μεσότιτλος *The Archive as Capitalist Garbage Bucket (To Αρχείο ως Καπιταλιστικός Σκουπιδοτενεκές)* (Foster, 2004: 6), θολώνουν κάπως την προσέγγιση του Foster.

³⁰ Ο Foster δεν προσδιορίζει περισσότερο τι είναι ο μη-τόπος. Με αναλογίες, όμως, μας έρχεται στο νου ο προσδιορισμός του μη-τόπου από τον ανθρωπολόγο Marc Auge, που τον περιγράφει ως χώρο που τον λαμβάνουμε μόνο τμηματικά και με ανακόλουθο τρόπο. (Auge, 1995 [1992]).

³¹ Επαναφέροντας το ζήτημα της ουτοπίας γεννάται μια παράλληλη συζήτηση για το νόημα της έννοιας αυτής. Ο όρος ουτοπιστική είναι «υποκατάσταση» (Wallerstein, 2007 [1998]: 14) λέξη, όπως εξηγεί ο δημιουργός της Immanuel Wallerstein, με την οποία επιχειρεί να προσδιορίσει μια διαφορετική προοπτική από αυτή της ουτοπίας. Οι ουτοπίες σύμφωνα με τον συγγραφέα εκπληρώνουν θρησκευτικές λειτουργίες, μπορούν μερικές φορές να δρουν ως μηχανισμοί πολιτικής κινητοποίησης. Πολιτικά, όμως, δημιουργούν μια τάση για αντιδραστικές ενέργειες. Στη βάση αυτή χρησιμοποιούνται ως «δικαιολογίες φριχτών λαθών». Γι' αυτό «το τελευταίο πράγμα που χρειαζόμαστε στ' αλήθεια [...] είναι ουτοπικά οράματα». Αντίθετα η ουτοπιστική είναι μια αξιολόγηση των ιστορικών εναλλακτικών δυνατοτήτων και μια άσκηση της κρίσης μας ως προς την υλική ορθολογικότητα πιθανών εναλλακτικών ιστορικών συστημάτων. Δεν είναι η μορφή ενός ιδανικού μέλλοντος, αλλά η μορφή ενός διαφορετικού, αξιόπιστα καλύτερου, ιστορικά εφικτού αλλά μακράν του βέβαιου μέλλοντος (οπ.).

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι οι παρατηρήσεις του Foster σε σχέση με την τέχνη αρχείου παρέχουν πολύτιμα εργαλεία, όταν κανείς επιχειρεί να παρουσιάσει και να προσεγγίσει τις διαφορετικές εκδοχές αρχειακών πρακτικών. Το πλεονέκτημα που φαίνεται να δίνει στο τέλος του κειμένου του στο ζήτημα της ουτοπίας μπορεί να διαβαστεί με έναν επικαιροποιημένο τρόπο. Προκαλεί μια παράπλευρη συζήτηση που διενεργείται σχετικά με την «ουτοπιστική» (Wallerstein, 2007 [1998]) διάσταση ή την υπέρβαση της ουτοπίας ως a priori πλεονέκτημα της τέχνης. Ενδεικτικά, μπορούμε να αναφέρουμε ότι η αμφισημία σχετικά με τα ουτοπικά ερείσματα αυτών των πρακτικών οδήγησε τη συζήτηση προς κατευθύνσεις που επικεντρώθηκαν στο ζήτημα της δημοκρατίας, του πολιτικού και των «ανταγωνισμών» (σε αυτά θα αναφερθούμε πιο διεξοδικά στα επόμενα κεφάλαια). Άλλωστε όπως σημειώνει ο ίδιος:

«[ο Hirschhorn] προτείνει μια επαναλειτουργία του μνημείου από τη μονοσήμαντη (univocal) δομή που επικαλύπτει τους ανταγωνισμούς [...] σε ένα αντι-ηγεμονικό (counter-hegemonic) αρχείο που μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να εκφέρει τέτοιες διαφορές» (οπ.: 9).

Η προσέγγιση του Foster εισάγει αυτή την όψη του αρχείου που το συνδέει με την ηγεμονία και τον ανταγωνισμό. Αποδίδει στην αντιηγεμονική κίνηση, τη διάρρηξη της επίσημης ή θεσμικής λειτουργίας του αρχείου, κάνοντας μνεία στην *Ελάσσονα Λογοτεχνία* (Deleuze & Guattari 1998) [στην υποσημείωση 18 στο (Foster, 2004: 9)]. Η ανάγνωση του Foster προκρίνει μια λιβιδινική ένδυση του θεσμικού.

Ο Foster, προσεγγίζοντας την αρχειακή δουλειά του Thomas Hirschhorn, υπογραμμίζει την πρόθεση του καλλιτέχνη να εκθέσει το κοινό σε εναλλακτικά αρχεία της δημόσιας κουλτούρας. Σκοπός του καλλιτέχνη είναι να «φορτίσει αυτή τη σχέση με συναίσθημα», να εκθέσει τα υποκείμενα μέσω αυτών των εναλλακτικών αρχείων σε μια «διάθεση των ιδεών», σε μια πράξη «απελευθερωτικής δραστηριότητας» και «ακτινοβολίας ενέργειας» (οπ.: 7). Φέρνοντας τον θεατή αντιμέτωπο με προσωρινές επαναχρήσεις αντικειμένων με μονοσήμαντες δομές που συγκαλύπτουν τους ανταγωνισμούς –όπως π.χ τα παραδοσιακά μνημεία, το αρχείο του καλλιτέχνη–, ενεργοποιεί ως κίνητρο και ως μέθοδο τη διαδικασία του «συναισθηματικού δεσμού» (attachment) (οπ.: 10).

Ο Foster εδώ μας επαναφέρει στον Buchloh, καθώς και αυτός σημειώνει ότι ο στόχος δεν είναι η «πρωτοποριακή εναντίωση» (avant-garde opposition) αλλά, σύμφωνα με τον Hirschhorn, η «πολιτιστική κάθεξη» (cultural cathexis) που μπορεί να αποφέρει το προανάκρουσμα της ουτοπικής δυνατότητας ή τουλάχιστον την επιθυμία ενός συστηματικού μετασχηματισμού. Προς αυτό το πνεύμα κινούνται και οι υποενότητες άλλωστε που είναι αφιερωμένες στο έργο της Tacita Dean και του Sam Durant. Ο υπότιτλος που αφορά το έργο της πρώτης είναι χαρακτηριστικός: *The Archive as Futuristic Failed Vision (Το Αρχείο ως Αποτυχημένο Φουτουριστικό Όραμα)*. Στην περίπτωση της Dean, ο Foster βλέπει την αναβίωση μιας μίμησης της ουτοπίας συνδεμένη με την αρχειακή παρουσίαση του παρελθόντος ως θεμελιωδώς ετερογενούς και πάντοτε ανολοκλήρωτου (οπ.:16). Εδώ ο Foster μας προβληματίζει σχετικά με την ταύτιση της αποτυχίας με την ατέλεια. Η ατέλεια, το ανολοκλήρωτο όραμα αποκτά νόημα, όταν δεν ταυτίζεται με την αποτυχία, αλλά γίνεται κατανοητό ως ο μοναδικός ορίζοντας του αρχείου.

Καταφεύγοντας σε μια αναγωγή κάνουμε την εξής σκέψη. Το κείμενο του Foster γράφτηκε εν τω μέσω της σαρωτικής δίνης της κατάρρευσης του ανατολικού μπλοκ. Στη συνέχεια πολλές πρακτικές, αλλά και ο θεωρητικός λόγος θα εστιάσουν σε αυτή την τραυματική, από πολλές απόψεις, συνθήκη. Η (επαν)ενεργοποίηση του ζητήματος της ουτοπίας παραπέμπει σε μια συζήτηση που άνοιξε με την ιστορική πρωτοπορία και συνέχισε με διάφορους τρόπους να πληροφορεί την καλλιτεχνική πρακτική. Απηχεί, όμως, στη συγκεκριμένη συγκυρία, την ανησυχία που προήλθε από τη θορυβώδη αποκαθήλωση «μεγαλεπήβολων φαντασιώσεων καθολικότητας» (Σταυρακάκης, 2008 [1999]: 201) και την ανακούφιση που προσφέρει η επένδυση στη δυναμική της ουτοπίας για αλλαγή σε ένα κακοτράχαλο πολιτικό πεδίο.

Ας μας επιτραπεί εδώ μια παρέκκλιση. Το καλλιτεχνικό δίδυμο SubReal από τη Ρουμανία είναι πεπεισμένο ότι η συμβολή τους στο «αρχειακό φαινόμενο» (Merewether, 2006: 116), όπως το ονομάζουν, είναι ιστορικά προκαθορισμένη. «Στο τέλος του '90, οι Ρουμάνοι, βρίσκονται σε άρνηση σχετικά με την πολιτική τους συμμετοχή στο προηγούμενο καθεστώς, απλώς και μόνο γιατί δεν θα μπορούσαν να επιβιώσουν έξω από αυτή την άρνηση» (οπ.). Σύμφωνα με τους καλλιτέχνες, σε αυτή την πιεστική συνθήκη τα άτομα έχουν ένα ιδιαίτερο πρόβλημα με τη θεσμική

ιδιαιτερότητα. Αγαπούν να είναι μέρος των θεσμών, αλλά δεν ξέρουν πώς να κάνουν χρήση αυτών.

Τα παραπάνω συνοψίζουν μια διαφορετική δυναμική μεταξύ του τραυματικού και του αρχαιακού, στρέφοντας το ενδιαφέρον στη σχέση με το θεσμικό και την εμπρόθετη, δημόσια, συστηματική αλληλεπίδραση με το αρχείο. Αυτό, δηλαδή, που θέλουμε να τονίσουμε με την παραπάνω παρέκκλιση είναι ότι η ανάγνωση του Foster αντλεί, όπως επισημαίνει και ίδιος, στοιχεία από εκείνη του Buchloh. Διανοίγει τη συζήτηση και προς νέες κατευθύνσεις: κυρίως προς τη σημασία που αποδίδεται σταδιακά στα ζητήματα του ανταγωνισμού και της ηγεμονίας. Στους χαρακτηρισμούς του Foster, «αρχαιακή τέχνη» και «αρχαιακοί καλλιτέχνες» βρίσκει κανείς την αναγνώριση μιας νέας καλλιτεχνικής πρακτικής. Όμως, όπως, μαρτυρεί ο χαρακτηρισμός «αρχαιακή παρόρμηση», σε αυτές τις πρακτικές προκρίνεται ένας παρορμητικός, αυθόρμητος και ενορατικός τρόπος. Η τέχνη αρχείου αξιοποιεί την έννοια και σταδιακά τον μηχανισμό του αρχείου. Φαίνεται, όμως, ότι παραμένει ανοιχτό πόσο συστηματική και στοχευμένη είναι ως προς το ίδιο το αρχείο, τις συνδηλώσεις του, τη θεσμίζουσα λειτουργία του, τις επενέργειες αυτής και τέλος τον ηγεμονικό του ρόλο. Η διαπίστωση αυτή, δεν μειώνει την προσφορά των παραπάνω προσεγγίσεων. Αντίθετα επιχειρεί να κάνει σαφές ότι ακριβώς η προσέγγιση στη βάση των σημείων που διαφοροποιούν τις μεταπολεμικές πρακτικές από το ιστορικό τους προηγούμενο και όχι στη βάση των σημείων που τις ενοποιούν προσφέρει περισσότερα από την αποκλειστική ιστορική παρουσίαση της προόδου αυτών των πρακτικών. Η προσπάθεια από την πλευρά των δύο διανοητών να εντοπίσουν τις ‘διαφορές’ γίνεται ακόμα πιο καταφανής με το εγχείρημα της διαμόρφωσης ενός ιδιαίτερου λεξιλογίου που θα περιγράφει τις ιδιαιτερότητες της σύγχρονης συνθήκης και την επίδρασή τους στην ίδια την καλλιτεχνική πρακτική. Το λεξιλόγιο αυτό καθιστά πιο σαφείς τις διαφοροποιήσεις και τις λεπτές αποχρώσεις που διαχωρίζουν τα επιμέρους έργα, ανάλογα με τη θέση που παίρνουν απέναντι σε αυτές τις συνθήκες.

Θα επανέλθουμε σε αυτό, αφού προηγουμένως παρουσιάσουμε την προσέγγιση του ιστορικού και επιμελητή Okwui Enwezor, ο οποίος τα τελευταία χρόνια ασχολείται με την αρχαιακή πρακτική προτείνοντας μια ανάγνωση που είναι εμποτισμένη από τη μετα-αποικιακή κριτική και τη μετα-το-απαρτχάντ και μετα-το-τείχος γραμματεία.

1.3.3. Το άλγος του Αρχείου.

Το 2009 ο επιμελητής Okwui Enwezor οργανώνει μια έκθεση με τίτλο *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*. Ο τίτλος της έκθεσης αποτελεί φόρο τιμής στο έργο του Jacques Derrida, *Archive Fever, A Freudian Impression* προκαταλαμβάνοντάς μας, επίσης, για το πώς πρέπει να διαβάσουμε τις επιμελητικές επιλογές του και τη θεωρητική τους προσέγγιση με μια ντεριντιανή, δηλαδή, προοπτική. Επιπλέον η προμετωπίδα του κειμένου του είναι αφιερωμένη στον ορισμό του αρχείου από τον Foucault. Εξ αρχής ο συγγραφέας μάς κάνει σαφές το πλαίσιο της ανάγνωσής του. Η μετα-αποικιακή προσέγγιση του Enwezor δικαιολογεί τη μνεία στον Derrida και στον Foucault, καθώς ο λόγος τους προσέφερε στον μετα-αποικιακό λόγο σημαντικά ερείσματα. Οι αναφορές του μας διευκολύνουν να πλοηγηθούμε στις επιλογές του επιμελητή αναζητώντας το νήμα των συνδέσεων που παράγει η επιμελητική του πρόταση.

Δεν είναι η πρώτη φορά που ο Enwezor ασχολείται με το θέμα του αρχείου και σίγουρα δεν είναι η πρώτη φορά που ενεργοποιεί στην ίδια του την πρακτική τον μηχανισμό του αρχείου και τις τεκμηριωτικές πρακτικές (ντοκιμαντέρ). Η περίβλεπτη *Documenta 11* της οποίας ήταν ο κεντρικός επιμελητής, οργανώθηκε χωρικά και μεθοδολογικά ως ένα διευρυμένο αρχείο εικόνων, ντοκουμέντων και τεκμηριωτικών πρακτικών και κειμένων στο οποίο ο θεατής ως ερευνητής ανακαλύπτει το σύστημα που διέπει την παρουσίαση, την έκθεση των πραγμάτων και την ίδια τη διοργάνωση των μεγάλων εκθεσιακών υπερπαραγωγών.

Στην έκθεση *Archive Fever* (2008), που οργάνωσε με επίκεντρο το αρχείο, ο επιμελητής μελετά την «πολυπλοκότητα της έννοιας» μέσα από τις μεταμορφώσεις της τέχνης της φωτογραφίας στη σχέση της με την ιστορία και το μνημείο, όπως άλλωστε μαρτυρεί και ο υπότιτλος της έκθεσης: *Photography Between History and the Monument (Η Φωτογραφία ανάμεσα στην Ιστορία και το Μνημείο)*. Η προσέγγισή του μας θυμίζει αυτό που επισημαίνει ο Ricoeur, ότι «η σχέση μεταξύ τεκμηρίων και μνημείων αποτέλεσε τον ακρογωνιαίο λίθο στον οποίο βασίστηκε η κριτική της επιστημολογικής ακεραιότητας» (Ricoeur στο Merewether, 2006: 68). Το ενδιαφέρον του Enwezor επικεντρώνεται στις καλλιτεχνικές πρακτικές της φωτογραφίας και του φιλμ τις οποίες θεωρεί εμβληματικές και κυρίαρχες ανάμεσα στις πρακτικές που

«οικειοποιήθηκαν, ερμήνευσαν, [...] διερωτηθήκαν για τις αρχειακές δομές και το αρχειακό υλικό» (Enwezor, 2008a: 12).

Η έκθεση αφορά τη «διακίνηση» (οπ.: 11) φωτογραφικού και φιλικού υλικού σε ένα πλήθος μεθόδων καλλιτεχνικής παραγωγής. Δεν ενδιαφέρεται, δηλαδή, στενά για την εξέλιξη της φωτογραφίας και του φιλμ ως μέσων. Ο Enwezor εμβαθύνει σε «κριτικές συναλλαγές» και ενδιαφέρεται να αναδείξει νέες «εικονιστικές και ιστοριογραφικές εμπειρίες» (οπ.) που παράχθηκαν από την αξιοποίηση του μέσου της φωτογραφίας σε αντισυμβατικές καλλιτεχνικές προτάσεις. Η φωτογραφία ως αδιαμφισβήτητο τεκμήριο, υπήρξε ο πυρήνας των αρχείων. Η χρήση της σε ένα εύρος εφαρμογών έκαναν τη φωτογραφία και το φιλμ κριτικά εργαλεία του «αρχειακού μοντερνισμού» (οπ. 12). Η ίδια η κάμερα ταυτίζεται με το αρχείο, «κάθε φιλμ είναι a priori ένα αρχειακό αντικείμενο» (οπ.). Εδώ, παρότι ο θεωρητικός κάνει σαφές ότι το αρχείο είναι μια ρηματική κατασκευή και δεν ταυτίζεται με ένα σκονισμένο τόπο –κατά τον Foucault– ταυτίζει το αρχείο με τον μηχανικό τόπο της κάμερας. Στη συνέχεια, όπως και οι προκάτοχοί του, αναζητά τις προφανείς συνδέσεις με τους πρωτεργάτες αυτού του μέσου που «φλέγονται από πόθο» (οπ.) να παράξουν τεκμήρια, να παράξουν ένα αρχείο (οπ.).

Ο Enwezor δεν παρασύρεται σε μια ιστορική αναδρομή. Εστιάζει περισσότερο στη φουκωική ιδέα της βιοπολιτικής οργάνωσης της ταυτότητας, η οποία βασίζεται στην προνομιακή σχέση της εξουσίας με τη γνώση. Μέσα σε αυτό το σχήμα, ο θεωρητικός επισημαίνει το πέρασμα του (φωτογραφικού) τεκμηρίου από την αθωότητα του ανθρωπολογικού τεχνουργήματος στην αυθεντία του κοινωνικού εργαλείου. Στο πέρασμα αυτό, όπως παρατηρεί, διαμορφώνεται η αυτοκρατορική, απόλυτα κυριαρχική εκδοχή του αρχείου. Αυτή συνδέεται με τη ρυθμιστική, γραφειοκρατική, θεσμική τάξη η οποία ενεργεί έλεγχο σε σώματα και επιτελεί ταυτότητες. Σε αυτή τη βάση σχηματίζεται το αρχείο της Αυτοκρατορίας που οργανώνει τις ταυτότητες των αποικιακών υπάλληλων (subaltern) σωμάτων. Στον τρόπο που πλέκεται ο λόγος του Derrida και του Foucault αναφορικά με το αποικιακό υποκείμενο, αφουγκραζόμαστε τον λόγο της θεωρητικού Gayatri Spivak από το κείμενο *Can the Subaltern Speak?* (Spivak, 1988) και φαίνεται η ‘μετα-αποικιακή’ κριτική προσέγγιση που διαπερνά την ανάγνωση του Enwezor.

Όπως και στην περίπτωση των άλλων δύο θεωρητικών και στην περίπτωση του Enwezor ο προσδιορισμός του αρχείου ως διακριτού καλλιτεχνικού μέσου βρίσκεται στο επίκεντρο των αναζητήσεων του. Ο Enwezor αξιοποιεί την προσέγγιση της θεωρητικού Rosalind Krauss για το καλλιτεχνικό μέσο στη «μετά-το-μέσο» (Krauss, 2000) συνθήκη και προτίθεται να παρακολουθήσει τον σχηματισμό αυτού που ονομάζει το «αρχείο ως μέσο». Πρόκειται, όπως σημειώνει, για έναν σχηματισμό που συνδυάζει τις διαφορετικές προσεγγίσεις των Foucault και Derrida για το αρχείο. Ο Enwezor διατείνεται ότι το φορητό κουτί του Duchamp, η ετερογένεια των επιμελητικών διατάξεων του Broodthaers, ο αδιάπαυστος σχολιασμός για τη φωτογραφία ως μνημονικό αντικείμενο του Richter αποτέλεσαν κομβικά σημεία στο σχηματισμό αυτής της πρακτικής. Διαμόρφωσαν μια λογική εγκατάστασης (domiciliation) και σχηματισμού σημείων (consignation) (συγκεντρώνοντας μαζί στοιχεία που οργανώνουν τη ματιά του καλλιτέχνη), καθώς και μια συνθήκη της πραγματικότητας των αποφάνσεων καθενός από τα επιμέρους έργα, όπου τα ιστορήματα που επικοινωνούν, σχηματίζουν, δίνουν φόρμα, «στο a priori αρχείο της καλλιτεχνικής πρακτικής» (Enwezor, 2008a: 18). Αυτή η μέθοδος ανταποκρίνεται στην αρχειακή παρόρμηση που περιέγραψε ο Foster, κατά τον συγγραφέα. Οι καλλιτέχνες εξετάζουν τους αυταπόδεικτους ισχυρισμούς του αρχείου διαβάζοντάς το ενάντια στο ρεύμα (οπ.), παράγοντας ταυτόχρονα νέες ερμηνευτικές κατηγορίες και εγκαθιδρύοντας μια «αρχαιολογική σχέση με την ιστορία, το τεκμήριο, την πληροφορία» (οπ.).

Η ιδέα των νέων ερμηνευτικών εργαλείων που μπορεί να προσφέρει το «a priori αρχείο της καλλιτεχνικής πρακτικής» παίρνει στη συνέχεια το ιδιαίτερο νόημά της. Η κριτική του Enwezor συνδέει την αρχειακή πρακτική με την τωρινή συνθήκη. Ο θεωρητικός επικαλείται το παράδειγμα της μεροληπτικής έρευνας των αρχείων του Ιράκ για την απόδειξη ύπαρξης πυρηνικού εξοπλισμού. Με αυτόν τον τρόπο επαναφέρει το ζήτημα της διατάραξης της ακεραιότητας και της εμπιστοσύνης στα αρχεία ως τόπους ιστορικής αποκατάστασης και μνήμης. Το αρχείο, δηλαδή, δεν είναι το αδιαμφισβήτητο όργανο μέσω του οποίου μπορούμε να γνωρίζουμε το ανόθευτο υλικό που εγκαθιδρύει τη γνώση, δεν είναι η μοναδική έγκυρη αναφορά πάνω στην οποία μπορούμε να στηριχτούμε προκειμένου να επικυρώσουμε και να αναγνωρίσουμε το παρελθόν (οπ.). Ο Enwezor βρίσκει το νήμα των αναλογιών με το

αρχείο της Αυτοκρατορίας³² που εγκαθιδρύεται στη βάση της «υπηρεσίας πληροφοριών» και που λειτουργεί ως ο απόλυτος έλεγχος, η απόλυτη κυριαρχία έναντι των αντίπαλων δυνάμεων, μέσω της ανώτερης δύναμης της καθυπόταξης. Μιλώντας με όρους της πολεμικής κατασκοπευτικής ορολογίας, στρέφει την προσοχή μας σε ενδιαφέρουσες διαστάσεις του αρχείου συμβεβλημένες με τις σύγχρονες εννοιολογήσεις του αλλά όχι ακόμα εξαντλημένες, όπως αυτή της «αρχειακής κατασκοπείας» και του «θεάματος της αρχειακής παραπληροφόρησης» (οπ.: 20). Η υιοθέτηση της κατασκοπευτικής ορολογίας παραπέμπει στην ψυχροπολεμική αισθητική που κυριάρχησε τα χρόνια σχηματισμού των μετα-πολεμικών αρχειακών πρακτικών. Ταυτόχρονα, όμως, δημιουργεί μια σύμφυση του μηχανισμού (του αρχείου) με την μηχανορραφία, στην οποία κάποιες φορές μας εγκαταλείπει και ο ίδιος ο λόγος του Foucault περί μηχανισμών.

Αυτό που καθίσταται σαφές, όμως, και από την ανάγνωση του Enwezor, είναι ότι στις διάφορες εκδοχές της η καλλιτεχνική ενασχόληση με το αρχείο –αρχείο και μνήμη, αρχείο και δημόσια πληροφορία, αρχείο και τραύμα, αρχείο και εθνογραφία, αρχείο και ταυτότητα, αρχείο και χρόνος– κατοχυρώνει πλέον ένα νέο καλλιτεχνικό μέσο. Άλλωστε, ο Enwezor στη μελέτη του διαμορφώνει δύο ενότητες που είναι αφιερωμένες στο αρχείο ως φόρμα και στο αρχείο ως καλλιτεχνικό μέσο (medium). Σημαντικό χαρακτηριστικό αυτού του διαχωρισμού είναι ότι δεν ταυτίζει το πρώτο με το δεύτερο. Επιπλέον, ο Enwezor θέτει μια γόνιμη βάση για τη σύνδεση του αρχείου με ζητήματα που αφορούν τη σύγχρονη (δυτική) συνθήκη, το δημόσιο χαρακτήρα του και τη σχέση του ως ‘θεσμικής δομής’ με τη δημοκρατία και τους θεσμούς της. Αυτή η κατεύθυνση αποδεσμεύει ακόμα περισσότερο το αρχείο από αναγνώσεις που εξαντλούνται στους μηχανισμούς, τις τεχνικές του και τον χώρο ως τη φυσική παράμετρο της φύλαξης και παρουσιάσής του. Ενώ, όμως, διαγράφονται αυτές οι ατραποί για την παρουσίαση του αρχείου, η θεώρηση του Enwezor, σε μεγάλο βαθμό,

³² Ο Enwezor αναφέρεται στο έργο του Thomas Richards, *The Imperial Archive* (Richards, 1993). Ο Richards ανέπτυξε με συστηματικό και αποκαλυπτικό τρόπο τις τεχνικές με τις οποίες η Βρετανική Αυτοκρατορία κατόρθωσε να διαχειριστεί την έκρηξη της πληροφορίας εγκαθιδρύοντας έναν ισχυρό δεσμό μεταξύ της γνώσης και της κρατικής εξουσίας επιχείρημα που στοχεύει με διορατικό τρόπο σε πλήθος πολιτιστικών θεσμών (όπως τα μουσεία, που παρουσιάζονται ως ένα εμβληματικό είδος «σύγκλισης της αισθητικής και πολιτικής σφαιράς της αναπαράστασης») (οπ.14) αλλά και στην ίδια την καλλιτεχνική (λογοτεχνική) παραγωγή.

όπως και οι δύο προηγούμενες, δεν αποκλίνει από το κυρίαρχο τρίπτυχο: μνήμη-μνημείο-τραύμα.

Χαρακτηριστικά, σημειώνει, οι καλλιτεχνικές παρεμβάσεις (interventions) μπορούν να ενεργοποιήσουν πιο σύνθετους αναστοχασμούς για τη σχέση μεταξύ ντοκουμέντου και ιστορικής συνείδησης. Τα αρχεία αναπαριστούν σκηνές ενός αβάσταχτου ιστορικού βάρους και με αυτό τον τρόπο διανοίγουν έναν παραγωγικό χώρο με τη μορφή του αισθητικού, ηθικού, πολιτικού, κοινωνικού και θεωρητικού στοχασμού (speculation) (Enwezor, 2008a: 33). Πιο συγκεκριμένα, σχετικά με τα έργα των Eyal Sivan και Robert Morris, που παρουσιάζονται στην έκθεσή του αναφέρει:

οι αρχιτεκτονικές αρχαιακές κατασκευές «αρνούνται τη λογική της αρχαιακής γραμμικότητας και της αφηγηματικής συνέχειας [προσβάλλουν] την κατηγορηματική εξουσία του αρχείου ως την αξιωματική προορατικότητα στην αλήθεια. Ωσάν η ανασκευή της μοναδικής αυθεντίας του αρχείου να μειώνει το τραύμα που αυτό αντιπροσωπεύει. [...] Αποκαλύπτεται η βουβαμάρα του αρχείου, η κοινωνική του αδυναμία επικοινωνίας ως η ορθολογιστική φωνή της αλήθειας». (οπ.: 34-5)

Οι καλλιτεχνικές εκδοχές αρχείου διερευνούν αυτή την ενδιάμεση ζώνη μεταξύ της αδυναμίας του αρχείου και της εξουσίας που αυτό ασκεί στη δημόσια μνήμη. Τοποθετούνται στην ενδιάμεση ζώνη μεταξύ τραύματος και μνήμης, προωθώντας στους χρήστες και θεατές νέα είδη ηθικών, κοινωνικών και πολιτικών σχέσεων με την πληροφορία, την ιστορία και τη μνήμη. Σε μια ανακυκλωτική κίνηση ο θεωρητικός, συνδέει το ενδιαφέρον για την αρχαιακή φόρμα στη σχέση της τέχνης με τους ιστορικούς αναστοχασμούς σχετικά με το παρελθόν.

Το αρχείο λαμβάνει πλήθος διαφορετικών ρόλων, μέσα από την κατά κάποιο τρόπο συνεχή και αδιάκοπη ροή στην παρουσίαση του Enwezor· παρουσίαση που βρίσκει το κέντρο της στον «ιστορικό αναστοχασμό σε σχέση με το παρελθόν». Το καλλιτεχνικό αρχείο μπορεί να καλύψει την γκριζα ζώνη μεταξύ μνημόσυνου και μνημείου, «αρχαιακής επανόρθωσης» (archival retrieval) (οπ.: 37). Μπορεί να γίνει ο προσωρινός μηχανισμός για την αναβίωση ιστορικών στιγμών που στοχεύουν στην επανασύσταση της ιστορίας. Στη μετα-κομμουνιστική συνθήκη τα υποκείμενα αντικρίζουν κατάματα τον «αρχαιακό φασισμό» (οπ.), και, όπως μας υποδεικνύουν θα λέγαμε οι SubReal, την προσωπική ευθύνη του καθενός απέναντι σε αυτόν. Σε τέτοιες

περιπτώσεις παράγονται νέες ερμηνευτικές δομές ως χώροι εξέτασης υποθέσεων που παραμένουν εκκρεμείς στη συλλογική μνήμη. Παράλληλα, σε μια ακόμα εκδοχή την οποία ονομάζει «καρνιβαλιστική», ο Epwezor συνενώνει θεατρικές ετερογλωσσίες, κριτικούς διαλογισμούς, το γκροτέσκο σε μια σύντηξη ποικίλων φωνών και υποκειμενικών θέσεων που επιτρέπουν να αναδυθεί «η υποκειμενικότητα του λαϊκού, του κοινού αισθήματος» (οπ.: 39). Οι «αρχειακές επαναφορές» (archival returns) (οπ.: 37) αποτελούν έναν αγώνα έναντι στην επίσημη αμνησία και ανομία, αυτή που επιβάλλει η κρατική καταστολή. Στην ανάγνωση του Epwezor βρίσκουμε τις βάσεις για την αξίωση του αρχείου ως επαναρθρωτικού μηχανισμού.

Ο Epwezor αφήνει τελευταία την εθνογραφική συνθήκη του αρχείου. Μια προφανής εξήγηση για αυτή την επιλογή είναι ότι η συνθήκη αυτή υπήρξε και εξακολουθεί να είναι κυρίαρχη στην καλλιτεχνική πρακτική αρχείου. Στην περιγραφή του, που παραπέμπει στον πολύ γνωστό εθνογράφο-καλλιτέχνη (*The Artist as Ethnographer*) του Foster (1999 [1996]), έρχεται για άλλη μια φορά στο προσκήνιο η σχέση του αρχείου με την αρχαιολογική, ανασκαφική και δικανική (forensic), πρακτική. Υπογραμμίζεται για άλλη μια φορά η σχέση του αρχείου με τα συστήματα γνώσης και αλήθειας και τονίζεται ο τρόπος που «αναδιπλώνονται οι ταυτόχρονες δομές της αρχαιοθέτησης (concomitant structures of archivization) [...] στην παραγωγή νοήματος», υποδεικνύοντας μάλλον ότι η φουκωική αρχαιολογία της γνώσης δεν είναι ακόμα ένα τελειωμένο πρόγραμμα. Άλλωστε, η παραπομπή του συγγραφέα στο τέλος του άρθρου του στον Buchloh μαρτυρεί ότι οι επιμέρους γραμματείες για τη μνήμη, το τραύμα, την ιστορία και κυρίως τον θεσμίζοντα χαρακτήρα του αρχείου, που απηχούν τις πλούσιες εννοιολογήσεις των Foucault και Derrida, σχηματίζουν το πολύπτυχο της εθνογραφικής –και όχι μόνο– συνθήκης του αρχείου. Με τα δικά του λόγια:

«η αφήγηση της ιστορίας ως μιας ακολουθίας γεγονότων που αναφέρονται στις ενέργειες μεμονωμένων προσώπων μετατοπίζεται στην εστίαση στη συγχρονία διαφορετικών αλλά τυχαίων κοινωνικών δομών και αναρίθμητων συμμετεχόντων παραγόντων και η ιστορική εξέλιξη επανασυλλαμβάνεται ως το δομικό σύστημα διαρκώς εναλλασσόμενων αλληλεπιδράσεων και παραλλαγών μεταξύ οικονομικών και οικολογικών δεδομένων, ταξικών σχηματισμών και των ιδεολογιών τους και των τύπων κοινωνικών και πολιτιστικών αλληλεπιδράσεων που

αφορούν κάθε συγκεκριμένη στιγμή» [Buchloh στο (Enwezor, 2008a: 46)].

Η παρουσίαση της εθνογραφικής στροφής από τον Enwezor προσφέρει ένα πλούσιο λεξιλόγιο στην τέχνη αρχείου. Ο εθνογραφικός προσδιορισμός του αρχείου συνδέεται με το αξίωμα ότι οι αρχειακές φόρμες έχουν συγκεκριμένες μνημονικές λειτουργίες και κρατούν ένα κλειδί πρόσβασης στην ιστορική εμπειρία. Το αρχείο σήμερα, όπως παρατηρεί ο συγγραφέας, βρίσκεται σε μια συνθήκη ιστορικής θωράκισης (ανακαλούμε εδώ, επίσης, την ανάγνωση του Buchloh) ή φυλάκισης. Αυτή η κατάσταση εγκλωβισμού του αρχείου συνδέεται με τον ρόλο των μέσων μαζικής επικοινωνίας, των μουσείων τέχνης, φυσικής ιστορίας και εθνογραφίας, των παλιών βιβλιοθηκών, της προνομιακής θέσης των ενθυμίων στη μαζική κουλτούρα, τις αναβιώσεις ιστορικών γεγονότων ως τουριστικές ατραξιόν και εμπορικά αναμνηστικά. Ακόμα μπορεί κανείς να την εντοπίσει στα προσωπικά φωτογραφικά άλμπουμ, στους σκληρούς δίσκους των κομπιούτερ. Μέσα σε αυτή τη συνθήκη οι καλλιτέχνες «ενεργούν» (enact) την αρχειακή φαντασίωση και την ‘αρχωντική (archontic) λειτουργία του ιστορικού, του μεταφραστή, του επιμελητή, του παιδαγωγού. (Enwezor, 2008a: 40). Περιγράφοντας αυτή την έκφραση του αρχείου, ως «οπτική εθνογραφία» (visual ethnography) (οπ.: 40) ο συγγραφέας προσφέρει μερικούς ακόμα ενδιαφέροντες προσδιορισμούς και διασυνδέσεις στην αρχειακή πρακτική.

Πιο συγκεκριμένα αναφέρουμε την «αρχειακή συνάθροιση» (οπ.: 41) που ο συγγραφέας συνδέει και με την διαδικτυακή πρακτική, μια πρακτική που παραπέμπει στους μηχανισμούς μιας νέας οικονομίας στην παραγωγή, την ανταλλαγή και τη μεταφορά εικόνων που ο Terry Smith θα περιγράψει με τον όρο «iconomy» (εικονομία) [στον Enwezor (οπ.)]. Ακόμα, στην διαδικασία της «αρχειακής συνάθροισης» ο Enwezor, εντοπίζει τη συνένωση «αποσυγκειμενοποίησης και φетиχοποίησης» (decontextualization and fetishization) (οπ.: 41) που χαρακτηρίζει την υπερσυσσώρευση εικόνων. Αντίθετα, με την έννοια της «αρχειακής επανευθυγράμμισης» περιγράφει μια αντι-εθνογραφική προσέγγιση που εισέρχεται αναδρομικά στο αρχείο και αντιστρέφει, θα μπορούσαμε να πούμε, το αρχείο της «φαντασίας» (οπ.: 42). Στην αλυσίδα των αρχειακών μηχανισμών προστίθεται ακόμα η «αρχειακή παραπομπή», στην οποία ο συγγραφέας εντοπίζει μια ακόμα πρόκληση

στο ζήτημα της αύρας, της αυθεντικότητας, του πρωτότυπου και της ομοιότητας και κυρίως μια πρόκληση στην αναλυτική σιωπηρή δύναμη του «λιτού φετιχισμού της αποδυνάμωσης», όπως ποιητικά την ονομάζει (οπ.: 43). Και στη βάση του αντικειμένου που φέρει αύρα, το συνδέει με τη χειροποιητική διάσταση του «αρχειακού τεχνουργήματος». Ακόμα, στην κατασκευαστική κατεύθυνση προστίθεται η έννοια του «αρχειακού στρατηγήματος» (archival ruse) (οπ.: 44) που συνδέεται με τη σεναριακή συγγραφή, τη διανομή ρόλων, τη σκηνοθεσία και την εκτέλεση φανταστικών γεγονότων και περιστατικών, παράγοντας μια ακόμα αντιστροφή στην «πολιτιστική αμνησία» (οπ.: 44). Το «αρχειακό στρατήγημα» συμμετέχει στον «αρχειακό αναλογισμό» που αμφισβητεί τον τρόπο που η «αξιωματικότητα» (authenticity) του αρχείου χρησιμεύει προκειμένου να ταξινομηθούν και να ενοποιηθούν διαφορετικής προέλευσης ζητήματα, όπως για παράδειγμα του φύλου, της εθνικότητας, της φυλής (οπ. 45).

Στο πλήθος των όρων που χρησιμοποιεί ο Enwezor μπορεί να δει κανείς να διαμορφώνεται ένα νέο λεξιλόγιο που συντελεί τόσο στην καλύτερη κατανόηση των μορφικών τουλάχιστον χαρακτηριστικών αυτών των πρακτικών όσο και στην ίδια την διεύρυνση του πεδίου που αναπτύσσεται διαφοροποιούμενο από τους ιστορικούς του προκατόχους της ιστορικής πρωτοπορίας. Ένα πεδίο που στην προσέγγιση του Enwezor αξιοποιεί ακόμα περισσότερο την παρακαταθήκη των πολιτιστικών σπουδών και των σπουδών φύλου. Στον τρόπο που προσεγγίζει τα διαφορετικά παραδείγματα τα οποία έχει συγκεντρώσει στην έκθεση βλέπουμε, κυρίως, τον σχηματισμό μιας 'ειδικής γλώσσας' (jargon) που έρχεται να προστεθεί στον κανόνα που έχουν δημιουργήσει οι προκάτοχοί του και μέσω αυτής βλέπουμε την κατοχύρωση ενός διακριτού, πλέον, πεδίου (καλλιτεχνικής) δράσης. Μιας δράσης που κατά τον Enwezor, συμπυκνώνεται στην πρόκληση «βαθιών αναστοχασμών σχετικά με την ιστορική συνθήκη» (οπ.: 46).

Η μελέτη αυτή, όπως φανερώνει και ο τίτλος του βιβλίου/καταλόγου *Archive Fever*, πέρα από την οφειλή στην ντεριντιανή ανάγνωση, μαρτυρεί την εντατικοποίηση αυτής της δραστηριότητας στη μετα-πολεμική περίοδο και ιδιαίτερα στην μετα-αποικιακή και τη μετά-το-τείχος συνθήκη. Στην 'ειδική γλώσσα' και κυρίως στις ιδιαίτερα σύνθετες, όπως είδαμε προηγουμένως, διασυνδέσεις που επιχειρεί, μπορούμε να εντοπίσουμε τις διακλαδώσεις της τέχνης αρχείου προς πλήθος άλλων

καλλιτεχνικών πρακτικών. Μπορούμε να κατανοήσουμε τη σχέση των πρακτικών της δεκαετίας του '90 με τις εξελίξεις στην ηλεκτρονική –και όχι μόνο– τεχνολογία αλλά κυρίως με τις συνθήκες που ταλαιπωρούν τη μετά-τις-αποικίες «αυτοκρατορία» και τη μετά-το-τείχος Ευρώπη. Στην ανάγνωσή του ο Enwezor, χωρίς να διαφοροποιείται από τον λοιπό λόγο που προσδιόρισε αυτή την πρακτική, εστιάζει στα ζητήματα της μνήμης, της σχέσης παρελθόντος και παρόντος, στην ενδιάμεση ζώνη μεταξύ μαρτυρίας και μνημείου, στο τρίπτυχο που ορίζει τη σχέση μνήμης-ιστορίας-μνημείου.

Η ανάγνωση του Enwezor, ενώ παραμένει επικεντρωμένη στο θέμα που έχει θέσει, αφήνει ανοιχτά τα παράθυρα σε κατευθύνσεις προς τις οποίες έχει δρομολογηθεί η τέχνη αρχείου τα τελευταία χρόνια. Για παράδειγμα, με αφετηρία τη σχέση του αρχείου με το μνημείο, η συζήτηση έχει προεκταθεί με περισσότερη ένταση στο ζήτημα του δημόσιου χώρου, της δημόσιας σφαίρας και της δημοκρατίας. Στην παρουσίασή του ο Enwezor έχει επίγνωση ότι δεν μπορεί να εξαντλήσει όλες τις διακλαδώσεις που αφορούν την τέχνη αρχείου. Δεν συνδέει όμως με ιδιαίτερο τρόπο το αρχείο με τη δημόσια σφαίρα και τη δημοκρατία.

1.3.4. Παρέκβαση. Η τεκμηριωτική στροφή.

Στην έκδοση *The Need to Document*, η καλλιτέχνη και θεωρητικός τέχνης Hito Steyerl (Steyerl, 2005), της οποίας το έργο συνδέεται με την πρακτική του φιλμ-αρχείου³³, μελετά την πολιτική της αλήθειας και την τεκμηριωτική στροφή στο πεδίο

³³ Εδώ είναι σαφής η αναφορά στο καλλιτεχνικό είδος φιλμ-δοκίμιο/πραγματεία (essay film), που συνδέεται με ιδιαίτερο τρόπο με την καταγραφική τέχνη. Όπως εξηγεί η θεωρητικός Nora M. Alter στο άρθρο της *The Political Im/perceptible in the essay film: Farocki's Images of the World and the Inscription of War* (Alter, Άνοιξη, Καλοκαίρι 2002), σχετικά με το γένος των ταινιών-δοκίμια (film-essay), οι απαρχές αυτού του είδους μπορούν να τοποθετηθούν το 1948 στο έργο του Alexandre Astruc. Εντούτοις, οι Ρώσοι πρωτοπόροι του κινηματογράφου επιδίδονται σε αυτό το είδος για χρόνια, ενώ ο Γερμανός πρωτοπόρος κινηματογραφιστής Hans Richter αναζήτησε ήδη από το 1940 ένα είδος μετα-ντοκιμαντερίστικης φιλομορφίας που θα υπερπηδούσε το πρόβλημα του μη/ορατού/διανοητού/αντιληπτού (im/perceptible). Καθιστώντας 'προβλήματα, σκέψεις, ιδέες' ορατές, επιχείρησε να κάνει ορατό ό,τι δεν είναι ορατό. Ο Richter δανείστηκε τον όρο δοκίμιο από τη λογοτεχνία, καθώς το είδος αναφέρεται στη διαχείριση δύσκολων και αφηρημένων θεμάτων με γενικά κατανοητή φόρμα. Ο Richter είχε την επιθυμία να ελευθερώσει το φιλμ από «την απεικόνιση εξωτερικών φαινομένων και τη σύμβαση της χρονολογικής διαδοχής» (οπ.: 170). Ο όρος του Richter υιοθετήθηκε σχετικά πρόσφατα (στη δεκαετία του '80) στις περιπτώσεις που επιχειρείται μια δημιουργική σύζευξη των τυπικών ταινιών μυθοπλασίας με το κινηματογραφικό είδος του ντοκιμαντέρ. Σήμερα οι ταινίες-δοκίμιο περιγράφονται ως ένα μέσο ή ένα γένος που τοποθετείται στο μεταίχμιο μεταξύ ντοκιμαντέρ και ταινίας, μυθοπλασίας και ιστορικής καταγραφής, αλήθειας και φαντασίας. Σύμφωνα με την Alter, παρά την προσπάθεια κατηγοριοποίησής τους, οι δημιουργοί αυτού του είδους εναντιώνονται στη φορμαλιστική κατηγοριοποίηση. Αυτό το είδος τέχνης αντιλαμβάνεται τον εαυτό

της τέχνης (documentarism in the art field). Μέρος της τεκμηριωτικής στροφής θεωρεί και την ανάπτυξη της αρχειακής πρακτικής. Αυτό, βεβαίως, δεν αποτελεί μια πρωτοτυπία, καθώς το αρχείο εξ ορισμού συνδέεται με το τεκμήριο και την τεκμηριωτική πρακτική, όπως έδειξαν οι μέχρι τώρα θεωρήσεις. Το κείμενο της Steyerl δεν είναι μια μελέτη εστιασμένη στο αρχείο, όπως είναι οι περιπτώσεις που παρουσιάσαμε μέχρι εδώ. Στη σύνδεση, όμως, του αρχείου με τη γενική αναβίωση των τεκμηριωτικών μεθόδων στην τέχνη της δεκαετίας του '90, συνοψίζονται μια σειρά από ζητήματα. Τα ζητήματα αυτά προβλήθηκαν ιδιαίτερα στις συζητήσεις που αφορούσαν την άνθιση τέτοιων πρακτικών και προσδιορίζουν την πρόσληψη του καλλιτεχνικού αρχείου στο πλαίσιο των ίδιων των πολιτικών της τεκμηριωτικής πρακτικής.

Η εκκίνηση της Steyerl, συμπίπτει με αυτές των προηγούμενων θεωρητικών και αφορά τη διαπίστωση της πύκνωσης τέτοιων πρακτικών. Τα ζητήματα, τα οποία εντοπίζει, όπως θα δούμε, δεν είναι ξένα προς την τέχνη αρχείου. Ως έναν βαθμό αφορούν τον ίδιο τον πυρήνα τους και εν μέρει έχουν ήδη εντοπιστεί από τις προηγούμενες μελέτες που παρουσιάσαμε. Αυτό που επισφραγίζει το κείμενο της Steyerl είναι η πρόκριση μερικών από αυτά που θα προσδιορίσουν την ιδιαίτερη τροπή που θα πάρει αυτή η πρακτική από τη δεκαετία του '90 και μετά. Η προσέγγιση της Steyerl κάνει ακόμα πιο σαφές ότι, όσο αναπτύσσεται ο λόγος γύρω από αυτή την πρακτική, αλλάζει και ο τρόπος που χρωματίζεται η ίδια η πρακτική, η ερμηνεία και η πρόσληψή της.

Σύμφωνα με την Steyerl, η δεκαετία του '90 γνώρισε μια αναβίωση της ενσωμάτωσης των μεθόδων έρευνας στο πεδίο της τέχνης. Αντίστοιχα προς τη ρήση

του ως μια αίρεση που δεν σέβεται τους παραδοσιακούς διαχωρισμούς, αξιόνοντας την υπέρβαση τόσο σε επίπεδο δομής όσο και σε επίπεδο νοήματος. Οι ταινίες αυτού του είδους είναι ως επί το πλείστον αυτο-αναφορικές και αναστοχαστικές. Στον πυρήνα του ενδιαφέροντος τους βρίσκεται η συζήτηση για τη θέση του υποκειμένου, τόσο του δημιουργού όσο και του θεατή και διαρκώς ανανεώνεται ο αναστοχασμός αναφορικά με το ίδιο το μέσο στο πλαίσιο μιας διευρυμένης διατομεακότητας. Νοείται ως μια οπτικο-ακουστική περφόρμανς θεωρίας και κριτικής που εκτελείται στο πλαίσιο του φιλικού κειμένου και επιχειρεί να αντισταθεί στον ακαδημαϊκό, επίσημο λόγο. Υπάρχει μια προσπάθεια από την πλευρά του δημιουργού να προκαλέσει στον θεατή την αντίσταση στην (υπέρ)ταύτιση με τη θέση του δημιουργού καθώς προμηθεύει με στρατηγικό τρόπο κάποια εργαλεία κριτικής (που αποτελούν ταυτόχρονα και τα ίδια τα εργαλεία της αυτοκριτικής του δημιουργού) στο κοινό (όπως η προσπάθεια για παράδειγμα της αποδόμησης του κυρίαρχου και χειριστικού ρόλου της εκφώνησης (voiceover) στα ντοκιμαντέρ). Η ταινία-δοκίμιο μπορεί να ιδωθεί σαν ντοκιμαντέρ ή σαν ταινία ή ακόμα σαν μια μορφή πληροφορίας (form of intelligence) (οπ.: 172), όπως προτιμά να την αποκαλεί ο καλλιτέχνης Farocki στον οποίο είναι αφιερωμένο το δοκίμιο της Alter, το οποίο τον παρουσιάζει ως μια ιδιαίτερη περίπτωση σύγχρονου κινηματογραφιστή/δοκιμογράφου.

του Foster περί εθνογραφικής στροφής, η συγγραφέας, ονομάζει αυτή την τάση που χαρακτήρισε τη δεκαετία του '90, «τεκμηριωτική στροφή» (Steyerl, 2005: 53). Σε αυτή, οι έννοιες του συγκείμενου, του αρχείου και της παραγωγής γνώσης έπαιξαν καθοριστικό ρόλο.

Οι αρχειακές πρακτικές εξ ορισμού βρίσκονται στο κέντρο αυτής της τέχνης που υιοθετεί τους τρόπους και τις μεθόδους του γραφειοκρατικού, διοικητικού και οργανωτικού μηχανισμού καθώς και τις ορθολογικές μεθόδους της επιστήμης προκειμένου, όμως, να διαταράξει τις βεβαιότητες αυτών των πεδίων. Η ακρίβεια, η αποστασιοποίηση, η πεζότητα και η κυριολεξία θα χαρακτηρίσουν αυτές τις πρακτικές.

Ενδεικτικά αναφέρουμε μερικές ιστορικές εκφράσεις αυτής της κατεύθυνσης, όπως τις ψυχρές σειριακές φωτογραφίες κτιρίων της βιομηχανικής ιστορίας της Γερμανίας των Hilla και Berndt Becker, από τις οποίες εκκινεί τη μελέτη του ο Buchloh, τις μνημειακής διάστασης συνθέσεις από χειρόγραφα δελτία αριθμών της Hanne Darboven, όπου υιοθετείται η σημειολογία και η ευρητηριακότητα (indexicality), ακόμα πλήθος πρακτικών όπως, το ευρετήριο γραφειοκρατικού τύπου φωτογραφιών του Hans Blau που υπαινίσσεται τον τρόπο που οργανώνεται η έμφυλη ταυτότητα. Η καλλιτεχνική αυτή πρακτική βρίσκει, επίσης, την έκφρασή της στο κοπιώδες έργο των είκοσι τόμων τυπωμένων αριθμών που σχηματίζουν χιλιετίες του On Kawara. Τη συναντάμε στη δημιουργική κειμενικότητα που εισήγαγε η εννοιολογική ομάδα Art and Language στο τέλος της δεκαετίας του '60, ακόμα στα καλλιτεχνικά βιβλία του Edward Ruscha που καταγράφουν την αμερικάνικη κουλτούρα του δρόμου (road culture) μέσα από φαινομενικά τυπικές φωτογραφικές καταγραφές πρατηρίων βενζίνης, γραφείων ενοικιάσεων αυτοκινήτων, Drive-Thrus και καταστημάτων ανταλλακτικών αυτοκινήτων. Μπορούμε ενδεικτικά να αναφέρουμε τις τεκμηριωτικές φωτογραφίες του απαρτχάιντ του David Golblatt, στο τέλος της δεκαετίας του '70 και τις αρχές της δεκαετίας του '80, τις πρακτικές του Black Audio Film Collective (εικ. 1), την πιο πρόσφατη πρωτοβουλία των Igloolik Isuma Production (1988), πρακτικές που είναι αφιερωμένες στην προώθηση και την προβολή των πολιτικών αιτημάτων και δικαιωμάτων ατόμων, κοινωνικών ομάδων, κοινοτήτων. Το είδος αυτό κατά κάποιον τρόπο χαρακτήρισε τη δεκαετία του '90 με τη λεγόμενη 'τεκμηριωτική στροφή' και αντιπροσωπεύθηκε στη mega-εκθεσιακή πολιτική διοργάνωση της

Documenta [πιο συγκεκριμένα η δέκατη (*Documenta X*, 1997) και η ενδέκατη διοργάνωση του θεσμού (*Documenta 11*, 2002) ήταν επικεντρωμένες σε αυτό το καλλιτεχνικό είδος].

Οι τεκμηριωτικές πρακτικές, όπως σχεδόν το σύνολο των μεταπολεμικών καλλιτεχνικών πρακτικών που παραγωγικά και κριτικά ανέλαβαν να ριζοσπαστικοποιήσουν τους πειραματισμούς των προκατόχων τους της ιστορικής πρωτοπορίας των αρχών του 20^{ού} αιώνα, δεν περιγράφουν μια κλειστή και αδιαπέραστη κατηγορία. Αυτές οι πρακτικές βρίσκουν τη δυναμική τους προοπτική σε πλήθος δικτύων και συνδέσεων με άλλες πρακτικές, άλλοτε περισσότερο και άλλοτε λιγότερο προφανείς. Η τεκμηριωτική πρακτική θα συνδεθεί με ενδιαφέροντα τρόπο με διαφορετικές εκδηλώσεις της επιτελεστικής πρακτικής. Όταν ο Ruscha πέταξε το 1966 μια γραφομηχανή από ένα αυτοκίνητο που κινούταν καταγράφοντας με τη φωτογραφική του μηχανή αυτή τη δράση, πραγματοποίησε μια ενδιαφέρουσα συγχώνευση μεταξύ της καταγραφής και της επιτέλεσης (των οποίων αντιστοίχως τα ίδια τα αντικείμενα η γραφομηχανή και η φωτογραφία ήταν για την περίπτωση τα ιδανικά σημαίνοντα). Η συζήτηση³⁴ για τις προοπτικές αυτής της διαδικασίας που επιτρέπει την κατανόηση του μέσου, του εαυτού, αλλά και για τα αδιέξοδα του 'κλεισίματος' της διαδικασίας, του 'παγώματος' του συμβάντος, καθώς και η πραγμάτευση σχετικά με τη δεοντολογία αυτής της πρακτικής, άνοιξαν μια δυναμική συζήτηση που είναι ζωντανή μέχρι σήμερα και θα δούμε να διαπερνά σε διάφορα σημεία και τη δική μας μελέτη.

Επιστρέφοντας στο επιχείρημα της Steyerl, η θεωρητικός στο κείμενό της συνοψίζει μια σειρά ερωτημάτων που συνδέθηκαν με τις τεκμηριωτικές πρακτικές. Μεταξύ αυτών, διακρίνουμε το ερώτημα της σχέσης του αρχείου με φιλοσοφικά ζητήματα. Οι φιλοσοφικοί αυτοί στοχασμοί αφορούν τη φύση της αλήθειας, το νόημα εννοιών όπως πραγματικότητα και ηθική, τη σχέση της πραγματικότητας σε διενέργημα και αντικείμενο. Αφορούν ακόμα ερωτήματα που μελετούν τη σύνδεση των πρακτικών

³⁴ Μπορούμε να αναφέρουμε μερικές πρόσφατες μελέτες από τις οποίες αντλείται μεγάλο μέρος των προβληματισμών και των υποθέσεων μας σχετικά με αυτά τα ζητήματα, *Truth or Dare: Art and Documentary* (Pearce & McLaughlin, 2007), *Aesthetic Journalism: How to Inform without Informing* (Cramerotti, 2009), *Documentary Now!: Contemporary Strategies in Photography* (Gierstberg et al., 2005), *Voice Over-On Staging and Performative Strategies in Contemporary Art* (Cecilia, 2009).

αυτών και του αρχείου, κατά τα φουκωικά πρότυπα, με σχέσεις εξουσίας και παραγωγής υποκειμενικοτήτων, με τη θέση τους ανάμεσα στους θεσμούς, τον πολιτικό λόγο, τις κοινωνικές και βιοπολιτικές τεχνολογίες. Μέσω αυτών των ερωτημάτων η συγγραφέας, φτάνει στη διατύπωση της (υπό)θέσης ότι οι τεκμηριωτικές πρακτικές «δεν αναπαριστούν την πολιτική, αλλά είναι οι ίδιες πολιτικές δράσεις» (Steyerl., 2005: 55).

Αρχικά, στη βάση αυτής της (υπό)θέσης μπορεί κανείς να σπεύσει να καταχωρήσει τις σύγχρονες πρακτικές μαζί με την πολιτική τέχνη της πρωτοπορίας. Η πολιτική τέχνη, γενικά, επιζητεί να αναλάβει δράση για την ανατροπή της καθεστηκυίας συνθήκης. Συγκεκριμένα στην περίπτωση της σύγχρονης τέχνης επιδιώκεται η ανατροπή της καθεστηκυίας συνθήκης της διακοσμητικής εμπορικής τέχνης και των παιχνιδιών εξουσίας που επιβάλλει η αγορα-κεντρική κυρίαρχη κουλτούρα. Η Steyerl, όμως, είναι προσεκτική στις αναγωγές της. Περιγράφει προκλητικά τη διάθεση της τεκμηριωτικής τέχνης των αρχών του '90 ως ένα «νέο ενδιαφέρον στη φόρμα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού», σπεύδοντας, όμως, να οριοθετήσει τις καινούργιες παραμέτρους αυτής της φόρμας. Οι καινούργιες αυτές παράμετροι προσδιορίζονται από μεθόδους θεσμικής κριτικής και ανάλυσης που ήρθαν στο προσκήνιο με τη μορφή κοινωνιολογικής αυτο-αναστοχαστικότητας σχετικά με τις συνθήκες της καλλιτεχνικής εργασίας ή της συναλλαγής με περιθωριακές κοινωνικές ομάδες. Η αλληλόδραση μεταξύ των ερευνητικών μεθόδων, της τεκμηρίωσης, της παρέμβασης (interventions) και του αρχείου βρήκε τη δημιουργική της διέξοδο σε διαφωτιστικά διδακτικά διενεργήματα. Το πολιτικό πεδίο προτάθηκε ως ο μεγάλος Άλλος³⁵ του

³⁵ Ο «άλλος» αποτελεί έναν από τους πιο σύνθετους όρους στο έργο του Lacan. Δανείζεται τον όρο από το Hegel, ο οποίος θεωρεί ότι η ιδέα του άλλου είναι καταστατική για τη συνείδηση του εαυτού. Στη φιλοσοφία γενικά ο όρος αυτός δεν αναφέρεται μόνο στον ανθρώπινο άλλο. Στον Levinas ο 'Άλλος' δρα ως αυτό που συγκρατεί τη θέση μιας άπειρης ηθικής σχέσης (Butler, 2009 [2005]: 12). Ο Lacan εισάγει τη διάκριση ανάμεσα στον «μικρό άλλο» και τον «μεγάλο Άλλο». Ο μεγάλος Άλλος αναφέρεται στη ριζική ετερότητα, μια ετερότητα που υπερβαίνει την απατηλή ετερότητα του φαντασιακού, επειδή δεν μπορεί να ενσωματωθεί μέσω της ταύτισης. Ο Lacan εξισώνει τη ριζική αυτή ετερότητα με τη γλώσσα και τον νόμο, έτσι ο Άλλος εγγράφεται στην τάξη του συμβολικού. Ο Άλλος είναι τόσο ένα άλλο υποκείμενο, στη ριζική του ετερότητα και τη μη ενσωματώσιμη μοναδικότητα του, όσο και η συμβολική τάξη που διαμεσολαβεί τη σχέση με αυτό το άλλο υποκείμενο (Evans, 2005 [1996]: 49). Ο όρος αξιοποιήθηκε ευρέως από τις κοινωνικές επιστήμες και τις πολιτιστικές σπουδές προκειμένου να εξηγήσει τη διαδικασία κατά την οποία οι κοινωνίες και οι επιμέρους ομάδες αποκλείουν 'Άλλους'. Ο Edward Said υιοθετεί τον όρο Αλλότητα (otherness), αναφορικά με την αποικιακή συνθήκη, για να περιγράψει τη διαδικασία κατά την οποία η υποτιθέμενη αδυναμία των περιθωριοποιημένων ομάδων επιβεβαιώνει τη δύναμη που προφασίζονται οι εξουσιαστές. Ο Άλλος κατασκευάζεται: ο ισχυρός τονίζει την αδυναμία του άλλου, δικαιολογώντας, με αυτόν τον τρόπο το δικαίωμα του 'εκπολιτισμού' του άλλου, της εκπαίδευσής του, δικαιολογώντας, δηλαδή, το δικαίωμα της κυριαρχίας. Σύμφωνα με τον Foucault, τη Σχολή της Φρανκφούρτης και άλλους διανοητές η

πεδίου της τέχνης, προκειμένου να επανακατακτηθεί μέσω τεκμηριωτικών εγγραφών (documentary) (οπ.: 56).

Όπως επισημαίνει η συγγραφέας, αυτό θα μπορούσε να κατοχυρωθεί ως μια λύση στο πρόβλημα. Κάτι τέτοιο, σύμφωνα με τη Steyerl, δεν είναι αρκετό. Εντοπίζει μια σειρά από προκλήσεις στην «πολιτική διάθεση» αυτού του είδους τέχνης. Η επιδίωξη του πολιτικού χαρακτήρα της τέχνης πήρε την μορφή μιας «ασυνείδητης πολιτικής της φόρμας» (Steyerl, 2005: 57). Η προσπάθεια της διάρρηξης των ορίων του πεδίου της τέχνης και της αλλαγής των σχέσεων εξουσίας ήρθε αντιμέτωπη με δύο αναπάντεχα αποτελέσματα. Αυτά αφορούσαν από τη μια την εισαγωγή νέων μορφών εξουσίας/γνώσης μέσα στο πεδίο της τέχνης και από την άλλη μια γενική αισθητικοποίηση του κοινωνικού λόγου. Παρά τις προσπάθειες, δεν επιτεύχθηκε η οσμωτική ανταλλαγή μεταξύ του πεδίου της τέχνης και άλλων κοινωνικών σφαιρών. Η Steyerl συνδέει τη πρόκληση αυτής της συνθήκης με τη γενικότερη υποχώρηση της πολιτικής δημόσιας σφαίρας, κάτι που έχει κάνει νωρίτερα ο Buchloh στη διαπίστωση του ότι «γίνεται ολοένα και πιο επείγον να επιχειρήσουμε να περιγράψουμε την ‘δημόσια σφαίρα [των καλλιτεχνών] [...] σε μια εποχή που η πολιτιστική βιομηχανία και το θέαμα έχει μαζικά εισβάλει σε αυτά που κάποτε υπήρξαν αυτόνομα πεδία [...]» (Buchloh, 2000b: xxii). Η επισήμανση της Steyerl, που φαίνεται να συγχρονίζεται με την ανησυχία των προκατόχων της, μας προετοιμάζει για την προσέγγιση των σύγχρονων τεκμηριωτικών καλλιτεχνικών πρακτικών, μεταξύ των οποίων και της τέχνης αρχείου με όρους χώρου. Ο χώρος, όμως, σε αυτή την περίπτωση δεν νοείται ως ο φυσικός χώρος, αλλά ο χώρος ως παραγωγή δημόσιας σφαίρας. Η Steyerl, όμως, σπεύδει να μας επιστήσει την προσοχή στη δυσκολία αυτής της σχέσης. Η επιστροφή των τεκμηριωτικών πρακτικών θα μπορούσε να θεωρηθεί «ένα σύμπτωμα της νεο-συντηρητικής πολιτικής, πολιτισμικής και οικονομικής επανάστασης» (Steyerl, 2005: 57). Το συμπέρασμά της στην αντιστροφή του έχει ενδιαφέρον: οι πρακτικές αυτές δημιουργούν περισσότερα προβλήματα από αυτά που επιλύουν. Στοχοθετεί μάλιστα,

‘Αλλότητα’ συνδέεται με τη γνώση και την εξουσία που ασκείται μέσω της γνώσης. Στις σπουδές φύλου (gender studies) η ιδέα του ‘Άλλου’ αξιοποιείται, για να περιγράψει την ανδρική κυριαρχία. (<http://en.wikipedia.org/wiki/Other>).

Η χρήση της λέξης με μικρό α αναφέρεται στον ‘συγκεκριμένο’ ανθρώπινο άλλο, σε συγκεκριμένες ομάδες. Το κεφαλαίο Α αναφέρεται στην ηθική σχέση, στο υποκείμενο στη ριζική του ετερότητα και στη συμβολική τάξη που διαμεσολαβεί τη σχέση με το άλλο υποκείμενο. Κυρίως ο Άλλος αντιμετωπίζεται ως τόπος, «ο τόπος στον οποίο συγκροτείται ο λόγος» (Evans, οπ.: 50).

περισσότερο από οτιδήποτε άλλο τη λειτουργία της θέσμησης και της παρέμβασης στο κοινωνικό πεδίο, την οικειοποίηση «βιοπολιτικών στόχων».

Η κριτική της Steyerl δεν στοχεύει, βεβαίως, στην τεκμηριωτική και αρχειακή πρακτική προκειμένου να την καταδικάσει. Η ίδια, άλλωστε, ως καλλιτέχνης υιοθετεί αυτή την πρακτική. Προσκαλεί, όμως, σε μια πιο προσεκτική προσέγγιση αυτών των πρακτικών πέρα από ομογενοποιητικές τάσεις που ταυτίζουν τέτοιες πρακτικές με κριτικές και ριζοσπαστικές (προ)θέσεις a priori. Αναφέρεται, άλλωστε, σε ματαιώσεις που συνοδεύουν τη σύνδεση της πολιτικής με την τέχνη και την αποτυχία της τελευταίας να αναλάβει ένα δυναμικό και ουσιαστικό ρόλο στο κοινωνικό και πολιτικό πεδίο. Μια τέτοια, όμως, αποτυχία, θα λέγαμε, εντείνει την προσμονή. Στον αντίποδα αυτής της ματαίωσης, σπεύδει να επισημάνει η θεωρητικός, υπάρχουν πρακτικές που αντιλαμβάνονται «τα ίδια τους τα μέσα ως κοινωνικά κατασκευασμένα επιστημολογικά εργαλεία» (οπ.: 61). Σύμφωνα με τη συγγραφέα, σε αυτά τα έργα δεν υπάρχει πρόθεση της απεικόνισης της αυθεντικής αλήθειας του πολιτικού αλλά η αλλαγή της «πολιτικής της αλήθειας». Οι ίδιοι οι οπτικοί και επιστημολογικοί σχηματισμοί της τεκμηριωτικής τέχνης προσδιορίζονται ως λειτουργίες του πολιτικού. Αυτό που ενδιαφέρει στην προκειμένη περίπτωση τη συγγραφέα δεν είναι μια τέχνη που επιδίδεται σε έναν ατέρμονο αυτο-αναστοχασμό αλλά αντίθετα μια τέχνη που λαμβάνει μια (ηθικο-πολιτική) στάση.

Η προσφορά της είναι ότι επικεντρώνει τη συζήτηση σχετικά με την τεκμηριωτική τέχνη, στην οποία κατατάσσει και τις αρχειακές πρακτικές, σε πιο οντολογικά ζητήματα σε σχέση με την πολιτική τέχνη. Ή, όπως το διατυπώνει η ίδια, «η διαμάχη σχετικά με αυτές τις πρακτικές τοποθετείται στο πεδίο της φιλοσοφίας» (οπ.:54). Κατά κάποιο τρόπο, το κείμενό της συνδέεται με τη μετατόπιση της συζήτησης από την πολιτική τέχνη στην τέχνη και το Πολιτικό· μια μετατόπιση της συζήτησης που σχετίζεται με εξελίξεις στον λόγο σχετικά με τη σύγχρονη μετα-κομμουνιστική πραγματικότητα. Στον λόγο που αφορά την αναζήτηση ριζοσπαστικών καλλιτεχνικών προτάσεων, πληθαίνουν οι αναφορές στη συμβολή διανοητών που εστιάζουν στη διευκρίνιση μεταξύ της πολιτικής πρακτικής και του οντολογικού πολιτικού, της αισθητικοποίησης της πολιτικής και του πολιτικού της αισθητικής, των χειραφετήσεων και των διακρίσεων μεταξύ της αγωνιστικότητας και του ανταγωνισμού. Αυτές οι προσεγγίσεις, στις οποίες περιλαμβάνονται και πρακτικές

αρχαιακού τύπου και η συστηματική ενεργοποίηση αρχαιακών μεθόδων, προκρίνουν αυτά τα ζητήματα. Ανάμεσα σε αυτές μπορούμε να αναφέρουμε την *Κοινωνική Στροφή* της Claire Bishop, την *Πολιτική της Αισθητικής* ή το *Emancipated Spectator* του Jacques Ranciere (2004 [2000]), (2009) ή ακόμα ανθολογίες αφιερωμένες σε αυτά τα ζητήματα, όπως αυτή που πρόσφατα κυκλοφόρησε στα Ελληνικά με τον τίτλο *Το Πολιτικό στη Σύγχρονη Τέχνη* (Σταυρακάκης & Σταφυλάκης, 2009). Στην τελευταία προσδιορίζεται με σαφήνεια: «μόνο η ανάπτυξη μιας συνεπούς οντολογίας του πολιτικού είναι δυνατόν να επιτρέψει έναν κριτικό στοχασμό των σχέσεων μεταξύ ριζοσπαστικών μορφών τέχνης και της πολιτικής σφαίρας που θα είναι συγχρόνως και (ανα)στοχασμός αυτοκριτικός» (οπ.: 20).

Εστιάζοντας, προσεκτικά σε αυτές τις θεωρήσεις, διακρίνουμε ένα ρίζωμα, που απαρτίζεται μεταξύ άλλων από κείμενα για την τέχνη που αφορούν τη σχέση της με τον δημόσιο χώρο ή της τέχνης με τη δημόσια σφαίρα και ούτω καθεξής. Ενδεικτικά αναφέρουμε το *Art and the Public Sphere*, του W.J.T. Mitchell (1990), το *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* (Lacy, 1994), το *Evictions, Art and Spatial Politics* της Rosalyn Deutsche (1998a), την ανθολογία *Critical Issues in Public Art* (Senie & Webster, 1998), το *One Place After Another* της Miwon Kwon (2004), την έκδοση *In the Place of the Public Sphere* (Sheikh, 2005), ακόμα το σχετικό αφιέρωμα του περιοδικού *Public* (Kaminska et al., 2009) με τίτλο *Public?*

Το ρίζωμα αυτό έχει προεκτάσεις προς τους δημόσιους και ιδιωτικούς θεσμούς, την αστική ανάπτυξη, τη δημοκρατία, την αντίσταση, τη διαμαρτυρία, την ενσωμάτωση ή τη φυγή από τους θεσμούς και τις δομές. Προβληματοποιεί τους όρους με τους οποίους η δημόσια τέχνη φανερά ή κρυφά αναπαράγει το τρέχον αξιακό σύστημα της κοινωνίας και την εθνική κουλτούρα, για να αναφερθούμε σε μερικές από τις υποενότητες και τους προβληματισμούς των παραπάνω εκδόσεων. Οι περισσότερες από αυτές τις εκδόσεις αναφέρονται στις πολιτικές της μνήμης, στις αναπαραστάσεις των κοινωνικών ομάδων και στην (κατα)γραφή της ιστορίας. Επομένως, μπορεί να κατανοήσει κανείς, στο πλαίσιο αυτής της ριζωματικής ανάπτυξης πώς οι αρχαιακές πρακτικές επικεντρώνουν το ενδιαφέρον τους σε αυτά τα ζητήματα —που θεωρήθηκαν κεντρικά της τεκμηριωτικής τέχνης, επιδιώκοντας φορμαλιστικές και εννοιολογικές ρήξεις, οι οποίες στοχεύουν προγραμματικά σε μια κριτική τέχνη.

Τα αρχεία, στο πρίσμα αυτών των θεωρήσεων, δεν μπορούν να ιδωθούν ως απλά οι σχηματισμοί εγγράφων (οι σχηματισμοί εδώ αναφέρονται στην ταξινόμηση, την αρχιτεκτονική των ντοκουμέντων που απαρτίζουν ένα αρχείο) που προσδιορίζουν τη γραφειοκρατική βάση της δημοκρατίας. Καθώς ένα πλήθος άλλων δεδομένων εισχωρεί στη διαδικασία –συλλογές φωτογραφιών, βιβλιοθήκες σλάιντ, ηλεκτρονικές πληροφορίες στις οποίες ο λόγος και η εικόνα αναμειγνύονται– η δημόσια παρουσία τους γίνεται ολοένα και περισσότερο το επίκεντρο του ενδιαφέροντος. Τα καλλιτεχνικά αρχεία ως «μεταφορά και παράδειγμα μιας πολιτικής κουλτούρας» είναι το αποτέλεσμα μια συζήτησης που κυριαρχείται, όπως σημειώνει ο Bart De Baere στο άρθρο του *Potentiality and Public Space. Archives as a Metaphor and Example for a Political Culture* (Baere, 2002), από τα ζητήματα της ενδεχομενικότητας και του δημόσιου χώρου. Η παραπάνω διαπίστωση ενδυναμώνει την προοπτική της παρούσας μελέτης που αφορά τη σχέση των πιο πρόσφατων αρχειακών πρακτικών με τον ριζωματικό τόπο που περιγράψαμε προηγουμένως, χωρίς να αγνοεί τις οφειλές της στους θεωρητικούς που πρώτοι οροθέτησαν και περιέγραψαν την τέχνη αρχείου.

Σταθμοί αυτού του δικτύου μέσα στο οποίο θα εξελιχθεί το αρχείο στην ύστερη φάση του στο τέλος του 20^{ου} και στις αρχές του 21^{ου} αιώνα, κυρίως από τη δεκαετία του '90 και μετά, υπήρξαν η σχεσιακή αισθητική, η πολιτική της αισθητικής, η δημόσια σφαίρα και η δημοκρατία. Πιο συγκεκριμένα, το εμβληματικό σχετικό κείμενο του Bourriaud *Relational Aesthetics* (Bourriaud, 1998) φέρει στο προσκήνιο τις ίδιες τις ανθρώπινες σχέσεις που παράγει το έργο τέχνης, «πέρα από μια σχέση ένα προς ένα ανάμεσα στο έργο τέχνης και το θεατή» (Bishop: 217), παραπέμποντας στην ιδέα του Althusser ότι ο πολιτισμός (ως ένας ιδεολογικός μηχανισμός του κράτους) δεν αντανakλά την κοινωνία αλλά την παράγει. Τόσο η προσέγγιση του Bourriaud όσο και η κριτική της, κυρίως, από τη θεωρητικό Claire Bishop προσδιόρισαν την έννοια της σχεσιακότητας ως βασικού θεωρητικού ορίζοντα της τέχνης της δεκαετίας του '90. Η κριτική της Bishop βασίστηκε στο επιχείρημα ότι στη σχεσιακή αισθητική του Bourriaud δεν εξετάζεται ούτε αμφισβητείται ποτέ η ποιότητα των σχέσεων και ότι, καταχρηστικά, κάθε σχέση που επιτρέπει τον διάλογο θεωρείται αυτομάτως δημοκρατική. Τα παραπάνω μαρτυρούν το εξής: το επίκεντρο του ενδιαφέροντος σχετικά με αυτές τις πρακτικές βρίσκεται στο πολιτικό νόημα του έργου και το χειραφετικό του αποτέλεσμα. Το πολιτικό αυτό νόημα σχηματικά θα μπορούσε να

αφορά τα δίπολα: συναίνεση/ανταγωνισμός, εορταστικότητα (conviviality)/ σύγκρουση.

Η στροφή που περιγράφει την εστίαση στον θεατή³⁶ ως ταυτόχρονα υποκείμενο και αντικείμενο που κατασκευάζεται μέσα στο πολιτιστικό πεδίο οριοθετείται από την Rosalyn Deutsche που τοποθετεί τις καλλιτεχνικές πρακτικές στην προοπτική της πολιτικής του χώρου, της δημόσιας σφαίρας και της δημοκρατίας. Σύμφωνα με τη θεώρηση της ιστορικού η νεότερη γενιά καλλιτεχνών πραγματεύτηκε την ίδια την εικόνα ως κοινωνική σχέση και τον θεατή ως υποκείμενο που κατασκευάζεται από το αντικείμενο από το οποίο προηγουμένως αξίωνε ότι αποστασιοποιείται. Η Deutsche εμπνεόμενη από το *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics* των Laclau και Mouffe (2001), ανοίγει το πεδίο θεώρησης των σύγχρονων καλλιτεχνικών πρακτικών στον ανταγωνισμό, βασισμένη στη θέση ότι η δημόσια σφαίρα παραμένει δημοκρατική, εφόσον λαμβάνει υπόψη τους φυσικοποιημένους της αποκλεισμούς και τους θέτει σε αμφισβήτηση³⁷. Η θεώρηση της ιστορικού συνδέεται με την ανάπτυξη της δημόσιας τέχνης όχι όμως με την έννοια των επίσημων, θεσμικών προγραμμάτων περί δημόσιας τέχνης της δεκαετίας του '80. Η θεώρησή της αφορά μια τέχνη που συνδέθηκε με τον «ανοιχτό χώρο της πολιτικής δημόσιας σφαίρας» η οποία επέτρεψε, κατά τη διατύπωση του Oliver Marchart, την ανάδυση καλλιτεχνικών πρακτικών στις «οποίες μεγαλύτερη σημασία έχει η σύνδεση με πολιτικές πρακτικές», (Marchart, 2008: 253). Η σύνδεση αυτή δεν αναφέρεται μόνο στη σχέση με τους καλλιτεχνικούς θεσμούς κάθε αυτούς αλλά σε συνδέσεις που προσβλέπουν πέραν αυτών. Το ερώτημα που ανέκυψε σχετικά με το τι είναι δημόσιο στη δημόσια τέχνη ή τι είναι πολιτικό στην πολιτική τέχνη, μπορεί να παραφραστεί ως εξής: τι είναι δημόσιο στο αρχείο, τι είναι πολιτικό στην τέχνη αρχείου;

1.4. Ένας δημοκρατικός και όχι ουτοπικός ορίζοντας για το αρχείο.

Όπως δείξαμε στην αρχή του κεφαλαίου, ένα σύνολο θεσμών, το εθνικό κράτος, η ανάπτυξη σύνθετων γραφειοκρατικών συστημάτων κοινωνικής οργάνωσης, ο διαχωρισμός του ιδιωτικού από το δημόσιο, προσδιόρισαν την όψη της

³⁶ Η «γέννηση του θεατή πρέπει να εξαγοραστεί με την απώλεια του ζωγράφου», έλεγε η Sherrie Levine. Μια ρήση με την οποία μεταγράφει τη θεώρηση του Barthes κατά την οποία, στον θεατή εγγράφονται όλα τα παραθέματα που συγκροτούν έναν πίνακα, χωρίς κανένα να χάνεται [Levine στο (Δασκαλοθανάσης, 2004: 287)]. Θα επανέλθουμε σε αυτή τη συζήτηση και στη συνέχεια.

³⁷ Αναλυτικά σχετικά με αυτό βλέπε το κείμενο της Bishop, (2008 [2004]).

νεωτερικότητας. Ως επίσημο τεκμήριο του ρυθμιστικού μηχανισμού, η πληροφορία που εναποτίθεται στο αρχείο γίνεται η εντεταλμένη απόδειξη της ίδιας της ύπαρξης, της ταυτότητας και της κοινωνικής θέσης του υποκειμένου.

Η ισχύς που αποδόθηκε στο αρχείο αποτέλεσε ταυτόχρονα και την πρόκληση για διανοητές, επιστήμονες, φιλοσόφους και καλλιτέχνες να αναμετρηθούν με αυτή την ιδιαίτερη και σύνθετη μορφή εξουσίας, αν και η ενασχόληση με το αρχείο, όπως είδαμε μέχρι τώρα, δεν εστίασε πάντα ρητά και κατηγορηματικά σε αυτό. Δικαιολογημένα το αρχείο συνδέθηκε με την ενίσχυση της σημασίας των τεκμηρίων στον αυξανόμενο ορθολογιστικό και επιστημονικό πλαίσιο της νεωτερικότητας, με την ανάδυση νέων μέσων καταγραφής και τεκμηρίωσης, με τους μηχανισμούς και τις λειτουργίες της μνήμης και με τη συγγραφή της ιστορίας, καθώς το αρχείο σε όλους αυτούς τους τομείς κατείχε έναν ιδιάζοντα ρόλο. Σε καθεμιά από αυτές τις σχέσεις, άλλοτε καταφανής και άλλοτε υποφώσκουσα, βρίσκεται η αναφορά στην αυθεντία, την τάξη και την εξουσία.

Ο θεωρητικός λόγος που πλαισίωσε το αρχείο επιχείρησε να αντιστρέψει την υποταγή στη ρυθμιστική ή κατασταλτική εξουσία των εκφερόντων –των μηχανισμών, των συστημάτων μέσω των οποίων εκφέρεται, αρθρώνεται [articulate] ο λόγος– της γραφειοκρατίας. Επιχείρησε να μετατρέψει την εξουσία σε χειραφετική δύναμη που δεν αναγνώριζε τον μονόδρομο της εξουσίας από πάνω προς τα κάτω, που εκτελούνταν από το ένα ενιαίο και αδιαμφισβήτητο ανώνυμο πρόσωπο του γραφειοκρατικού και βιοπολιτικού μηχανισμού. Στον λόγο που αναπτύχθηκε για την τέχνη αρχείου, τόσο στη προπολεμική του εκδοχή, όπως στα γραπτά και τα εγχειρήματα των Walter Benjamin και Aby Warburg, αλλά και στις μεταπολεμικές θεωρήσεις, το καλλιτεχνικό, δημιουργικό αρχείο παρουσιάζεται ως ένας αντι-μηχανισμός στην κυρίαρχη κουλτούρα, ως το εργαλείο της αντι-μνήμης, της αντι-ιστορίας, εν τέλει ως το αντι-αρχείο. Ως τέτοιο βρίσκει τη βάση του στην ανομική, αναρχική και ουτοπική του διάσταση, αν και αυτή παρουσιάζεται διαφορετική ή, τρόπον τινά, μετατοπισμένη στη μεταπολεμική εκδοχή της αρχειακής τέχνης.

Με βάση τις κατηγοριοποιήσεις που έκαναν θεωρητικοί όπως οι Buchloh, Foster, Enwezor, οι οποίες συνέβαλαν στην κανονοποίηση αυτής της πρακτικής, η τέχνη αρχείου μπορεί να χωριστεί σε τρεις φάσεις: αυτή που αναφέρεται στην πρακτική

καλλιτεχνών της ιστορικής πρωτοπορίας δηλαδή, των αρχών του 20^{ου} αιώνα, που συνδέθηκε κυρίως με τον Ντανταϊσμό, τον Σουρεαλισμό και τη Ρώσικη Πρωτοπορία, αυτή που σχηματίζεται στην πρώτη μεταπολεμική περίοδο η οποία θα συνδεθεί ιδιαίτερα με την τέχνη θεσμικής κριτικής και την τοποειδή τέχνη και θα επικεντρωθεί στα ζητήματα του τραύματος και της κριτικής στην κοινωνία της κατανάλωσης και του θεάματος και κατ' επέκταση στους θεσμούς της, και αυτή που χαρακτηρίζει το τελευταίο τέταρτο του 20^{ου} αιώνα που συνδέεται με τη 'δημοκρατική στροφή' στην τέχνη. Τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της τέχνης αρχείου όπως αυτά διαμορφώνονται σε σχέση με τη 'δημοκρατική στροφή' δεν έχουν μελετηθεί επαρκώς. Στη έρευνα μας δίνουμε ιδιαίτερη βαρύτητα στην προσέγγιση των δεδομένων και στις ρήξεις που αφορούν τη μετατόπιση της τέχνης αρχείου προς τη τρίτη φάση.

Τα έργα της μεταπολεμικής περιόδου, σύμφωνα με τον ιστορικό τέχνης Benjamin Buchloh, γίνονται κατανοητά στη βάση των ασυνεχειών και των ρήξεων με τα πρώτα δείγματα προπολεμικής αρχειακής πρακτικής, σε βαθμό που η μεταπολεμική τέχνη αρχείου παρουσιάζεται ως ένα 'είδος' χωρίς προηγούμενο. Όπως είδαμε, σύμφωνα με τον Buchloh, το καλλιτεχνικό αρχείο επιχειρεί έναν τρόπο διαφυγής από την ανομία που επιβάλλει ο μαζικός τρόπος ζωής. Η προσέγγιση του ιστορικού, που βασίζει τη διάκριση της πρώτης προπολεμικής φάσης της τέχνης αρχείου με τη δεύτερη μεταπολεμική στο ζήτημα της ανομίας, μας καλεί να σκεφτούμε εκ νέου ότι η σχέση κάθε αρχείου –ακόμα και του αντι-αρχείου– με τον Νόμο είναι δομική. Παρόλ' αυτά, ο Buchloh δεν αναπτύσσει πραγματικά αυτή την ιδέα. Απλά δίνει στην ανομία μια διαφορετική, κριτική προς τη μαζική κουλτούρα, προοπτική από εκείνη της ιστορικής πρωτοπορίας, καθώς η «επιμονή στην ανομική μαναλιτέ» (στο έργο του Richter) και το αισθητικό πρόγραμμα διάλυσης της θωράκισης της ψυχικής καταστολής (Buchloh, 1999: 142) μπορούν να εναρμονιστούν. Με αυτό τον τρόπο η ανομία καθίσταται ένα αποτελεσματικό εργαλείο αποδέσμευσης. Το αρχείο του Richter, που παρουσιάζει ο ιστορικός, είναι (παραμένει) *ανομικό*, όπως δηλώνει και ο ομώνυμος τίτλος του άρθρου του.

Ο ιστορικός Hal Foster, στη δική του ανάγνωση μεταγενέστερων αρχειακών καλλιτεχνικών πρακτικών, τις προσεγγίζει ως ένα διακριτό πλέον είδος, συμβάλλοντας αποφασιστικά στην οροθέτησή του. Η θεσμική [institutive] πρόθεση της παραγωγής αρχείων (Foster, 2004: 7) αποδίδει στο αρχείο τον δυναμικό, *ποιητικό*

του χαρακτήρα καθιστώντας το μια πράξη έναρξης νέων, χωρίς προηγούμενο διαδικασιών, των οποίων το αποτέλεσμα παραμένει αβέβαιο και απρόβλεπτο. Το «αναρχείο» [anarchive] του Foster (2004: 5), η «αναρχική παρόρμηση» [anarchival impulse], στηρίζεται στην πρόταξη του συναισθήματος [affect]. Η προσέγγισή του τοποθετεί το ιδιωτικό σε μια ανταγωνιστική, προνομιούχο θέση έναντι του δημόσιου το οποίο εκπροσωπεί την αποτυχία της ‘προφανούς’ ενότητας [totality] της κοινωνίας. Το αναρχείο του Foster πυροδοτεί παρεμβάσεις που αποτελούν χειρονομίες εναλλακτικής γνώσης, αντι-μνήμης, στις οποίες μπορεί να βρει καταφύγιο η δυνατότητα μιας απρόσμενης ουτοπικής εκδοχής (Foster, 2004: 22). Το αναρχείο θα γίνει μια δόκιμη κατηγορία για τον κανόνα της τέχνης. Ο καλλιτέχνης Antonio Muntadas, παρουσιάζει το τεκμηριωτικό, αρχειακό –υβριδικό σε μορφή και αξιοποίηση διαφορετικών καλλιτεχνικών μέσων– έργο του σε ένα interom που φέρει ακριβώς αυτόν τον τίτλο *Anarchive* (Muntadas & Duguet, 1999).

Στις παραπάνω θεωρήσεις αλλά και σε προσεγγίσεις, όπως αυτή της θεωρητικού και αρχειακής καλλιτέχνιδας Hito Steyerl, βρίσκει κανείς τα φορμαλιστικά και εννοιολογικά χαρακτηριστικά που προσδιόρισαν τις μεταπολεμικές αρχειακές πρακτικές. Σε αυτό τον προσδιορισμό διαφαίνεται ότι η συζήτηση για το αρχείο δεν μπορεί να γίνει κατανοητή μακριά από τη σχέση που αφορά τον δημόσιο και τον ιδιωτικό του χαρακτήρα, τη σχέση του με τον Νόμο και, στην καλλιτεχνική του εκδοχή, τη διαφυγή του προς την ανομία, την αναρχία και την ουτοπία. Το διαφοροποιημένο καλλιτεχνικό αρχείο ενεργοποιεί μηχανισμούς όπως η «αρχειακή επανόρθωση, συνάθροιση, επανευθυγράμμιση», το «αρχειακό στρατήγημα» για να δανειστούμε μερικούς από τους πλούσιους όρους του Enwezor, προκειμένου να βρει μια διαφυγή από τον κυρίαρχο ρυθμιστικό ρόλο του αρχείου. Εντούτοις, οι έννοιες αυτές δεν διασαφηνίζονται επαρκώς στον λόγο που πλαισίωσε την τέχνη αρχείου, με αποτέλεσμα το αρχείο να υποχωρεί συχνά σε ένα ιδιωτικό σύμπαν. Συχνά, το αρχείο ταυτίζεται με την ταξινομητική και αποθηκευτική του λειτουργία και παραβλέπεται ότι η σχέση του αρχείου με το δημόσιο (και την εξουσία) είναι δομική, καθώς αφορά την αρχή που, εξ ορισμού, κάθε αρχείο επιτελεί. Στις, περισσότερες, μεταπολεμικές θεωρήσεις το καλλιτεχνικό αρχείο προβάλλεται ως ένας μηχανισμός αποκαθήλωσης του «επίσημου» (κρατικού, γραφειοκρατικού, βιοπολιτικού) αρχείου. Μια τέτοια προοπτική φαίνεται να είναι χειραφετική, τείνει, όμως, σε πολλές περιπτώσεις, να

παραδίδεται στη σαγήνη της ανομίας και της αναρχίας και όπου αυτή υποχωρεί δεν γίνεται σαφές τι προτείνεται στη θέση της.

Αυτή η συνθήκη σχηματικά, σε διάφορες μεταπολεμικές καλλιτεχνικές πρακτικές, εμφανίζεται ως ένα άναρχο σύμπαν, ένα ενίοτε οργιαστικό περιβάλλον προσωπικών, καθημερινών αντικειμένων, συλλογών, ένα πανόραμα εικόνων –όπως το υπερμέγεθες χαλί από χρηστικά αντικείμενα που συνθέτει η Karsten Bott– που διατείνονται μια «αρχειακή διερεύνηση της καθημερινής ζωής» (Schaffner & Winzen, 1998: 82). Τέτοια έργα «δημιουργούν μια σφαίρα γνώσης προσφιλούς σε έναν άτλαντα», ένα σώμα εκτεθειμένων «συλλογών που εναλλακτικά εμφανίζονται διαποτισμένες με τις μεταφυσικές ιδιότητες των εφήμερων» (οπ.: 117, 201), όπως περιγράφεται για παράδειγμα το έργο *Monitor* (1994) του David Deutsch· μια υπερμεγέθης σύνθεση, ένα γιγάντιο πλέγμα από μικρές καδραρισμένες ακουαρέλες εικόνων από κτίρια, ανθρώπους, αεροπλάνα και κάθε λογής όψεις του κόσμου. Ή ακόμα όπως εμφανίζονται οι πληθωρικές εγκαταστάσεις του Claes Oldenburg, αντικείμενα της μαζικής κουλτούρας μαζί με τα ποπ αντικείμενα που κατασκευάζει ο ίδιος, χωνάκια παγωτού, pancakes, μπουκάλια κοκα-κόλα τα οποία συλλέγονται, καταγράφονται και στοιχειοθετούνται και αυτά σε ένα ιδιωματικό σύμπαν παράδοξων. Η προσέγγιση αυτή επεκτείνεται και σε πιο εννοιολογικά έργα, όπως της Annette Messanger, στα οποία προσωπικά αντικείμενα, ημερολόγια, λογαριασμοί αναμειγνύονται με επίσημα στατιστικά έγγραφα, αποκόμματα από εφημερίδες, κομμάτια που δυνάμει γίνονται μέρη αρχείου, μιας ξεχασμένης ιδιωτικής εμπειρίας. Η Messanger φτιάχνει ένα σύνθετο σύστημα συνειρμών, διακειμενικότητας, συλλογισμών και συνδέσεων. Εκθέτει τις συνθέσεις της άλλοτε στο οικιακό περιβάλλον του μικρού διαμερίσματός της στο Παρίσι ή σε μεγάλες εκθεματικές προθήκες τύπου μουσείων. Το πλέγμα (grid), η συλλογή, το ασαμπλάζ (assemblage) ταυτίζονται με το αρχείο. Η συλλογή του Douglas Blau, από βιβλία, φακέλους, εικόνες από τις οποίες ο καλλιτέχνης συνθέτει την τέχνη του καδράρεται και εκτίθεται σε έναν οριζόντιο εντυπωσιακό ταμπλό που θυμίζει τον *Άτλαντα της Μνημοσύνης*. Ο κόσμος του Blau, όμως, είναι ο κόσμος της μαζικής κουλτούρας και της κατανάλωσης που αποκαλύπτουν περισσότερο τη συλλεκτική παρόρμηση παρά την αρχειοθετική κανονιστικότητα και αξιοδοτούσα αρχή. Έτσι και έργα όπως του Hans-Peter Feldmann, που συγκεντρώνουν πλήθος αναλογικών και ψηφιακών φωτογραφιών, βρίσκουν διέξοδο σε μια «παράλογη» (absurd) (οπ.: 133) συλλεκτική μανία.

Οι πιο σύγχρονες εννοιολογήσεις του αρχείου από τον μετα-δομιστικό λόγο πρόσφεραν αναμφίβολα μια διαυγέστερη κατανόηση των παραπάνω σχέσεων και μας ωθούν να σκεφτούμε την προοπτική του αρχείου πέραν της ταύτισής του με ένα άναρχο, ιδιωτικό σύμπαν που δικαιώνεται σε μια εξ ολοκλήρου έξοδο από το κανονιστικό ανάθεμα. Αυτή η θεώρηση αναγνωρίζει και μια εξουσία γόνιμη, «μια εξουσία που παράγει λόγους, γνώση, ηδονές» [επίμετρο Σταυρακάκη στο (Agamben, 2005 [1995]: 288)]. Ο λόγος αυτός, παρότι υποφώσκει στην ανάγνωση της δεύτερης φάσης αρχειακών πρακτικών στην οποία εστιάσαμε σε αυτό το κεφάλαιο, προσφέρεται για επιπλέον επεξεργασία παράλληλα με αυτή που μας κληροδότησαν μέχρι τώρα ο περί αρχείου επιμελητικός λόγος και ο λόγος της ιστορίας της τέχνης. Οι μετέπειτα θεωρήσεις και διευρύνσεις του μετα-δομιστικού, μετα-μαρξιστικού λόγου προσφέρουν, επιπλέον ερείσματα για την αναγνώριση της δημόσιας εξουσίας του αρχείου σε μια έννομη, δημοκρατική και όχι ουτοπική εκδοχή του αρχείου. Μια εκδοχή που ενδυναμώνει τη σχέση με τον νόμο και τη θέσμιση, όχι ως μια *συντηρητική*, αυταρχική λειτουργία αλλά ως παραγωγική δύναμη. Μια πρακτική που προσβλέπει στο μέλλον χωρίς να είναι ουτοπική.

Θα αφιερώσουμε τα επόμενα κεφάλαια στα σημεία εκείνα του ντεριντιανού και φουκωικού λόγου που ενισχύουν το επιχείρημά μας. Ταυτόχρονα προτείνουμε την επέκταση της συζήτησης περί αρχείου στις μετέπειτα θεωρήσεις και διευρύνσεις της μετα-δομιστικής και μετα-μαρξιστικής παράδοσης από τη θεωρία του λόγου των Ernesto Laclau και Chantal Mouffe. Θα επιχειρήσουμε να δείξουμε ότι αυτή η συσχέτιση προσφέρει τα ερείσματα για μια ριζοσπαστική θεώρηση της σχέσης αρχείου-εξουσίας. Μια προοπτική που αναγνωρίζει ότι η ηγεμονική παρέμβαση είναι μια διαδικασία που εκδιπλώνεται σε ένα ανταγωνιστικό πεδίο και ο νέος καθορισμός του νοήματος που προκύπτει από αυτήν είναι λόγος (Phillips & Jorgensen, 2009 [2002]: 97). Η θέση αυτή εστιάζει στη χειραφετική προοπτική της σχέσης με την εξουσία. Πιο συγκεκριμένα, η χειραφετική προοπτική συνδέεται με το ζήτημα της ευθύνης που αποδίδεται στο υποκείμενο ως δυνατότητας να αναλάβει θέση στην κατανομή της εξουσίας και στην υπεράσπιση μιας δομής έναντι μιας άλλης. Το επιχείρημά μας για το παραγωγικό αρχείο αφορά τον πολιτικό του χαρακτήρα που διαπερνά τις όποιες ιδιωτικές, ατομικές ιδιαιτερότητες συλλογής και τη σχέση του με τον χώρο ως ‘τοπονομολογία’ και όχι ως φυσικό χωρικό προσδιορισμό.

Εκκινώντας από τις βάσεις που έχει ήδη θέσει ο σχετικός επιμελητικός λόγος και ο λόγος της ιστορίας της τέχνης, η θεώρησή μας επιχειρεί να διαφοροποιηθεί από τις θεωρήσεις που ταυτίζουν το αρχείο με τη συλλογή, με τους χώρους όπου φυλάσσεται και εκτίθεται. Υποστηρίζουμε, ότι το αρχείο οργανώνεται, πρωτίστως, με την πρόθεση της απαρχής, της έναρξης νέων, απρόσμενων συναρθρώσεων στη βάση, όμως, της νομολογικής αρχής που το διαπερνά, της ανάληψης δημόσιας εξουσίας/δύναμης. Θα δείξουμε ότι η σχέση με τον Νόμο, με τη δημόσια αναγνώριση της εξουσίας, δεν αναφέρεται στην καταστροφική και κατασταλτική της διάσταση, αλλά στη σημασία που έχει ως παραγωγική δύναμη, ως δημοκρατική διαδικασία στην οποία το υποκείμενο ξαναβρίσκει τον εαυτό του διχασμένο, κύριο και υποκείμενο στον Νόμο (Λίποβατς 1998). Υπ' αυτό το πρίσμα, θα επιχειρήσουμε να δείξουμε ότι το αρχείο είναι ένα είδος δημοκρατικής δημόσιας τέχνης, καθώς στην *τοπονομολογική* του διάσταση, ο χαρακτήρας του αρχείου είναι πρωτίστως δημόσιος, αφορά τη συγκρότηση του νέου και την επανεγγραφή της σχέσης με τον Νόμο (Λίποβατς 2001: 58).

Η πρότασή μας σχετικά με την τέχνη αρχείου ως μιας ιδιαίτερης περίπτωσης (δημοκρατικής) δημόσιας τέχνης πρέπει να ιδωθεί συσχετιζόμενη με τις επιμέρους προκλήσεις που θέτει η σχέση του (καλλιτεχνικού) αρχείου με τις κατηγορίες της ανομίας, της αναρχίας και της ουτοπίας. Αυτές έχουν, σε διαφορετικές περιόδους, αποβεί κρίσιμες για τη δημοκρατία και στη σύγχρονη ιδιαίτερη ασταθή οικονομική (και όχι μόνο) συνθήκη βρίσκουν απρόσμενες δημιουργικές [ως μηχανισμοί πολιτικής κινητοποίησης, βλ. σχετικά (Wallerstein, 2007 [1998]: 14)] αλλά συχνότερα ανησυχητικές εκδηλώσεις. Θα προσπαθήσουμε να δείξουμε ότι η παραδοχή της σχέσης του (καλλιτεχνικού) αρχείου με τις παραπάνω έννοιες πρέπει να γίνει υπό την προϋπόθεση της αναγνώρισης ότι αυτές συνδέονται ενίοτε με ολοκληρωτικά προτάγματα που φαντασιώνουν το ξεπέρασμα (το κλείσιμο) των κενών που αφήνει η δημοκρατία. Ο ορίζοντας, όμως, της δικής μας προοπτικής, όπως είναι φανερό από τους όρους με τους οποίους περιγράφουμε αυτή την πρακτική, είναι 'δημοκρατικός' και όχι ουτοπικός.

1.5. Σύνοψη

Αφιερώσαμε το πρώτο κεφάλαιο στην παρουσίαση του πλαισίου που υποδέχτηκε την τέχνη αρχείου. Στο κύριο μέρος του κεφαλαίου εστίασαμε σε κομβικές στιγμές της πρόσληψης της τέχνης αρχείου από τον εξειδικευμένο θεωρητικό λόγο. Οι κατηγοριοποιήσεις και οι ομαδοποιήσεις που γίνονται στα επόμενα κεφάλαια, αντλούν από αυτές τις θεωρήσεις, οι οποίες πλέον έχουν δημιουργήσει ένα προηγούμενο ως προς την εκτέλεση, την προσέγγιση και την παρουσίαση αυτής της καλλιτεχνικής πρακτικής, που συνδέεται με τη συνθήκη της ύστερης νεωτερικότητας. Στην ανάλυση της πρόσληψης της τέχνης αρχείου προσπαθήσαμε να επικεντρωθούμε στα σημεία που αποδεικνύονται χρήσιμα για τη δική μας υπόθεση. Πιο συγκεκριμένα στις θεωρήσεις των Buchloh, Foster, Enwezor βρίσκουμε τα φορμαλιστικά και, ως έναν βαθμό, τα εννοιολογικά χαρακτηριστικά αυτής της πρακτικής, τον προσδιορισμό των όρων της οργάνωσης και της έκθεσης της στο χώρο. Σε θεωρήσεις όπως της Steyerl, που κατηγοριοποιούν αυτή την πρακτική στην ευρύτερη κατηγορία της τεκμηριωτικής τέχνης, βρίσκουμε τις δυνατότητες προέκτασης αυτής της πρακτικής προς άλλες κατευθύνσεις που τη συνδέουν με το Πολιτικό και τη δημόσια τέχνη. Ο προβληματισμός, που αναδύεται στο λόγο των θεωρητικών, σχετικά με την ανομία και την αναρχία και επιπλέον ο προβληματισμός που αφορά τη σχέση του αρχείου με το ιδιωτικό και το δημόσιο, καθιστά σαφές ότι οι έννοιες αυτές είναι κομβικές για την κατανόηση του αρχείου και τις πρακτικές αρχείου. Όπως προσπαθήσαμε να δείξουμε σε αυτό το κεφάλαιο, στον θεωρητικό και επιμελητικό λόγο η μελέτη της σχέσης του αρχείου με τις έννοιες αυτές δεν έχει εξαντληθεί. Επιπλέον, η συζήτηση που αφορά τη λειτουργία της μνήμης, τη διαχείριση του τραύματος, την έξη της συλλογής, την οποία συναντάμε στο λόγο των θεωρητικών, εμπλουτίζει τη συζήτηση περί αρχείου. Πολλές φορές, όμως, δημιουργεί μια αξεδιάλυτη και διόλου διαφωτιστική σύγχυση του αρχείου με αυτά. Το αρχείο δεν είναι ταυτόσημο με τη συλλογή, τη μνήμη και το τραύμα, αλλά είναι το παραγωγικό τους εκφέρον, μια ρηματική κατασκευή που οργανώνεται πρωτίστως στην αναγνώριση της δημόσιας δύναμης/εξουσίας που φέρει. Όπως σημειώνει ο Andreas Huyssen, οι «τόποι της μνήμης» (lieux de memoire) δεν αφορούν μια ρομαντική αίσθηση απώλειας και μελαγχολίας. Η ιδέα ότι το αρχείο εδράζει στον τόπο της μνήμης είναι αντιπαραγωγική. Οι τόποι της μνήμης διασχίζουν τα σύνορα, διαπερνούν τα όρια, διασταυρώνουν τις γεωγραφίες, τις πολιτικές, και τους επιμέρους λόγους περί τραύματος. Οι τόποι της μνήμης λειτουργούν σε ένα

διευρυμένο πεδίο³⁸, ένα πεδίο που μεταλλάσσεται στην παγκοσμιοποιημένη συνθήκη (Huysen, 2003: 96-7). Με αφετηρία αυτές τις διαπιστώσεις του πρώτου κεφαλαίου, στα επόμενα κεφάλαια θα εστιάσουμε σε αρχαιακά εγχειρήματα που ‘διαπερνούν εγκάρσια τις δομές, τους θεσμούς και τα επιμέρους πεδία’.

³⁸ Ο Huysen, με την έννοια του διευρυμένου πεδίου αναφέρεται στο εμβληματικό κείμενο της Rosalind Krauss, *Sculpture in the Expanded Field* (Krauss, Άνοιξη 1979). Επεκτείνει το επιχείρημά της περί διευρυμένου πεδίου καθώς, όπως σημειώνει, δεν αναφέρεται μόνο στα καλλιτεχνικά μέσα (σε αυτό θα αναφερθούμε και εμείς στα επόμενα κεφάλαια στην παρεμφερή ιδέα της Krauss περί μέσου ως διαφοροποιητικού σχηματισμού) και στους όρους της ιστορίας της τέχνης που διαμορφώνουν τα πολιτιστικά μοντέλα. Αναφέρεται, επίσης, στην πολιτική ιστορία, στις δυνάμει εγχαράξεις της και στις ρητές αρθρώσεις της (Huysen, 2003: 96).

Κεφάλαιο 2.

Η παραγωγική σχέση του αρχείου με την εξουσία. Η δημοκρατική θεσμίζουσα προοπτική.

«σήμερα η λέξη αρχείο είναι ό,τι πιο αβέβαιο και ασαφές [...] πάντα στο απαθές όριο μεταξύ δημόσιου και ιδιωτικού» (Derrida, 1996 [1995]: 125).

2.1. Εισαγωγή

Η σχέση του αρχείου με το δημόσιο δεν είναι άμεσα κατανοητή και προφανής, κυρίως γιατί η μελέτη της έχει ακόμα πολλά περιθώρια ανάπτυξης. Το αρχείο ταυτίζεται συχνά με τις τεχνικές συλλογής και με την ταξινομητική και αποθηκευτική του λειτουργία, γεγονός που το αποσυνδέει από την ‘αρχή’ που επιτελεί, εξ ορισμού, κάθε αρχείο. Ο λόγος περί τέχνης αρχείου, στον οποίο εστίασαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, τόνισε περισσότερο την κατασταλτική πλευρά της σχέσης αρχείου- ‘αρχής’ παρουσιάζοντας το καλλιτεχνικό αρχείο ως έναν αντιπολιτευτικό (oppositional) σχηματισμό. Έχει ήδη φανεί από τη θεωρία της τέχνης ότι ο αποδομητικός λόγος των Derrida και Foucault έπαιξε καθοριστικό ρόλο στη μεταπολεμική νοηματοδότηση της τέχνης αρχείου. Συχνά η παρουσίαση των καλλιτεχνικών αρχείων ως αντιτιθέμενων σχηματισμών περιορίζει τη σημασία της παραγωγικής σχέσης του αρχείου με την εξουσία, τον νόμο και τη θέσμιση, δηλαδή την ‘αρχή’. Σχέση την οποία με ρηξικέλευθο τρόπο εξέτασαν οι δύο διανοητές. Την αρχή, εκεί όπου τα πράγματα αρχίζουν, αλλά και την αρχή σύμφωνα με τον νόμο, εκεί όπου ασκείται η αυθεντία, στον τόπο όπου με[τα] τη θέσμιση [απο]δίδεται η τάξη, σύμφωνα με τον ορισμό του Jacques Derrida (1996 [1995]: 15). Στη βάση αυτή η προσέγγισή μας διαφοροποιείται από τις προσεγγίσεις της καλλιτεχνικής πρακτικής αρχείου, οι οποίες παρουσιάστηκαν στο προηγούμενο κεφάλαιο. Στο παρόν κεφάλαιο επικεντρωνόμαστε στα σημεία της μετα-δομιστικής και μετα-μαρξιστικής παράδοσης που υπογραμμίζουν την καταστατική σχέση του αρχείου με την εξουσία, ως παραγωγική και γόνιμη δύναμη. Στη σύσταση του αρχείου βρίσκουμε την πρόθεση ανάληψης δημόσιας δύναμης, πρόθεση που εξηγεί την κατανόηση του αρχείου ως θεσμίζουσας πρακτικής που επιθυμεί να συμμετέχει στην ‘τέχνη της κυβερνησιμότητας’. Το αρχείο δεν αποτελεί μόνο μια αντιθετική πρακτική αλλά έναν αντιμαχόμενο, αρθρωτικό σχηματισμό. Θα επιχειρήσουμε να αναδείξουμε αυτή την προοπτική, όπως διαφαίνεται στο φουκωϊκό και ντεριντιανό λόγο και στη θεωρία του λόγου των Ernesto Laclau και Chantal

Mouffe, η οποία δίνει μια επιπλέον ώθηση σε αυτή την υπόθεση. Επίσης στο κεφάλαιο αυτό αφιερώνουμε ένα μέρος στην παρουσίαση του ζητήματος της θέσμησης (από τον Κορνήλιο Καστοριάδη), ως μιας πρωτότυπης διαδικασίας που ενδυναμώνει τη σχέση με το νόμο. Σχέση η οποία νοείται βασικό στοιχείο της αυτονομίας. Η διαδικασία αυτή αποδεικνύεται κρίσιμη για την επίτευξη μιας ριζοσπαστικής δημοκρατίας στον ορίζοντα της οποίας τοποθετούμε και την επαναστατική προοπτικής της τέχνης (αρχείου). Η προσέγγιση μας τοποθετεί την τέχνη αρχείου στο ευρύτερο φάσμα του προβληματισμού που αφορά τη δημόσια τέχνη, τη σχέση με το Πολιτικό και τον χώρο ως πολιτική οντότητα. Η θεωρία του λόγου, που παρουσιάζεται σε αυτό το κεφάλαιο αποδεικνύεται το κατάλληλο εργαλείο για την ανάλυση των παραδειγμάτων που θα παρουσιαστούν στα επόμενα κεφάλαια.

2.2. Foucault. Ο ‘αρχιτεκτονικός’ μηχανισμός.

«Αυτό που μελέτησα είναι τρία παραδοσιακά προβλήματα: (1) Ποιες είναι οι σχέσεις που έχουμε με την επιστημονική γνώση, ως προς τα ‘παιχνίδια αλήθειας’ που είναι τόσο σημαντικά στον πολιτισμό του οποίου είμαστε ταυτόχρονα υποκείμενα και αντικείμενα; (2) ποιες είναι οι σχέσεις που έχουμε με τους άλλους μέσω αυτών των ιδιόρρυθμων σχέσεων εξουσίας; Και (3) ποιες είναι οι σχέσεις μεταξύ αλήθειας, εξουσίας και εαυτού;» [Foucault στο (Luther et al., 1988: 15)].

Ο αποδομητικός και αντιουσιακρατικός λόγος των Derrida και Foucault κατέστησαν σαφές ότι κάθε μηχανισμός όπως και κάθε κίνητρο για τη δημιουργία ενός νέου συστήματος εξουσίας, παραμένει πάντα ένας ασταθής σχηματισμός, μονίμως ευάλωτος στην αλλαγή και τον μετασχηματισμό. Το αρχείο, ως τέτοιος μηχανισμός, είναι και αυτό αντικείμενο εξαρθρώσεων οι οποίες το καθιστούν μια εξουσία μεταξύ άλλων και υπονομεύουν ταυτόχρονα την παντοδύναμη φύση του. Το αρχείο αμφισβητείται και απομυθοποιείται. Ταυτόχρονα, μέσα σε αυτή τη διαδικασία δίνεται η δυνατότητα στους κοινωνικούς δρώντες να συνειδητοποιήσουν την ικανότητά τους να μετασχηματίζουν οι ίδιοι τις κοινωνικές τους σχέσεις αξιοποιώντας το αρχείο ως μηχανισμό συμμετοχής στην ίδια την τέχνη της κυβερνησιμότητας (governmentality)³⁹.

³⁹ Η φουκωϊκή κυβερνησιμότητα αναφέρεται στη χρήση νέων υποκειμενοποιημένων τακτικών (στη διάρθρωση πραγμάτων με τέτοιο τρόπο ώστε να επιτευχθούν επιθυμητά αποτελέσματα) παρά στην

Όμως, δεν υπάρχει τίποτα στον αποδομητικό λόγο των Derrida και Foucault που να υποδεικνύει ότι αυτό μπορεί να συμβεί εξαφανίζοντας άπαξ και διαπαντός την εξουσία, ταυτίζοντας το αρχείο με την κενή θέση της εξουσίας. Κάτι τέτοιο θα καταργούσε την ίδια την ύπαρξη του αρχείου. Ο λόγος των διανοητών υπήρξε χειραφετικός, όχι γιατί αποδέσμευσε μιας και διαπαντός το αρχείο από το ανάθεμα της εξουσίας, αλλά γιατί επανατοποθέτησε αυτή την εξουσία στη διάθεση των δρώντων υποκειμένων. Επιλέξαμε να σταθούμε στα σημεία που με διαφορετικό τρόπο, στους ξεχωριστούς και σε αρκετές περιπτώσεις αντιμαχόμενους, αλλά «αμοιβαία συμπληρωματικούς» (Boyne, 2001: 166) θεωρητικούς προσανατολισμούς της ανάλυσης λόγου και της θεωρίας του λόγου, διατυπώνεται αυτή η προοπτική σχετικά με το αρχείο.

Η εννοιολόγηση του αρχείου μέσα από τα γραπτά του Foucault αποδεικνύεται ιδιαίτερα σημαντική. Η θεώρησή του αφορά μια σειρά από ουσιαστικά συμπεράσματα που αμφισβητούν παλαιότερες κρίσεις για τον χαρακτήρα της εξουσίας, της γνώσης, του υποκειμένου και της συσχέτισής τους μέσα στα κοινωνικά συστήματα. Η προσφορά του έγκειται πρωτίστως στη διατύπωση των κανόνων συγκρότησης που δομούν τους λόγους. Οι κανόνες αυτοί ρυθμίζουν την παραγωγή εννοιών και αφορούν τη διαμόρφωση στρατηγικών. Το αρχείο ως ρηματική κατασκευή ή ακόμα περισσότερο ως μια μοναδική επιστήμη⁴⁰ 'προβληματοποιείται'⁴¹. Κεντρική για το εγχείρημα του Foucault είναι η διαπίστωση ότι οι δομές, όπως και η γλωσσική λειτουργία είναι σχεσιακές οντότητες. Οι λόγοι δεν αντιμετωπίζονται ως αυτόνομα συστήματα, αλλά ως προϊόντα των σχέσεων εξουσίας και των δυνάμεων που τα διαμορφώνουν. Το ενδιαφέρον του Foucault για τα συμπλέγματα εξουσίας/γνώσης δεν είναι σημαντικό, απλώς επειδή επιτρέπει στο υποκείμενο να τους αποκαλύψει (ως

επιβολή νόμων. Η κυβερνησιμότητα, όμως, εκτείνεται και στους ίδιους τους νόμους, καθώς και αυτοί είναι τρόποι τακτικής.

⁴⁰ Σύμφωνα με τον Foucault «η επιστήμη αποτελεί θεμέλιο όλων των άλλων λόγων και πρακτικών (ως πηγή αληθινής γνώσης) και από την άλλη, [από] μια καθαρά εργαλειακή άποψη [...] η επιστήμη είναι απλώς το προϊόν συγκεκριμένων ομάδων ή προσωπικοτήτων» (Howarth, 2008 [2000]: 91).

⁴¹ Η προβληματοποίηση αφορά το σύνολο των ρηματικών και μη ρηματικών κατασκευών που συντελούν στην είσοδο 'στο παιχνίδι' της αλήθειας και της πλάνης και τα καθιστούν αντικείμενο κριτικής σκέψης, με τη μορφή ηθικού αναστοχασμού, επιστημονικής γνώσης, πολιτικής ανάλυσης. <http://foucaultblog.wordpress.com/2007/04/26/key-term-problematization/> (τελευταία επίσκεψη 2/2010. «Η κριτική διαδικασία της προβληματοποίησης κοινωνικών και πολιτικών φαινομένων ανακύπτει από τις κοινωνικές και τις πολιτικές πρακτικές μέσα στις οποίες τοποθετείται ο ερευνητής, τις ανεπάρκειες υπάρχοντων ερμηνειών και των κοινωνικών φαινομένων και τις διαισθήσεις που ο ερευνητής έχει για τα φαινόμενα με τα οποία ασχολείται. Το έργο της προβληματοποίησης είναι να μετασχηματίσει αυτές τις διαισθήσεις σε πρακτικά και διαχειρίσιμα ερευνητικά ερωτήματα» (Howarth 2008 [2000]: 195).

άλλος αρχαιολόγος), αλλά και επειδή του δίνει τη δυνατότητα να τους κατανοήσει και να σταθεί απέναντι σε αυτούς με ευθύνη (ως γενεαλόγος ή ακόμα περισσότερο ως δημιουργός⁴²), «ως κάποιος που δεσμεύεται» (Howarth, 2008 [2000]: 105). Σύμφωνα με τον Foucault:

«[η] ‘ηθική’ δεν πρέπει απλώς να περιορίζεται [...] σε μια σειρά από πράξεις σύμφωνες προς ένα κανόνα, ένα νόμο ή μια αξία. [...] κάθε ηθική πράξη [...] υπονοεί [...] και μια ορισμένη σχέση με τον εαυτό μας· η σχέση αυτή δεν είναι μόνο η ‘συνειδητοποίηση του εαυτού μας’, αλλά και η συγκρότηση του ‘ηθικού υποκειμένου’, [...] όπου το άτομο προσδιορίζει τη θέση του αναφορικά με τις εντολές [...] και διαλέγει για τον ίδιο έναν καθορισμένο ‘τρόπο ζωής’» (Foucault, 1989 [1984]: 37)

Αυτό που έχει ιδιαίτερη σημασία για τη δική μας υπόθεση είναι ότι ο Foucault προτείνει μια παραγωγική αντίληψη της εξουσίας στην οποία οι επιμέρους λόγοι ενυπάρχουν εμμενώς ο ένας στον άλλο (Howarth, 2008 [2000]: 109). Η εξουσία που υπάρχει σε κάθε λόγο είναι δυναμική και παρούσα. Σε κάθε περίπτωση, ακόμα και όταν διαμορφώνουμε μια ανθιστάμενη, αντιθετική δομή, «είμαστε πάντα άρχοντες και αρχόμενοι» (Foucault, 1992 [1984]: 103):

«το άτομο πρέπει να κυβερνά τον εαυτό του [...] να ασκήσει επάξια το νόμιμο μερίδιο της εξουσίας και γενικά να τοποθετηθεί στο πολύπλοκο και ευμετάβоло παιχνίδι των σχέσεων προσταγής και υπακοής» (οπ.: 109).

Σύμφωνα με τον Foucault, το ζήτημα της επιλογής ανάμεσα στην απόσυρση και στη δράση και οι όροι αυτής της επιλογής δείχνουν ότι το ζήτημα της επιλογής δεν είναι απλά και μόνο μια ηθική της αναδίπλωσης, αλλά αφορά τη δημιουργία μιας ηθικής θεωρίας που θα επιτρέπει να συγκροτηθούμε πρωτίστως εμείς οι ίδιοι ως ηθικά υποκείμενα σε σχέση με τις κοινωνικές, δημόσιες και πολιτικές δραστηριότητες (οπ.: 110). «Άλλωστε [...] ο λόγος είναι ταυτόχρονα όργανο και αποτέλεσμα της εξουσίας [...] σημείο αντίστασης και ξεκίνημα για μια αντίθετη στρατηγική», όπως επισημαίνει ο Howarth (2008 [2000]: 114). Σε αυτά θα επικεντρωθούμε στη συνέχεια.

⁴² Σύμφωνα με τον Foucault ο δημιουργός δεν είναι αυτός που μιλάει και συντάσσει γραπτά ένα κείμενο. Είναι η αρχή της συγκρότησης, το σημείο συνάφειας ενός κειμένου.

Ο Foucault διατυπώνει τη θεωρία του σχετικά με τα συστήματα αλήθειας, γνώσης και τη θέση του υποκειμένου μέσα σε αυτά επιχειρώντας να συναρθρώσει μια διακριτή θεωρία και μέθοδο της ρηματικής πρακτικής. Το αρχείο διαπερνά την ιστοριογραφική μελέτη του Foucault σχετικά με τα συστήματα γνώσης, την οργάνωση της επιστημολογίας και τη διαμόρφωση κυρίαρχων λόγων και υπόκειται στους μετασχηματισμούς που λαμβάνουν χώρα στην προσέγγισή του που μεταβαίνει από την αρχαιολογική στη γενεαλογική προοπτική. Κάποιος μπορεί να συνδέσει δημιουργικά το αρχείο με τις περισσότερες από τις θεμελιώδεις έννοιες και προσεγγίσεις του Foucault –το κείμενο, τον συγγραφέα, την ασυνέχεια, τη γνώση, την εξουσία, τη βιοεξουσία, την επιστήμη. Αυτό περισσότερο υπογραμμίζει μια ρευστή φυσιογνωμία για το αρχείο, παρά προσφέρει έναν σαφή προσδιορισμό. Εντούτοις, το αρχείο αναλύεται ως ξεχωριστή ενότητα στην *Αρχαιολογία της Γνώσης* (η οποία εκδίδεται αμέσως μετά τον Μάη του '68, το 1969) και μάλιστα λαμβάνει μια σημαντική θέση: τη θέση μιας «μοναδικής και υποφώσκουσας επιστήμης», που λαμβάνει το χαρακτήρα μιας κανονικότητας η οποία κυβερνά την παραγωγή λόγου (Howarth, 2008 [2000]: 94). Από εκείνη τη στιγμή, το αρχείο βρίσκεται στο κέντρο μια σειράς περιπετειών του λόγου που συνδέονται με το φουκωικό τρίγωνο: αλήθεια, γνώση, εξουσία.

Ο Foucault εστιάζει το ενδιαφέρον των μελετών του στην αμφισβήτηση παλαιότερων ιδεών για τον χαρακτήρα της εξουσίας, της υποκειμενικότητας και της γνώσης στη σύγχρονη κοινωνία. Η πρώτη φάση του εγχειρήματός του επικεντρώνεται σε μια δομιστική αρχαιολογική θεωρία (δεκαετία '60), ενώ η δεύτερη στις γενεαλογικές έρευνες της δεκαετίας του '70. Στην έννοια της *προβληματοποίησης* (Foucault, 1987a) συμπυκνώνεται το εγχείρημά του να συναρθρώσει αυτές τις δύο μεθόδους (Howarth, 2008 [2000]: 77). Διαφοροποιώντας την προσέγγισή του από την «παραδοσιακή γλωσσολογική ανάλυση», η οποία ερευνά τους κανόνες σύμφωνα με τους οποίους συγκεκριμένες δηλώσεις μπορούν να πραγματοποιηθούν στον παρόντα χρόνο και παρόμοιες δηλώσεις μπορούν να γίνουν στο μέλλον, στοχεύει με την αρχαιολογία του στην «καθαρή περιγραφή των συμβάντων του λόγου» (Foucault, 1987 [1969]: 44). Το εγχείρημα του Foucault στρέφει την προσοχή μας στους κανόνες που διέπουν την παραγωγή των θεσμών, των δομών, και τον προσδιορισμό των ίδιων των υποκειμένων, μελετώντας τις συνθήκες που επέτρεψαν τη σύλληψη του ανθρώπου, ταυτόχρονα, ως υποκειμένου και αντικειμένου της γνώσης (Smart, 1998: 146). Ο

Foucault από τη μια, δείχνει ότι ο *άνθρωπος* γίνεται προνομιακό αντικείμενο έρευνας όχι εξ αρχής, αλλά στη μετάβαση προς τη σύγχρονη εποχή. Ο 'άνθρωπος' ως έννοια δεν είναι μια αυτοτελής οντότητα, αλλά προκύπτει ως αποτέλεσμα ρήξεων μετατοπίσεων και μετασηματισμών οι οποίοι λαμβάνουν χώρα στο πλαίσιο μιας ορισμένης εκδοχής επιστημονικότητας καθώς και ιστορικής και πολιτιστικής πραγματικότητας. Από την άλλη, εντοπίζει, ειδικά στο έργο του *Οι Λέξεις και τα Πράγματα* (Foucault, 2008 [1966]), μια σειρά από μετατοπίσεις στο εσωτερικό των «επιστημών του ανθρώπου» που οδηγούν τελικά σε μια υποχώρηση της ίδιας της βαρύτητας της έννοιας του ανθρώπου [βλ. σχετικά (Μπέτζελος & Σωτήρης, Οκτώβριος-Δεκέμβριος 2004)].

Ο Foucault, προκειμένου να εξηγήσει τους κανόνες που διέπουν την κανονικότητα των γνώσεων, στηρίζεται στην ανάλυση λόγου (discourse) και των στοιχείων του λόγου, (που είναι τα αντικείμενα, οι τρόποι απόφασης, οι έννοιες και οι θεματικές επιλογές) (Foucault, 1987 [1969]: 61). Οι λόγοι έχουν έναν συστατικό ρόλο στο σχηματισμό και τον καθορισμό των αντικειμένων χωρίς να ισχύει το αντίστροφο. Μέσα σε αυτή τη διαδικασία τα ίδια τα υποκείμενα σε ένα σύστημα κανόνων που σχετίζονται με τη σύσταση αποφαντικών τρόπων, συνιστούν λειτουργία και αποτέλεσμα του λόγου. Αυτό γίνεται φανερό από τους διαφορετικούς τρόπους με τους οποίους αποδίδεται στα υποκείμενα το δικαίωμα να μιλούν και από τις διαφορετικές θέσεις μέσα από τις οποίες τα υποκείμενα εκφέρουν νομιμοποιημένες και δεσμευτικές δηλώσεις. Κεντρικό σημείο στη σειρά κανόνων που ρυθμίζουν την παραγωγή λόγου είναι η διαμόρφωση στρατηγικών.

Στο αρχαιολογικό εγχείρημα του Foucault, η γλωσσική λειτουργία κατέχει κεντρική θέση. Σύμφωνα με τη θεώρησή του, οι αποφάνσεις οι οποίες διακρίνονται από την πρόταση, την εκφορά και τα ομιλιακά ενεργήματα δεν αποτελούν γλωσσικές μονάδες αλλά σχεσιακές οντότητες (οπ.: 83). Η αρχαιολογία επιχειρεί να περιγράψει τις ρηματικές κανονικότητες εστιάζοντας στην περιγραφή των βαθιών αντιφάσεων και ασυνεπειών έναντι της συνέχειας και της συνοχής. Ο Foucault συναρθρώνει μια συγκεκριμένη αντίληψη σχετικά με την ιστορία των ιδεών και την επιστήμη απορρίπτοντας την έρευνα για πολιτισμικές συνέχειες και αιτιακούς μηχανισμούς μεταξύ συνέχειας και ασυνέχειας. Αντ' αυτού προσπαθεί να καθορίσει ειδικές μορφές συνάρθρωσης μεταξύ των διαφορετικών πρακτικών (Howarth, 2008 [2000]: 85). Τον

απασχολούν οι πρακτικές περισσότερο από τις ιδέες. Η διαφοροποίησή του από την ιστορία των ιδεών είναι ότι η δική του μελέτη επικεντρώνεται στην καινοτομία, τις αντιφάσεις, τις συγκρίσεις και τους μετασχηματισμούς. Δίνει το προβάδισμα στην ποικιλία και τη διαφορά έναντι της ιδεατής ολότητας, στις ρήξεις και τις ασυνέχειες έναντι των γραμμικών, στρογγυλεμένων αφηγήσεων. Η αρχαιολογία ενδιαφέρεται για τις διακρίσεις και όχι τις ευθυγραμμίσεις. Το αρχείο, ως η υποφώσκουσα επιστήμη της αρχαιολογίας του, γίνεται το ίδιο αντικείμενο αυτών των προκλήσεων και διανοίγεται ένα ολόκληρο πεδίο ερμηνειών σχετικά όχι μόνο με τις ρυθμιστικές δυνατότητες του αρχείου, αλλά και ως προς τις ρήξεις που ενέχει η παραγωγή του.

Ο Foucault κατευθύνει το ενδιαφέρον του προς αυτές τις «αμφίβολες επιστήμες» οι οποίες υπολείπονται σε επιστημονικότητα (Foucault, 2008 [1966]). Πρόκειται για τις ανθρωπιστικές επιστήμες που βρίσκονται στον χώρο που περιγράφεται από τις διαστάσεις της επιστημοσύνης (Foucault, 1987 [1969]: 288), δηλαδή τον φιλοσοφικό στοχασμό, τις επιστήμες της γλώσσας, της ζωής και της παραγωγής, των οποίων η θέση μέσα στο πολύπλοκο τρίεδρο –γνώσης, εξουσίας, αλήθειας– εξηγεί τον ασαφή και αβέβαιο χαρακτήρα τους. Η αρχαιολογική ανάλυση των συνθηκών διαμόρφωσης των ανθρωπιστικών επιστημών έχει σκοπό να αποκαλύψει τους νόμους σχηματισμού, τις κανονικότητες και τους τρόπους οργάνωσης της σκέψης, οι οποίοι κρύβονται κάτω από συγκεκριμένα γνωστικά σχήματα. Έχει σκοπό να εντοπίσει τους κανόνες οι οποίοι διαφεύγουν αλλά, ωστόσο, είναι θεμελιώδεις για τη συγκρότηση της επιστημονικής γνώσης και του λόγου (Barker, 1998: 155, 158). Οι συνθήκες διαμόρφωσης τις οποίες ο διανοητής μελέτησε στην *Αρχαιολογία της Γνώσης*, προσδιόρισαν μια πιο συνεκτική περιγραφή των σχηματισμών που παρατηρούνται στο πεδίο της (ιστορικής) γνώσης. Ο Foucault προσφέρει έναν αμφίσημο προσδιορισμό των κανόνων συγκρότησης του λόγου και δεν καθορίζει με σαφήνεια τη σχέση μεταξύ ρηματικού και μη ρηματικού. Στη φάση αυτή «προβάλλει βαρύνοντες ισχυρισμούς για το γενικό χαρακτήρα των κανονικοτήτων που κυβερνούν την παραγωγή του λόγου» (Howarth, 2008 [2000]: 94).

Το αρχείο, όπως είπαμε νωρίτερα, καταλαμβάνει μια ιδιαίτερη θέση στη θεωρία που αναπτύσσει ο Foucault. Σύμφωνα με αυτή, σε κάθε περίοδο υπάρχει μια και μοναδική επιστήμη που ορίζει το σύνολο των σχέσεων που μπορούν να ενώσουν τις πρακτικές. Στην αρχαιολογία του αυτή η μοναδική επιστήμη είναι το αρχείο. Καθώς το αρχείο:

«μπορεί να υποδεχτεί και να θέσει σε κίνηση, ή αντίθετα να αποκλείσει, να λησμονήσει ή να παραγνωρίσει, αυτή ή την άλλη τυπική δομή. [...] επιτρέπει να καταλάβουμε [...] τομείς ή ευκαιρίες ενεργοποίησης» (Foucault, 1987 [1969]: 197).

Η ύπαρξη, όμως, σύνθετων κανόνων συγκρότησης μας αναγκάζει να αναγνωρίζουμε ότι δεν μπορούμε να εξηγήσουμε πλήρως το ίδιο μας το αρχείο. Είμαστε δηλαδή ριζικά «αποκεντρωμένοι»:

«είναι προφανές ότι δεν μπορούμε να περιγράψουμε καταλεπτώς το αρχείο μιας κοινωνίας [...] αναμφίβολα ούτε το αρχείο μιας ολόκληρης εποχής. Από την άλλη, δεν μας είναι εφικτό να περιγράψουμε το δικό μας αρχείο, επειδή μιλάμε στο εσωτερικό των κανόνων του [...]. [...] η ανάλυση του αρχείου περιλαμβάνει μian προνομιά περιοχής, κοντινή σε μας, και συνάμα διαφορετική από την επικαιρότητά μας, είναι η παρυφή του χρόνου που περιβάλλει το παρόν μας, το κάνει να κλίνει και το υποδεικνύει στην ετερότητα του· είναι αυτό που, έξω από μας, μας οριοθετεί.» (Foucault, 1987 [1969]: 200-1)

«[...] όπου η ανθρωπολογική σκέψη ερευνούσε το είναι του ανθρώπου ή την υποκειμενικότητά του, προκαλεί την έκρηξη του άλλου, και του έξω. Έτσι ιδωμένη η διαγνωστική δεν καθιδρύει την επίσημη βεβαίωση της ταυτότητας μας μέσω του παιχνιδιού των διακρίσεων. Καθιδρύει το ότι είμαστε διαφορά, ότι ο Λόγος μας είναι η διαφορά των λόγων» (οπ.: 201).

Τα παραπάνω αφορούν ένα από τα πιο δύσκολα ζητήματα της αρχαιολογίας του Foucault· αφορούν τη σχέση του λόγου με το έξωθέν του· αφορούν μια διαφορούμενη σχέση με το ρηματικό και το εξω-ρηματικό. Η λύση που προτείνει ο ίδιος εστιάζεται στη συνάρθρωση διαφορετικών ειδών σχέσεων και πρακτικών. Παρότι η λύση αυτή διανοίγει τη δυνατότητα μια θεωρίας συναρθρωτικής πρακτικής, ο Foucault δεν αναπτύσσει περισσότερο αυτές τις ιδέες, όπως σημειώνει ο Howarth (2008 [2000]: 98). Στη φουκωική έννοια της συνάρθρωσης δεν ξεκαθαρίζεται εάν το αντικείμενο αυτών είναι ένα σώμα γνώσης, πραγματικών πρακτικών ή η συνάρθρωση αυτών των δύο μαζί.

Το αρχείο, μέσα στο σχήμα της αρχαιολογίας, ως επιστήμη υπόκειται το ίδιο στους κανόνες σχηματισμού του λόγου. Το αρχείο αντιπροσωπεύει τα διάφορα συστήματα

αποφάνσεων. Ορίζει τόσο τον τρόπο εμφάνισης της απόφασης, όσο και τη διατύπωση της (Smart, 1998: 162). Το ίδιο είναι μια θεσμική σταθερά. Είναι μια δομή αρχιτεκτονικά ενσαρκωμένη και τελετουργικά συμπυκνωμένη, που ρυθμίζει τρόπους δράσης και συνήθειες. Είναι ένα σχήμα που αναπτύσσεται στο αδιάλυτο τρίγωνο των δομών, των αρχιτεκτονημάτων και των επιτελέσεων (Habermas, 1993 [1985]: 300). Χωρίς τη γενεαλογία, όμως, και τη θεωρία που αναπτύσσει ο Foucault για τη σχέση λόγου, γνώσης, εξουσίας, η ανάδειξη του αρχείου στη θέση της ‘μοναδικής υποφώσκουσας επιστήμης’ θα έμενε πολύ μετέωρη. Δεν αρκεί η διαπίστωση ότι η σχέση του αρχείου με την εξουσία είναι καταστατική, αλλά πρέπει κανείς να προσδιορίσει και τους όρους της. Στην αρχαιολογία εκκρεμεί η σχέση με τις πρακτικές εκτός λόγου, δηλαδή τους θεσμούς, τις κοινωνικές και οικονομικές διαδικασίες καθώς και τα πρότυπα συμπεριφοράς (Smart, 1998: 162). Η απόδοση σε μια μόνη επιστήμη όλων των ειδών γνώσης ήταν δύσχρηστη και προβληματική. Αυτό οδήγησε τον Foucault να αναθεωρήσει, αλλά όχι να εγκαταλείψει τελείως αυτή την έννοια (Barker, 1998: 97).

Το 1970, ο Foucault, έδωσε την εναρκτήρια διάλεξή του ως καθηγητής στο College de France με τίτλο *Η Τάξη του Λόγου* (Foucault, 1970). Στην ομιλία του διατύπωσε μια σειρά από ιδέες πάνω στον λόγο και την εξουσία και καθόρισε ένα προκαταρκτικό πρόγραμμα για μια σχετική σειρά μελετών πάνω στις μορφές ελέγχου με τις οποίες ρυθμίζεται η παραγωγή λόγου σε κάθε κοινωνία. Η ανάπτυξη αυτών των μελετών συστήνει τη γενεαλογική προσέγγιση του Foucault η οποία σηματοδοτεί τη σαφή πλέον μετάβαση του κέντρου βάρους του ενδιαφέροντός του από του αυτόνομους λόγους στα συμπλέγματα εξουσίας/γνώσης. Η γενεαλογία ασχολείται με τον κομβικό ρόλο της εξουσίας και της κυριαρχίας στη συγκρότηση λόγων, ταυτοτήτων και θεσμών και ενέχει την υιοθέτηση ενός κριτικού ήθους. Στη γενεαλογία αναδύεται στην επιφάνεια μια ποιοτικά διαφορετική αντίληψη για τον σχηματισμό της γνώσης. Σε αυτή τη διαφορετική θεώρηση οι φορμαλιστικές κατηγορίες και έννοιες της αρχαιολογίας της γνώσης υποκαθίστανται από την εμφάνιση ενός νέου συνόλου αντιλήψεων που περιγράφουν μια σειρά πολύπλοκων διασυνδέσεων οι οποίες σχετίζονται με τις εκδηλώσεις της θέλησης για γνώση (Smart, 1998: 164). Ο Foucault με τη βοήθεια της θεωρίας της εξουσίας επιχειρεί την αποδέσμευση από εκείνες τις προϋποθέσεις που συντέλεσαν στη συγκρότηση της (ιστορικής) συνείδησης της

νεωτερικότητας. Εστιάζει στην απομάκρυνση από τη σταθεροποιητική βεβαίωση μιας ταυτότητας που, έτσι και αλλιώς, έχει από καιρό κατακερματισθεί.

Η γενεαλογία «δεν αντιτίθεται στην ιστορία [...] αντιτίθεται απεναντίας στη μεταϊστορική εκδίπλωση ιδανικών σημασιών και αδιευκρίνιστων τελεολογιών» (Foucault, 2003 [1964-74]: 40). Αυτό που σύμφωνα με τον Foucault μαθαίνει ο γενεαλόγος –«αν αφουγκραστεί την ιστορία αντί να εμπιστευτεί τη μεταφυσική» είναι ότι πίσω από τα πράγματα δεν υπάρχει το α-χρονικό και το ουσιώδες μυστικό τους, αλλά το μυστικό ότι δεν έχουν ουσία και ότι η ουσία τους συγκροτήθηκε βαθμηδόν από ξένα προς αυτή σχήματα, δηλαδή ότι γεννήθηκε με τρόπο εντελώς τυχαίο (οπ.: 45). Στη γενεαλογική προσέγγιση του Foucault η νιτσεική αρχή της προέλευσης (origin) δεν «θεμελιώνει, τουναντίον ταραίζει αυτό που αντιλαμβανόμαστε ως ακίνητο, κατακερματίζει αυτό που πιστεύουμε ότι αποτελεί ενότητα» (οπ.: 54). Ο φουκωικός διαχωρισμός μεταξύ προέλευσης/καταγωγής και ανάδυσης διαταράσσει την παραδοσιακή αντίληψη της ιστοριογραφίας ως συνεχούς στην οποία οι ιστορικοί στηρίζουν τις κρίσεις τους στη βάση μιας αποκαλυπτικής αντικειμενικότητας. Αντίθετα, η γενεαλογική ανάλυση βρίσκει τη ρίζα της σε «τωρινά» ερωτήματα⁴³. Όπως σημειώνει ο Barker η αμφισβήτηση της βεβαιότητας ενός ιστορικού συνεχούς κλονίζει την ασφάλεια που αισθάνεται ο άνθρωπος ότι γνωρίζει και κατανοεί το παρελθόν. Διαταράσσει την ασφαλή σχέση του με τον κόσμο και τον εαυτό του (Barker, 1998: 22).

Σύμφωνα με τον Foucault η γενεαλογική ανάλυση «καθιστά δυνατή την αποσύνθεση της ενότητας του εγώ και επιτρέπει να ευδοκιμήσουν σε τόπους και στις θέσεις όπου εδράζεται η κενή του σύνθεση, μύρια συμβάντα που έχουν πια χαθεί» (οπ.: 52). Το ίδιο το σώμα, «ο τόπος της προέλευσης» (οπ.: 56) δεν είναι μια ακίνητη και αμετακίνητη ουσία, αλλά είναι εύπλαστο σε αλλαγές και τροποποιήσεις. Ο τρόπος που επεξεργαζόμαστε τους εαυτούς μας ως υποκείμενα, ο τρόπος που το σώμα αντιδρά, ο τρόπος που αντιστεκόμαστε και συνωμοτούμε στο κυριαρχικό παιχνίδι γίνεται το επίκεντρο της γενεαλογικής προσέγγισης. Η γενεαλογία αναζητά την ταυτότητα στη διασπορά και όχι στην ενότητα της (Barker, 1998: 22-4). Για αυτό η γενεαλογία δεν πρέπει να αναζητά μια απαρχή, αλλά να αποκαλύπτει μια τυχαία

⁴³ «γενεαλογία πάει να πει ότι διεξάγω την ανάλυση με αφετηρία ένα ερώτημα τωρινό» από συνέντευξη του Foucault στο (Ewald, Μάιος 1985: 28).

αφετηρία, να αναλύει την ποικιλομορφία των επιμέρους ιστοριών προέλευσης, να διαλύει την επίφαση της ταυτότητας και ακόμα περισσότερο της ταυτότητας του ενιαίου υποκειμένου που γράφει ιστορία και των συγχρόνων του (Habermas, 1993 [1985]: 309).

Ο Foucault αναπτύσσει τη γενεαλογική του μέθοδο, για να εξηγήσει τη δυσμενή διασπορά της εξουσίας, της ρύθμισης και του ελέγχου στις σύγχρονες κοινωνίες. Ο γενεαλόγος επιθυμεί να αποκαλύψει τις «ταπεινές απαρχές» και το «παιχνίδι των κυριαρχιών» καθώς και να επισημάνει τις δυνατότητες οι οποίες αποκλείστηκαν από τις κυρίαρχες λογικές της ιστορικής ανάπτυξης. Με αυτόν τον τρόπο ο γενεαλόγος αποκαλύπτει νέες δυνατότητες τις οποίες αποκλείουν οι υπάρχουσες ερμηνείες. Η ανάλυση της εξουσίας επικεντρώνεται στην ανορθόδοξη πρόταση ότι υπάρχει αναμφίβολα μια σύγκλιση της επιθυμίας για γνώση και της επιθυμίας για εξουσία και, παρότι δεν πρόκειται για το ίδιο πράγμα, καθεμία από αυτές υποκινεί την άλλη (Barker, 1998: 25). Στην υπόθεσή του περί καταστολής στην *Ιστορία της Σεξουαλικότητας* (Foucault, 1989 [1978]), αυτή βρίσκει τις ρίζες της στη «δικανικό-ρηματική» αντίληψη περί εξουσίας, η οποία παραμένει ο πρωτεύων τρόπος κατανόησης της εξουσίας στον δυτικό κόσμο. Για παράδειγμα, στη σημερινή τηλεόραση παρατηρούμε μια ιδιαίτερη έκρηξη ιατροδικαστικών (forensic) σειρών τύπου *Law & Order*, *CSI*, *Cold*. Σε αυτές παρακολουθούμε τη διαλεύκανση αποτρόπαιων συνήθως εγκλημάτων και την απόδοση δικαιοσύνης μέσα σε ένα πολύπλοκο σύστημα εργαστηριακού, επιστημονικού και δικαστικού μηχανισμού. Στις περισσότερες περιπτώσεις αποκαλύπτεται, με σχηματικό τρόπο (στα διαμελισμένα, αποσυντεθειμένα και γενικώς κακοποιημένα σώματα των θυμάτων), η παθογένεια της σύγχρονης κοινωνίας και επιβεβαιώνεται η λειτουργία της δικαστικής, αστυνομικής εξουσίας, πάνω από όλα της εξουσίας του νόμου. Όπως υπέδειξε ο Foucault, σε αυτό το δικανικό-ρηματικό σχηματισμό, η παραγωγή της αλήθειας και της γνώσης συμμετέχουν στις πιο ύπουλες μορφές εξουσίας που μέσω «λειτουργιών κανονικοποίησης» και «πειθαρχικών τεχνολογιών» στοχεύουν στην παραγωγή «πειθήνιων σωμάτων» (Foucault, 1989: 184). Αυτό που ο Foucault ανέδειξε είναι ότι η κατανόηση των μηχανισμών αποκαλύπτει τη δυνατότητα μιας παραγωγικής αντίληψης για την εξουσία καθώς η εξουσία και οι «αληθινοί» λόγοι δεν αντιτίθενται αλλά «συνδέονται μεταξύ τους ή ενυπάρχουν εμμενώς ο ένας στον άλλον» (Howarth, 2008 [2000]: 109).

Στη γενεαλογική του προσέγγιση ο Foucault χαρτογραφεί τον τρόπο με τον οποίο οι λόγοι των ανθρωπιστικών επιστημών συνδέθηκαν με την εξέλιξη και τη διάδοση των πειθαρχικών τεχνολογιών κατά τη νεωτερική περίοδο. Άλλαξε την άποψη ότι οι λόγοι είναι αυτόνομα συστήματα αποφάσεων που δομούνται από ιστορικά συγκεκριμένους κανόνες συγκρότησης, δίνοντας έμφαση σε συγκεκριμένα συστήματα «σχέσεων εξουσίας/γνώσης». Τέτοια συστήματα εξουσίας/γνώσης είναι εκείνα τα «άδοξα αρχεία» όπου έχει τις απαρχές του το σύγχρονο σύστημα καταναγκασμών πάνω στα σώματα, πάνω στις χειρονομίες και τις συμπεριφορές (Foucault, 1989: 252) (Howarth, 2008 [2000]: 113). Στη γενεαλογική ιστορία αυτού του συμπλέγματος κατανοούμε τον τρόπο που το αρχείο ως μια εξειδικευμένη μέθοδος συμμετέχει στη δημιουργία του ανθρώπου ως αντικείμενου γνώσης κατάλληλου για μια πραγματεία με επιστημονικό χαρακτήρα (Smart, 1996: 172). Κατ' αναλογία με το σώμα, το αρχείο είναι παράλληλα αντικείμενο γνώσης και ικανός μηχανισμός για την άσκηση της εξουσίας. Αποδεικνύεται ένα σώμα μέσα σε ένα πολιτικό πεδίο, που ορίζεται από σχέσεις εξουσίας οι οποίες το καθιστούν πειθήνιο και παραγωγικό, πολιτικά και οικονομικά χρήσιμο. Μια τέτοια σχέση επιτυγχάνεται μέσα από την πολιτική τεχνολογία που δεν εντοπίζεται σε κάποιο συγκεκριμένο θεσμό· αντίθετα εστιάζει στη διάχυση συγκεκριμένων τεχνολογιών εξουσίας και στην αμοιβαία σχέση τους με την ανάδυση συγκεκριμένων μορφών γνώσης (οπ.: 173).

Η γενεαλογική αντίληψη του Foucault συνδέεται με αυτό που ονομάζει μηχανισμό (dispositif), με τη μετάθεση του κέντρου βάρους από την ανάλυση των επιστημών – επίκεντρο της αρχαιολογικής του προσέγγισης– στον ίδιο τον μηχανισμό. Η ιδέα του μηχανισμού, που διακρίνεται από αυτή της επιστήμης, υπογραμμίζει τον ρόλο της ως «ένα είδος ‘κανάβου ερμηνείας’ τον οποίο μοιράζονται τα αντικείμενα των ερευνών και ο ίδιος ο ερευνητής» (Howarth, 2008 [2000]: 114). Ρηματικά και μη ρηματικά στοιχεία, εξουσία και γνώση ενώνονται με έναν τρόπο ενδεχομενικό, από τον ίδιο τον μηχανισμό. «Το *Dispositif* είναι ένα εντελώς ετερογενές σύνολο που αποτελείται από λόγους, θεσμούς, αρχιτεκτονικές μορφές, ρυθμιστικές αποφάσεις, νόμους, διοικητικές αποφάσεις, επιστημονικές αποφάνσεις, φιλοσοφικές, ηθικές και φιλανθρωπικές προτάσεις, εν ολίγοις από αυτό που έχει ειπωθεί και από αυτό που δεν έχει ειπωθεί» (Foucault, 1991 [1977-1984]: 131). Σε αυτή τη μετάθεση από την επιστήμη στους μηχανισμούς, το αρχείο δεν έμεινε ανεπηρέαστο. Στη σύνδεση της εξουσίας με τη νιτσεϊκή έννοια της θέλησης για γνώση και αλήθεια, η έννοια του αρχείου γίνεται

ακόμα πιο σύνθετη. Εμπεριέχει διαφορετικές λειτουργίες, είναι υποκείμενη και αντικείμενη και η ίδια στη μετατόπιση από επιστήμη σε μηχανισμό. Παρενθετικά, μέσα σε αυτό το σχήμα εξουσίας, αλήθειας και των πρακτικών τους, το υποκείμενο (αλλά και το ίδιο το αρχείο) αποκεντρώνεται. Τα υποκείμενα δεν είναι παρά τρόποι ομιλίας μέσα σε ένα συγκεκριμένο λόγο που αναλαμβάνουν θέσεις σε μια διασπορά πιθανών θέσεων από όπου κάποιος μπορεί να μιλήσει.

Ο Foucault προσφέρει τα μεθοδολογικά εργαλεία και τις λογικές, αναπτύσσει ένα σύνολο φιλοσοφικών σκέψεων επάνω σε ζητήματα αλήθειας, μεθόδου και γνώσης, οι οποίες καθιστούν δυνατή μια θεωρία της γνώσης ικανή να προσφέρει τη βάση μιας ρηματικής προσέγγισης στην κοινωνική και πολιτική έρευνα, όπως επισημαίνει ο Howarth (2008 [2000]: 75). Μέσα σε αυτό το σχήμα, το φουκωικό αρχείο δέχεται και αυτό τις μεταμορφώσεις που αφορούν το πέρασμα από την αρχαιολογία στη γενεαλογία. Παρότι συχνά ο Foucault έχει χαρακτηριστεί ο θεωρητικός του αρχείου (Manoff, 2004: 18), η ιδέα του για αυτό είναι πολύ αφηρημένη. Κατά τη φουκωική τακτική, το αρχείο μπορεί να κατανοηθεί ως αυτό που δεν είναι και όχι ως αυτό που είναι. Δηλαδή, δεν είναι μια βιβλιοθήκη ούτε ένα σύνολο κειμένων που ένας πολιτισμός περιέσωσε ως τεκμήρια που επιμαρτυρούν το παρελθόν του. Πρόκειται για «συστήματα λεκτικότητας». Το αρχείο είναι το «σύστημα της ρηματικότητας» (system of discursivity) (Foucault, 1987 [1969]: 1998-199).

Μπορούμε να ξεπεράσουμε την αοριστία των ορισμών του Foucault, όπως σημειώνει ο J. Merquior (2002 [1985]: 137) και να δούμε την προσφορά της παραγωγικής έννοιας του αρχείου που προτείνει. Αυτή αφορά το αρχείο που παράγει κοινωνικά νοήματα, που παράγει νόημα μέσω των λόγων, που είναι ένα *Weltspiel*, ένα κοσμικό παίγνιο, ένα σύμπαν που οργανώνει νέες ενέργειες και ερμηνείες της ζωής και της κοινωνίας. Είναι ένα ειρωνικό αρχείο που δεν επιτρέπει σε κανένα νόημα να παραμένει σταθερό και σε καμία αλήθεια να είναι άνευ όρων καλύτερη από άλλες (οπ. 140-1).

Στη μετάβαση του κέντρου βάρους από την επιστήμη στον μηχανισμό και αντιστρόφως, το αρχείο συναντά το έκκεντρο υποκείμενο, έρχεται αντιμέτωπο με τον

θάνατο του συγγραφέα⁴⁴, γίνεται το ίδιο ένας κάναβος ερμηνείας τον οποίο μοιράζονται το ίδιο και οι δημιουργοί του. Αντικειμενοποιείται, γίνεται ένα ‘αρχιτεκτονικό’ σύμπλεγμα. Δηλαδή, το αρχείο εμπεριέχει ένα ολόκληρο σύστημα (apparatus) το οποίο επιτρέπει την ύπαρξη κατασκευών, βιβλίων, τεκμηρίων γνώσης, θεσμών νομιμοποίησης της αλήθειας, συμπεριλαμβανομένης και της κτιριακής αρχιτεκτονικής που το περιβάλλει⁴⁵. Αυτό όμως:

«δεν συνιστά την εκτός χρόνου και τόπου βιβλιοθήκη όλων των βιβλιοθηκών· αλλά επίσης δεν είναι η φιλόξενη λήθη [...] ανάμεσα στην παράδοση και τη λήθη, προκαλεί την εμφάνιση των κανόνων μιας πρακτικής» (Foucault, 1987 [1969]: 200) «είναι το σύστημα λειτουργίας της» (οπ.: 199).

⁴⁴ Το περίφημο ομώνυμο έργο του Roland Barthes, *The Death of the Author*, δημοσιεύτηκε μόλις πριν τον Μάη του '68, το 1967 στην Αμερικάνικη επιθεώρηση *Aspen*, no. 5-6. Οι δημιουργικές του αναγνώσεις και προεκτάσεις συντάχτηκαν με όλο το φάσμα της μετα-δομιστικής αποκαθήλωσης της αυθεντίας (πολιτικής, επιστημονικής, πατριαρχικής κ.λπ.) και της χειραφέτησης από αυτή. Ο Barthes επιχειρηματολογεί ενάντια στην παραδοσιακή λογοτεχνική κριτική της συγχώνευσης των προθέσεων και του βιογραφικού συγκείμενου του συγγραφέα. Σε αντίθεση με αυτό, στην ερμηνεία του κειμένου προτείνει ότι η συγγραφή και ο δημιουργός είναι μη συγγενείς κατηγορίες. Στο πλαίσιο της Νέας Κριτικής η θεώρηση του Barthes επεκτάθηκε παραδίνοντας το κείμενο στον αναγνώστη ‘the poem belongs to the public’ [βλ. σχετικά William Wimsatt and Monroe C. Beardsley, "The Intentional Fallacy." *Sewanee Review*, vol. 54 (1946): 468-488. Revised and republished in *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, 1954: 3-18)]. Στη φεμινιστική του θεώρηση ο ‘θάνατος του συγγραφέα’ που συνδέεται με μια αντι-πατριαρχική θεώρηση, δεν ακυρώνει μόνο μια ακλόνητη κριτική ερμηνεία αλλά την ίδια την ιδέα μιας ενιαίας, ακλόνητης ταυτότητας. Ο Foucault δύο χρόνια μετά θα προβληματοποιήσει και αυτός τον ρόλο του συγγραφέα στην κριτική ερμηνεία στο δοκίμιο του *What is an Author* (1969) στο οποίο ανέπτυξε την ιδέα της ‘συγγραφικής λειτουργίας’ (author function) όπου ο συγγραφέας παρουσιάζεται ως μια ρυθμιστική αρχή (classifying principle) στο πλαίσιο ενός συγκεκριμένου ρηματικού σχηματισμού. Η προσέγγιση του Foucault είναι στην πραγματικότητα μια απάντηση σχετικά με την προοδευτική απελευθέρωση του αναγνώστη από την κυριαρχία του συγγραφέα.

⁴⁵ Η μεταφορά της ετεροτοπίας, παρότι αφορά ένα κείμενο του Foucault το οποίο είναι εκτός του επίσημου σώματος του έργου του, έχει εκ των υστέρων αξιοποιηθεί αρκετά στην κατανόηση της λειτουργίας του αρχείου. Η ετεροτοπία είναι η έννοια που εισάγαγε ο Foucault στην ομιλία του *Περί Αλλοτινών Τόπων* το 1967 και δημοσιεύτηκε το 1984. Περιγράφει χώρους οι οποίοι, σύμφωνα με τη θεώρηση του, λειτουργούν σε μη-ηγεμονικές συνθήκες, χώρους *αλλότητας*, που δεν βρίσκονται ούτε εδώ, ούτε αλλού, που είναι ταυτόχρονα φυσικοί και νοητοί, όπως η στιγμή που βλέπεις τον εαυτό σου στον καθρέφτη. Σε αντίθεση με την ουτοπία που περιγράφει μια εξιδανικευμένη εκδοχή της κοινωνίας, η ετεροτοπία είναι «ένας χώρος μυθικής και ταυτόχρονα πραγματικής διεκδίκησης του χώρου στον οποίο ζούμε» (Foucault, 1984 [1967]: 5). Πρόκειται για χώρους που προσεγγίζουν την πραγματικότητα ή για παράλληλους χώρους που εσωκλείουν ανεπιθύμητα στοιχεία προκειμένου να υλοποιηθεί η δυνατότητα ενός ουτοπικού τόπου. Υπάρχουν διαφορών ειδών ετεροτοπίες, κρίσης, παρέκκλισης (deviation), χρόνου, εξαγνισμού. Η ετεροτοπία έχει μια διπλή λειτουργία, ψευδαίσθησης –η οποία «καταγγέλλει σαν ακόμη πιο απατηλό κάθε πραγματικό χώρο» (οπ.: 9)– και αντιστάθμισης όπου δημιουργείται ένας άλλος χώρος, ένας πραγματικός χώρος, τόσο τέλειος, τόσο σχολαστικός, τόσο καλά συγκροτημένος που ο δικός μας να φαίνεται αποδιοργανωμένος, άσχημα διευθετημένος και πρόχειρος (οπ.). Θα επανέλθουμε σε αυτή την έννοια, καθώς άσκησε μεγάλη επίδραση σε αρχαιακές πρακτικές ‘αντιστάθμισης’.

Σχετικά με το ζήτημα της γνώσης, που αποτελεί κομβικό σημείο για τη σύσταση κάθε αρχείου, η γενεαλογική προσέγγιση του Foucault δίνει στη σχέση αυτή μια επιπλέον διάσταση. Η γενεαλογία της γνώσης είναι μια γνήσια αντιεπιστήμη αντίθετη στις κυρίαρχες επιστήμες τις οποίες εν δυνάμει ξεπερνά. Χρησιμοποιεί εκείνα τα είδη της γνώσης που έχουν κριθεί ακατάλληλα από τα οποία διαχωρίζουν τη θέση τους οι επιμέρους επιστήμες. Ως τέτοια, προσφέρει το μέσο για την εξέγερση των «υποταγμένων ειδών γνώσης», των ηττημένων ομάδων, των απλών ανθρώπων που αποτελούν το κατακάθι των συστημάτων εξουσίας. Η γενεαλογία επιτελεί το ανασκαφικό έργο στο σκοτεινό έδαφος της τοπικής, περιθωριακής και εναλλακτικής γνώσης «που λαμβάνει τη δύναμη της μόνο με τη σκληρότητα με την οποία αντιστέκεται σε ό,τι την περιβάλλει» (Habermas, 1993 [1985]: 346). Μέσα σε αυτά τα αγνοημένα και μη νομιμοποιημένα από την κυρίαρχη γνώση, είδη γνώσης υφέρπει «η ιστορική γνώση των αγώνων» (οπ.) Το αρχείο οργανώνεται σε σχέση με αυτές τις κινήσεις και λαμβάνει την προβληματοποιημένη του μορφή συνδεδεμένο, όπως είπαμε προηγουμένως, με τον θάνατο του συγγραφέα, του δημιουργού, την εκκέντρωση του υποκειμένου, την εξίσωση της γνώσης με την εξουσία, άλλα και την πρόταξη εναλλακτικής γνώσης και αντίστασης. Σε αυτές τις κομβικές στιγμές αναδύεται η δυνατότητα κυριαρχίας των υποτελών υποκειμένων και η πρόκληση που ενέχει μια τέτοια, φαινομενικά αντιφατική ιδέα, καθώς οι έννοιες της κυριαρχίας και του υποτελούς νοούνται ως αμοιβαία αποκλειόμενες. Στο πλαίσιο της ‘μικρο-φυσικής της εξουσίας’, στα οποία ο Foucault αναζητά τη σχέση των δυναμικών μεταξύ του τοπικού και του παγκόσμιου, διαφαίνεται μια ακόμα προοπτική για το αρχείο, αυτή που αφορά τις μικρό- και μάκρο- στρατηγικές και τα αποτελέσματα της εξίσωσης μεταξύ εξουσίας/αλήθειας/αντίστασης⁴⁶.

Το φουκωικό αρχείο, παρόλ’ αυτά, όπως είπαμε προηγουμένως, δεν μπορεί να τεθεί εκτός της εννοιολογικής πολυπλοκότητας που διαπερνά τον λόγο του Foucault. Παραμένουν ανοιχτή η σχέση του αρχείου με ρηματικούς και εξω-ρηματικούς σχηματισμούς, με το ζήτημα της κυριαρχίας και τους όρους αντίστασης σε αυτή. Όπως σημειώνει ο Howarth, στο έργο του Foucault μένει αδιευκρίνιστο το εξής ερώτημα: Αν η αντίσταση είναι δυνατή ως μια εσωτερική ή εξωτερική σχέση με τη δομή της κυριαρχίας και τους αγώνες για εξουσία, πώς γίνεται κατανοητή η εμφάνιση

⁴⁶ τα παραπάνω ερωτήματα συνδέονται με τις τέσσερις κύριες δυσκολίες στην εννοιολόγηση του λόγου από τον Foucault που επισημαίνει ο (Howarth, 2008 [2000]: 121).

και η συνάρθρωση των αντιστάσεων στα συστήματα εξουσίας/γνώσης (Howarth, 2008 [2000]: 121). Εξίσου αδιευκρίνιστο παραμένει πώς λειτουργεί το αρχείο ως μηχανισμός (dispositif) σε αυτή την περίπτωση, πώς δηλαδή, λειτουργεί η «δύναμη/εξουσία της γνώσης» (Merquior, 2002 [1985]: 263).

Εντούτοις, όπως επισημαίνει ο Thomas Osborne [στο (Manoff, 2004: 18)], η ελαστικότητα που διέπει τη φουκωική εννοιολόγηση τροφοδότησε ένα πλήθος χρήσεων και νοημάτων του αρχείου, το οποίο ενδυναμώθηκε και εμπλουτίστηκε από την ενσωμάτωση ποικίλων προοπτικών από άλλες πειθαρχίες. Η δυνατότητα εξάπλωσης ενός τύπου ρηματικότητας (discursivity) δεν βρίσκεται στην εκχώρησή του σε μια επίσημη γενική διατύπωση, αλλά αντίθετα στο άνοιγμά της σε έναν αριθμό εφαρμογών (Foucault, 1991 [1969]). Υπό αυτό το πρίσμα η ίδια η πειθαρχία της ιστορίας η οποία στηρίζεται σε μεγάλο βαθμό στην αρχειακή πρακτική και στην αξιοπιστία των αρχείων προβληματοποιήθηκε με ριζικό τρόπο.

Η συμβολή του Foucault οδήγησε στην ανάπτυξη ενός αρχειακού λόγου που μελέτησε το ρόλο που διενεργεί το αρχείο ως θεσμιζούσα αρχή και τις επενέργειες των αρχειακών πρακτικών τόσο στις δημοκρατικές κοινωνίες όσο και στα ολοκληρωτικά καθεστώτα. «Αρχικά το αρχείο είναι ο νόμος εκείνου που μπορεί να ειπωθεί» (Foucault, 1987 [1969]: 199). Όπως παρατηρεί η Marlene Manoff, όσο κανείς διερευνά το θέμα του αρχείου τόσο επικεντρώνεται στο θέμα της θέσμισής του (institutionalization). Αυτές οι θεωρήσεις αφορούν μια ενδιαφέρουσα ποικιλία οπτικών. Το μοντέρνο αρχείο με την εγκαθίδρυση των δημόσιων βιβλιοθηκών γίνεται ένας δημόσιος χώρος, μια δημόσια πηγή πληροφοριών. Η πρόσβαση σε αυτά συνδέεται με υποσχέσεις μιας ελεύθερης κοινωνίας. Στον αντίποδα, όμως, αυτής της φαντασίωσης υπάρχει αυτό που ο David Greetham ονομάζει «η ποιητική του αρχειακού αποκλεισμού» που συνήθως συνδέεται με ιδεώδεις (και ουτοπικές θα συμπληρώναμε) αναπαραστάσεις της κοινωνίας μας (Manoff, 2004: 20). Το αρχείο σε αυτή την περίπτωση εγκωμιάζεται για τη διαφύλαξη της εθνικής ταυτότητας, της κοινωνικής σταθερότητας, τη διασφάλιση της (καθεστηκυίας) τάξης. Το αρχείο πρωταγωνιστεί σε ερμηνείες με πλήθος από συμπραζόμενα. Γίνεται το κοινωνικό αρχείο στο οποίο αναδύεται ένα πρόγραμμα κοινωνικών αποκλεισμών. Γίνεται το αυτοκρατορικό αρχείο που διασφαλίζει την φαντασίωση της αποικιοκρατικής

αυτοκρατορίας, το κοινό/δημόσιο (popular) αρχείο που επισφραγίζει τη δημοκρατία, το εθνογραφικό αρχείο, το φιλελεύθερο κ.ο.κ.⁴⁷.

Ο Foucault μελέτησε το επαναλαμβανόμενο μοτίβο εξουσίας/γνώσης, μέσα στο οποίο το αρχείο, ως η κατεξοχήν επιστήμη, έλαβε μια εξέχουσα θέση. Αυτό, γίνεται ιδιαίτερα σαφές στο ύστερο έργο του, στους δύο τελευταίους τόμους της *Ιστορίας της Σεξουαλικότητας* [(Foucault, 1989 [1984], Foucault, 1992 [1984]). Το υπο-κείμενο του αρχείου δεν είναι απλά ένα όργανο της κυριαρχίας. Αυτό που ενδιαφέρει το Foucault δεν είναι η εξουσία αυτή καθαυτή, αλλά ο ρόλος της εξουσίας στην ανάδυση του σύγχρονου υποκειμένου (Merquior, 2002 [1985]: 205). Η υγιής θέση του υποκειμένου απέναντι στον καταναγκασμό του Νόμου βρίσκεται στη σημασία που αποδίδει ο διανοητής στη δύναμη της βούλησης του υποκειμένου, στο «ζήτημα της επιλογής» (Foucault, 1992 [1984]: 109). Η θεμελιώδης έννοια της βούλησης συνδέει το αρχείο με ένα σύνολο φιλοσοφικών και ηθικών ζητημάτων. Ο καίριος ρόλος που αποδίδεται στα διαπλεκόμενα ψυχολογικά, θεολογικά και φιλοσοφικά συστήματα, που αφορούν την τεχνολογία του εαυτού, κατά τον Foucault, συνδέεται με ένα υπερερώτημα που διαπερνά και τη σύσταση κάθε δομής και τη θέση των υποκειμένων. Το υπερερώτημα αφορά τον «τρόπο [που] πρέπει ο καθένας μας να (επανα)προσδιορίζει τον εαυτό του ως υποκείμενο» (βλ. σχετικά οπ.: 241) και κατ' επέκταση τη σχέση του με τον Άλλο. Η τεχνολογία του εαυτού εκτείνεται πέρα από την δημιουργία μόνο πειθήνιων σωμάτων, στην συγκρότηση του «ηθικού υποκειμένου» (οπ.: 110)]. Αυτά ακριβώς

⁴⁷ Βλ. σχετικά το άρθρο της Manoff (2004) από το οποίο εδώ αναπαράγουμε την ακόλουθη υποσημείωση η οποία δείχνει συγκεντρωμένα και περιεκτικά τους ποικίλους χαρακτηρισμούς και ως εκ τούτου τις ποικίλες όψεις του αρχείου: Το «κοινωνικό αρχείο» συζητιέται στο David Greetham, “Who’s In, Who’s Out: The Cultural Politics of Archival Exclusion,” *Studies in the Literary Imagination* 32, 1 (Ανοιξη 1999): 1–28; το «τραχύ αρχείο» “Raw archive” στο Jeff Galin and Joan Latchaw, “Theorizing Raw Archive: A New Paradigm for Academic Scholarship and Publication,” in *New Worlds, New Words: Exploring Pathways for Writing about and in Electronic Environments*, ed. John F. Barber and Dene Grigar (Cresskill, NJ: Hampton Press, 2001), 279–306; το «αυτοκρατορικό αρχείο» στο Thomas Richards, *The Imperial Archive: Knowledge and the Fantasy of Empire* (London and New York: Verso, 1993); το «μετα-αποικιακό αρχείο» στο Sandhya Shetty and Elizabeth Jane Bellamy, “Postcolonialism’s Archive Fever,” *Diacritics* 30, 1 (Ανοιξη 2000): 25–48; το «λαϊκό αρχείο» (The popular archive) στο Michael Lynch, “Archives in Formation: Privileged Spaces, Popular Archives and Paper Trails,” *History of the Human Sciences* 12, 2 (May 1999): 65–87; το «εθνογραφικό αρχείο» στο George E. Marcus, “The Once and Future Ethnographic Archive,” *History of the Human Sciences* 11, 4 (November 1998): 49–64; το «γεωγραφικό αρχείο» στο Charles W. J. Withers, “Constructing ‘The Geographical Archive,’” *Area* 34, 3 (2002): 303–11; το «φιλελεύθερο αρχείο» (The liberal archive) στο Patrick Joyce, “The Politics of the Liberal Archive,” *History of the Human Sciences* 12, 2 (May 1999): 35–49; ο «αρχεϊακός λόγος» (Archival reason) στο Thomas Osborne, “The Ordinarity of the Archive,” *History of the Human Sciences* 12, 2 (May 1999): 51–64; η «αρχεϊακή συνείδηση» (Archival consciousness) οπ.; ο «αρχεϊακός καρκίνος» στο Lynch; και «η ποιητική του αρχείου» στο Paul J. Voss and Marta L. Werner “Toward a Poetics of the Archive: Introduction” *Studies in the Literary Imagination* 32, 1 (Ανοιξη 1999).

είναι τα σημεία στα οποία συναντιέται με δημιουργικό τρόπο ο λόγος του Foucault με τον λόγο των λοιπών διανοητών. Τα υποκείμενα δρουν και υπάρχουν, δομούνται σε 'σχέση με', αντίθετα ή μέσω των κυρίαρχων κοινωνικών μοντέλων. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο τα άτομα αναλαμβάνουν μια «ηθική της υποκειμενικότητας» (ethics of subjectivity) [John Rajchman στο (Boyne, 2001: 133)]. Στη συνέχεια θα παρουσιάσουμε το νόημα που λαμβάνουν το αποκεντρωμένο υποκείμενο και το αρχείο, ο δημιουργός και η αυθεντία, ο ηθικός ορίζοντας, ο Νόμος και η επιθυμία στον λόγο του Derrida. Θα στραφούμε στον τρόπο με τον οποίο η θεωρία του λόγου διεύρυνε αυτές τις ιδέες προς μια πιο εστιασμένη προοπτική που αφορά την παραγωγή πολιτικών 'δημοκρατικών υποκειμένων' στον ορίζοντα μιας ριζοσπαστικής δημοκρατίας.

2.3. Derrida. Κριμινολογία και αρχεϊκή ενόρμηση.

Ο σύνθετος και ενίοτε γλωσσοπλαστικός λόγος του Derrida επιτρέπει πολλαπλές ερμηνείες σχετικά με την προσφορά του στη μετα-δομιστική εννοιολόγηση του αρχείου. Η εννοιολόγηση του Derrida εστίασε σε ένα αρχείο απαλλαγμένο από τους περιορισμούς ορθολογιστικών μόνο ερμηνειών. Ο λόγος του, όμως, δεν πρέπει να προσληφθεί ως η εγκατάλειψη του αρχείου σε ιρασιοναλιστικές φαντασιώσεις. Στο υποκεφάλαιο που ακολουθεί προσπαθούμε να εστιάσουμε σε εκείνα τα σημεία που αναφέρονται στα ζητήματα της ατέλειας και της ενδεχομενικότητας του αρχείου, που το καθιστούν ένα 'αναποκρίσιμο', ανοιχτό κείμενο στο μέλλον. Τα στοιχεία αυτά, όμως, δεν μας αφήνουν μετέωρους σε μια διαρκή άρνηση ενός (μερικού) κλεισίματος. Η περατότητα προστατεύει το αρχείο από την υστερία της αέναης «αναποφασιστικότητας» (Derrida, 1996 [1995]:72). Στη ντεριντιανή θεώρηση ο ορίζοντας του μέλλοντος αποκτά ιδιαίτερο νόημα καθώς συνδέεται με το ζήτημα της ευθύνης του υποκειμένου. Η ευθύνη αφορά τη θέση του υποκειμένου απέναντι στη ύπαρξη του Νόμου ως δικαίωσης της επιθυμίας του. Κάθε αρχείο είναι μια (νέα) αρχή. Σύμφωνα με τον ετυμολογικό ορισμό του Derrida σημαίνει έναρξη και εξουσία ταυτόχρονα. Η εξουσία, όμως, όπως το κεφάλι του Ιανού, έχει δύο όψεις: μια κατασταλτική και μια παραγωγική. Σύμφωνα με τον Derrida η αρχεϊκή εξουσία είναι τοπονομολογική. Ο τόπος του αρχείου δεν είναι ένας φανταστικός, ουτοπικός τόπος. Ο Derrida αντιστέκεται στο διαχωρισμό του «συνεργεία και του δυνάμει» (οπ.: 97).

Το αρχείο είναι ένα πραγματικό αποτύπωμα καθώς εγγράφεται στη γλώσσα, που αποτελεί μια εμπράγματη εγκατάσταση (domiciliation) συνειδήσεων και ταυτοτήτων.

Η θεώρηση της αντιουσιοκρατικής και ενδεχομενικής φύσης κάθε κατασκευής χαρακτηριστική της μεταδομιστικής παράδοσης θα διαπεράσει με έναν ιδιαίτερο τρόπο την ντεριντιανή προσέγγιση, η οποία επικεντρώνεται σε μια «μη-ντετερμινιστική ‘οιονεί δομή’ του γραπτού λόγου ή του κειμένου» (Howarth, 2008 [2000]: 66). Σύμφωνα με τον Derrida, κάθε δομή ή ουσία απαιτεί μια εξωτερικότητα (ένα «συστατικό έξωθεν»), για να συγκροτηθεί (οπ.: 67). Στους όρους αυτής της συγκρότησης βρίσκουμε την προσφορά της εννοιολόγησης του Derrida σχετικά με το αρχείο, το οποίο προσεγγίζεται ως ένα «αναποκρίσιμο»⁴⁸ (οπ.: 68) κείμενο που ενσαρκώνει το συνεχές παιχνίδι μεταξύ «απαρχής» και τέλους, καταστροφής και δημιουργίας, θέμιδος και θέσεως, δυναμικότητας και έμπρακτης αποτελεσματικότητας. Η ντεριντιανή θεωρία του λόγου επιβεβαιώνει την αποκέντρωση του υποκειμένου ως αποτέλεσμα των δομών οι οποίες διαμορφώνουν αυτά τα υποκείμενα. Ο Derrida δίνει ιδιαίτερη σημασία στους όρους της σχέσης με τα συστήματα διαφορών, στη σημασία του προσδιορισμού των «απαρχών» των φαινομένων και των εννοιών. Στο αρχικό εγχείρημα της ανακατασκευής ενός κειμένου και ενός λόγου είναι σημαντικό να κατανοήσει κανείς την αρχή, την εξουσία που τα οργανώνει, που είναι η ίδια αρχή η οποία υπονομεύει τη συνοχή και την ενότητά τους.

Οι επικρίσεις του Derrida για τις «δυναδικές αντιθέσεις» στη δομική γλωσσολογία αποτελούν τμήμα της γενικότερης επίθεσής του στις δυναδικές διακρίσεις που χαρακτηρίζουν τη δυτική σκέψη (Howarth, 2008 [2000]: 59). Το μοντέλο του Derrida επιτίθεται στην ουσιοκρατική συλλογιστική και προσπαθεί να κατασκευάσει νέες εννοιολογικές συνθέσεις, οι οποίες θα εκτοπίσουν τους αρχικούς όρους συζήτησης και θα αφομοιώσουν τα υπάρχοντα στοιχεία, προτείνοντας νέες σχέσεις. Η έννοια της ‘διαφοράς’⁴⁹ παίρνει θέση υπέρ της ιστορικότητας και της ενδεχομενικότητας στη

⁴⁸ Ελληνική μετάφραση της λέξης undecidable. Έτσι απαντάται στην ελληνική μετάφραση του κειμένου του Derrida, *Η Έννοια του Αρχείου* (Derrida, 1996 [1995]). Επίσης, αυτή τη μετάφραση βρίσκουμε στο (Howarth 2008 [2000]: 68) και στο (Phillips & Jorgensen 2009 [2002]: 65).

⁴⁹ «Η διαφορά, ομόχη με τη λέξη διαφορά [différence], αποτελεί νεολογισμό ο οποίος επινοήθηκε από τον Γάλλο φιλόσοφο Jacques Derrida για να περιγράψει ότι η γλώσσα λειτουργεί μέσα από δυτικές αντιθέσεις [binary oppositions]. Στην προσπάθειά του να υπονομεύσει τον λογοκεντισμό

διαμόρφωση της ταυτότητας, αφού κάθε επιβεβαίωση ταυτότητας προϋποθέτει την ενεργό αναβολή συγκεκριμένων δυνατοτήτων. Η ταυτότητα δεν στερείται μόνο ουσίας, αφού είναι «ατελής» και θα μπορούσε να είναι διαφορετική, αλλά και η σημασία της εξαρτάται από ένα πολύπλοκο «παιχνίδι διαφορών», μεταξύ της ίδιας και εκείνων των ταυτοτήτων από τις οποίες ενεργά διαφοροποιείται (οπ.: 65). Από την άλλη, η έννοια της επαναληψιμότητας διαταράσσει την αναφορά σε οικουμενικές και αμετάβλητες έννοιες. Η έννοια της επαναληψιμότητας υποδεικνύει ότι κάθε διερεύνηση της παραγωγής νοήματος οφείλει να εξετάζει τον τρόπο με τον οποίο συγκεκριμένα συγκεκριμένα μετασχηματίζουν και αλλάζουν τα νοήματα που εκφέρονται. Κάθε επανάληψη ή στιγμή εγγραφής υπόκειται αναγκαστικά στις διαστρεβλωτικές επιδράσεις του συγκεκριμένου και έτσι δεν υφίσταται κανένα εντελώς κλειστό νόημα. Ο Derrida, επιχείρησε να εκπληρώσει το στόχο του δομισμού για «απο-κέντρωση» του ανθρώπινου υποκειμένου ή δρώντος. Τα ανθρώπινα υποκείμενα, ως ομιλητές, συγγραφείς, δρώντες στην κοινωνική ζωή, συνιστούν αποτέλεσμα των δομών οι οποίες προϋπάρχουν αυτών των υποκειμένων και τα διαμορφώνουν (οπ.: 69).

Ο Derrida αναπτύσσει τη θεωρία του για το αρχείο στο βιβλίο *Η Έννοια του Αρχείου* (Derrida, 1996 [1995]). Η μελέτη ανήκει χρονικά στην ύστερη φάση του έργου του

[logocentrism] του δυτικού κόσμου, ο Derrida χρησιμοποιεί την ορθογραφία *-ance* αντί της κανονικής *-ence* για να υποδείξει μια συγχώνευση των δύο εννοιών του γαλλικού ρήματος *différer* 'διαφέρω, αναβάλλω'. Με αυτό το λογοπαίγνιο παραπέμπει στο φαινόμενο κατά το οποίο ένα κείμενο παρέχει την εντύπωση ότι έχει μια σημασία που είναι προϊόν της διαφοράς του. Ταυτόχρονα, αφού αυτή η παρεχόμενη σημασία δεν μπορεί ποτέ να στηριχτεί σε μια πραγματική «παρουσία» ή σε μια ανεξάρτητη από τη γλώσσα πραγματικότητα, την οποία ο Derrida ονομάζει υπερβατικό σημαινόμενο, ο τελικός καθορισμός της αναβάλλεται, ενώ παράλληλα ματαιώνει τη δυνατότητα ύπαρξής της. Ο Derrida πιστεύει ότι η διαφορά διέπει ολόκληρο το σύστημα της γλώσσας, αφού χάρη σε αυτή αποκτά νόημα. Ταυτόχρονα, είναι ένα διασπαστικό στοιχείο που εμποδίζει την έλευση της απόλυτης σημασίας της αλήθειας. Το λογοπαίγνιο σχετίζεται με το πλέγμα των ετερογενών διαφορών που χαρακτηρίζει τις λέξεις μεταξύ τους και με το γεγονός ότι το σημαινόμενο [signified] (δηλαδή η σημασία) δεν είναι ποτέ παρόν και πάντα καθυστερεί στη γραφή, αφού η γραφή παράγει νόημα σε έναν απεριόριστο αριθμό περικειμένων που μπορεί να υπάρξει στο μέλλον. Έχουμε δηλαδή συνεχή αναβολή του σημαινόμενου, το οποίο όμως παράγεται λόγω της διαφοροποίησής του από άλλα σημαινόμενα. Από την άλλη πλευρά, όμως, τα γνωρίσματα που θα μπορούσαν να εδραιώσουν τη σημασία μιας λέξης δεν είναι δυνατόν να θεωρηθούν απολύτως «απόντα». Το επακόλουθο, κατά τον Derrida, είναι ότι δεν μπορούμε ποτέ, σε καμία περίπτωση ομιλίας ή γραφής, να έχουμε ένα αποδεδειγμένα πάγιο και προσδιορισμένο παρόν νόημα. Η διαφορά συνδέεται με τον χώρο, ενώ η αναβολή συνδέεται με τον χρόνο. Ο Derrida κατανοεί αυτή τη *διαφορά*, το σχίσμα δηλαδή που χαράσσει η αναβολή μέσα στον παρόντα χρόνο, ως τόπο ανάδυσης της γραφής». <http://www.thefylis.uoa.gr/fylopedia/index>. (χρήσιμες επίσης για την κατανόηση της έννοιας οι συνεντεύξεις του Derrida, μεταφρασμένες και σχολιασμένες από τον Alan Bass στο *Positions* (Derrida, 1982).

διανοητή, στην οποία καταπιάνεται κυρίως με ηθικά ζητήματα. Αυτό γίνεται σαφές από τις πρώτες γραμμές του κειμένου: «άραγε γιατί να επεξεργαστούμε και πάλι σήμερα μια έννοια του αρχείου; Μέσα σε μια και την αυτή μορφή, τεχνική και συνάμα πολιτική, ηθική και δίκαιη;» (οπ: 11). Το έργο αυτό δέχτηκε ιδιαίτερα ζωντανή υποδοχή και, παρότι είναι έργο του '90, συνδέεται περισσότερο με ανολοκλήρωτα εγχειρήματα της προηγούμενης φάσης (Rapaport, 2003: viii).

Ο αγγλικός τίτλος του *Mal d' Archive, Archive Fever: A Freudian Impression*, για την ακρίβεια ο υπότιτλός του, υπογραμμίζει το γεγονός ότι το έργο αυτό αποτελεί μια ακόμα αναγνώριση, εκφρασμένη ήδη από παλαιότερα, του χρέους της αποδόμησης στην ψυχανάλυση⁵⁰. Σύμφωνα με τον Derrida, το προβάδισμα που αποδίδει η δυτική σκέψη, η ιδρυτική της αφοσίωση στην παρουσία έναντι της απουσίας, στην ομιλία έναντι της γραφής, στην ταυτότητα έναντι της διαφοράς, στην αλήθεια έναντι της κατασκευής και της μυθοπλασίας, στη ζωή έναντι του θανάτου, στο ιδεατό έναντι του υλικού, δεν είναι παρά μια «υπερβατολογική πλάνη» (transcendental illusion) (Reynolds & Roff, 2004: 64). Η πλάνη αυτή έγκειται στην πεποίθηση ότι ένα υποκείμενο μπορεί να ελέγξει το νόημα αυτών που λέει, σκέφτεται και πράττει. Αυτό προϋποθέτει ένα ενιαίο υποκείμενο το οποίο εν πλήρει συνειδήσει αφουγκράζεται τα λόγια του χωρίς εξωτερικές διασπάσεις ή οποιαδήποτε διαφυγή του νοήματος. Το φροϋδικό ασυνείδητο παρεισφρέει και ανακόπτει αυτή την αντίληψη της ενότητας.

Στη θεώρηση του Derrida η κατανόηση του αρχείου δεν είναι δυνατή χωρίς την ψυχαναλυτική προοπτική. Όπως μας υπαγορεύει, όμως, το πνεύμα του διανοητή οι ψυχαναλυτικές έννοιες αξιοποιούνται σε σχέση με τα ζητήματα ηθικής και δικαίου που προτάσσει ο Derrida στην εισαγωγή του κειμένου του, όχι σε ένα πλαίσιο αναλογιών και αναγωγών, αλλά στην παραγωγική σύμπλεξη τους με τα ζητήματα ηθικής και δικαίου. Η κατανόηση του κειμένου, από την πλευρά μας, δίνει έμφαση στην (επανα)τοποθέτηση των εννοιών του νόμου, της θέσμησης, της αρχής (εξουσίας, δύναμης). Ο ίδιος ο θεωρητικός στο βάρος των καταστροφών που σφραγίζουν το τέλος της χιλιετίας σημειώνει ότι το αρχείο δεν πρέπει να παραδίδεται «στη διάρκεια μιας εννοιατικής αναμνηστικής πράξης, που θα αναζωπύρωνε ζωντανή, αθώα ή ουδέτερη την καταγωγικότητα ενός συμβάντος» (οπ.: 12). Το αρχείο δεν ανάγεται

⁵⁰ Αυτά αναπτύσσονται πιο συγκεκριμένα στο κεφάλαιο 8 στο (Reynolds & Roff, 2004: 63-74).

μόνο στην «εμπειρία της μνήμης» (οπ.). Αναζητείται η αρχή αυτής της εμπειρίας, «το εξουσιαστικό σημείο», οι τάσεις, οι αντιφάσεις και οι απορίες που δεν είναι μόνο τεχνικές αλλά πρωτίστως είναι πολιτικές (οπ.).

Ο φιλόσοφος θέτει εξ αρχής το ζήτημα της αυθεντίας σχετικά με το ποιος εξουσιάζει το αρχείο της επιστήμης (της ψυχανάλυσης). Το αρχείο (της ψυχανάλυσης) επικυρώνει το όνομα της αυθεντίας. Το αρχείο είναι ταυτόχρονα τόπος και νόμος.

«[...]θα πρέπει τουλάχιστον να υπογραμμίσουμε όλες τις λέξεις που δείχνουν, βέβαια προς τη θέσμιση και την παράδοση του νόμου [...] δηλαδή, προς την [...] διάσταση άνευ της οποίας δε θα μπορούσε να υπάρξει το αρχείο» (Derrida, 1996 [1995]).

Το αρχείο είναι μια «τοπο-νομολογία» η οποία αναπαριστά μια «μονογλωσσική προσφώνηση» [monolinguistic address (Raparport, 2003: 78)] που διαφυλάσσεται από τις αυθεντίες, τους «άρχοντες», στον οποίον τους χώρους ενοικεί το αρχείο. Στην ντεριντιανή ετυμολογική αποδόμηση το αρχείο βρίσκει τη ρίζα του στην ελληνική λέξη αρχή (arkhe), αποκαλύπτεται έτσι η διπλή ταυτότητα του αρχείου: απαρχή και προσταγή (commandment). Σε αυτή τη διπλή ταυτότητα ο Derrida εντοπίζει το παράδοξο του αρχείου. Η εμπλοκή της εξουσίας και της νομολογικής αυθεντίας προηγείται της φυσικής εστίασης των αρχόντων, της τοπολογικής αρχής. Ο άρχων ως φύλακας των τεκμηρίων κατέχει τη δύναμη της ερμηνείας. Διαφυλάττει και καθοδηγεί τα τεκμήρια «που ομιλούν το νόμο», εις το όνομα του πατρός (Freud) το οποίο εγγράφεται αναπόφευκτα στην πολιτιστική μνήμη, είναι πανταχού παρόν και η τοπογραφία του δεν μπορεί να καταστρατηγηθεί (Well, 2008: χωρίς αριθμηση).

Το νήμα που διέπει την ανάγνωση του Derrida αφορά τη σχέση του αρχείου (της επιστήμης) με την αυθεντία, τη σύμπτωση του αρχείου με το ριζικό κακό, την πλήρη ανισορροπία και τη συσσωρευμένη δυσαρέσκεια που πυροδοτεί το «άλγος του αρχείου». Η καταλυτική σχέση με την αυθεντία και το 'ριζικό κακό' εγείρει το πάθος της δημιουργίας του, την επιθυμία απελευθέρωσης από τις δεσμεύσεις του παρελθόντος, την προσπάθεια ανεξαρτησίας του από το ιδιότυπο αρχείο της ιστορίας (Derrida, (1996 [1995]): 71). Η «λαχτάρα για μνήμη» (οπ.: 13) δεν αφορά το παρελθόν αλλά αφορά την προσδοκία του μέλλοντος. Ας δούμε πώς αυτά ξεδιπλώνονται στο σχεδόν λογοτεχνικό κείμενο του Derrida για το αρχείο.

Ο Derrida σκηνοθετεί μια φανταστική συνομιλία μεταξύ του Αμερικάνου ιστορικού Yerushalmi και του Freud, δύο Εβραίων κορυφαίων επιστημόνων. Σε αυτή τη σκηνοθετημένη συνομιλία έρχεται στο προσκήνιο το ζήτημα της αυθεντίας, του λόγου του Κυρίου (με αναφορές στον Ιουδαϊσμό, υποκείμενα του οποίου είναι τόσο οι δύο πρωταγωνιστές όσο και ο γράφων) και του λόγου της Επιστήμης ως προέκτασης του λόγου του Κυρίου. Το αρχείο ενσαρκώνει αυτούς του λόγους, υφίσταται και προκαλεί τις περιπέτειες των υποκειμένων που είναι φορείς του⁵¹. Ας παρακολουθήσουμε, όμως, τη διαδρομή της εννοιολόγησης του Derrida μέσα από την δραματοποιημένη (ως φανταστική συνομιλία) προσέγγισή του. Σε αυτή τη συζήτηση ο φιλόσοφος εισάγει τη θεμελιώδη έννοια της πιθανότητας, της πιθανότητας ο Freud να μην απαντήσει στις ερωτήσεις που του θέτει ο Yerushalmi και με αυτόν τον τρόπο να μην συμπληρωθεί ποτέ το (ψυχαναλυτικό) αρχείο, που κατά τα φαινόμενα αποτελεί το αντικείμενο μελέτης και του γράφοντος. Έτσι, το αρχειακό εγχείρημα παρουσιάζεται πρωτίστως ατελές. Σε αυτό το σημείο ο Derrida εντοπίζει τη σχέση του αρχείου με το εικονικό και το ενδεχομενικό. Το άγνωστο μέλλον παρουσιάζει ένα αρχείο υπόσχεσης, χωρίς απαραίτητη αντίληψη του αρχικού, του πρωτότυπου. Η μελλοντολογική έννοια του αρχείου, «που ανοίγει το δρόμο για την μελλοντική μνήμη» (Παπαθεοδώρου, 1999: χωρίς αριθμηση), έρχεται αντιμέτωπη και καταστρέφει την εξάρτηση από την νομολογική αρχή. Σε αυτή το αρχείο δεν αποτελεί «μια απελευθερωτική δυνατότητα μιας μελλοντικής μνήμης αλλά ένα αντιμνημείο⁵² των κοινωνικών συγκρούσεων σχετικά με τις αποτιμήσεις της μνήμης» (οπ). Με αυτή την πράξη το αρχείο αναπαράγεται αναγνωρίζοντας την αρχή της καταστροφής ως καταστατική αρχή της κατασκευής του (Well, 2008: χωρίς αριθμηση).

Το αρχείο προσβλέπει στο επιστημονικό κύρος (status), διαχωρίζοντας και διαφυλάσσοντας ό,τι νοείται ως ορθό από τις παρεκκλίσεις, οι οποίες αποκλείονται από αυτό. Ο Derrida αμφισβητεί αυτή την πρόσληψη του αρχείου και την αυθεντία του στη βάση μιας αδιατάρακτης ορθολογικότητας. Το αρχείο, όπως κάθε κείμενο, μπορεί ανά πάσα στιγμή να μιαστεί, να διαστρεβλωθεί πέραν της φαντασίας ή των

⁵¹ Έκφραση που αντλείται από Λίποβατς (Λίποβατς, 1991: 17).

⁵² Σε αυτή την ιδέα του αντι-(μνημείου, αρχείου κ.λπ.) αναπτύχθηκαν πολλές εκφράσεις του καλλιτεχνικού αρχείου, όπως είδαμε από τον λόγο των θεωρητικών στο πρώτο κεφάλαιο. Ενδεικτικά θα αναφερθούμε και εμείς σε μερικά τέτοια παραδείγματα στη συνέχεια της μελέτης μας, κυρίως για να εντοπίσουμε τόσο τις καθηλώσεις που παράγει η επιμονή και η εμμονή σε αυτή την ιδέα αλλά ταυτόχρονα για να δούμε πώς αξιοποιείται παραγωγικά προς νέες διευθετήσεις στις οποίες η αντίσταση και η αντι-θέση σχηματίζεται σε στάση και θέση.

προθέσεων των ιδρυτών και των θιασωτών του. Στη μελλοντολογική του διάσταση είναι ανοιχτό, εκτεθειμένο σε κάθε είδος ερμηνεία. Είναι «μια πλουραλιστική επιβεβαίωση (plural substantiation) της ιστορικής γνώσης» (οπ.). Ο ίδιος ο Derrida αναμειγνύει στην ανάλυσή του ορθόδοξα κείμενα του Freud με παραπομπές σε ντοκουμέντα, γράμματα, απομνημονεύματα, σημειώσεις, που δεν συμπεριλαμβάνονται συνήθως στο αρχείο της ψυχανάλυσης, καθώς και μυθοπλαστικά στοιχεία. Η ανοιχτότητα με την οποία γράφει επιτρέπει την παρείσφρηση ποικίλων ερμηνειών.

Κατ' αντιστοιχία με τα υποκείμενα που το ορίζουν, τα αρχεία συνιστούν αποτέλεσμα των δομών. Υπό όρους, τα αρχεία ως «ίχνη» έχουν την ατέρμονη ικανότητα να επαναλαμβάνονται σε νέα συγκεκριμένα και κάθε νέο συγκεκριμένο οδηγεί στη συνάρθρωση νέων νοημάτων. Ως «γραφές» υπόκεινται στις μiasματικές ιδιότητες της γραφής, την επαναληψιμότητα, τη χωρικότητα, την απουσία, την υλικότητα, ιδιότητες που απειλούν την καθαρότητα και την παρουσία του αρχείου (βλ. σχετικά Harvey, 2007 [1990]: 67). Το αρχείο στο όνομα του πατέρα (Freud) εγκαθιδρύει μια πολιτική ταυτότητα που ορίζει μια συγκεκριμένη κοινωνική και πολιτιστική ταυτότητα. Η ενοποίηση του αρχείου, η ταυτοποίησή και η ταξινόμησή του συνδέεται άμεσα με τον χώρο, το οίκημα, το φυλάκιο, τη μονάδα όπου φυλάσσεται, ενοικεί ο νόμος. Ταυτίζεται με τον τόπο, «εκεί όπου ασκείται η αυθεντία, η κοινωνική τάξη, στον τόπο όπου με τη θέσμιση του δόθηκε η ταξη-νομολογική αρχή» (Derrida, 1996 [1995]: 15)⁵³. Η σύνδεση με το όνομα και τον οίκο του πατέρα εγκαθιδρύουν τη θεσμική εξουσία (εκ)τελεί το αρχείο. Το αρχείο είναι ένας δημόσιος θεσμός (public

⁵³ Ο Φίλιππος Ωραιόπουλος αναφέρεται ακριβώς σε αυτό το ζήτημα στο κείμενο *Ο Φόνος ως Στοιχείο για μια Άλλη (Ανα)παραστατική Ποιητική της Αρχιτεκτονικής της Πόλης* στο (Αντωνάς et al., 2009a) συγκεκριμένα στο παράρτημα Σκηνή 4], κείμενο το οποίο αποτελεί μέρος του πρότζεκτ *Κτιστό Συμβάν, ανίσχυρα μνημεία*. Η 'τοπο-νομολογική' προβληματική αναφορικά με το πρότζεκτ *Κτιστό Συμβάν IV ανίσχυρα μνημεία* βρίσκει τη δημιουργική της έκφραση στην αρνητικότητα του συμβάντος του φόνου και στην επιτελεστική διαδικασία. Το αδύνατο της αναπαράστασης του φόνου γίνεται η απαρχή της επιπόνησης άλλων εκδοχών ή άλλων ειδών ποιητικής αναπαράστασης (οπ.: 13). Για την ακρίβεια το *Κτιστό Συμβάν IV ανίσχυρα μνημεία* επιδιώκει να πάει πίσω από αυτές τις εκδοχές, να διατυπώσει μια προ-ποιητική κατασκευή, όπως σημειώνει ο Ωραιόπουλος (οπ.: 12). Σε αυτή ακριβώς την προ-ποιητική κατασκευή που βασίζεται σε μια ρήξη της τρέχουσας τοπο-νομολογικής κανονικότητας –υπό την έννοια της δικαϊκής κανονικότητας– το αρχείο δεν είναι μια απλή «μνημονική παράταξη» αλλά μια «συναρτησιακή δομή» ικανή να εκφράσει τις σχέσεις που έχουν διαφορετικές αναπαραστάσεις (οπ.: 14), προκειμένου να δημιουργηθούν ανοιχτά πεδία λόγων και κατασκευών (οπ.: 33). Οι «δομές αρχαιοθέτησης» (οπ.: 32) με ένα τρόπο δημιουργούν εγγράφοντας, θα λέγαμε, τη σημασία της αρνητικότητας (θα επανέλθουμε και σε άλλα σημεία στο ζήτημα αυτό και στον τρόπο που συνδέεται με το ζήτημα που απασχολεί τη δική μας μελέτη, της δημιουργικής επαννεγγραφής της σχέσης μας με το Νόμο).

institution), ένας μηχανισμός (apparatus) (Raparport, 2003: 76-9). Σε αυτή του τη διάσταση το αρχείο δεν μπορεί να διασφαλίσει την αυθεντικότητα και την καθαρότητα από οποιεσδήποτε αλλοιώσεις. Στην πρόσβασιμότητα και την επισκεψιμότητά του το αρχείο, όπως και κάθε διανοητικό σύστημα, δεν μπορεί να καταλήξει, καθώς πάντα υπόκειται στην ενόρμηση της επανάληψης (οπ.). Το αρχείο βρίσκεται μονίμως σε εξέλιξη (Reynolds & Roff, 2004: 73). Στο αρχείο αναγνωρίζεται το δικαίωμα της εφαρμογής ή της εκπροσώπησης του νόμου. Πρόκειται, όμως, για μια δημόσια αναγνώριση της εξουσίας, που συνεπάγεται την ευθύνη του τι προορίζεται να αποβεί δημόσιο και τι όχι («Ο Φρόντ δεν θα έλεγε ποτέ δημοσίως, σ' εκείνο που προοριζόταν να αποβεί δημόσιο αρχείο, αυτό που όντως σκέφτεται κρυφά» (Derrida, 1996 [1995])).

Κυρίως, στην ψυχαναλυτική θεώρηση που φωτίζει την αθέατη πλευρά του αρχείου, βρίσκουμε την ανορθόδοξη και ανορθολογική προοπτική του· αυτή που το συνδέει με τον ψυχαναγκασμό της συλλογής, τον φетиχισμό του αντικειμένου, τη φαντασίωση της πληρότητας και της ολοκλήρωσης, ακόμα με τα απωθημένα ένστικτα, με την ορμή του θανάτου και τέλος με την αρχή της ηδονής. Το αρχείο ή η αρχειακή ενόρμηση βρίσκει τις ρίζες του στις δύο αντικρουόμενες ενορμήσεις, αυτές της ζωής και του θανάτου. Συνολικά, το αρχείο επιβεβαιώνει το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον και ταυτίζεται με την αρχή της ηδονής (pleasure principle). Διαφυλάττει τα τεκμήρια του παρελθόντος και συμπεριλαμβάνει την υπόσχεση του παρόντος στο μέλλον. Η αρχή της ηδονής βρίσκεται στην εγκαθίδρυση κάθε αρχείου και η καταστροφή ενυπάρχει ως γενεσιουργό στοιχείο μέσα σε αυτό. Ο Derrida στην εννοιολόγηση του αρχείου επιστρατεύει συνεχώς αυτά τα δίπολα που συνδέουν το αρχείο με την αρχή και το τέλος, το παρελθόν και το μέλλον, την καταστροφή και τη δημιουργία, την αναρχία και την τάξη. Τα δίπολα αυτά συνεχώς ανατρέπονται, καθώς δεν υφίσταται ο ένας πόλος χωρίς τον άλλο. Το κάθε ένα από αυτά είναι ταυτόχρονα η εκθεμελιωτική δύναμη και η γενεσιουργός αιτία του άλλου. Το αρχείο ως 'αρχηκό' (συνδεόμενο δηλαδή με την αρχή που τα διέπει) σχέδιο βασίζεται στην καταστροφή (των παρεκκλινόντων στοιχείων). Αυτό το 'αρχηκό' σχέδιο περιγράφει μια τριπλή (αντεγκλητική στις διάφορες εκδηλώσεις της) ενέργεια. Σε αυτή την ενέργεια,

εγγράφεται μια προβληματική, συγκεντρωτική και ακλόνητη ιδέα της εξουσίας⁵⁴. Ταυτόχρονα, ως μη-ντετερμινιστική οιονεί δομή το αρχείο αποσκοπεί στην καταστρατήγηση της αυθεντίας και σε κάθε περίπτωση σε αυτό επωάζεται η καταδολίευση της υπόσχεσης για το μέλλον.

Στο ακόλουθο παράδειγμα περιγράφεται η καταδολίευση της υπόσχεσης για το μέλλον που ενυπάρχει στο αρχείο και γίνεται κατανοητό πώς γεννάται το πάθος του αρχείου, στην προσπάθεια να αντισταθεί κανείς στην κατάχρηση της εξουσίας. Το 1992 ο γεωργιανός στρατός κατάστρεψε το Κρατικό αρχείο της Abkhazia. Ανάλογες απώλειες υπήρχαν στο Ιράκ. Στην επιχείρηση της «Ιρακινής Απελευθέρωσης» από τις Η.Π.Α το εθνικό αρχείο του Ιράκ λεηλατήθηκε και πυρπολήθηκε (Manoff, 2004: 12). Αντίστοιχα περιστατικά σημειώθηκαν στο απαρχαίντ, στην οργανωμένη καταστροφή αρχείων του πρώην ανατολικού μπλοκ κ.ο.κ. Το «μυστικό» του αρχείου βρίσκεται, όπως σημειώνει ο Michael Lynch (1999: 4), στο γεγονός ότι αυτό είναι προϊόν ιστορικής πάλης και αγώνων και όχι απλώς μια πρωτογενής πηγή που διευκολύνει τη συγγραφή και τη διαφύλαξη της ιστορίας. Ο Lynch (οπ.: 8) συνεχίζει εστιάζοντας στην αντιδραστική όψη της κατάχρησης της ντεριντιανής αρχωντικής (archontic) εξουσίας που γίνεται αναρχική (anarchic), εστιάζει, δηλαδή, στην «αναρχικότητα», όπως την ονομάζει ο Derrida (1996 [1995]: 111). Η ανάγνωσή του προτείνει μια διαφορετική εκδοχή της «αναρχικότητας» από αυτή που ο Hal Foster αξιοποίησε στην ανάγνωση των καλλιτεχνικών αρχείων. Στις περιπτώσεις που μελετά ο Lynch, η παραχάραξη, ο έλεγχος της εγγραφής, της συλλογής και της ερμηνείας, υπερτονίζεται από μια ωμή εξουσία που παραποιεί, αλλοιώνει, αποκρύπτει στοιχεία προκειμένου να επιβεβαιώσει μια αστήριχτη υπόθεση και ερμηνεία. Ο Lynch μελετά αυτή τη διαλεκτική μεταξύ αρχωντικής και αναρχικής δύναμης στην περίπτωση των ερευνών, των αυθαιρεσιών και των καταστροφών που συνόδευσαν τη μελέτη και διακίνηση εγγράφων και ντοκουμέντων στην επιχείρηση των Η.Π.Α στο Ιράν στα τέλη της

⁵⁴ Κάνοντας ένα άλμα, θα μπορούσαμε να σκεφτούμε αυτή την προβληματική εξουσία ως καταστρατήγηση της αρχής της ηδονής, στην οποία αναφέρεται ο Derrida, που επιβεβαιώνει το παράδειγμα του κυρίου και του σκλάβου του Lacan. Ο υποτελής δουλεύει συνεχώς για να προμηθεύσει τα αντικείμενα της απόλαυσης (jouissance) του κυρίου. Η Jouissance όμως είναι μια ‘όδυνηρή ηδονή’. Εκφράζει την παράδοξη ικανοποίηση από το σύμπτωμα-της υπηρετήσης του αρχείου μιας καταστροφικής, ισοπεδωτικής εξουσίας. Η Jouissance, όμως, πρέπει να γίνει αντικείμενο άρνησης για να γίνει προσιτή στην αντιστραμμένη κλίμακα του Νόμου της Επιθυμίας, να βρει διέξοδο προς μια λιγότερο βίαιη και φαλλική έκφραση (του αρχείου). Χρήσιμη είναι η συζήτηση που γίνεται σχετικά με τη σημασία της έννοιας της Jouissance στην πολιτική (θεωρία). [Βλ. σχετικά Glynos & Stavrakakis στο Critchley & Marchart, 2004: 201-216].

δεκαετίας του '80 –προσέγγιση που μας φέρνει στο νου την προσέγγιση του Okwui Enwezor (Enwezor, 2008a: 18-9).

Σε συνέχεια αυτής της παρένθεσης ας δούμε πιο συγκεκριμένα πώς εμπλουτίζει την κατανόησή της αρχειακής ενόρμησης η ψυχαναλυτική προοπτική. Σε αυτή την προοπτική κατανοεί κανείς ότι κάθε όψη της αρχειακής ενόρμησης –καταστροφική, ρυθμιστική ή περίσσειας απόλαυσης– αποτελεί μερικές πλευρές στις οποίες πραγματώνεται η επιθυμία του υποκειμένου. Σε μια συνθήκη όπου οι σταθερές όπως τις γνωρίζουμε, αμφισβητούνται, όπου μια σειρά συγκλονιστικών πολιτικών αλλαγών λαμβάνουν χώρα, το τραύμα караδοκεί. Η αρχειακή πρακτική, το ίδιο το αρχείο, είναι μια επανάληψη που επιτρέπει την επιβολή επί του τραύματος. Αλλά και στο ίδιο το αρχείο υπάρχει τρώση (*mal d' archive*). Τρώση (το *mal d' archive*) σημαίνει ταυτόχρονα «φλέγομαι από πάθος», όπως υπογραμμίζει ο Derrida (1996 [1995]: 126).

Ο φιλόσοφος δίνει έμφαση σε αυτό που διαφεύγει στη γραφειοκρατική, φουκωική κατά την κριτική του, προσέγγιση του αρχείου. Αφήνει να αναδυθεί αυτό που η επιστήμη λογοκρίνει στην αναζήτηση από μέρους της αποκλειστικά ορθολογικών ερμηνειών. Η μiasματικότητα της ίδιας της ανορθολογικότητας που περιλαμβάνει η αρχειακή πρακτική και που τη συνδέει ψυχαναλυτικά με την ενόρμηση του θανάτου, της ολοκλήρωσης, της ουτοπικής τελειότητας, επενεργεί και δομεί την ίδια μας τη σκέψη και τις μελλοντικές, προβλητικές τερατώδεις φαντασιώσεις (Rapaport, 2003: 94). Η δομή του αρχείου και κυρίως οι τεχνικές μέθοδοι (αυτό που ο Derrida ονομάζει *archivization*) συμπίπτουν με τους ψυχαναλυτικούς μηχανισμούς *impression*, *repression*, *suppression* (Παπαθεοδώρου, 1999: χωρίς αρίθμηση). Αυτοί οι μηχανισμοί διαμορφώνουν την ιστορία και τη μνήμη. Όπως σημειώνει ο Manoff «οι μέθοδοι αρχειοθέτησης άλλο τόσο παράγουν, όσο και καταγράφουν ένα γεγονός» (Manoff, 2004: 12). Ο Derrida αναγνώρισε στο αρχείο την ενδεχομενική του φύση, το γεγονός ότι αυτό μορφοποιείται από κοινωνικές, πολιτικές και τεχνολογικές παραμέτρους και δυνάμεις και ταυτόχρονα τις παράγει. Παράλληλα, η *αρχωντική* διάσταση του αρχείου, η αποκλειστική και προνομιούχα πρόσβαση, μαίνεται ολοένα και περισσότερο μέσα στα σύγχρονα επικοινωνιακά δίκτυα και την πληροφοριακή ροή⁵⁵.

⁵⁵ Βλ. Ο Lynch χρησιμοποιεί το παράδειγμα της δίκης του J. O. Simpson για να εξετάσει τον τρόπο που τα μέσα μαζικής ενημέρωσης και το διαδίκτυο συμμετείχαν στην «απο-κέντρωση» της πληροφορίας με την κοινοποίηση αρχειακού δικανικού και εργαστηριακού-βιολογικού υλικού (Lynch, 1999: 7).

Η εννοιολόγηση του Derrida απελευθερώνει το αρχείο από τον ολοκληρωτισμό των ορθολογικών ερμηνειών, χωρίς αυτό να σημαίνει, όπως είπαμε εξ αρχής, ότι το εγκαταλείπει στη δίνη ιρασιοναλιστικών φαντασιώσεων. Η σχέση του αρχείου με την εξουσία και τη γνώση δεν εξαντλείται στην καταστροφική της διάσταση. Η ανάγνωση του Derrida δεν νοείται ως η *a priori* προγραφή αυτών των δυνάμεων. Η ένταση ανάμεσα στις δύο «τάξεις αρχής» (οπ.: 125) που προσδιορίζουν το αρχείο γεννούν το άλγος του αρχείου, το πάθος, την επιθυμία επανεγγραφής.

«η καθαυτό ά-πειρη κίνηση ριζικής καταστροφής άνευ της οποίας δεν θα αναδυόταν καμία επιθυμία ή κανένα άλγος αρχείου» (Derrida, 1996 [1995]: 129).

Το άλγος του αρχείου καθιστά δυνατή την αρχειακή τεχνική που δεν καθορίζει μόνο μια στιγμή «συντηρητικής καταγραφής αλλά την ίδια τη θέσμιση του αρχειακού συμβάντος» (οπ. 37). Μέσα στο σώμα της εγγραφής του (κάθε) αρχείου δεν μπορούμε παρά να λάβουμε υπόψη όλα εκείνα που δείχνουν προς «τη θέσμιση και την παράδοση του νόμου» (οπ.: 41), καθώς δεν μπορεί να υπάρχει κανένα αρχείο «χωρίς τίτλο, [...] χωρίς νόμο, [...] χωρίς τάξη, με τη διπλή σημασία της λέξης» (οπ.: 66). Σε κάθε αρχείο «ο λόγος επανέρχεται: ως ομιλία και ως δικαίωμα ομιλίας» (οπ.: 68). Οι εγγραφές, σύμφωνα με τον Derrida, λαμβάνουν χώρα «σε ένα τόπο σχετικής εξωτερικότητας» όπου το αρχείο δεν ταυτίζεται με τα τεκμήρια, ούτε με το τραύμα (την περιτομή στη διατύπωση του φιλοσόφου) ούτε με την ιστορία. Το αρχείο νοείται πρωτίστως ως καταγραφή σε έναν εξωτερικό τόπο που διασφαλίζει τη δυνατότητα της απομνημόνευσης (οπ.: 28). Εκεί βρίσκεται η ρίζα της εγκαθίδρυσης, της επιθυμίας του αρχειοθέτη να θεσμίσει το αρχείο όπως οφείλει να πράξει, όχι μόνο εκθέτοντάς το αλλά εγκαθιδρύοντάς το (οπ.: 83). Αυτή η διαδικασία βρίσκει τον ηθικό της ορίζοντα στην κατανόηση του αρχείου στον αναγκαστικά ελλειπτικό και υποθετικό του χαρακτήρα: οφείλουμε, δηλαδή, να λάβουμε, υπόψη την «ατέλεια του αρχείου» (οπ.: 79), αυτή που το καθιστά διαθέσιμο σε νέες ερμηνείες (οπ.).

Η ντεριντιανή διάνοιξη της έννοιας του αρχείου συνοψίζεται εύστοχα από τον Lynch. Οι έννοιες και οι μεταφορές που χρησιμοποιεί ο Derrida για το αρχείο (εμπιστοσύνη, κατοικία, τοπο-νομολογία, το πέρασμα από το ιδιωτικό στο δημόσιο κ.ο.κ.) δεν ακολουθούν ένα μοναδικό και ιδανικό μοτίβο, αλλά αντίθετα σηματοδοτούν ένα πλήθος σχετικών σημασιών αναφορικά με αυτές τις έννοιες. Καθεμιά από αυτές τις

έννοιες επανεξετάζει τις σχέσεις της ερμηνευτικής αυθεντίας, τους προνομιακούς τρόπους καταχώρησης, τους τρόπους διάθεσης που σχηματοποιούν αρχειακά και ημι-αρχειακά φαινόμενα. Η «εποικοδομητική ένταση μεταξύ θετικισμού και αμφισημίας» είναι βαθιά πολιτική. Από την άλλη, οι «πολιτικές ευθυγραμμίσεις» ενέχουν –όχι πάντα θετικές– εκπλήξεις. Αυτό που καθίσταται σαφές στην ανάγνωση του Derrida είναι ότι οι βεβαιότητες είναι εύθραυστες και αναστρέψιμες και η διαφύλαξη διαφορική (differential) και αμφισβητήσιμη. Η ποικιλία των αρχειακών αρχιτεκτονικών, η προκαταβολική και η αναδρομική συλλογή στοιχείων που σχηματίζουν αρχεία συμπληρώνουν την ετυμολογία του Derrida με ένα πλήθος «εθνογραφιών». Πρόκειται, δηλαδή, για περιγραφές, ιστορικών και σύγχρονων περιπτώσεων που επικεντρώνονται στο έργο της συρραφής, της διακίνησης και της επανεπιβεβαίωσης αρχειακού υλικού. Οι εθνογραφίες μπορούν να λάβουν διαφορετικές μορφές, στις οποίες τα αρχεία αναδύονται όχι ως μεθοδολογικά εργαλεία και μέσα ιστορικών σπουδών αλλά τα ίδια ως ιστορικά φαινόμενα. Αυτή η προσέγγιση, καταλήγει ο Lynch, δεν ακυρώνει την επιστημονική χρήση των αρχείων· αντίθετα μεταθέτει το ενδιαφέρον στα αρχεία ως σχηματισμούς (Lynch, 1999: 18-9). Σε κάθε περίπτωση «η γόνιμη συνεργασία της ιστορίας και της ψυχανάλυσης δεν πρέπει να αγνοεί τους πολιτικούς και πολιτιστικούς καθορισμούς (determinations) των αρχειακών μορφωμάτων (formations)» (Παπαθεοδώρου, 1999: χωρίς αρίθμηση).

Το αρχείο είναι χώρος που δεν ανάγεται απλώς στη μνήμη ούτε «ως συνειδητή παρακαταθήκη, ούτε [...] ως ανάμνηση» (Derrida, 1996 [1995]: 127). Το αρχείο είναι η νομολογική αρχή που επαν-εγγράφει τη σχέση μας με τον νόμο:

«η αρχοντική αρχή [...] ετίθετο για να επαναληφθεί και επέστρεφε για να ξανα-τεθεί εντός της πατροκτονίας» (οπ. 131).

Η εννοιολόγηση του αρχείου από τον Derrida παλινδρομεί ανάμεσα στη δημιουργία και την καταστροφή, στη λήθη και τη μνήμη, την α-λήθεια, στο ιδιωτικό και το δημόσιο, στην τάξη και την αναρχία, στη «θέση» και τη «θέμη» (οπ.: 113), στην αντίφαση του «νόμιμου μυθεύματος» (legal fiction) (οπ.: 74) Η εννοιολόγησή του δίνει βάρος κυρίως στη σχέση με το καταστατικό έξωθεν του αρχείου και το ουσιώδες της ατέλειάς του, καθώς πρόκειται για «μια έννοια υπό διαμόρφωση [που] παραμένει

πάντα ασύμφωνη προς εκείνο που θα έπρεπε να είναι, διχασμένη, εξαρθρωμένη μεταξύ δύο δυνάμεων» (οπ.: 52).

Αυτό που προσδιορίζει το αρχείο, σύμφωνα με τον Derrida, είναι ότι:

«εκείθεν ή εντεύθεν αυτού του απλού ορίου που αποκαλούμε πέρας ή περατότητα, δε θα υπήρχε το άλγος του αρχείου, χωρίς την απειλή αυτή της ενόρμησης του θανάτου, της επίθετικότητας ή της καταστροφής. Η απειλή αυτή είναι *ά-πειρη*, παρασύρει τη λογική της περατότητας και τα απλά έμπρακτα όρια, την υπερβατική αισθητική θα λέγαμε, τις χώρο-χρονικές συνθήκες της διατήρησης» (οπ.: 38)

Την *ά-πειρη*, όμως, προοπτική πρέπει να τη δούμε σε αντίστροφη σχέση με τον εαυτό της, σε σχέση με την «ηθικό-πολιτική διάσταση του προβλήματος» (οπ.). Η αποσυναρμογή δεν ταυτίζεται με τον σκοπό, το τέλος. Στις έννοιες της υπόσχεσης και της πίστης μπορεί να δει κανείς την 'ενόρμηση του αρχείου' που αντιστρατεύεται, σύμφωνα με την ανάγνωσή μας, τον εγκλωβισμό του αρχείου σε μια αέναη 'αναρχεία'. Η υπόσχεση προσβλέπει σε ένα προσωρινό, μελλοντικό, τέλος. Το τέλος δεν «βαραίνει μόνο ως αρνητικό φορτίο» (οπ.: 52). Συνδέεται, σύμφωνα με τον Derrida, με την έννοια του «*ά-σκεφτου*» (οπ.) το οποίο συνδέεται ενίοτε με τα σχήματα της απόθησης και της καταστολής, αλλά δεν ανάγεται σε αυτά (οπ.). Το *ά-σκεφτο*:

«Αγκαλιάζει την ιστορία της έννοιας, εκτρέπει την επιθυμία ή το άλγος του αρχείου, τη διάνοιξή της στο μέλλον, την εξάρτησή τους από το βλέμμα εκείνου που έρχεται, εν ολίγοις όλα εκείνα που συνδέουν τη γνώση και τη μνήμη με την υπόσχεση» (οπ.).

Η μελλοντική υπόσχεση κατά τον Derrida δεν είναι απλώς κάτι αφηρημένο, αλλά αφήνει ένα πραγματικό αποτύπωμα, καθώς εγγράφεται στη γλώσσα και στην επιχειρηματολογία (οπ.) και καθιστά το αρχείο «μια εγγύηση και, όπως κάθε εγγύηση, [...] εγγύηση για το μέλλον» (οπ.: 37).

Αυτή η εγγύηση καθιστά το αρχείο ένα ζήτημα μελλοντικό που χρήζει, όμως, μιας απάντησης, μιας υπόσχεσης και μιας ευθύνης για το αύριο. Αυτή είναι πρωτίστως ένα ενέργημα του λόγου που λαμβάνει χώρα στο εδώ και τώρα και ως τέτοια είναι

εμπράγματη. Το αρχείο είναι η εμπράγματη επιβεβαίωση αυτής της υπόσχεσης. Και με αυτό τον τρόπο μπορούμε σε έναν βαθμό τουλάχιστον να ξεπεράσουμε τον «τυπικό εξαναγκασμό ενός έμπρακτου διαβήματος (οπ.: 97). Όπως είδαμε προηγουμένως ο Derrida δεν προσπερνά το φλέγον φιλοσοφικό ζήτημα του «συνεργεία και του δυνάμει» (οπ.). Η τοπολογία και η νομολογία, όπως σημειώνει, θα μπορούσαν να συνεπάγονται ως απαραίτητη συνθήκη την πλήρη και έμπρακτη αποτελεσματικότητα του ‘λαμβάνω χώρα’ της πραγματικότητας του αρχειοθετημένου συμβάντος. Η θεώρηση του Derrida απελευθερώνει το αρχείο από την «παραδοσιακή φιλοσοφική αντίθεση» του ‘πράττω και δύναμαι’, ακόμα και από αυτό το «πέραςμα στην πράξη» (passage a l’ act). Αυτά τα διλήμματα, όμως, δημιουργούν και τα κενά που αφήνει ο λόγος του Derrida. Επανέρχονται σε άλλες συγγενείς προς τη δική του θεωρήσεις και προβληματοποιήσεις του αρχείου και των μηχανισμών του. Το πέραςμα στην πράξη, όπως περιγράφεται από τον Lacan, είναι η στιγμή κατά την οποία το υποκείμενο καταλαμβάνεται από ένα ανεξέλεγκτο άγχος και αντιδρά με έναν παρορμητικό τρόπο. Συνεπάγεται μια στιγμή διάλυσης του υποκειμένου κατά την οποία αυτό καθίσταται ένα καθαρό αντικείμενο. Σε αυτή τη συνθήκη, η πράξη αυτή δεν αποτελεί κανενός είδους συμβολικό μήνυμα με κάποια αναφορά, καθώς η πράξη αυτή ενέχει την καθολική έξοδο από τη σκηνή. Θα επανέλθουμε σε αυτό το ζήτημα που συνδέεται με έναν γενικότερο προβληματισμό που αφορά περισσότερο ακτιβιστικές καλλιτεχνικές πρακτικές οι οποίες καταφεύγουν σε κυριολεκτικές πράξεις καταστροφής, διάλυσης, επίθεσης, αρπαγής κ.λπ.⁵⁶ Θα μπορούσε να σκεφτεί κανείς την καταστροφή επίσημων αρχείων, την παραχάραξη δεδομένων, τη διάχυση επικίνδυνων πληροφοριών στο πλαίσιο της βιοτρομοκρατίας. Στα παραδείγματα που έχουμε επιλέξει τέτοιες προθέσεις παραμένουν στο δίκτυο της συμβολικής τάξης. Το ζήτημα της ‘ποιότητας’ της πράξης επανέρχεται σε διάφορα σημεία της μελέτης. Αναφέρεται περισσότερο σε μια παράπλευρη συζήτηση που θα μας ενδιέφερε να αναπτυχθεί σε μια περαιτέρω μελέτη, σχετικά με τη σύγκλιση της τεκμηριωτικής με την ακτιβιστική καλλιτεχνική πρακτική.

⁵⁶ Τα τελευταία χρόνια αναζητούνται όλο και πιο πολεμικές μορφές καλλιτεχνικής πρακτικής. Πολλοί θεωρητικοί και καλλιτέχνες πιστεύουν ότι η ‘ακτιβιστική τέχνη’ υιοθετεί, όλο και περισσότερο, μια συμβιβαστική στάση, τύπου Τρίτου Δρόμου (Third Way). Οι υποστηρικτές αυτής της άποψης πιστεύουν ότι κάτι τέτοιο είναι το τέλος της ακτιβιστικής πρακτικής. Αυτή η υπόθεση μελετήθηκε σε σχετικό συμπόσιο στην Ακαδημία Jan van Eyck στο Maastricht (Bavo Collectivity, 2007). Ανεξάρτητα με τα επιμέρους πορίσματα του συμποσίου είναι σαφές ότι η ακτιβιστική στροφή στην τέχνη συνοδεύεται και αυτή από την ευνόητη ανησυχία για τη σημασία και την αποτελεσματικότητα των καλλιτεχνικών πρακτικών που εστιάζουν σε κοινωνικά ζητήματα (socially engaged art).

Η θεώρηση του Derrida, μας επιτρέπει να εισχωρήσουμε στις δημιουργικές αντινομίες και στα παράδοξα που ενέχει η δημιουργία κάθε αρχείου. Ο προβληματισμός του Derrida σχετικά με την ηθική του αρχείου αλλά και η τοπονομολογική προσέγγιση που διαπερνά τον λόγο του για το αρχείο, δεν παρουσιάζεται ως μια αδιέξοδη κατασταλτική συνθήκη, αλλά ως προοπτική που η δυναμική της διαφαίνεται στην υπόσχεση του μέλλοντος, μια υπόσχεση που ενέχει το ζήτημα της ευθύνης. Αυτά τα συμφραζόμενα, άλλωστε, συμβαδίζουν με την πολιτική ή ηθική στροφή που χαρακτηρίζει το ύστερο έργο του Derrida και σε αυτό το πνεύμα γίνεται καλύτερα κατανοητό το ίδιο το αρχείο. Η επισήμανση των αντινομιών και των παράδοξων που διαπερνούν την κατασκευή κάθε αρχείου είναι εκείνη που μας ωθούν στη νέα κάθε φορά διατύπωση του. Η αναφορά του διανοητή στη «θέμη» και την «θέσμιση» (Derrida, 1996 [1995]: 113) μας αποτρέπουν από το να κατανοήσουμε το αρχείο στην αέναη διάλυσή του. Αντίθετα, τα παραπάνω μας ωθούν να δώσουμε μεγαλύτερη έμφαση από αυτή που έχει δοθεί μέχρι τώρα στη σημασία του νόμου και της αρχής, της εξουσίας που διαπερνά το αρχείο στην παραγωγική της, όμως, προοπτική. Αυτή ενέχει την πατροκτονία, προκαλεί, όμως, το πάθος της επαναφοράς που επιτρέπει την επανεγγραφή της σχέσης μας με τον νόμο.

Παρότι στο αποδομητικό εγχείρημα του Derrida ο φυσικός χώρος όπου ενοικεί το αρχείο αποτελεί ένα εκ των συστατικών της εννοιολόγησης του - νόμος και τόπος-, εμφιλοχωρεί στην ντεριντιανή κειμενικότητα. Οι δομές ισοδυναμούν με ‘αναποκρίσιμα’ κείμενα. Η εξουσία και ο αποκλεισμός προσδιορίζονται μέσω δυαδικών αντιθέσεων μεταξύ εννοιών. Οι κοινωνικοί δρώντες γίνονται κατανοητοί ως αποτέλεσμα γλωσσικών ιχνών και σημείων, ως εκ τούτου οι θεσμικές πρακτικές αποδυναμώνονται ως αφηρημένες, κειμενικές δομές (Howarth, 2008 [2000]: 72). Η αποδόμηση του αρχείου, όμως, οφείλει πολλά στην κριτική εξέταση της αρχιτεκτονικής του, της κατασκευής, του επιτύμβιου μνημείου των απαρχαιωμένων τεκμηρίων (Well, 2008: χωρίς αριθμηση), της «τοπολογικής φύσης της πολλαπλότητας» (Deleuze, 2005 [1985]: 38).

Ο σκεπτικισμός του Foucault και διανοητών, όπως του Edward Said και του Habermas, απέναντι στη μετα-δομιστική προσέγγιση του Derrida βασίστηκε στον ισχυρισμό ότι η θεωρία του λόγου του Derrida δεν αρμόζει στις κοινωνικές επιστήμες –και κατ’ επέκταση στους μηχανισμούς της–, γιατί υπάρχει μια καθαρή ισοδυναμία

μεταξύ κοινωνικών σχέσεων, λόγων και κειμένων. Ο Habermas ισχυρίζεται ότι ο Derrida αποφεύγει ζητήματα που άπτονται των θεσμικών πρακτικών, θεωρώντας ότι δεν είναι παρά «αφηρημένες και τυπικές κειμενικές δομές» (Howarth, 2008 [2000]: 71). Παρόλ' αυτά, οι εννοιολογικές υποδομές και λογικές που προσφέρει η ανάγνωση του Derrida, όταν συνδεθούν με έννοιες και λογικές που έχουν σταχυολογηθεί από στοχαστές όπως ο Foucault και από συνομιλητές και συνεχιστές του, καθίστανται ζωτικής σημασίας για την ανάλυση των κοινωνικών και πολιτικών λόγων, όπως σημειώνει ο Howarth (οπ.: 73).

Στη σύμπλεξη του λόγου των Foucault και Derrida περιγράφεται με ριζοσπαστικό τρόπο το «αρχιτεκτονικό» δομοποιητικό καθεστώς (status) της κατασκευής του αρχείου, όπως αυτό διαμορφώνεται στη «ψυχική του χωροποίηση» (Derrida, 1996 [1995]: 127). Οι εννοιολογήσεις του αρχείου από τους Derrida και Foucault ενισχύουν την υπόθεσή μας σχετικά με τη δομική, παραγωγική σχέση του αρχείου με τον νόμο και την εξουσία, με την ανάληψη και την επιτέλεση δημόσιας δύναμης/εξουσίας. Στις εννοιολογήσεις και των δύο θεωρητικών, το αρχείο δεν είναι μια συλλογή, αλλά μια οργανωτική αρχή που φέρει την πρόθεση τόσο της απαρχής, της έναρξης νέων, απρόσμενων συναρθρώσεων. Συνδέεται με την πρόθεση της νομολογικής αρχής, της ανάληψης δημόσιας εξουσίας/δύναμης. Η σχέση με τον νόμο, με τη δημόσια αναγνώριση της εξουσίας, δεν αναφέρεται μόνο στην καταστροφική και κατασταλτική της διάσταση, αλλά στη σημασία που αυτή ενέχει ως παραγωγική δύναμη. Η φουκωική προβληματοποίηση καθιστά το αρχείο έναν ακόμα ρηματικό σχηματισμό που απαλλάσσεται από την όποια υποφώσκουσα ουσία και ενότητα απέδιδαν σε αυτό προγενέστερες προσεγγίσεις. Ο Foucault καταδεικνύει ότι η ύπαρξη κανόνων συγκρότησης δεν μας επιτρέπει να εξηγήσουμε πλήρως το ίδιο μας το αρχείο. Αυτό είναι (είμαστε) ριζικά απο-κεντρωμένο(ι). Το αρχείο γίνεται κατανοητό υπό το πρίσμα του κομβικού ρόλου της εξουσίας και της κυριαρχίας που αναλαμβάνει, που αφορά «μια ολική δομή δράσεων οι οποίες ασκούν επιρροή πάνω σε άλλες πιθανές δράσεις» [Foucault, στο Merquior, 2002 [1985] #362: 188]. Το αρχείο νοείται ως μηχανισμός [dispositif], ένα είδος «κάναβου ερμηνείας» στον οποίο μετέχουν τόσο τα αντικείμενα των ερευνών, όσο και τα υποκείμενα της έρευνας, οι ίδιοι οι ερευνητές (Howarth, 2008 [2000]: 114). Κάθε μηχανισμός, όπως και κάθε κίνητρο για τη δημιουργία ενός νέου συστήματος εξουσίας, παραμένει πάντα ένας ασταθής σχηματισμός, μονίμως ευάλωτος στην αλλαγή και τον μετασχηματισμό. Υπ'

αυτό το πρίσμα, το αρχείο είναι και αυτό αντικείμενο εξαρθρώσεων οι οποίες το καθιστούν μία εξουσία μεταξύ άλλων και υπονομεύουν ταυτόχρονα την παντοδύναμη φύση του. Καθώς αμφισβητείται και απομυθοποιείται, το αρχείο επιτρέπει ταυτόχρονα στους κοινωνικούς δρώντες να συνειδητοποιήσουν την ικανότητά τους να μετασηματίζουν οι ίδιοι τις κοινωνικές τους σχέσεις αξιοποιώντας το αρχείο ως μηχανισμό συμμετοχής στην ίδια την τέχνη της κυβερνησιμότητας. Δεν υπάρχει τίποτα στον λόγο των Derrida και Foucault που να υποδεικνύει ότι αυτό μπορεί να συμβεί εξαφανίζοντας άπαξ και διαπαντός την εξουσία, ταυτίζοντας το αρχείο με την κενή θέση της εξουσίας. Κάτι τέτοιο θα καταργούσε την ίδια την ύπαρξη του αρχείου. Τα κενά που αφήνει ο λόγος των δύο διανοητών σχετικά με τη σημασία των όρων διεκδίκησης αυτής της κενής θέσης, όπως επίσης και τη σημασία του αδύνατου του αρχείου, θα συμπληρώσουν οι συνομιλητές και συνεχιστές τους, στον λόγο των οποίων θα αφιερώσουμε τη συνέχεια του κεφαλαίου. Η θεωρία του λόγου των Laclau και Mouffe, που με ριζοσπαστικό τρόπο αναδεικνύει την παραγωγική δύναμη της αρνητικότητας, τη θεμελιωδώς ανατρεπτική της δυνατότητα, αποδεικνύεται ιδιαίτερα χρήσιμη στην ανάδειξη ακόμα περισσότερο της παραγωγικής σχέσης του αρχείου με την εξουσία και τον νόμο. Με αυτή την έννοια το αδύνατο του αρχείου θα προταθεί ως δομική συνθήκη της ύπαρξής του και όχι της κατάργησής του, στη βάση της αναγνώρισης της ανάγκης διατήρησης του κενού της εξουσίας και όχι του κενού του αρχείου.

2.4. Περί Θεωρίας του Λόγου: Το αρχείο ως ανταγωνιστική κατασκευή.

«Είναι αναγκαίο να ξεπεράσουμε την απλοϊκή εικόνα ενός απώτερου, απόλυτου κέντρου εξουσίας» (Laclau, 1997 [1990]: 135).

« Στην πραγματικότητα χειραφέτηση και συγκρότηση είναι τμήματα της ίδιας διαδικασίας» (οπ.: 171).

Η ακόλουθη θεωρία που θα παρουσιάζουμε δεν συνδέεται με μια άμεση και προφανή σχέση και αναφορά στο αρχείο, όπως συνέβη με τους λόγους των Foucault και Derrida. Η θεωρία του λόγου, συγκεκριμένα κάποιες ιδιαίτερες κατηγορίες αυτής, συμβάλλουν, όμως, στην περαιτέρω διαύγαση του ζητήματος του (καλλιτεχνικού) αρχείου προς μια έννομη θεσμίζουσα πρακτική. Ο τρόπος που συγκεκριμένες έννοιες

διερευνήθηκαν και διευρύνθηκαν από τους διανοητές Ernesto Laclau και Chantal Mouffe πιστεύουμε ότι είναι ιδιαίτερα χρήσιμος στην υπόθεσή μας. Για την ακρίβεια ο λόγος τους έρχεται να καλύψει το διαφορούμενο σχετικά με τις έννοιες της εξουσίας, της κυριαρχίας, της αντίστασης και της (θέσης) του υποκειμένου. Αυτές αποκτούν μια ιδιαίτερη ριζοσπαστική προοπτική που βασίζεται στη σημασία και την κατανόηση των συναρθρώσεων που οργανώνουν την αντίσταση στα συστήματα εξουσίας και γνώσης και τις δυνατότητες αυτών των συναρθρώσεων στο πλαίσιο της σύγχρονης δημοκρατίας. Ακόμα οι διατυπώσεις για το χώρο ως μια οντολογική κατηγορία της οποίας το νόημα έχει πολιτικοποιηθεί, βρίσκουν μια ιδιαίτερη σημασία στην προσέγγιση του 'χώρου του αρχείου'. Ο χώρος είναι πρωτίτως αντικείμενο αγώνων και το αρχείο μπορεί να παράγει έναν τέτοιο αγωνιστικό χώρο. Η ριζοσπαστικοποίηση της σύγχρονης δημοκρατίας και ο πολιτικοποιημένος χώρος έχουν νόημα υπό την προϋπόθεση της αναγνώρισης της ανάγκης ενός 'μερικού κλεισίματος' που ακολουθεί τους αγώνες και την τοποθέτηση του υποκειμένου μέσα σε αυτούς (positionality). Σε αυτή τη διαδικασία και στην αναγνώριση ότι ο σχηματισμός κάθε ταυτότητας και κάθε δομής είναι μια πράξη εξουσίας, το υποκείμενο 'επικαθορίζεται'.

Στη διατύπωση της θεωρίας τους μπορούμε να διακρίνουμε με μεγαλύτερη ευκρίνεια τις μετατοπίσεις που λαμβάνουν χώρα στις αρχειακές καλλιτεχνικές πρακτικές από το ενδιαφέρον στα ζητήματα της καταγραφής, της μνήμης, της ιστορίας και του τραύματος στα θεσμιστικά 'dispositif' που βασίζονται στη διάκριση μεταξύ «θέσεως υποκειμένου», «πολιτικής υποκειμενικότητας» εστιασμένα στην προβληματική της ταύτισης και της απόφασης (Howarth, 2008 [2000]: 122). Αυτές οι μετατοπίσεις συνδέονται με την ηγεμονική πρόθεση του αρχείου.

Ο Laclau και η Mouffe διατύπωσαν τη θεωρία τους συνθέτοντας και τροποποιώντας δύο μείζονες θεωρητικές παραδόσεις, τον μαρξισμό και τον δομισμό. Αυτές οι θεωρητικές παραδόσεις προσδιόρισαν τον χαρακτήρα της θεωρίας τους που έχει ως βασικούς άξονες «το στοχασμό γύρω από το Κοινωνικό και τη διατύπωση μιας θεωρίας του νοήματος» (Phillips & Jorgensen, 2009 [2002]: 57). Ο λόγος των Derrida και Foucault σκιαγραφεί τη μετα-δομιστική βάση της θεωρίας τους, κατά την οποία το σύνολο του κοινωνικού πεδίου «ερμηνεύεται ως ένας ιστός από διαδικασίες που δημιουργούν νόημα» (οπ.). Οι διανοητές αξιοποιούν την αποδόμηση και τον μετα-στρουκτουραλισμό αλλά και τη λακανική ψυχανάλυση προκειμένου να κατανοήσουν

«τους μετασχηματισμούς των σύγχρονων κοινωνικών αγώνων» (Σταυρακάκης, 1997: 22) και να διατυπώσουν μια θεωρία κοινωνικής κατασκευής (οπ: 24).

Σκοπός της ανάλυσης του λόγου είναι να χαρτογραφήσει τις διαδικασίες με τις οποίες διεξάγεται ο αγώνας για τον καθορισμό της σημασίας των σημαινόντων, καθώς και τις διαδικασίες με τις οποίες ορισμένοι συμβατικοί καθορισμοί της σημασίας καθιερώνονται σε βαθμό που να τους θεωρούμε πλέον φυσικούς, δηλαδή, φυσικοποιούνται. Σύμφωνα με τους δύο θεωρητικούς, η διαμόρφωση κάθε λόγου γίνεται με τη μερική καθήλωση του νοήματος γύρω από ορισμένα κομβικά σημεία (nodal points). Για παράδειγμα, ένα σύνηθες κομβικό σημείο πολιτικών λόγων είναι η «δημοκρατία», ενώ το «έθνος» αποτελεί συνήθως κομβικό σημείο εθνικών και εθνικιστικών λόγων (οπ.: 60). Ένας λόγος διαμορφώνεται πάντα σε σχέση με αυτό που αποκλείει, δηλαδή σε σχέση με το «πεδίο ρηματικότητας». Αυτό μπορεί να δηλώνει ένα σύνολο κατ' αρχήν δυνατών, αλλά αποκλεισμένων κατασκευών νοήματος, δηλαδή, οτιδήποτε κείται εκτός ενός δεδομένου λόγου. Επειδή, όμως, οι λόγοι συγκροτούνται πάντα σε σχέση με ένα έξωθεν, κινδυνεύουν ανά πάσα στιγμή να υπονομευθούν από αυτό. Στο σημείο αυτό είναι ιδιαίτερα κρίσιμη η έννοια του «στοιχείου».

Τα στοιχεία είναι τα σημαίνοντα, οι σημασίες των οποίων είναι ακόμα ακαθόριστες, που έχουν πολλές ενεργές δυνατές σημασίες (είναι πολυσήμαντα). Οι λόγοι προσπαθούν να μετατρέψουν τα στοιχεία σε «στιγμές» περιορίζοντας την πολυσημία τους και αποδίδοντάς τους ένα καθορισμένο νόημα. Σύμφωνα με τους Laclau και Mouffe ο λόγος παράγει ένα «κλείσιμο» βάζοντας προσωρινό τέλος στις διακυμάνσεις του νοήματος. Στο σχηματισμό του λόγου τα κομβικά σημεία είναι προνομιακά σημαίνοντα, με άξονα τα οποία οργανώνεται κάθε λόγος. Τα σημαίνοντα αυτά είναι κενά.

Θα σταθούμε στη σημασία των κενών σημαινόντων, πριν σκεφτούμε πώς μπορούμε να αξιοποιήσουμε τις έννοιες που προτείνουν οι Laclau και Mouffe στη μελέτη μας για το αρχείο. Κενό σημαίνον είναι ένα σημαίνον χωρίς σημαινόμενο. Αυτό βέβαια όπως επισημαίνει ο Laclau (1997: 211), δεν σημαίνει απλά ότι το ίδιο σημαίνον μπορεί να συνδεθεί με διαφορετικά σημαινόμενα σε διαφορετικά πλαίσια (αυτό θα έκανε το σημαίνον απλά απροσδιόριστο ή ακόμα αμφίσημο, στο βαθμό που ο

επικαθορισμός του εμποδίζει την πλήρη καθήλωση του). Τα κενά σημαίνοντα συνδέονται με τη διαταραχή ή την κατάρρευση της διαδικασίας της σημασιοδότησης που αφορά το γεγονός ότι τα όρια που τα προσδιορίζουν είναι «πάντοτε ανταγωνιστικά» (οπ.: 213). Η κατάρρευση σηματοδοτεί την εμφάνιση των κενών σημαινόντων. Στη λογική αυτή των ορίων (αποκλεισμού) εισάγεται ένα σύστημα διαφορών που συγκροτείται από το όριο αυτό. Κάθε στοιχείο του συστήματος έχει μια ταυτότητα, στον βαθμό που διαφέρει από τα άλλα (Διαφορά=Ταυτότητα) και ταυτόχρονα όλες αυτές οι διαφορές είναι ισοδύναμες από τη στιγμή που όλες ανήκουν στην ίδια πλευρά του συνόρου του αποκλεισμού. Για να καταστούν, όμως, σημαίνοντα του αποκλεισμού, οι διάφορες αποκλεισμένες κατηγορίες πρέπει να αναιρέσουν τις διαφορές τους μέσα από το σχηματισμό μιας αλυσίδας ισοδύναμων, ανάμεσα σε εκείνα που το σύστημα δαιμονοποιεί, για να προσδώσει νόημα στον εαυτό του. Στο σημείο αυτό αναδύεται η δυνατότητα ενός κενού σημαίνοντος το οποίο κάνει αισθητή την παρουσία του λαμβάνοντας θέση στη διαδικασία κατά την οποία οι διαφορές μετατρέπονται σε αλυσίδες ισοδυναμιών. Προκειμένου να σημάνουμε τα όρια της σημασιοδότησης δεν υπάρχει δυνατότητα παρά μέσα από την «ανατροπή της σημασιοδότησης» (οπ.: 215). Κατά τα πρότυπα της ψυχανάλυσης, αυτό που δεν είναι άμεσα αναπαραστάσιμο μπορεί να αναπαρασταθεί μέσα από αυτή τη διαδικασία ανατροπής.

Ο Laclau εξηγεί αυτές τις κατηγορίες μέσα από το παράδειγμα των κινητοποιήσεων. Σε ένα κλίμα ακραίας καταπίεσης, κάθε κινητοποίηση που αφορά τη διεκδίκηση ενός συγκεκριμένου στόχου, δεν εκλαμβάνεται ως κάτι που συνδέεται μόνο με την ικανοποίηση αυτού του στόχου, αλλά και ως πράξη αντίστασης κατά του συστήματος. Μια σειρά επιμέρους αγώνων γίνονται αντιληπτοί ως ισοδύναμοι απέναντι στην καταπίεση του καθεστώτος. Η επαναστατική μαζική ταυτότητα συγκροτείται μέσα από τον επικαθορισμό πολλαπλών ξεχωριστών αγώνων. Στο σχήμα αυτό κάθε συγκεκριμένος αγώνας κυριαρχείται από μια αντιφατική κίνηση που την ίδια στιγμή συνιστά και καταργεί τη μοναδικότητά του. Οι διαφορετικοί αγώνες είναι διαφορετικά σώματα που για την επίτευξη του κοινού στόχου μπορούν αδιακρίτως να ενσαρκώσουν την αντίθεση στην καταπιεστική εξουσία. Αυτό καθιστά δυνατή τη σχέση ισοδυναμίας. Όμως, η καθαρή λειτουργία των ισοδυναμιών αναπαριστά μια απύσχα πληρότητα, καθώς γίνεται αντιληπτή με την κατάρρευση της διαφορικής ταυτότητας των συγκεκριμένων αγώνων. Η καθαρή λειτουργία των ισοδυναμιών δεν

μπορεί να έχει το δικό της σημαίνον. Αν είχε, δεν θα ήταν το αποτέλεσμα της κατάρρευσης κάθε διαφορικής ταυτότητας. Δεν θα μπορούσε να έχει καμία δική της αντιπροσώπευση. Είναι αναγκασμένη να τη δανείζεται από κάποια οντότητα που συγκροτείται στο πεδίο των ισοδυναμιών (ο χρυσός είναι μια συγκεκριμένη αξία χρήσης, η οποία αναλαμβάνει παράλληλα τη λειτουργία αντιπροσώπευσης της αξίας). Αυτή η εκκένωση ενός συγκεκριμένου σημαίνοντος από το συγκεκριμένο σημαίνον επιτρέπει την εμφάνιση των κενών σημαίνοντων. Ο εργατικός αγώνας μπορεί να καταστεί προς στιγμή σημαίνον του απελευθερωτικού αγώνα από το καταπιεστικό καθεστώς. Η αλυσίδα των ισοδυναμιών που προϋποτίθενται προκειμένου οι στόχοι μιας συγκεκριμένης ομάδας να ταυτιστούν με την ευρύτερη κοινωνία, τείνει να εκκενώσει και να χαλαρώσει τη σχέση αυτού του σημαίνοντος με το περιεχόμενο με το οποίο έχει αρχικά συνδεθεί. Καθώς, όμως, η κοινωνία αλλάζει, η ταύτιση με διάφορα εγχειρήματα δεν είναι αυτόματη. Τα εγχειρήματα αυτά θα προσπαθούν, σε κάθε νέο προσπάθεια αποδιοργάνωσης μιας καταπιεστικής τάξης (για παράδειγμα, του βασιλιά, του τσαρικού καθεστώτος, του απαρτχάιντ) να ηγεμονεύουν τα κενά σημαίνοντα. (οπ.: 217-23).

Τα κενά σημαίνοντα δεν περιγράφουν ένα 'είναι' το οποίο δε έχει ακόμα πραγματοποιηθεί, αλλά ένα 'είναι' το οποίο είναι καταστατικά άπιαστο, μιας και κάθε συστηματικό αποτέλεσμα δε θα είναι παρά προϊόν ενός ασταθούς συμβιβασμού ανάμεσα στη διάσταση της ισοδυναμίας και στη διάσταση της διαφοράς. Έχουμε δηλαδή, να κάνουμε με μια «καταστατική έλλειψη, με ένα αδύνατο αντικείμενο» (Laclau 1997 [1990]: 216), το οποίο γίνεται αντιληπτό μέσα από την αδυνατότητα της ικανής του αναπαράστασης. Το σημαίνον που εκκενώνεται, για να αναλάβει την αντιπροσωπευτική λειτουργία θα είναι πάντοτε καταστατικά ανεπαρκές (οπ.: 217). Αυτό που πολιτικοποιεί το κενό σημαίνον είναι η διευκρίνιση εκείνου που καθορίζει ότι ένα σημαίνον έναντι ενός άλλου θα αναλάβει, σε διαφορετικές συνθήκες, αυτή τη σημασιοδοτική λειτουργία.

Προκειμένου να επιτευχθεί το απαραίτητο κλείσιμο για την παραγωγή νοήματος, απαιτείται η συνάρθρωση, η οποία αποτελεί κάθε πρακτική που δημιουργεί μια σχέση ανάμεσα στα στοιχεία, τέτοια που να τροποποιεί και να σταθεροποιεί την ταυτότητά τους. Σύμφωνα, όμως, με τους Laclau και Mouffe οι συναρθρώσεις συνιστούν μόνο ενδεχομενικές παρεμβάσεις σε ένα «αναποκρίσιμο» (undecidable) πεδίο. Κατά

συνέπεια, υπάρχει πάντα η δυνατότητα να αναπτυχθούν νέοι αγώνες γύρω από τη διαμόρφωση της δομής. Σε αντίθεση με τη δομιστική παράδοση, που θεωρούσε ότι η επιστήμη αποβλέπει στην ανακάλυψη της δομής, η θεωρία του λόγου επιδιώκει να αναλύσει τη συγκρότηση και την αλλαγή της δομής του λόγου. Αντλώντας από το οπλοστάσιο της πολιτικής θεωρίας και της μαρξιστικής παράδοσης, στη θεωρία του λόγου οι έννοιες της ηγεμονίας, του αγωνισμού, του ανταγωνισμού, ακόμα αυτές της συνάρθρωσης και της ενδεχομενικότητας γίνονται η βάση μια συγκεκριμένης πολιτικής πρότασης.

Στο σχηματισμό μιας νέας κατασκευής, όπως είναι η δημιουργία ενός νέου αρχείου, βρίσκουμε μια ενδιαφέρουσα έκφραση της ισχύος αυτών των κατηγοριών. Η περίπτωση ενός αρχείου που προτείνεται ως ένας αντιμαχόμενος σχηματισμός σε μια κυρίαρχη θεώρηση της ιστορίας, ενός συμβάντος, μιας ταυτότητας κ.λπ., είναι και αυτή μια προσπάθεια παραγωγής νοήματος. Όπως κάθε μηχανισμός και κάθε κίνητρο για τη δημιουργία ενός νέου συστήματος, έτσι και το αρχείο παραμένει πάντα ένας ασταθής σχηματισμός, μονίμως ευάλωτος στην αλλαγή και τον μετασχηματισμό. Όπως σημειώσαμε νωρίτερα, το αρχείο είναι και αυτό αντικείμενο εξαρθρώσεων οι οποίες το καθιστούν μια εξουσία μεταξύ άλλων και υπονομεύουν ταυτόχρονα την παντοδύναμη φύση του. Στη συνθήκη της εξάρθρωσης αναδύεται η πολιτική δυνατότητα, που επιτρέπει στα υποκείμενα να αναλάβουν ως κοινωνικοί δρώντες να μετασχηματίσουν τις κοινωνικές τους σχέσεις. Η συνθήκη αυτή δεν βρίσκει την προοπτική της στη μόνιμη εξαφάνιση της εξουσίας, ταυτίζοντας το αρχείο με την κενή θέση της εξουσίας, αλλά προς στιγμή αξιοποιεί αυτή τη στιγμιαία εξαφάνιση. Η διαδικασία αυτή, επιβεβαιώνει μεν τη σημασία της διατήρησης του κενού της εξουσίας, που δεν καταργεί το αρχείο, ενδυναμώνει δε, την παραγωγική του σχέση με την εξουσία και τη διαδικασία της θεσμοποίησης, τοποθετώντας το στον ορίζοντα της νεότερης δημοκρατίας.

Ένα αρχείο μπορεί να γίνει κατανοητό ως κομβικό σημείο του ιστορικού λόγου, αλλά και μετέωρο σημαίνον για την πάλη, για παράδειγμα, ανάμεσα στον αποικιακό λόγο και τη μετα-αποικιακή κριτική. Μπορούμε να αντιληφθούμε το αρχείο ως «επίδικο» (Phillips & Jorgensen, 2009 [2002]: 66) αντικείμενο στις συγκρούσεις ανάμεσα στους ανταγωνιστικούς λόγους, ως ελεγκτικό όργανο, για παράδειγμα, στην υπηρεσία του γραφειοκρατικού και τεχνοκρατικού μηχανισμού ή ως χειραφετικό εργαλείο στη

διάθεση χειραφετικών οργανώσεων. Οι επιμέρους συναρθρώσεις των στοιχείων μπορούν είτε να αναπαράγουν είτε να αμφισβητούν τους υπάρχοντες λόγους. Εξαιτίας αυτής της διαρκούς πολυσημίας, κάθε προφορική ή γραπτή έκφραση αποτελεί σε κάποιο βαθμό συνάρθρωση ή καινοτομία. Η σύσταση ενός αρχείου μπορεί να θεωρηθεί συνάρθρωση ή καινοτομία που συμμετέχει στη μετατροπή των στοιχείων σε στιγμές και επιχειρεί να άρει τις ασάφειες των σημασιών. Κάθε έκφραση του αρχείου αποτελεί μια ενεργή προσπάθεια περιστολής των δυνατοτήτων του νοήματος, διαρθρώνει τις σχέσεις των λέξεων με έναν τρόπο αποκλείοντας εναλλακτικές μορφές οργάνωσης (οπ. 65). Ακόμα, σε ένα σχήμα δημιουργικής κατάχρησης, μπορούμε να θεωρήσουμε το αρχείο ως κενό σημαίνον που θα είναι πάντοτε καταστατικά ανεπαρκές.

Η σημασία της κατηγορίας της ηγεμονίας στην ανάδυση του Πολιτικού.

Στη θεωρία του λόγου, οι ρηματικές διαδικασίες δεν περιλαμβάνουν μόνο τα συνήθη σημειολογικά συστήματα· καλύπτουν ολόκληρο το ρηματικό πεδίο (οπ.: 67). Η ίδια η κοινωνία λαμβάνεται ως το ημιτελές προϊόν των ρηματικών μας κατασκευών. Οι κατασκευές μας δεν αντιστοιχούν σε κάποια a priori δοσμένη ουσία του κοινωνικού ούτε υπακούουν σε μια ιστορική αναγκαιότητα. Υπό αυτή την έννοια το κοινωνικό «καθίσταται ένα πεδίο καταστατικά ανταγωνιστικό, στο οποίο διαφορετικές συναρθρώσεις, ανταγωνιστικοί λόγοι προσπαθούν να ηγεμονεύσουν στη συγκρότηση της κοινωνίας» (οπ. 25).

Σχετικά με την κομβικής σημασίας πρόκριση που δίνουν οι Laclau και Mouffe στο ζήτημα της ηγεμονίας, αυτή «ερμηνεύεται καλύτερα ως η οργάνωση της συναίνεσης – ως οι διαδικασίες με τις οποίες συγκροτούνται οι υποτελείς μορφές συνείδησης, χωρίς προσφυγή στη βία ή τον καταναγκασμό» [Barrett M. στο (Phillips & Jorgensen, 2009 [2002]: 69)]. Η θεωρία της ηγεμονίας του Antonio Gramsci, που αποτελεί σημαντική πηγή έμπνευσης για τους Laclau και Mouffe, υποστηρίζει ότι πρέπει να μελετηθούν οι ηγεμονικές διεργασίες της δημιουργίας νοήματος που λαμβάνουν χώρα στο επίπεδο της υπερδομής και ανήκουν στο πολιτικό πεδίο. Οι Laclau και Mouffe ριζοσπαστικοποιούν αυτή τη θεωρία δηλώνοντας ότι δεν υπάρχουν αντικειμενικοί νόμοι που διαιρούν την κοινωνία σε συγκεκριμένες ομάδες· οι κοινωνικές ομάδες δημιουργούνται μέσα από πολιτικές ρηματικές διαδικασίες (οπ.: 71).

Οι Laclau και Mouffe δεν περιορίζουν την ανάλυση λόγου σε καθαρά γλωσσικά φαινόμενα. Εστιάζουν την ανάλυση λόγου σε «κόσμους» από σχετιζόμενα αντικείμενα και πρακτικές που μορφοποιούν τις ταυτότητες των κοινωνικών πρακτόρων. Όπως η δομή της γλώσσας, έτσι και η κοινωνία και η ταυτότητα αποτελούν εύπλαστες και μεταβαλλόμενες οντότητες που δεν μπορούν να καθοριστούν και να παγιωθούν τελεσίδικα. Στόχος είναι η διερεύνηση του τρόπου με τον οποίο δημιουργούμε την πραγματικότητα, έτσι ώστε να μοιάζει αντικειμενική και φυσική. Αντικείμενο της ανάλυσης είναι η διαδικασία κατασκευής της αντικειμενικότητας (οπ.: 72). Κοινωνία είναι η προσπάθειά μας να προσδιορίσουμε το νόημα της κοινωνίας, όχι ένα «αντικειμενικά» υπαρκτό φαινόμενο (73). Ως συνέπεια αυτού, οι ίδιες οι ταυτότητες των ατόμων (συλλογικές και ατομικές) είναι προϊόντα ενδεχομενικών, ρηματικών διαδικασιών και ως τέτοιες διαμορφώνονται μέσα από την πάλη των λόγων (οπ.).

Η θέση των Laclau και Mouffe περί ατέλειας, αποκέντρωσης και αστάθειας του κοινωνικού, έχει τις βάσεις της στη λακανική ψυχανάλυση. Ταυτίζεται, όπως επισημαίνει ο Γιάννης Σταυρακάκης, «με αυτό που ο Lacan ονομάζει 'Πραγματικό', δηλαδή το αδύνατον, αυτό που πάντα διαφεύγει των προσπαθειών μας να το αναπαραστήσουμε με τα φαντασιακά και συμβολικά μας μέσα» (Σταυρακάκης, 1997: 30). Η θέση αυτή συναντιέται, θα λέγαμε, δημιουργικά με το ατελές αρχείο του Derrida και την έννοια του «ά-σκεφτου». Όλα αυτά δεν σημαίνουν ότι για τους Laclau και Mouffe το κοινωνικό πεδίο είναι παραδομένο σε ένα μετα-μοντέρνο χάος. Αντίθετα, όπως συνεχίζει ο Σταυρακάκης, αυτή ακριβώς η αδυνατότητα κλεισίματος, η αδυνατότητα πλήρους ελέγχου του Πραγματικού, κινητοποιεί προσπάθειες κάλυψης, «συρραφής του κενού που το διαπερνά μέσα από τη συνάρθρωση λόγων και ιδεολογικών μορφών γύρω από κομβικά σημεία» που καθιστά τη συγκρότηση του νοήματος δυνατή, παρότι καμία οριστική καθήλωσή του δεν είναι δυνατή (οπ.: 31). Γύρω από τα κομβικά σημεία συναρθρώνεται μια αλυσίδα σημαινόντων. Οι λακανικής προέλευσης έννοιες των κομβικών σημείων και της κατηγορίας της συρραφής είναι ιδιαίτερα σημαντικές στη θεώρηση των Laclau και Mouffe.

Οι Laclau και Mouffe δεν κάνουν διαχωρισμό ανάμεσα σε ρηματικά και μη ρηματικά φαινόμενα. Οι ίδιες οι κοινωνικές πρακτικές είναι ρηματικές. Η αναπαραγωγή και η αλλαγή των νοηματοδοτήσεων συνιστούν πολιτικές πράξεις. Η πολιτική, όμως, για αυτούς δεν είναι μια απλή επιφάνεια που αντανακλά τη βαθύτερη κοινωνική πραγματικότητα· η ίδια η κοινωνική πραγματικότητα ρυθμίζεται από διαρκείς πολιτικές διεργασίες (Phillips & Jorgensen, 2009 [2002]: 77). Κατ' αναλογία το ίδιο το αρχείο δεν είναι μια απλή επιφάνεια που αντανακλά την κοινωνική πραγματικότητα, την κρίση μιας εποχής, το τραύμα μιας ομάδας, αλλά ρυθμίζεται κάθε φορά από συνεχείς πολιτικές διεργασίες, που προσδιορίζουν τι υποκείμενα γινόμαστε, με ποιο τρόπο μιλάμε και ποιούμε την κοινωνία μας. Όπως επισημαίνει η Judith Butler η πρωτογενής εμπειρία του τραύματος μας κατακλύζει. Αυτό μπορεί να βιωθεί μόνο εκ των υστέρων, μέσα από ένα δεύτερο συμβάν (την κατασκευή του αρχείου, θα λέγαμε). Τότε μια άλλη λέξη έρχεται προς το μέρος μας, μια απεύθυνση, ένας χαρακτηρισμός και εμείς, παρότι συντετριμμένα πλάσματα συνεχίζουμε να μιλάμε. Αυτή η διαδικασία μας προσδιορίζει ως υποκείμενα (Butler, 2009 [2005]:135).

Σχετικά με την πολιτική, η θεωρία του λόγου, στρέφεται προς μια οντολογική μελέτη αυτής της έννοιας. Σε αυτή γίνεται ακόμα πιο κατανοητός ο ρόλος της ηγεμονίας, η οποία κινείται ανάμεσα στην «αντικειμενικότητα» (που αφορά λόγους που έχουν ριζώσει τόσο βαθιά, ώστε να έχει χαθεί η ανάμνηση της ενδεχομενικότητάς τους) και το «πολιτικό» (που αναφέρεται στην αμφισβήτηση αυτού που φαίνεται φυσικό και αντικειμενικό). Το αντικειμενικό μπορεί να γίνει ξανά και οι σημερινές συγκρούσεις μπορεί να υποχωρήσουν με τον χρόνο και να δώσουν τη θέση τους σε μια νέα «αντικειμενικότητα», ως αποτέλεσμα της φυσικοποίησης μιας οπτικής και της διαμόρφωσης κοινωνικής συναίνεσης γύρω από αυτή. Η πρωτογενής εμπειρία του τραύματος –της περιτομής, θα λέγαμε παραπέμποντας στην ντεριντιανή ανάγνωση–, που μπορεί να θεωρηθεί ως «οικουμενική»⁵⁷, ως η εναρκτήρια δόμηση ενός αρχείου, κατοχυρώνεται κάθε φορά σε διαφορετικές φυσικοποιήσεις. Ο δρόμος από την πολιτική διαμάχη προς την αντικειμενικότητα εισέρχεται μέσα από ηγεμονικές παρεμβάσεις που απωθούν κάποιες ερμηνείες και οδηγούν στη φυσικοποίηση μιας

⁵⁷ Εδώ δανειζόμαστε τον τρόπο που η Judith Butler εννοεί την οικουμενικότητα στο (Butler, 2009 [2005]: 148). Θα επανέλθουμε στη συνέχεια πιο αναλυτικά.

ορισμένης οπτικής. Υπό αυτή την έννοια η ιδέα για την εξουσία στη θεώρηση των Laclau και Mouffe συνδέεται με τις έννοιες της πολιτικής και της αντικειμενικότητας και πλησιάζει αρκετά την έννοια της εξουσίας στον Foucault.

Η εξουσία δεν είναι μια ουσία που βρίσκεται στην κατοχή κάποιων ατόμων και ασκείται πάνω σε άλλους· είναι ο παράγοντας που συγκροτεί το ίδιο το Κοινωνικό⁵⁸. Η εξουσία δημιουργεί τις γνώσεις μας, τις ταυτότητες μας και τις σχέσεις μεταξύ ομάδων και ατόμων. Η γνώση, η ταυτότητα και οι κοινωνικές σχέσεις είναι ενδεχομενικές σε μια δεδομένη στιγμή, προσλαμβάνουν όλες μια ιδιαίτερη μορφή, αλλά θα μπορούσαν να είναι ή να γίνουν διαφορετικές. «Η εξουσία είναι παραγωγική με την έννοια ότι παράγει το κοινωνικό με ιδιαίτερους κάθε φορά τρόπους» (οπ.79). Υπό αυτή την έννοια, το ίδιο το αρχείο είναι μια παραγωγική εξουσία που συγκροτεί τη γνώση μας, τις ταυτότητες μας, τις σχέσεις μας και οδηγεί σε αντικειμενοποιήσεις μιας ορισμένης οπτικής. Η εξουσία και η πολιτική βρίσκονται στα δύο άκρα του. Η εξουσία μπορεί να αναφέρεται στην παραγωγή για παράδειγμα αντικειμένων – υποτελούς ταυτότητας, στην αποικιακή συνθήκη– και η πολιτική στην ανεξάλειπτη ενδεχομενικότητα αυτών των αντικειμένων. Ο χειραφετικός χαρακτήρας του αρχείου εξυφαίνεται στην εξουσιοδοτούσα και στην αξιοδοτούσα προοπτική του. Μια προοπτική που ενέχει, για παράδειγμα, τόσο το αρχείο της Αυτοκρατορίας, όσο και το αρχείο του Κινήματος ενάντια στο απαρτχάιντ (*Anti-Apartheid Movement Archive 1956-98*⁵⁹). Τα αρχεία αυτά έγραψαν με διαφορετικό τρόπο την ιστορία της μαύρης ηπείρου, υπήρξαν οι δύο αντιθετικοί πόλοι αυτής της ιστορίας. Πρόκειται για αρχεία τα οποία οργάνωσαν, με διαφορετικό τρόπο το καθένα, μέσα από μια σειρά αλυσίδων ισοδυναμιών και σχηματισμών τα ‘μαύρα’ υποκείμενα.

Αυτό που συμπληρώνει αυτή την ιδέα είναι η εισαγωγή, από την πλευρά του Laclau, της έννοιας της εξάρθρωσης, αλλά και της συνακόλουθης συνάρθρωσης, καθώς ο λόγος τους δεν μας εγκαταλείπει σε μια αέναη αποδομητική πρακτική. «Οι ηγεμονικές πρακτικές *συρράπτουν* στο βαθμό που το πεδίο στο οποίο λειτουργούν

⁵⁸ Όπως θα δούμε αμέσως πιο κάτω το Κοινωνικό, όπως επεξηγείται στην πολιτική θεωρία ταυτίζεται με το πεδίο της παγίωσης, της θέσμησης των κοινωνικών αντικειμενικοτήτων.

⁵⁹ Βλ. σχετικές καταχωρήσεις στο διαδίκτυο: <http://archiveshub.ac.uk/features/05121601.html>, <http://africanactivist.msu.edu/organization.php?name=Anti-Apartheid+Movement>, <http://www.iisg.nl/collections/anti-apartheid/archives.php>

καθορίζεται από τον ανοιχτό χαρακτήρα του κοινωνικού, από την τελικά αποκαθλωτική φύση κάθε σημαίνοντος [...] οι ηγεμονικές πρακτικές επιχειρούν να γεμίσουν αυτή ακριβώς την πρωταρχική έλλειψη» (Σταυρακάκης, 1997: 32). Εκείνο, που καθιστά δυνατή τη συνάρθρωση ανταγωνιστικών λόγων είναι το γεγονός ότι κανένας λόγος δεν είναι δυνατόν να συγκροτηθεί ως κλειστή αντικειμενικότητα, το γεγονός, δηλαδή, ότι το στοιχείο της εξάρθρωσης είναι καταστατικό. «Η εξάρθρωση συνοδεύει τη δόμηση κάθε αντικειμενικότητας» (οπ.: 34). Εδώ υπάρχει ένας παραγωγικός κύκλος. Από τη μια εξαρθώνονται ταυτότητες και αναπαραστάσεις. Η εξάρθρωση διαλύει λόγους. Από την άλλη δημιουργώντας μια έλλειψη στο επίπεδο του νοήματος, προκαλεί την ανάγκη για συνάρθρωση νέων λόγων (Σταυρακάκης, 1997: 34). «Η αιτία που προκαλεί το ηγεμονικό παιχνίδι καταλήγει στη θέσμιση νέων κατασκευών, οι οποίες και αυτές με τη σειρά τους βρίσκονται στο στόχαστρο της εξάρθρωσης. Αυτή η παραγωγική διάσταση της εξάρθρωσης που οδηγεί στη θέσμιση εξηγούν τους «όρους του παιχνιδιού»: της διαδοχικής κρίσης, διάλυσης και συνάρθρωσης. Η ίδια η ιστορία νοείται ως το «παιχνίδι ανάμεσα στο πεδίο της ρηματικής κατασκευής και σε αυτό της εξάρθρωσης» που επιφέρει τη θέσμιση⁶⁰. Πρόκειται για έναν ιστό συγκρότησης και ανασυγκρότησης μέσα από το «παιχνίδι ανάμεσα στη δυνατότητα και την αδυνατότητα, την τάξη και την αταξία» (οπ.).

Στα παραπάνω εντοπίζεται η ανάδυση του Πολιτικού ως ο βαθμός μηδέν του Κοινωνικού. Το Πολιτικό, δηλαδή, αναδύεται τη στιγμή που έχουν εξαρθρωθεί οι παγιωμένες δομές. Το Κοινωνικό, από την άλλη, ταυτίζεται με το πεδίο της παγίωσης, της θέσμισης των κοινωνικών αντικειμενικοτήτων. Το Πολιτικό είναι η στιγμή που ξεκινά η προσπάθεια συρραφής του νοηματικού κενού που προκαλεί η εξάρθρωση των παγιωμένων δομών του κοινωνικού. Το Πολιτικό ενέχει το ενδεχομενικό ηγεμονικό παιχνίδι, τον ανταγωνισμό ανάμεσα σε μια σειρά από νέες κατασκευές που διεκδικούν τη θέση τους στη θέση των προηγούμενων (οπ.: 36).

Η σχέση μέσω της οποίας ένα συγκεκριμένο περιεχόμενο καθίσταται το σημαίνον της απύσας κοινοτιστικής πληρότητας είναι αυτό ακριβώς που ο Laclau ονομάζει

⁶⁰ Ο Laclau αναφέρεται στη στιγμή της «αρχικής θέσμισης», το σημείο στο οποίο αποκαλύπτεται η ενδεχομενικότητα, που αφορά την αναγνώριση των επιλογών που παραμερίστηκαν και οι οποίες είναι εξίσου ανοιχτές. Στην περίπτωση αυτή η αντικειμενικότητα συγκροτείται μόνο ως παρουσία. Βλ. σχετικά (Laclau, 1997 [1990]: 99).

«ηγεμονική σχέση» (Laclau, 1997 [1990]: 221). Η ηγεμονική λειτουργία δε συνίσταται στην παρουσίαση της ιδιαιτερότητας μιας ομάδας ως ενσάρκωσης του κενού σημαίνοντος που παραπέμπει στην κοινοτιστική τάξη ως απουσία, ως ατελή πραγματικότητα (οπ: 222).

Η κοινωνία δεν συγκροτείται ποτέ ως ολοκληρωμένη, απόλυτη, αντικειμενική οντότητα (Phillips & Jorgensen, 2009 [2002]: 81). Υπό αυτό το πρίσμα η κοινωνία είναι αδύνατη. Είναι εν μέρει δομημένη και προσωρινή. Αν τα άτομα ταυτίζονται με ορισμένες κοινωνικές τάξεις, αυτό δεν συμβαίνει γιατί η κοινωνία αποτελείται αντικειμενικά από τις συγκεκριμένες τάξεις, αλλά γιατί έχει επέλθει ένα προσωρινό κλείσιμο που απωθεί άλλες δυνατότητες ταύτισης. Στην προσπάθειά μας αυτή, επιδιώκουμε να οριοθετήσουμε ολότητες και να τους δώσουμε αντικειμενικό περιεχόμενο, αλλά η κοινωνική ολότητα είναι φαντασική. Η πολιτική είναι δυνατή, επειδή η καταστατική αδυνατότητα της κοινωνίας είναι δυνατόν να γίνει αντιληπτή, να αναπαρασταθεί και να αντιπροσωπευθεί μέσα από την παραγωγή των κενών σημαίνοντων (Laclau, 1997 [1990]: 223).

Ο Laclau χρησιμοποιεί τον όρο «μύθος», για να δηλώσει τα μετέωρα σημαίνοντα που παραπέμπουν σε μια εικόνα ολότητας (Phillips & Jorgensen, 2009 [2002]: 82) (ο όρος για παράδειγμα υγιής άνθρωπος επενδύεται με διαφορετικό περιεχόμενο με ψυχικά, σεξουαλικά κοινωνικά συμφραζόμενα). Ο «μύθος» εδώ δεν αναφέρεται σε κάτι πρωτόγονο, του οποίου η επανεμφάνιση στις σύγχρονες κοινωνίες συνιστά ξέσπασμα ανορθολογισμού. Κάθε χώρος που παίρνει σάρκα και οστά ως αρχή για την αναδιοργάνωση των στοιχείων μιας εξαρθρωμένης δομής είναι μυθικός. Ο μυθικός του χαρακτήρας συναρτάται από τη ριζική του ασυνέχεια με τις εξαρθρώσεις των κυρίαρχων δομικών μορφών (Laclau, 1997 [1990]: 148). «Ο μύθος είναι μια στρεβλή αναπαράσταση της πραγματικότητας, αλλά η στρέβλωση αυτή είναι αναπόφευκτη και συστατική γιατί θεμελιώνει τον ορίζοντα των πράξεών μας» (Phillips & Jorgensen, 2009 [2002]: 83). Η επιλογή του μύθου καθορίζει τα κύρια θέματα συζήτησης και τον τρόπο που θα συζητηθούν. Το ερώτημα που παραμένει ανοιχτό αφορά τη «θέση» των υποκειμένων απέναντι στον μύθο μέσα «στο παιχνίδι της δυνατότητας και της αδυνατότητας, της τάξης και της αταξίας». Πρόκειται για την αναζήτηση ενός μύθου

που οργανώνεται στην ‘τάξη και την αταξία’ του αρχείου. Για την ακρίβεια αυτή η αναζήτηση βρίσκει την ιδιαίτερη έκφρασή της στην τέχνη αρχείου που εκφράζει τις ‘θελήσεις’ συγκρότησης του ορίζοντα των πράξεών μας, της ταυτότητάς μας, της ιστορίας, της μνήμης, του λόγου που εκφέρουμε. Από τη στιγμή που εκφέρεται ο λόγος αρχίζει η διαδικασία οργάνωσης όλων των παραπάνω. Σύμφωνα άλλωστε με τον ίδιο τον Laclau:

«Αν η κοινωνία χαρακτηρίζεται από μερική τάξη, η νομιμοποίηση της ταύτισης του κενού σημαίνοντος της τάξης με τη θέληση του κυρίαρχου θα προϋποθέτει και το εξής: το περιεχόμενο της θέλησης αυτής δεν θα πρέπει να συγκρούεται με αυτό που η κοινωνία ήδη είναι. Αφού, δε, η κοινωνία αλλάζει με το πέρασμα του χρόνου, αυτή η διαδικασία της ταύτισης θα είναι πάντοτε επισφαλώς αναστρέψιμη. Επιπλέον, από τη στιγμή που η ταύτιση δεν είναι πια αυτόματη, διάφορα ηγεμονικά εγχειρήματα ή θελήσεις θα προσπαθούν να ηγεμονεύσουν τα κενά σημαίνοντα της απύσας κοινότητας» (Laclau, 1997 [1990]: 225).

Κατά τον Laclau, στην αναγνώριση, της καταστατικής φύσης του χάσματος και στην πολιτική του θεσμοποίηση βρίσκει κανείς την ουσία της νεότερης δημοκρατίας και την πολιτική του αρχείου, θα συμπληρώναμε.

Η θεώρησή του τοποθετείται «ακριβώς στον αντίποδα» της χαμπερμασιανής άμυνας του Λόγου, προς το άνοιγμα ανεπανάληπτων δυνατοτήτων για τη ριζοσπαστική κριτική κάθε μορφής κυριαρχίας και για τη διαμόρφωση καταπιεσμένων προταγμάτων που αποτινάσσουν την «ορθολογιστική δικτατορία» (Laclau, 1997 [1990]: 54). Εδώ ο Laclau συναντά τον Foucault ο οποίος, υπερασπιζόμενος την κριτική στον ορθό λόγο, αντιτίθεται στον εκβιασμό –όπως τον αποκαλεί– που επιδιώκει να εξομοιώσει κάθε κριτική του ορθού λόγου με άρνηση του ίδιου του ορθού λόγου ή που επικρίνει την κριτική ως μορφή ανορθολογικότητας [Βλ. σχετικά (Butler, 2009 [2005]: 183)]. Η προκλητική αυτή θέση στοχεύει αρχικά σε μια σειρά εξαρθρώσεων αναποτελεσματικών δομών συγκρότησης της νέας συνθήκης και σε αναδιπλώσεις προς μια κριτική ανασυγκρότηση. Η θέση αυτή δεν αφορά σύμφωνα με τους εκφραστές της την «αποσάρθρωση του πεδίου οικοδόμησης κάθε ριζοσπαστικού και προοδευτικού προτάγματος» (οπ.). Η θεώρηση αυτή εστιάζει στις σχετικές έννοιες

του λόγου και της συνάρθρωσης, αναγνωρίζοντας την «καθαρά ανθρώπινη και ρηματική φύση της αλήθειας» (οπ.: 55). Υπογραμμίζει, επίσης, ότι «ανάμεσα στην ιστορία του ορθού λόγου και την ιστορία της υποκειμενοποίησης, [...] κάθε επαρκής έννοια της ορθολογικότητας πρέπει να είναι σε θέση να επεξηγήσει τα είδη των υποκειμένων που παράγει και προωθεί» (Butler, 2009 [2005]:185).

Η «θέση» του υποκειμένου μέσα στο ηγεμονικό παιχνίδι.

Η έγκληση είναι μια ιδέα που πρότεινε ο Louis Althusser στη θέση της κλασικής δυτικής αντίληψης περί υποκειμένου. Τα άτομα εγκαλούνται, τοποθετούνται σε συγκεκριμένες θέσεις μέσω συγκεκριμένων τρόπων ομιλίας. Με λογο-θεωρητικούς όρους τα άτομα γίνονται θέσεις σε επιμέρους λόγους. Οι Laclau και Mouffe δέχονται ότι τα άτομα εγκαλούνται από διάφορους λόγους: τα υποκείμενα νοούνται ως «υποκειμενικές θέσεις» στο εσωτερικό μιας ρηματικής δομής. Οι λόγοι εγκαθιστούν τα άτομα σε συγκεκριμένες υποκειμενικές δομές. Ο Althusser και στη συνέχεια η μεταδομιστική παράδοση απορρίπτει την ιδέα του κυρίαρχου υποκειμένου. Το υποκείμενο δεν είναι αυτόνομο, αλλά καθορίζεται από λόγους. Επιπλέον, και εδώ οι Laclau και Mouffe αξιοποιούν τη λακανική θεώρηση, η οποία μας επιτρέπει να κατανοήσουμε γιατί οι άνθρωποι αφήνονται να εγκληθούν από διάφορους λόγους. Όταν εμφανίζονται περισσότεροι του ενός ανταγωνιστικοί λόγοι που επιδιώκουν να οργανώσουν το ίδιο κοινωνικό πεδίο, τότε το άτομο εγκαλείται ταυτόχρονα σε διαφορετικές θέσεις. Στην περίπτωση αυτή το υποκείμενο «επικαθορίζεται» (Phillips & Jorgensen, 2009 [2002] : 86). Η σταθεροποίηση των υποκειμενικών θέσεων, που μοιάζουν να μη συγκρούονται με άλλες ανταγωνιστικές, είναι προϊόν διαδικασιών ηγεμόνευσης που έχουν επιτύχει τον αποκλεισμό άλλων θέσεων.

Στη θεωρία του λόγου αυτή η θεώρηση του υποκειμένου που ενσωματώνει και τη λακανική ερμηνεία, εξοπλίζει το υποκείμενο με μια «κινητήρια δύναμη»: το υποκείμενο επιδιώκει συνεχώς να ανακαλύψει τον εαυτό του. Η ταυτότητα, κατά τον Lacan, σημαίνει ταύτιση με κάτι. Αυτό το κάτι αφορά τις υποκειμενικές θέσεις που προσφέρουν στο άτομο οι λόγοι. Τα κύρια σημαίνοντα του Lacan γίνονται στη θεωρία του λόγου τα «κομβικά σημεία» της ταυτότητας (οπ. 88). Μέσω «αλυσίδων ισοδυναμίας» καθορίζεται σχεσιακά η ταυτότητα. Για παράδειγμα, η ρηματική

κατασκευή της γυναίκας καθορίζει τι ισοδυναμεί με αυτή και τι διαφέρει από αυτή (οπ.). Μέσα από αυτή τη διαδικασία διαμορφώνονται συγκεκριμένες οδηγίες συμπεριφοράς.

Οι Laclau και Mouffe δίνουν μεγάλη σημασία στην έννοια της υποκειμενικότητας, την οποία συνδέουν με το ζήτημα της δράσης. Δίνεται έμφαση στον τρόπο που οι κοινωνικοί δρώντες αποκτούν και βιώνουν τις ταυτότητές τους και υπογραμμίζουν τον ρόλο που παίζει η δράση στην αμφισβήτηση και τον μετασχηματισμό των κοινωνικών δομών. Δίνεται, δηλαδή, σημασία στην τοποθέτηση των υποκειμένων μέσα σε μια ρηματική δομή. Καθώς υπάρχει μια πληθώρα θέσεων με τις οποίες τα ανθρώπινα όντα μπορούν να ταυτιστούν, κάθε άτομο μπορεί να κατέχει έναν αριθμό διαφορετικών θέσεων υποκειμένου. Η έννοια της πολιτικής υποκειμενικότητας συλλαμβάνει τον τρόπο με τον οποίο οι κοινωνικοί δρώντες πράττουν. Το υποκείμενο δεν καθορίζεται από τη δομή ούτε, όμως, συγκροτεί τη δομή. Το υποκείμενο αναγκάζεται να λάβει αποφάσεις –ιδιαίτερα όταν οι ταυτότητες βρίσκονται σε κρίση και οι δομές χρειάζεται να αναδημιουργηθούν. Κατά τη διαδικασία της ταύτισης οι πολιτικές υποκειμενικότητες δημιουργούνται και μορφοποιούνται.

Τα άτομα, όμως, έχουν ποικίλες ταυτότητες (αποκέντρωση) και έχουν τη δυνατότητα διαφορετικών ταυτίσεων σε δεδομένες καταστάσεις (επικαθορισμός). Πώς λοιπόν μέσα σε αυτό το χάος μπορεί κανείς να μιλήσει για σύσταση υποκειμένων; Η συγκρότηση των ομάδων συνεπάγεται μια περιστολή των υπαρκτών δυνατοτήτων (Phillips & Jorgensen, 2009 [2002]: 90). Κατά τη ρηματική συγκρότηση της ομάδας «ο Άλλος» τίθεται εκτός της ταυτότητάς μας και οι διαφορές μέσα στην ομάδα παραγνωρίζονται. Ο σχηματισμός ομάδων αποτελεί μια πολιτική διαδικασία που κινείται ανάμεσα στη «λογική της ισοδυναμίας» και «τη λογική της διαφοράς». Σε αυτή τη διαδικασία κανείς πρέπει να λάβει υπόψη τη λειτουργία της ‘αντιπροσώπευσης’. Οι ομάδες δεν προκαθορίζονται από κοινωνικές δομές, δεν υφίστανται πριν συγκροτηθούν στον λόγο. Αυτό προϋποθέτει την ύπαρξη ενός φορέα που μιλάει εξ ονόματός της ή για την ομάδα. Το αρχείο, για παράδειγμα, μπορεί να αναλάβει αυτόν τον ρόλο. Αποτελεί έναν φορέα που αρθρώνει λόγο εξ ονόματος μιας ομάδας ή γύρω από αυτόν συναρθρώνεται μια ομάδα. Το αρχείο δεν είναι ο

αντιπρόσωπος. Μπορεί να αποτελέσει, όμως, «μια ενδεχομενική κατασκευή ισοδυναμίας ανάμεσα σε διαφορετικά στοιχεία» (οπ.: 93). Καθώς δεν ισχύει ότι η ομάδα πρώτα διαμορφώνεται και μετά εκπροσωπείται, έτσι και ο φορέας της ή το εκφέρον της –οι μηχανισμοί, δηλαδή, όπως είπαμε, των συστημάτων που δια μέσω τους εκφέρεται, αρθρώνεται (articulate) ο λόγος– συγκροτείται ταυτόχρονα με την ίδια διαδικασία. Μια ομάδα δεν υφίσταται ως ομάδα, μέχρις ότου κάποιος μιλήσει για αυτήν ή εξ ονόματος της.

Η σημασία των ανταγωνισμών.

Το ζήτημα του ανταγωνισμού είναι ιδιαίτερα σημαντικό για την κατανόηση του τρόπου συγκρότησης λόγων. Αναφέρεται στον ανταγωνισμό των λόγων που αποβλέπουν να διαιρέσουν το κοινωνικό σε επιμέρους ομάδες, που επιδιώκουν να προσδιορίζουν διαφορετικά την πραγματικότητα και να δώσουν κατευθύνσεις στην κοινωνική δράση. Ανταγωνισμοί υπάρχουν εκεί όπου συγκρούονται δύο ή και περισσότεροι λόγοι. Οι ανταγωνισμοί μπορούν να επιλυθούν με «ηγεμονικές παρεμβάσεις», συναρθρώσεις δηλαδή που αποκαθιστούν τη σαφήνεια του νοήματος με τη χρήση συμβολικής βίας (Phillips & Jorgensen, 2009 [2002]: 97). Όταν ανταγωνιστικοί λόγοι περιορίζουν ή και τελικά διαλύουν έναν λόγο, συναρθρώνοντας διαφορετικά τα επιμέρους στοιχεία του, η ηγεμονική παρέμβαση έχει πετύχει και ο ανταγωνισμός επιλύεται. Η ηγεμονική παρέμβαση είναι μια διαδικασία που εκδιπλώνεται σε ένα ανταγωνιστικό πεδίο και ο νέος καθορισμός του νοήματος που προκύπτει από αυτή είναι ο νέος ηγεμονικός λόγος. Στο σημείο αυτό ο Laclau συναντά τον Derrida: «η αποδόμηση και η ηγεμονία είναι οι δύο όψεις της ίδιας διαδικασίας» [Laclau στο (Phillips & Jorgensen, 2009 [2002]: 98)]. Ηγεμονία είναι η ενδεχομενική συνάρθρωση στοιχείων που αιωρούνται σε ένα αναποκρίσιμο πεδίο, ενώ αποδόμηση είναι η διαδικασία που δείχνει ότι η ηγεμονική παρέμβαση είναι ενδεχομενική (οπ.). Το καλλιτεχνικό αρχείο, όπως θα επιχειρήσουμε να δείξουμε με τις περιπτώσεις που θα εξετάσουμε, προτείνεται ως μια επιτυχημένη ηγεμονική παρέμβαση εντός του πεδίου της τέχνης. Τα επιμέρους χαρακτηριστικά της τέχνης αρχείου προσδιόρισαν σε ένα βαθμό τι ορίζεται ως καλλιτεχνική πρακτική στη ‘μετά-το-μέσο συνθήκη’. Επιπλέον, το καλλιτεχνικό αρχείο επιχειρεί να ηγεμονεύσει το νόημα του ως προς άλλα πεδία –για παράδειγμα της ιστορίας, της επιστήμης– που επιμένουν να το ταυτίζουν με την αλήθεια, τη μνήμη, την ιστορία. Το καλλιτεχνικό

αρχείο, στο πεδίο της τέχνης, φυσικοποιεί μια ορισμένη ιδέα, αντίληψη σχετικά με το έργο τέχνης. Για παράδειγμα, το ίδιο το αρχειακό έργο συχνά διαχέεται σε πολυκάναλες, αποκεντρωμένες δεξαμενές πληροφορίας τις οποίες ο θεατής πρέπει να εντοπίσει και να αποκωδικοποιήσει, συμμετέχοντας σε μια μακρόχρονη διαδικασία ρήξης με τον μετωπιαίο τρόπο θέασης ενός εκτεθειμένου τεχνουργήματος. Το αρχειακό καλλιτεχνικό μέσο (medium) είναι και αυτό διεσπαρμένο, από-κεντρωμένο. Η πρόκριση δε μιας ρηματικής κατασκευής, όπως είναι το αρχείο, συναρθρώνεται με την ιδέα της απούλωσης (dematerialization) του έργου τέχνης, αυτής που το αποδεσμεύει από τα φυσικά του χαρακτηριστικά, το αποδεσμεύει από το 'στίγμα' του φυσικού μόνο αντικείμενου.

Στο επίκεντρο βέβαια όλων αυτών των μετατοπίσεων εξακολουθεί να βρίσκεται το ίδιο το υποκείμενο (Σταυρακάκης, 1997: 36). Σύμφωνα με τον Laclau αυτές οι μετατοπίσεις δεν συνθλίβουν το υποκείμενο, αλλά ανοίγουν μια σειρά από νέες δυνατότητες, καθώς το φέρνουν αντιμέτωπο με τα όρια του ανθρώπινου πράττειν. Ταυτόχρονα το απελευθερώνουν από τους «απόλυτους δομικούς καθορισμούς του παρελθόντος, όπως σημειώνει ο Σταυρακάκης (οπ.: 37). Ξεπερνώντας τον φόβο απέναντι στην «καταστατική αμφιβολία και αβεβαιότητα που εισάγει η ίδια η νεωτερικότητα» η οποία χαρακτηρίζεται από την κατάρρευση των «άκαμπτων» βεβαιοτήτων, το υποκείμενο μπορεί να προσβλέπει σε μια «άλλη νεωτερικότητα» που αποδέχεται την αμφιβολία ως στοιχείο ζωής και επιβίωσης. Ένα τέτοιο εγχείρημα προσβλέπει σε ένα καινοτόμο (δημοκρατικό) πρόταγμα και όχι σε έναν μηδενιστικό μετα-μοντερνισμό (οπ.: 38). Σε αυτή τη βάση γίνεται κατανοητή και η στροφή της τέχνης προς ζητήματα που τη συνδέουν με το αίτημα μιας ριζοσπαστικής δημοκρατίας. Αυτή η στροφή, καθόρισε την ύστερη φάση της τέχνης αρχείου.

Η θεωρία του λόγου επιβεβαιώνει τη σημασία της απο-κέντρωσης των δομών, της εξάρθρωσης των καταστατικών μύθων. Η ανοιχτότητα της δομής στην ενδεχομενικότητα, στους ρηματικούς και εξω-ρηματικούς σχηματισμούς, η κατανόηση της δομής ως ενός κανάβου ερμηνείας, η αμφισβήτηση της αυθεντίας και ο θάνατος του συγγραφέα, επιστρέφουν σε μια ριζοσπαστική προοπτική. Η προοπτική αυτή απενοχοποιεί την εξουσία, την ηγεμονία και τον ανταγωνισμό στο όνομα μιας

ριζοσπαστικής δημοκρατίας. Η συζήτηση για τη δημοκρατία, τους θεσμούς και ακόμα περισσότερο η αναγνώριση της σημασίας της θεσμίζουσας πρακτικής, μοιάζει να απομακρύνει αυτόν το λόγο από ένα επαναστατικό πρόταγμα. Η διάκριση, όμως, της πολιτικής από το Πολιτικό, η σύλληψη μιας ανταγωνιστικής ιδέας της δημόσιας σφαίρας σχεδιαγραφεί τον ριζοσπαστικό, δημοκρατικό ορίζοντα στον οποίο τοποθετείται η προσέγγιση της θεωρίας του λόγου και κατ' επέκταση και τον ριζοσπαστικό ορίζοντα της πρόθεσης παραγωγής αρχείων. Όπως θα επιχειρήσουμε να δείξουμε με τα καλλιτεχνικά παραδείγματα, τα οποία θα παρουσιάσουμε στη συνέχεια της μελέτης μας, στο πρίσμα αυτών των θεωρήσεων σταδιακά διαμορφώνεται ένας δημοκρατικός και όχι ουτοπικός ορίζοντας για το αρχείο. Ας δούμε εν συντομία πιο συγκεκριμένα, ποιες είναι οι ιδιαίτερες αποχρώσεις αυτού του δημοκρατικού ορίζοντα, όπως τον διατύπωσε η Chantal Mouffe.

2.4.1. «Το δημοκρατικό παράδοξο».

Η Mouffe στο βιβλίο της *Το Δημοκρατικό Παράδοξο* (Mouffe, 2004 [2000]) υποστηρίζει ένα αγωνιστικό πρότυπο δημοκρατίας ως μια «εναλλακτική πρόταση» απέναντι στο ορθολογιστικό πρότυπο. Η πρότασή της, σε συνάρτηση με τη θεωρία του λόγου, αναγνωρίζει τη σημασία των πρακτικών και των γλωσσικών παιγνίων αλλά και την αναγνώριση του ρόλου της εξουσίας και του ανταγωνισμού ως συστατικό στοιχείο των κοινωνικών σχέσεων. Αυτή η αναγνώριση επιτρέπει τη διαμόρφωση μιας εναλλακτικής δημοκρατικής πρότασης. Πρόκειται για μια πρόταση που αναγνωρίζει τη φύση του πολιτικού.

Σύμφωνα με τη θεωρητικό, η ανάδειξη της ηγεμονικής φύσης κάθε είδους κοινωνικής τάξης επιφέρει μετάθεση της παραδοσιακής σχέσης μεταξύ δημοκρατίας και εξουσίας. Σύμφωνα με τη διαβουλευτική προσέγγιση, όσο πιο δημοκρατική είναι μια κοινωνία, τόσο μικρότερος είναι ο ρόλος που παίζει η εξουσία στη διαμόρφωση των κοινωνικών σχέσεων. Αν δεχτούμε, ότι οι σχέσεις εξουσίας αποτελούν συστατικό στοιχείο του κοινωνικού, τότε το κύριο ζήτημα για τη δημοκρατική πολιτική είναι πώς θα συγκροτήσουμε μορφές εξουσίας που εναρμονίζονται καλύτερα με τις δημοκρατικές αξίες (Mouffe, 2004 [2000]: 185). Κάτι τέτοιο συνεπάγεται την εγκατάλειψη της ιδέας μιας τέλει αρμονίας ή διαφάνειας και αναγνωρίζει την

κατοχύρωση της δημοκρατίας στη βάση ενός «αγωνιστικού πλουραλισμού» και στη διάκριση μεταξύ της πολιτικής και του πολιτικού.

Όπως εξηγεί η Mouffe, η πολιτική αποβλέπει στη δημιουργία ενότητας σε ένα περιβάλλον σύγκρουσης και ποικίλων διαφορών. Επιδιώκει πάντοτε τη συγκρότηση ενός «εμείς» μέσα από τον καθορισμό ενός «αυτοί». Η καινοτομία της πολιτικής της δημοκρατίας είναι το ξεπέραςμα της αντίθεσης εμείς-αυτοί, έτσι ώστε η διάκριση να γίνει με τρόπο που να συμβαδίζει με την πλουραλιστική δημοκρατία. Η όποια συναίνεση επιτυγχάνεται είναι μια «συγκρουσιακή συναίνεση» (οπ.: 189). Ιδεατά αυτή η σύγκρουση αναπτύσσεται γύρω από τις ποικίλες αντιλήψεις της ιδιότητας του πολίτη που αντιστοιχούν σε διαφορετικές ερμηνείες των ηθικοπολιτικών αρχών. Καθεμιά προτείνει μια δική της αντίληψη για το «κοινό αγαθό» και αποβλέπει στην πραγμάτωση μιας διαφορετικής μορφής ηγεμονίας. Για την εξασφάλιση της αφοσίωσης στους θεσμούς της, η δημοκρατία έχει ανάγκη να υπάρχουν αντιμαχόμενες μορφές πολιτικής ταύτισης. Αυτές διαμορφώνουν το πεδίο που επιτρέπει την κινητοποίηση των παθών γύρω από δημοκρατικά προγράμματα και τη μετατροπή του ανταγωνισμού σε αγωνισμό (οπ.). Κάθε συναίνεση είναι το πρόσκαιρο αποτέλεσμα μιας προσωρινής ηγεμονίας, η εδραίωση μιας μορφής εξουσίας η οποία συνεπάγεται πάντοτε κάποιο είδος αποκλεισμού. Η Mouffe αναγνωρίζει σε αυτή τη θεμελιώδη κατά την άποψη της σχέση του «εμείς» «αυτοί», τη διάκριση μεταξύ δύο μορφών ανταγωνισμού: τον καθ' εαυτό, που λαμβάνει χώρα μεταξύ εχθρών, προσώπων που δεν έχουν κανένα κοινό συμβολικό πεδίο, και του αγωνισμού που αποτελεί μια σχέση όχι μεταξύ εχθρών, αλλά μεταξύ «αντιπάλων». Οι αντίπαλοι ορίζονται ως «φίλοι εχθροί» φίλοι, γιατί μοιράζονται ένα κοινό συμβολικό πεδίο, αλλά και εχθροί, γιατί θέλουν να το οργανώσουν με διαφορετικό τρόπο (οπ.: 83).

Μια πολιτική χειραφέτησης που πηγάζει από μια τέτοια θεώρηση προϋποθέτει ότι για να ανοίξει ο δρόμος προς μια νέα ηγεμονία χρειάζεται η στιγμή κατά την οποία πρέπει κανείς να αποφασίσει την πλευρά με την οποία θα ταχθεί στην αγωνιστική αντιπαράθεση. Η κατανόηση μιας ριζοσπαστικής δημοκρατίας έγκειται στο ότι διατηρεί ανοικτό το πεδίο της αντιπαράθεσης, με τις σχέσεις της εξουσίας να

υπόκεινται μόνιμα σε αμφισβήτηση και καμία νίκη να μην μπορεί να είναι οριστική (Mouffe, 2004 [2000]: 85).

Η Mouffe καταλήγοντας σημειώνει ότι είναι σημαντικό να αναγνωριστεί το ανεξάλειπτο του ανταγωνισμού και ο κύριος ρόλος των παθών στη διαμόρφωση πολιτικών και συλλογικών πολιτικών ταυτοτήτων. Η θεωρητικός, παρόλ' αυτά, σπεύδει να διευκρινίσει ότι η δημοκρατική πολιτική δεν πρέπει να εννοηθεί ως ένας «διάλογος χωρίς τέλος», διαρκής επιδίωξη του οποίου είναι η ανάπτυξη διαλογικών σχέσεων με τον «Άλλο». Αντίθετα, τονίζει την ανάγκη αναγνώρισης των «διαφορών» και της αδυνατότητας της πλήρους αφομοίωσης της ετερότητας, στη βάση της τελικής αναγνώρισης του Πολιτικού στην ανταγωνιστική του διάσταση (οπ.: 247). Αυτό προϋποθέτει την επαρκή κατανόηση της σημασίας που έχει η στιγμή της απόφασης η οποία χαρακτηρίζει την πολιτική (οπ.: 248).

Στη θεώρηση της Mouffe δεν προγράφει το ζήτημα της θέσμησης. Το ζήτημα της θέσμησης συνδέεται καταστατικά με τη δημοκρατία. Δεν συνδέεται, όμως, στη βάση μιας «θέσμησης διαδικασιών που θα εγγυώνται την αμερόληπτη θεώρηση των πραγμάτων», αλλά στη βάση μιας θέσμησης η οποία νοείται ως «διατήρηση του κενού στον τόπο της εξουσίας» (Σταυρακάκης, 1997: 39). Αυτό, συνδέεται σύμφωνα με τη Mouffe με την πεποίθηση ότι οι (δημοκρατικοί) θεσμοί δεν πρέπει να εκλαμβάνονται ως κάτι δεδομένο (Mouffe, 2004: 70). Αντίθετα, πρέπει κάθε φορά να κατανοούμε και να προβληματίζουμε την ιδιαίτερη δυναμική τους, προκειμένου να τους ενισχύσουμε, να τους υπερασπιστούμε ή να τους αντιταχούμε. Αυτή ακριβώς η δυναμική και η ίδια η στιγμή της θέσμησης και όχι οι γραφειοκρατικές διαδικασίες είναι το σημείο ενδιαφέροντος για τη δική μας περίπτωση.

Ιδιαίτερη σημασία σχετικά με το ζήτημα της θέσμησης των κατάλληλων (δημοκρατικών) διαδικασιών, αποδίδεται στο θέμα των όρων ύπαρξης των δημοκρατικών μορφών ατομικότητας και των πολύπτυχων πρακτικών και γλωσσικών παιγνίων μέσα στις οποίες αυτές οι μορφές διαμορφώνονται (Mouffe, 2004 [2000]: 148). Η προσήλωση στους θεσμούς και τη διαδικασία της θέσμησης είναι νευραλγικής σημασίας για τα ίδια τα υποκείμενα. Αφορά τη διαμόρφωση ενός συνόλου πρακτικών

που επιτρέπουν τη συγκρότηση δημοκρατικών πολιτών και υπεύθυνων υποκειμένων, «δημοκρατικών μορφών ατομικότητας και υποκειμενικότητας» (οπ.: 179). Γι' αυτό απαιτείται «ο πολλαπλασιασμός των θεσμών, των λόγων, των μορφών ζωής που προάγουν την ταύτιση με τις δημοκρατικές αξίες» (οπ.: 180). Αυτό ξεκινά από τη παραδοχή ότι η δημοκρατία είναι «βαθιά πλουραλιστική» (Σταυρακάκης, 1997: 40). Πρόκειται, όμως, για μια παραδοχή που βρίσκει την ισορροπία της μακριά από την ιδέα μιας «a priori καθολικότητα[ς] και μια[ς] ακραία[ς] εμμονή[ς] στην ιδιαιτερότητα». Η αναγνώριση της πολλαπλότητας των κοινωνικών λογικών και η συνάρθρωση αποτελούν τη βάση των πρακτικών θέσμησης, της ίδιας της εμπειρίας της δημοκρατίας (οπ.: 41).

Καταληκτικά, τα παραπάνω καταδεικνύουν ότι η συγκεκριμένη προσέγγιση δεν αναζητεί βεβαιότητες. Διερευνά, όμως, μέσα σε αυτό το σχήμα τις ευθύνες μας, πράγμα το οποίο σημαίνει –όπως σημειώνει η Mouffe, κατά τα νεοριβιτιανικά και βιντγκενσταϊνικά πρότυπα– την παραίτηση από το όνειρο του απόλυτου ελέγχου και την απαλλαγή από την αυταπάτη της απόδρασης από τις ανθρώπινες μορφές ζωής. Η παραδοχή αυτή αφορά τη δεκτικότητα στην πολλαπλότητα των φωνών που αναγνωρίζει την ανάγκη να εκφραστούν αυτές με κάποιο τρόπο πέρα από την επιδίωξη της τελικής αρμονίας και συναίνεσης. Η δυνατότητα όμως των ατόμων να λειτουργήσουν μέσα σε αυτό το σχήμα, όπως δείχνει η κριτική που ασκήθηκε στη θεωρία του λόγου, είναι και αυτή μια ιδέα προς προβληματοποίηση, όπως επίσης είναι και η ίδια η ιδέα του ανταγωνισμού. Όπως θα δείξουμε στη συνέχεια η προβληματοποίηση αυτών των εννοιών και η διάνοιξή τους στα ζητήματα του Νόμου και της τάξης δίνουν μια ιδιαίτερη, εμπλουτισμένη προοπτική. Συνδέονται, επίσης με τη δυναμική που διανοίγεται για τα άτομα να αναλάβουν μια υπεύθυνη θέση στο καταστατικό για τη δημοκρατία ζήτημα της θέσμησης. Σε αυτό θα επικεντρωθούμε στη συνέχεια και θα επισημάνουμε τη σημασία του Νόμου, της τάξης και της ευθύνης για το ζήτημα του αρχείου.

2.5. Νόμος και Θέσμηση ως έναρξη. Η συμβολική τάξη.

Σύμφωνα με τους Λίλη Χουλιαράκη και Norman Fairclough (στο Phillips & Jorgensen, 2009 [2002]) τα άτομα και οι κοινωνικές ομάδες δεν έχουν τις ίδιες

δυνατότητες να επαναρθρώσουν διαφορετικά τα δεδομένα που αφορούν τη ζωή τους. Σύμφωνα με το παράδειγμα των συγγραφέων, τα άτομα δεν μπορούν απαραίτητα να επαναρθρώσουν τις εργασιακές του συνθήκες και να επιφέρουν αλλαγές, γιατί αυτές δεν πηγάζουν από το ρηματικό επίπεδο, αλλά από δομικές σχέσεις εξάρτησης. Τέτοιες δομικές συνθήκες είναι μεταξύ άλλων η κοινωνική τάξη, η εθνότητα, το φύλο (Phillips & Jorgensen, 2009 [2002]: 109). Ο λόγος των ατόμων υπόκειται σε περιορισμούς. Υπό αυτή την έννοια είναι σημαντικό να καταγράφεται το επίπεδο των δομών που δημιουργούνται μεν κοινωνικά, αλλά είναι αδρανείς και αλλάζουν δύσκολα, πράγμα που ισχύει πρωτίστως για τις κυριαρχούμενες ομάδες. Όπως σπεύδουν να σημειώσουν οι Phillips και Jorgensen, οι ίδιοι οι Laclau και Mouffe αναγνωρίζουν και λαμβάνουν υπόψη ότι υπάρχει ένα ευρύ φάσμα κοινωνικών διευθετήσεων τις οποίες θεωρούμε δεδομένες και δεν προσπαθούμε να τις αλλάξουμε. Οι Laclau και Mouffe αναγνωρίζουν, επίσης, ότι όλοι οι φορείς δράσης δεν έχουν τις ίδιες δυνατότητες για αλλαγή και επnáρθρωση των δεδομένων τους. Παρότι δεν κάνουν λόγο για το γεγονός ότι, υπό ορισμένες συνθήκες, κάποιες δυνατότητες είναι λιγότερο πιθανές από άλλες, δηλώνουν ότι δεν παραμένουν εξίσου ανοιχτές όλες οι διαστάσεις του Κοινωνικού. Αναγνωρίζουν ότι χρειάζεται συγκεκριμένοι λόγοι να είναι διαθέσιμοι και αξιόπιστοι, για να μπορέσουν στη βάση τους να εμφανιστούν οι δρώντες που θα κατασκευάσουν νέες κοινωνικές δομές. Στο σημείο αυτό η έννοια της απόφασης, μέσα ή έξω από τη δομή, σε υπαρκτό ή νέο δομικό πλαίσιο, χρήζει, όπως σημειώνει ο Howarth, μια πιο λεπταίσθητη προσέγγιση που αφορά τα είδη απόφασης που λαμβάνονται από τα υποκείμενα και τις συνθήκες στις οποίες αυτό συμβαίνει (Howarth, 2008 [2000] [2000]: 173).

Στο άνοιγμα της παραπάνω συζήτησης θα θέλαμε να παρεμβάλουμε, μια γόνιμη κριτική της θεωρίας του Laclau, από τον Θάνο Λίποβατς (2001), που επενδύει με μεγαλύτερη ένταση κάποιες έννοιες στις οποίες δεν εστιάζει ο Laclau. Η κριτική του Λίποβατς διανοίγει, με χρήσιμο για την περίπτωσή μας τρόπο, τη θεώρηση σχετικά με το Πολιτικό.

Σύμφωνα με τον Λίποβατς, «ο Laclau θεωρεί ότι στην έννοια του ανταγωνισμού έχει βρει το εργαλείο με το οποίο μπορεί να διατηρήσει ζωντανό το Πολιτικό. (Λίποβατς, 2001: 47). Όπως, σημειώνει ο Λίποβατς, ο Laclau, αποδομεί τον πλήρη, αυτόνομο,

ολικό κυρίαρχο και τις αποκλειστικές, συμπαγείς και κλειστές ταυτότητες του φίλου και εχθρού. Σύμφωνα με τον Λίποβατς ο διανοητής ορθά καταλήγει ότι το βάρος του αναπόφευκτου σχηματισμού σταθερών οντοτήτων το αναλαμβάνουν τα σημαίνοντα που τις κατονομάζουν. Πρόκειται για τον σχηματισμό μερικώς ανοικτών οντοτήτων. Ο Laclau, όμως, σύμφωνα με τον Λίποβατς, δεν δίνει την πρέπουσα βαρύτητα στην αναγκαιότητα μιας ελάχιστης δομής. Ο Λίποβατς δεν σημειώνει ότι ο Laclau αδιαφορεί πλήρως για τη σημασία της ελάχιστης δομής. Άλλωστε η σημασία του ‘κλεισίματος’ με την υιοθέτηση από την πλευρά του Laclau του, λακανικής έμπνευσης, κομβικού σημείου, αλλά και με την υιοθέτηση της έννοιας της ηγεμονίας και της συνάρθρωσης, έχει ιδιαίτερη θέση στη θεώρησή του. Αυτό, πιστεύουμε, που προσφέρει η κριτική του Λίποβατς είναι ότι επιχειρεί να εισχωρήσει ακόμα βαθύτερα στον τρόπο που οργανώνεται αυτή η ελάχιστη δομή και μας στρέφει στη λακανική θεώρηση του Πραγματικού, του Συμβολικού, του Φαντασιακού και στους τέσσερις τύπους Λόγων (και όχι, όπως επισημαίνει ο ίδιος στο πλήθος –εμπειρικών– λόγων που εμφανίζονται στον Foucault). Η πιο βαθιά μελέτη του τρόπου που λειτουργούν αυτές οι κατηγορίες, υποστηρίζει ο Λίποβατς (οπ.: 50), ρίχνει περισσότερο φως σε (λακανικές) έννοιες που είναι χρήσιμες για μια πιο ολοκληρωμένη αντίληψη της έννοιας του Πολιτικού.

Ο Λίποβατς στρέφει την προσοχή μας προς την έννοια του επιθυμείν. Σύμφωνα με τη θέση του, αυτό πρέπει να συνδέεται με την πρέπουσα σημασία που έχει το κύριο σημαίνον, το «Όνομα του Πατέρα», καθώς εκείνο είναι το πρωταρχικό σημαίνον που εγγυάται ως συνθήκη ύπαρξης την καθολικότητα του Λόγου και του Νόμου, όπως επισημαίνει (Λίποβατς, 2001: 51). Αυτό προϋποθέτει ότι ένα υποκείμενο αποκτά μια ελάχιστη συμβολική συνεκτικότητα που θα το προφυλάξει, πριν ριχτεί στις περιπέτειες του επιθυμείν, στις οποίες θα υπάρξει και η διέξοδος της μετουσίωσης. Η πρόταση που εισάγει ο Λίποβατς είναι ότι πρέπει να σκεφτούμε με πιο λεπτομερή τρόπο ότι το κενό σημαίνον δεν μπορεί να νοηθεί «χωρίς μια ηθική έγκληση, εφόσον η τελευταία, εκπορεύεται από τη θέση του Άλλου προς το υποκείμενο, που είναι η θέση την Αλήθειας, της έλλειψης, της ασυνείδητης επιθυμίας» (οπ.). Σε αυτά βρίσκεται η σημασία της διατήρησης στο «παιχνίδι» της έννοιας της συμβολικής Διαφοράς, καθώς ο σεβασμός προς αυτή σημαίνει ότι τα υποκείμενα μπορούν να διαχειριστούν τις διαφορές τους με έναν μη βίαιο τρόπο μέσω κανόνων και δεν

αποκλείονται αμοιβαία. Η κριτική του Λίποβατς δεν υπαινίσσεται ότι η θεωρία των Laclau και Mouffe προγράφει τη σημασία της διαφοράς ούτε ότι το ηθικό στοιχείο ακολουθεί το αναλυτικό/δομικό, στο οποίο εκείνοι ρίχνουν το βάρος της μελέτης τους. Μας προτρέπει, όμως, να σταθούμε σε αυτό που έχει να προσφέρει μια μετατόπιση του κέντρου βάρους, θα λέγαμε, της θεωρίας τους.

Σύμφωνα με τον Λίποβατς μπορούμε να αναφερθούμε στο Πολιτικό δίνοντας βαρύτητα στην έννοια της Διαφοράς και όχι μόνο σε αυτή του ανταγωνισμού (Λίποβατς, 2001: 52). Ο Λίποβατς προτείνει το πέρασμα στο επέκεινα του Πολιτικού (οπ.: 50). Προτείνει δηλαδή το πέρασμα από τον Λόγο της Γνώσης στον λόγο της αλήθειας της επιθυμίας και τα ισοδύναμά του. Το πέρασμα σε αυτό τον λόγο, σημαίνει ότι χάνει τη συνοχή του ο στεγανός Λόγος της εξουσίας (για παράδειγμα θα μπορούσαμε να πούμε, τα αρχεία του κράτους) και της κυριαρχίας και εμφανίζεται κάτι άλλο (για παράδειγμα το φεμινιστικό αρχείο ή ακόμα το καλλιτεχνικό αρχείο). Στις παραλλαγές του ο εναλλακτικός λόγος δεν απαρνείται τον Πολιτικό και τον ορθό Λόγο, αλλά τους αποδομεί. Στο σημείο αυτό έχει σημασία να επισημάνουμε ότι στον Laclau ο κοινωνικός ανταγωνισμός διαχωρίζεται από την εξάρθρωση. Η εξάρθρωση εκφράζει τη διασάλευση της δομής από δυνάμεις που συνδέονται με ένα καταστατικό έξωθεν. Η εξάρθρωση συνεπάγεται την ανάδυση του στοιχείου του Πολιτικού. Ο κοινωνικός ανταγωνισμός αποτελεί έναν ιδιαίτερο τρόπο αντίδρασης στην εξάρθρωση αποδίδοντας την αιτία της εξάρθρωσης σε έναν εξωτερικό εχθρό. Ο Λίποβατς δίνει ιδιαίτερη βαρύτητα στη συμβολική (διαφοροποιούσα, καταφάσκουσα την έλλειψη, μη βίαη) ταυτότητα (οπ.: 51). Τονίζει τον ιδιαίτερο ρόλο που η συμβολική διαφορά παίζει σε μια μη βίαη, μέσω κανόνων (οπ.: 52), διαδικασία επανασυγκρότησης, επαναθέσμησης. Αυτά τα σημεία αποδεικνύονται, όπως θα δείξουμε παρακάτω, πολύ χρήσιμα στη δική μας υπόθεση σχετικά με τις καλλιτεχνικές περιπτώσεις που παρουσιάζουμε.

Τα παραπάνω υπογραμμίζουν τη σημασία που έχει ο προσδιορισμός των στόχων και των μέσων που σχετίζονται με κάθε επιμέρους αγώνα. Αυτή η θεώρηση ανακόπτει την αέναη θέληση για «καθαρές» κινητοποιήσεις που γίνονται αυτοσκοπός. Η επιθυμία του υποκειμένου απαιτεί τη μερική καθήλωση σε ορισμένους μη τυχαίους

στόχους, τους οποίους το υποκείμενο πρέπει να πάρει στα σοβαρά (οπ.: 55). Για τα δρώντα υποκείμενα σημασία έχουν οι μερικές καθηλώσεις και πραγματώσεις της επιθυμίας, τόσο της δικής τους όσο και αυτής των προηγούμενων γενεών που εγγράφονται στη μνήμη. Όπως επισημαίνει ο Λίποβατς, «αν θέλουμε η έννοια της τυχειότητας να μη μας οδηγήσει στον δογματισμό, τότε πρέπει να την κατανοούμε πάντα σε συσχετισμό με τις έννοιες της αναγκαιότητας και του Αδύνατου». Υπό αυτό το πρίσμα μπορούμε να δούμε και το αρχείο ως το εκφέρον των μερικών καθηλώσεων και πραγματώσεων της επιθυμίας, ως την έκφραση, ακόμα, της αναγκαιότητας του Αδύνατου.

Στο παραπάνω σχήμα που περιγράφει ο Λίποβατς, έχουν σημασία οι στιγμές του Νόμου και ο κανόνας. Σύμφωνα με το παράδειγμά του, που έχει τόση σημασία και για τη δική μας κρίσιμη συγκυρία, η κατάρρευση μιας οικονομίας⁶¹ ως συνέπεια μιας κρίσης, διαφθοράς κ.λπ. είναι η «στιγμή της αλήθειας όπου εμφανίζεται το καθαρό Πραγματικό⁶². Στη συγκρότηση του Πολιτικού έχει ιδιαίτερη σημασία ο Νόμος. Κατά αναλογία με την πρακτική της ψυχανάλυσης, όπως σημειώνει ο διανοητής, η συμβολική σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα σε δύο υποκείμενα έχει ένα στόχο διαφωτιστικού χαρακτήρα, να επιτρέψει, δηλαδή, στον αναλυόμενο να ανακαλύψει τη δική του επιθυμία και να επανεγγράψει με νέο τρόπο τη σχέση του με τον Νόμο. Ο ίδιος ο Νόμος, όμως, είναι πάντα ατελής, διχασμένος ανάμεσα στο Ιδεώδες της απόφασής του και το 'είναι' της πραγματοποίησής του. Όπως αποφαινεται ο Λίποβατς:

«Σε αυτή την περίπτωση το Πολιτικό μπορεί να σημαίνει το εξής: είτε καταχράται κανείς του υπάρχοντες νόμους με εργαλειακό τρόπο και παγιώνει τις κυρίαρχες σχέσεις, είτε επανεγγράφει τον Νόμο (μεταρρύθμιση), για να πραγματοποιηθεί (μερικώς) το αίτημα για Ελευθερία και Δικαιοσύνη» (Λίποβατς, 2001: 59).

⁶¹ «το Οικονομικό μπορεί να οριστεί ως το Αναγκαίο που αντιπαρατίθεται στο Πολιτικό και εκπροσωπεί έναντι αυτού την αρχή της πραγματικότητας (όταν το Πολιτικό δεν περιορίζεται στην καθημερινή μικροπολιτική, αλλά εμπνέεται από οράματα)» (Λίποβατς, 2001: 57).

⁶² Το Πραγματικό σύμφωνα με τις λακανικές διατυπώσεις είναι 'το αδύνατο', επειδή είναι αδύνατον να το φανταστούμε, να το ενσωματώσουμε στη συμβολική τάξη. Αυτός ακριβώς ο χαρακτήρας της αδυνατότητας και της αντίστασης στη συμβολοποίηση προσδίδει στο πραγματικό την κατ' ουσία τραυματική του ποιότητα (Evans, 2005: 226).

Το παραπάνω, σε αντίθεση με τη θεώρηση του Laclau, αναφέρεται ρητά στη σύνδεση ανάμεσα στις δύο μορφές του διχασμένου Νόμου, γιατί κάθε σύγκρουση συσκοτίζει τους στόχους της Ελευθερίας και της Δικαιοσύνης. Είναι αναγκαίο, αποφαίνεται ο Λίποβατς, να κατανοήσουμε το Πολιτικό⁶³ ως τη διασύνδεση της στιγμής της εξουσίας με την αυθεντία του Νόμου. Κάτι τέτοιο μας κάνει να κατανοήσουμε καλύτερα ότι η θεωρία του κενού σημαίνοντος δεν έχει στόχο να προσφέρει μια εναλλακτική λύση στην εσχατολογία της ελπίδας και στα ηθικά αιτήματα. Μας κάνει να κατανοήσουμε καλύτερα ότι οφείλουμε να σταθούμε με μεγαλύτερη ένταση σε αυτά τα ηθικά ζητήματα που ανακύπτουν ολοένα και πιο επιτακτικά, όπως αποδεικνύει και η σημερινή σκληρή συγκυρία. Κατ' αναλογία με το παραπάνω σχήμα της ψυχαναλυτικής πρακτικής που περιγράφει ο Λίποβατς, θα μπορούσαμε να αναγνωρίσουμε ότι σε κάθε προσπάθεια σύστασης ενός αρχείου επανεγγράφεται με νέο τρόπο η σχέση με τον Νόμο και πραγματοποιείται με ένα λιγότερο φαλλικό τρόπο –για να δανειστούμε την έκφραση του Λίποβατς– μέσω κανόνων η συγκρότηση μιας νέας τάξης.

Η αναφορά στον νόμο περιγράφει μια δομική σχέση για τη συγκρότηση των ίδιων των υποκειμένων, τη σχέση τους με τον συμβολικό Νόμο. Αφορά επίσης το δικαίωμά τους ως υπεύθυνων πολιτών απέναντι στο νομικό σύστημα. Οι νόμοι και το νομικό σύστημα δεν είναι μια αφηρημένη σειρά κανόνων που ρυθμίζουν τις συμπεριφορές μας. Ο νόμος είναι πρωτίστως μια κοινωνική πραγματικότητα (a social fact). Η αλήθεια και η αξία του νομικού συστήματος, μιας αρχής, ενός κανόνα είναι μέρος μιας κοινωνικής πραγματικότητας. Αυτή η διαπίστωση μας φέρνει αντιμέτωπους με μια σειρά ζητημάτων, σχετικά με την αντικειμενική και υποκειμενική φύση των ισχύοντων κοινωνικών δεδομένων, τη σημασία της αλληλεπίδρασης των υποκειμένων με αυτά καθώς επίσης και σχετικά με τη σημασία μιας σειράς αξιακών αρχών που καθιστούν τον ορισμό των νόμων μια σύνθετη υπόθεση. Ο νόμος είναι ένα φαινόμενο κοινωνικό, ένα φαινόμενο εξουσίας, μια αρχή που προσανατολίζεται στο «κοινό καλό» [βλ. σχετικά (Murphy, 2007)]. Αυτοί οι κοινοί τόποι σχετικά με τον νόμο είναι και η βάση της τεράστιας φιλοσοφικής αναζήτησης, που εκτείνεται πέρα από τους

⁶³ Το Πολιτικό στη θεώρηση του Λίποβατς δίνει περισσότερη βαρύτητα στον αγωνισμό έναντι του πολεμικού χαρακτήρα του Πολιτικού. Στην έννοια του Πολιτικού που προκρίνει ενσωματώνεται η κληρονομιά της ελληνικής Πόλης και της ρωμαϊκής Civitas, η οποία απαιτεί σεβασμό γενικών κανόνων και οικοδομεί τη Δημοκρατία στη βάση του δημόσιου διαλόγου με ορθολογικά επιχειρήματα. Κάθε είδους σύγκρουση με συμβολικά μέσα δεν είναι πόλεμος και βία (Λίποβατς, 2001).

περιορισμούς ενός συγκεκριμένου νομικού συστήματος. Αφορά μια διευρυμένη κάθε φορά αναζήτησή του που είναι μείζονος σημασίας τόσο για τα ίδια τα άτομα όσο και για τη σχέση τους με τους άλλους (οπ.). Ως εκ τούτου, λέγοντας νόμο, δεν εννοούμε μια θετικιστική, νομικίστικη έννοια του νόμου. Εννοούμε τόσο τον άγραφο, όσο και τον γραπτό νόμο στην ενότητά του, ως διαδικασία συνεχούς επανεγγραφής του Νόμου μέσω μεταρρυθμίσεων και επαναστάσεων, όπως σημειώνει ο Λίποβατς (2003: 74). Ο Νόμος δεσμεύει τα υποκείμενα μέσα από την αμοιβαία υπόσχεση και το «λογοδοσιμό τους [με] ένα Συμ-βόλαιο, ένα Σύν-ταγμα, που εγγυάται μια ορισμένη μορφή Δικαιοσύνης και αποκλείει την αυθαιρεσία του Ενός ή των Πολλών» (οπ.).

Σε αυτό το πρίσμα μας ενδιαφέρει μια προσέγγιση που εξετάζει τόσο την αναλυτική, περιγραφική διάσταση (descriptive) όσο και την κανονιστική (normative) (Critchley, 2004:115) και δεοντολογική, θα λέγαμε, διάσταση της συγκρότησης μιας δομής, ενός αρχείου στη δική μας περίπτωση. Στα όσα εκθέσαμε παραπάνω πιστεύουμε ότι το ενδιαφέρον για την ηθική στιγμή, που αποδίδει ο Derrida (στο αρχείο), το ζήτημα της απόφασης, η ευθύνη προς τον άλλον και η επανεγγραφή της σχέσης με το Νόμο δημιουργούν το πλέγμα που συνδέεται με τον πολιτικό θετικισμό τον οποίο μας κληροδοτούν οι Laclau και Mouffe. Ο πολιτικός θετικισμός δίνει προβάδισμα στις δημοκρατικές και όχι στις μη-δημοκρατικές θέσεις και προδιαγράφει τη δική μας προσέγγιση του καλλιτεχνικού αρχείου ως δημοκρατικής και όχι ουτοπικής (δημόσιας) τέχνης. Οι αποφάσεις σχετικά με την κατασκευή μιας δομής, την παραγωγή ενός αρχείου αναμετρώνται με αυτά τα ζητήματα. Συνδέονται με την «αναγνώριση της καταστατικής φύσης [...] του χάσματος [που παράγεται από την εξάρθρωση της ιδέας της απόλυτης εξουσίας] και [την] πολιτική του θεσμοποίηση [που] αποτελεί το σημείο εκκίνησης της νεότερης δημοκρατίας» (Laclau, 1997 [1990]: 225). Σε αυτό το ‘σημείο εκκίνησης’ θα στραφούμε και στη δική μας μελέτη, συνδέοντάς το με τη θεωρία που αναπτύσσει ο Κορνήλιος Καστοριάδης σχετικά με την ‘πρωτότυπη διαδικασία του θεσμίζειν’. Σύμφωνα άλλωστε με τον Καστοριάδη το ίδιο το δημοκρατικό πρόταγμα αποτελεί την ατελέσφορη προσπάθεια να υλοποιηθούν εντός των θεσμών –κατά το δυνατόν– η ατομική και κοινωνική αυτονομία. Είναι, δηλαδή, αλληλένδετο με την ανάδειξη της ικανότητας της κοινωνίας όσο και με την επιβεβαίωση αυτής της ικανότητας –να αμφισβητεί τους θεσμούς αλλά ταυτόχρονα να τους αλλάζει [Καστοριάδης στο (Escobar et al., 2007 [2004]: 107)]. Θα

μπορούσαμε να πούμε, συνδέοντας τα παραπάνω με την υπόθεση μας, ότι η συγκρότηση ενός αρχείου ενέχει αυτή την πρωτότυπη διαδικασία και προς στιγμή ταυτίζεται με αυτό το ‘σημείο εκκίνησης’ που περιγράφει ο Laclau. Σε αυτό το σημείο βρίσκει κανείς το «κανονιστικό/περιγραφικό» και το ηθικό, δεοντολογικό σύμπλεγμα, στο πλαίσιο του οποίου κανείς νομιμοποιείται να κάνει μια σειρά *de jure* διακρίσεων» θα λέγαμε, οικειοποιούμενοι τα λόγια του Simon Critchley (οπ.: 119).

2.6. Παρέκβαση. Η διάκριση του θεσμίζουν και του θεσμιζόμενου.

Όπως είδαμε, η αποδόμηση του αρχείου από τον ντεριντιανό και φουκωικό λόγο έχει καταστήσει σαφές ότι η σχέση του αρχείου με την εξουσία –στην καταστροφική, ρυθμιστική ή ως περίσσεια απόλαυση εκδοχή της– είναι μια καταστατική σχέση. Οι μετέπειτα θεωρήσεις και διευρύνσεις της μετα-δομιστικής παράδοσης δίνουν σε αυτή τη σχέση μια ακόμα πιο ριζοσπαστική διάσταση που βρίσκεται κυρίως στη δημοκρατική χειραφετική προοπτική αυτής της σχέσης και της ευθύνης που αποδίδεται στο υποκείμενο ως δυνατότητα. Αυτό που γίνεται σαφές από αυτές τις θεωρήσεις είναι ότι, ακόμα και αν δεχτούμε ότι η σχέση με την αρχή και τον Νόμο είναι κρίσιμος όρος για την ύπαρξη μιας κοινωνίας και τη θέση του υποκειμένου μέσα σε αυτή, η σχέση αυτή δεν είναι μια «φυσική» σχέση. Πρέπει κυρίως να παραδεχτούμε ότι αυτή η διαπίστωση δεν σημαίνει τίποτα από μόνη της για ένα ανθρώπινο ον, όπως επισημαίνει ο Κορνήλιος Καστοριάδης. Επιπλέον, οι θεσμοί που επικυρώνουν αυτή τη σχέση δεν είναι ένα δοσμένο *a priori* αλλά διαμορφώνονται μέσω μιας πολύ ουσιώδους διαδικασίας για το «κοινωνικο-ιστορικό», σύμφωνα με τον διανοητή (Καστοριάδης, 1985 [1975] : 247).

Στο δεύτερο μισό του 20^{ού} αιώνα το αρχείο μέσα από τις μεταδομιστικές θεωρήσεις των Derrida και Foucault έχει αποδομηθεί, έχει καταστεί αντικειμεν(ο)ικό⁶⁴ και έχει αξιοποιηθεί προκειμένου να αναδυ(ειχ)θούν οι «ταπεινές απαρχές» και το «παιχνίδι των κυριαρχιών» καθώς και να επισημανθούν οι δυνατότητες οι οποίες αποκλείστηκαν από τις κυρίαρχες λογικές της ιστορικής ανάπτυξης. Το αρχείο τίθεται το ίδιο στο πεδίο της ρηματικότητας. Κατά την φουκωική ανάλυση, στο αρχείο ως

⁶⁴ Το γλωσσικό αυτό παιχνίδι αναφέρεται στην αντικειμενικότητα που αποδίδεται στο αρχείο αλλά και στο γεγονός ότι στη μεταδομιστική θεωρία, όπως δείξαμε στο πρώτο μέρος του κεφαλαίου, το αρχείο γίνεται αντικείμενο εξαρτήσεων οι οποίες το καθιστούν μια εξουσία μεταξύ άλλων και υπονομεύουν ταυτόχρονα την παντοδύναμη και αντικειμενική του φύση.

μηχανισμό ‘dispositif’ ενώνονται ρηματικά και μη ρηματικά στοιχεία και διαπλέκονται εξουσία και γνώση με ένα τρόπο ενδεχομενικό. Τα παραπάνω είχαν σαν αποτέλεσμα οι θεωρήσεις περί αρχείου να παρασυρθούν, κατά περίπτωση, σε μια ρευστότητα που έδωσε προβάδισμα στο «αναιμικό» και άνομο αρχείο, χωρίς να δώσει ιδιαίτερη σημασία στην άλλη όψη της ρευστότητας που είναι η ανάγκη καθήλωσης του νοήματος. Ανάγκη την οποία εξυπηρετεί η διαμόρφωση ενός αρχείου και η εγκαθίδρυση ενός θεσμός. Στην «ηγεμονική» και «ανταγωνιστική» θεώρηση των Laclau και Mouffe ανανεώνεται το χειραφετικό και ουσιώδες για τη δημοκρατία προνόμιο του Πολιτικού και η επανεπένδυση στην ίδια τη διαδικασία του θεσμίζειν. Διαδικασία που συνδέεται με το καίριο για τη δημοκρατία ζήτημα του πολλαπλασιασμού των γλωσσικών παιγνίων, των θεσμών, των μορφών ζωής που προάγουν την ταύτιση με τις δημοκρατικές αξίες (Mouffe, 2004 [2000]: 180). Η παρέκβαση στη συμβολή του Κορνήλιου Καστοριάδη ως προς το ζήτημα της θέσμησης, μας επιτρέπει να διευκρινίσουμε ακόμα περισσότερο τη θεμελιώδη διαφορά μεταξύ του θεσμίζειν και του θεσμισμένου.

Πριν εστιάσουμε στη σημασία της προσφοράς του Καστοριάδη σχετικά με τη διάκριση με την παραπάνω διάκριση, θα θέλαμε να κάνουμε μια παρένθεση για να γίνει πιο κατανοητός ο τρόπος με τον οποίο αξιοποιούμε τη συμβολή του Καστοριάδη και σε σχέση με τα όσα απασχολούν τη μελέτη μας. Η συμβολή του Καστοριάδη ως προς τη σημασία της ‘κατασκευής’ πέρα από φυσικοποιημένες και ουσιοκρατικές προσεγγίσεις του ‘κοινωνικο-ιστορικού’ είναι σημαντική. Είναι σημαντική ως προς την χειραφετική προοπτική που αποδίδεται στα δρώντα υποκείμενα να αναλάβουν τα ίδια την υπεύθυνη ρύθμιση της κοινωνίας, και ως προς την ‘επαναστατικότητα’ που ενέχει αυτή η πεποίθηση. Θα πρέπει, εντούτοις, να σημειώσουμε ότι ο Καστοριάδης εξιδανικεύει τα ‘πρωτότυπα της φαντασίας’ (prototypes of imagination) σύμφωνα με την κριτική του Σταυρακάκη (2007: 60). Ο Καστοριάδης φοβάται ότι εγγράφοντας την αμείωτη δύναμη της αποξένωσης, του ανταγωνισμού και της εξάρθρωσης, αυτό μπορεί να είναι επιζήμιο για τις προοπτικές της ριζοσπαστικής αλλαγής που μπορεί να επιφέρει η φαντασία (οπ.: 58). Η αξιοποίηση, όμως, των λακανικής σύλληψης, ‘σημείων διαρραφής’ (points de capitation), προσφέρει μια άλλη προοπτική. Τα σημεία διαρραφής ενώνουν μια σειρά από σημαίνοντα. Η ενδεχομενική εξάρθρωση δημιουργεί μια έλλειψη η οποία με τη σειρά της εγείρει την επιθυμία για μια νέα

συνάρθρωση, μια νέα ρηματική κατασκευή (οπ.). Η σύλληψη του Καστοριάδη είναι συμπληρωματική με όσα έχουμε εκθέσει νωρίτερα σε αυτό εδώ το κεφάλαιο σχετικά με τη σημασία της θέσμησης και του νόμου. Σύμφωνα με την πρωτότυπη μελέτη του Καστοριάδη, ο νόμος και η θέσμηση δεν νοούνται ως γραφειοκρατικές και άκαμπτες ρυθμίσεις εκ των άνω, αλλά θεωρούνται στην επαναστατική τους προοπτική, αυτή που τα συνδέει με τα δρώντα υποκείμενα και το ζήτημα της αυτονομίας. Όπως άλλωστε επισημαίνει ο Καστοριάδης αναφερόμενος στην αρχαία δημοκρατία «οι άνθρωποι δηλώνουν τι είναι ο νόμος, οι άνθρωποι μπορούν να σφάλουν, οι άνθρωποι μπορούν να διορθώσουν τους εαυτούς τους. Αυτό είναι ένα μεγαλειώδες παράδειγμα ενός αποτελεσματικού θεσμού αυτοπεριορισμού» [Καστοριάδης στο (Σταυρακάκης, 2007: 270)]. Παρουσιάζουμε, λοιπόν, στη συνέχεια τη θεώρηση του Καστοριάδη, καθώς πιστεύουμε ότι υπήρξε σημαντική ως προς τη δυνατότητα που προσφέρει στα δρώντα υποκείμενα, δηλαδή, στην επαναπόδοση της ‘αυτονομίας’ τους ως προς τους θεσμούς και τον νόμο. Αναγνωρίζουμε ταυτόχρονα, ότι τα στοιχεία της αρνητικότητας, της ενδεχομενικότητας και της έλλειψης, είναι απαραίτητες προϋποθέσεις της επιθυμίας για συμμετοχή σε αυτή τη διαδικασία. Η προσφορά, δηλαδή, του Καστοριάδη λαμβάνεται ‘εμπλουτισμένη’ με τα όσα καίρια ανάδειξε η θεωρία του λόγου.

Η εστίαση του Καστοριάδη στο ζήτημα των θεσμών σε μια εποχή που αμφισβήτησε με ένταση τους θεσμούς (Μάης του '68) φαίνεται ταυτόχρονα αιρετική και δικαιολογημένη. Για τον Καστοριάδη το ζήτημα των θεσμών δεν βρίσκεται σε αντιπαλότητα με το ζήτημα της αυτονομίας αλλά αντίθετα σε αυτήν ο στοχαστής βρίσκει την ουσία τους. Η αυτονομία, άλλωστε, σύμφωνα με τον Καστοριάδη⁶⁵, βρίσκει την (ετυμολογική) της ρίζα στον νόμο. Κάθε συζήτηση για αυτή πρέπει να αρχίσει με το (θεσμισμένο) σύστημα που αφορά τον νόμο. Αυτό πρέπει να το αναλογιστούμε όχι για να το ερμηνεύσουμε αλλά για να το αλλάξουμε, δηλαδή να το ριζοσπαστικοποιήσουμε.

Σύμφωνα με τον Καστοριάδη, οι θεσμοί επικυρώνουν τη σχέση της εξουσίας και του νόμου στο «κοινωνικο-ιστορικό». Οι θεσμοί, όμως, δεν υπαγορεύονται μια για πάντα

⁶⁵ Από συνέντευξη στην εκπομπή *Παρασκήνιο*, ET1, 5 Μαρτίου 1991 <http://video.google.com/videoplay?docid=5502081768910930821>.

από τη «φύση» της κοινωνίας. Μια κοινωνία, «επινοεί και προσδιορίζει και καινούργιους τρόπους να απαντά στις ανάγκες της και καινούργιες ανάγκες». Σημασία έχει «ο τρόπος ύπαρξης με τον οποίο δίδεται ο θεσμός», δηλαδή το Συμβολικό (Καστοριάδης, 1985 [1975]: 174). Κάθε θεσμός, σύμφωνα με την προσέγγιση του διανοητή, δεν ανάγεται στο Συμβολικό, όμως δεν μπορεί παρά να υπάρξει μέσα σε αυτό. Οι θεσμοί συνίστανται στο ότι συνδέουν σημασιόμενα, παραστάσεις, προσταγές, σημασίες, σε σύμβολα (σε σημαίνοντα) και στο ότι προσδίδουν κύρος σε αυτά (οπ.: 174). Μια δημοκρατική αυτόνομη κοινωνία είναι εκείνη η οποία θα προτείνει ανοικτά ένα διαφορετικό σύνολο διαδικασιών, ρυθμίσεων, κατάλληλο για την εδραίωση μιας δημοκρατικής ταυτότητας μέσω της αποτελεσματικής συμμετοχής των πολιτών στη θέσμιση της κοινωνίας (Καλύβας, Φθινόπωρο 2000: 97).

Ο Κορνήλιος Καστοριάδης ασκεί τη γόνιμη κριτική του στον παραδοσιακό μαρξισμό αξιοποιώντας τα εργαλεία του μετα-δομισμού και της φροϋδικής ψυχανάλυσης. Η προσφορά του έγκειται σε μια κριτική και δημιουργική αξιοποίηση των αντινομικών θεωριών του Marx και του Freud (Λαμπρόπουλος, Φθινόπωρο 2000: 86). Ο Καστοριάδης, σχετικά με το ζήτημα της κατασκευής της κοινωνίας, προτείνει μια κονστρουκτιβιστική, αντιουσιακρατική προσέγγιση δίνοντας ιδιαίτερη σημασία στο ζήτημα της (αυτο) θέσμησης. Ο διανοητής δίνει προβάδισμα στην ανθρώπινη υποκειμενικότητα, το φαντασιακό⁶⁶ και τις δυνατότητες της αυτονομίας ως ζωτικά στοιχεία για τη δημιουργία (της κοινωνίας), την «ποίηση» (Καστοριάδης 1985 [1975]). Η θέσμιση στον Καστοριάδη δεν εξετάζεται ως η διαχειριστική, γραφειοκρατική (που ασφαλώς, και αυτή, όπως σημειώνει και ο ίδιος, αποκαλύπτει

⁶⁶ Στη θεώρηση του Καστοριάδη η έμφαση δίνεται στον ιδιαίτερο ρόλο των «φαντασιακών σημασιών», στη διαδικασία διαμόρφωσης τόσο των ατόμων όσο και των συλλογικών μορφωμάτων. Αυτές οι σημασίες προέρχονται από το ασυνείδητο και χαρακτηρίζονται ως μάγμα, προκειμένου να καταδειχθεί η απροσδιοριστία και η δημιουργικότητα που κατά τον Καστοριάδη αποτελούν τα κύρια γνωρίσματα του ιστορικο-κοινωνικού πεδίου. (Μουζακίτης, Μάιος 2008: 91). Παραμένει, ωστόσο, αδιευκρίνιστος ο τρόπος με τον οποίο οι κεντρικές φαντασιακές σημασίες –αλλά και οι φαντασιακές σημασίες γενικά– που εκπηγάζουν από το ασυνείδητο μέρος της ψυχής καταλήγουν να διαδραματίζουν έναν τόσο σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση του συλλογικού φαντασιακού. Η ίδια η έννοια του τελευταίου δεν αναπτύσσεται επαρκώς, ενώ παραμένει μάλλον αδιευκρίνιστη τόσο η οντολογική του κατάσταση, όσο και η σχέση του με το ατομικό ασυνείδητο (οπ.: 91). Για αυτό τον λόγο οι μεταγενέστερες θεωρήσεις που εμπλέκουν τον λακανικό, ψυχαναλυτικό λόγο με πιο επεξεργασμένο τρόπο, όπως είπαμε στην αρχή αυτής της υποενότητας, αποδεικνύονται ιδιαίτερα διαφωτιστικές και πολύτιμες. Στρέφουν δηλαδή, την προσοχή μας στη γεγονός ότι οφείλουμε να αποδώσουμε μεγαλύτερη έμφαση και προσοχή σε κατηγορίες όπως ο συμβολικός Νόμος, τα σημεία διαρραφής, τα κομβικά σημεία, η ενδεχομενικότητα κ.ο.κ.

σημαντικές πλευρές του κοινωνικο-ιστορικού⁶⁷), νομοποιητική διαδικασία. Αυτό αφορά τη δεύτερη στιβάδα της θέσμησης. Αυτό που ενδιαφέρει τον φιλόσοφο είναι η σημασία της πρώτης στιβάδας που συνδέεται με το *λέγειν* και το *τεύχειν* όπως αυτά «ριζώνουν» στην κατηγορία του φαντασιακού. Η καταληκτική του διαπίστωση συνδέει τη διαδικασία της θέσμησης με το σκεπτόμενο πράττειν και αυτό με τη σειρά του με το Πολιτικό στην οντολογική ή «βαθιά» έννοια του όρου σύμφωνα με τη διατύπωση του ίδιου. Στο έργο του μπορεί κανείς να ανιχνεύσει τα στοιχεία που συναντάμε στις μετέπειτα «ειδοποιητικές»⁶⁸ θεωρήσεις και την προέκτασή τους ή την αναθεώρησή τους στις θεωρήσεις που περιγράψαμε προηγουμένως στο πρώτο μέρος του παρόντος κεφαλαίου. Σύμφωνα με τον Καστοριάδη:

«Η ‘φυσική πραγματικότητα’ δεν είναι μόνο ότι αντιστέκεται και δεν ενδίδει, είναι εξίσου αυτό που επιδέχεται μεταμόρφωση, αυτό που επιδέχεται αλλοίωση ‘υπό όρους’ μέσω *συνάμα* των ελεύθερων διαστημάτων’ του και της ‘κανονικότητάς του. [...] Η φυσική πραγματικότητα είναι ακαθόριστη σε ένα βαθμό ουσιώδη για το κοινωνικό πράττειν. Αυτή η αντίσταση και αυτή η ευπλαστία, αδιάσπαστες από το ‘φυσικό δεδομένο’ επιτρέπουν την πραγματική ενοργάνωση του *τεύχειν* και του κοινωνικού *πράττειν εν γένει*. [...]». (Καστοριάδης, 1985 [1975]: 493-4).

Προκειμένου να κατανοήσουμε την προσέγγισή του, ας δανειστούμε ένα από τα παραδείγματα που χρησιμοποιεί ο ίδιος. Το γεγονός, όπως επισημαίνει, ότι ο χρυσός δεν είναι από μόνος τους χρήμα, δεν είναι μια κοινότοπη παραδοχή, αλλά μια διατύπωση που οδηγεί άμεσα στο ζήτημα της θέσμησης και μάλιστα της θέσμησης ως κατ’ ουσίαν ιστορικής. Για να γίνει ο χρυσός χρήμα πρέπει να ενταχθεί μέσα στο δίκτυο κοινωνικο-οικονομικών σχέσεων που θεσμίζει ένα ιδιαίτερο σύστημα, ο καπιταλισμός. Όσον αφορά την κατασκευή «καπιταλιστικών ανθρώπων» (οπ.: 497), αυτή προϋποθέτει ότι οι διϋποκειμενικές σχέσεις έχουν αναστατωθεί, οι παραδοσιακές ομάδες και κοινότητες έχουν κονιορτοποιηθεί και οι αντίστοιχες στάσεις αλληλεγγύης όπως και τα αντίστοιχα αισθήματα πίστης έχουν καταστραφεί. Οι «καπιταλιστικοί άνθρωποι» είναι

⁶⁷ Το ζήτημα της γραφειοκρατίας των σύγχρονων κοινωνιών απασχολεί τον Καστοριάδη, ιδιαίτερα στην διαύγαση της παθογένειας του υπαρκτού σοσιαλισμού. Σύμφωνα με τον διανοητή, στο πολιτικό σύστημα της Σοβιετικής Ένωσης η γραφειοκρατία έχει αναδυθεί ως η νέα κυρίαρχη τάξη (βλ. το αφιέρωμα στον Κορνήλιο Καστοριάδη που δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στο περιοδικό «Νέα Κοινωνιολογία», No 31, Φθινόπωρο 2000 και αναρτήθηκε στον διαδικτυακό τόπο <http://www.costis.org/x/castoriadies>).

⁶⁸ Επωφελούμαστε εδώ σχηματίζοντας μια λέξη βασισμένοι στην λέξη «ειδοποιία», του (Καστοριάδης, 1985 [1975]: 514)

κοινωνικά άτομα για τα οποία ο χώρος και ο χρόνος οργανώνονται, διαρθρώνονται εσωτερικά και παριστάνονται φαντασιακά με τρόπο διαφορετικό. Μια τέτοια κατασκευή, ένα τέτοιο τεύχειν των ατόμων δεν είναι τίποτε άλλο από την κατασκευή τους σε αναφορά προς τις κοινωνικές φαντασιακές σημασίες ενός συγκεκριμένου συστήματος και αυτό σχετίζεται με μια συγκεκριμένη ως προς αυτό θέσμιση του κόσμου (οπ.: 498). Αυτό συνδέεται με ένα πρωτότυπο *λέγειν* και *τεύχειν* που συνδέεται με τον τρόπο λειτουργίας του φυσικού και κοινωνικού κόσμου. Αυτές οι πρωτότυπες διαδικασίες αποτελούν συνάμα «όργανο» και «έκφραση», εικόνιση και παρουσίαση ενός πυρήνα κοινωνικών φαντασιακών σημασιών, ως προς τις οποίες τα πράγματα, τα άτομα, οι παραστάσεις, οι ιδέες, ισχύουν ή δεν ισχύουν, αξίζουν ή δεν αξίζουν, είναι ή δεν είναι (οπ.: 505).

Η θέσμιση είναι κάθε φορά θέσμιση ενός μάγματος κοινωνικών φαντασιακών σημασιών, ενός κόσμου σημασιών. Και αυτό που συνέχει μια κοινωνία είναι η συνοχή του κόσμου των σημασιών της, η θέσμιση ενός συγκεκριμένου μάγματος των κοινωνικών φαντασιακών σημασιών, που είναι έτσι οργανωμένο και όχι αλλιώς. Η θέσμιση είναι θέσμιση του κοινωνικού ποιείν/πράττειν και του κοινωνικού παριστάνειν/λέγειν (Καστοριάδης 1985 [1975]: 500). Το (κοινωνικό) φαντασιακό ή η θεσμιζούσα κοινωνία βρίσκονται σε δυναμική σχέση με τη δημιουργία φαντασιακών σημασιών, με τη δημιουργία του θεσμού. Ο θεσμός είναι η «παροντοποίηση» αυτών των σημασιών οι οποίες καθίστανται θεσμισμένες. Η θέσμιση βρίσκεται πάντοτε σε μια σχέση αποδοχής/αλλοίωσης με ότι είχε ήδη παρασταθεί (οπ.: 512). Κατά τη θέσμιση, χάρη και μέσα σε αυτή παράγεται το «λεκτό» και το «παραστατό» για το καθετί. Ωστόσο, αυτό που της διαφεύγει είναι το ίδιο το άνοιγμα του κόσμου, που στέκεται πίσω από τον δημόσιο κοινωνικό κόσμο, σαν «ανεξάρτητο απόθεμα ετερότητας, σαν ακαταμάχητη πρόκληση σε κάθε εγκαθιδρυμένη σημασία». (οπ.: 513).

Σύμφωνα με τον Καστοριάδη, η αντίληψη μιας λειτουργικής ερμηνείας περί θεσμών είναι ότι αυτοί πρέπει να εμφανιστούν είτε ως λειτουργικοί είτε ως πραγματικά ή λογικά απορρέοντες από τους λειτουργικούς κανόνες. Αυτή η πραγματική ή λογική συνεπαγωγή δεν είναι εξ αρχής δεδομένη, και δεν είναι αυτόματα ομογενής με τη συμβολική λογική του συστήματος. Κάθε άλλο, η ιδέα ότι ο θεσμικός συμβολισμός

είναι η έκφραση της λειτουργικότητας, της «υπόστασης των υπο-κείμενων κοινωνικών σχέσεων» στερείται νοήματος (οπ.: 185). Στερείται νοήματος, γιατί αυτό προϋποθέτει ότι μια τέτοια υπόσταση έχει συγκροτηθεί πριν από τους θεσμούς. Προϋποθέτει, δηλαδή, ότι η κοινωνική ζωή έχει κάτι να εκφράσει που είναι ήδη πλήρως πραγματικό πριν υπάρξει η γλώσσα στην οποία θα εκφραστεί.

Αυτό δεν σημαίνει, σύμφωνα με τον Καστοριάδη, ότι δεν υπάρχει στο θεσμικό συμβολισμό μια σχετική αυτονομία ως προς τις λειτουργίες του θεσμού. Η σχέση, για παράδειγμα, αστικής τάξης-προλεταριάτου δεν θεσμίστηκε πουθενά ως τέτοια με τρόπο ρητό από νομική άποψη (οπ.: 186). Δεν μπορούμε να βγούμε από τη γλώσσα, αλλά η κινητικότητα μας μέσα στη γλώσσα δεν έχει όρια και μας επιτρέπει να θέτουμε τα πάντα σε αμφισβήτηση, συμπεριλαμβανομένης και της ίδιας της γλώσσας και της σχέσης μας με αυτή. Το ίδιο ισχύει και για το θεσμικό συμβολισμό σε ένα πολύ πιο υψηλό βαθμό πολυπλοκότητας. Σε αυτή τη διατύπωση μπορούμε να διαπιστώσουμε έναν πιθανό απόηχο στη θεωρία του λόγου σχετικά με τον πολλαπλασιασμό των πρακτικών και γλωσσικών παιγνίων για τον προσδιορισμό μιας εναλλακτικής δημοκρατικής πρότασης.

Σύμφωνα με τον Καστοριάδη, η κινητικότητα και η αμφισβήτηση δεν σημαίνουν ότι δεν υπάρχει μια σταθερά συνιστώσα στο θεσμικό συμβολισμό. Αυτή είναι η φαντασιακή συνιστώσα κάθε συμβόλου και συμβολισμού (οπ.: 189). Η σημασία του θεσμού δεν βρίσκεται μόνο στο λειτουργικό του στοιχείο ούτε όμως ο θεσμός βρίσκεται μόνο στο συμβολικό. Πέρα από τη συνειδητή δραστηριότητα της θεσμοποίησης, οι θεσμοί έχουν την πηγή τους στο κοινωνικό φαντασιακό (οπ.: 196). Στη διασταύρωση αυτών η κοινωνία μπορεί να «συναρμοσθεί» και να επιβιώσει. Το φαντασιακό βρίσκει τη ρίζα του στην ξένωση και τη δημιουργία. Όπως εξηγεί ο φιλόσοφος:

«η δημιουργία προϋποθέτει το ίδιο όπως και η ξένωση, την ικανότητα να προσφέρουμε στον εαυτό μας κάτι που δεν υπάρχει [...]. Και δεν μπορούμε να διακρίνουμε το φαντασιακό που δρα στη δημιουργία, από το “απλώς και μόνο” φαντασιακό, λέγοντας ότι το πρώτο ‘προλαμβάνει’ μια μη ακόμη δεδομένη πραγματικότητα, αλλά ‘επαληθεύεται’ στη συνέχεια. [...] το ουσιώδες της δημιουργίας δεν είναι ‘ανακάλυψη’ αλλά

συγκρότηση του καινούργιου· η τέχνη δεν ανακαλύπτει, συγκροτεί· και η σχέση αυτού του οποίου συγκροτεί [...] δεν είναι πάντως σχέση επαλήθευσης. Και στο κοινωνικό επίσης επίπεδο [...] η ανάδυση νέων θεσμών και νέων τρόπων ζωής, δεν είναι μια ‘ανακάλυψη’· είναι μια ενεργός συγκρότηση» (οπ.: 199).

Σύμφωνα με τα παραπάνω πρέπει να κατανοήσουμε τους θεσμούς όχι σαν ένα απλό λειτουργικό σύστημα, σαν μια συναρθρωμένη σειρά διευθετήσεων που αποσκοπούν στην ικανοποίηση των αναγκών της κοινωνίας. Οι θεσμοί είναι λειτουργικοί, γιατί οφείλουν να εξασφαλίσουν την επιβίωση μιας συγκεκριμένης κοινωνίας. Δεν μπορούν, όμως, να κατανοηθούν στη ίδια τους τη λειτουργικότητα παρά μόνο σε σχέση με βλέψεις, προσανατολισμούς, πλέγματα σημασιών (οπ.: 203). Το συμβολικό δίκτυο παραπέμπει σε κάτι που διαφοροποιείται από μια ουσιοκρατική πρόσληψή του και συνδέεται με την κατανόηση της επιλογής από κάθε κοινωνία του συμβολισμού της (οπ.: 204). Ο συμβολισμός δεν είναι αυτόνομος από τον λόγο, ο οποίος σκοπεύει σε ένα νόημα το οποίο μπορούμε να σκεφτούμε, να αντιληφθούμε ή να φανταστούμε (οπ.: 208). Μέσα σε αυτό το νόημα υπάρχουν σημασίες που δεν ανήκουν στη σφαίρα του Πραγματικού (αντιληπτού), ούτε της (ορθολογικής) σκέψης –όπως είναι ο Θεός ή το έθνος. Αυτές είναι σημασίες φανταστικές. Η φανταστική δημιουργία την οποία ούτε η πραγματικότητα ούτε η ορθολογικότητα ούτε οι νόμοι του συμβολισμού μπορούν να εξηγήσουν και η οποία δεν έχει ανάγκη να εκφραστεί ρητά στις έννοιες ή στις παραστάσεις για να υπάρξει, επιδρά στην πρακτική και στο πράττειν της θεωρούμενης κοινωνίας και οργανώνει τις ανθρώπινες συμπεριφορές και τις κοινωνικές σχέσεις (οπ.: 210).

Το φανταστικό, όμως, δεν είναι *α-πραγματικό*, ούτε αναφέρεται σε *α-πραγματικούς* ανθρώπους, γιατί αναγνωρίζει την πραγματικότητα της ιστορίας στην οποία συμμετέχει (οπ.: 221). Η αληθινή ιστορία δεν είναι «το αόρατο δυνάμει που θα γίνει» (οπ.), είναι το εδώ και το τώρα, είναι τα παρελθόντα γεγονότα και το σύνολο της διαθέσιμης ανθρώπινης πείρας. Η διαδικασία της θέσμισης επέρχεται με την ανάδυση μια νέας κάθε φορά φανταστικής σημασίας, ενός καινούργιου τρόπου για την κοινωνία να ζει, να πραγματώνει τον εαυτό της ως διαρθρωμένο με ανταγωνιστικό και όχι συμμετρικό τρόπο. Αυτή η σημασία που αποδίδεται με τη θέσμιση συμβολίζεται και κυρώνεται με κανόνες (οπ.: 229-230). Η σημασία αυτή δεν είναι ποτέ ανεξάρτητη

από τις πολιτικές αποφάσεις που βασίζονται στην πολιτική μας βούληση και την πολιτική υπευθυνότητα [παραπομπή στο *The Nature and Value of Equality*: 141 (Λαμπρόπουλος, Φθινόπωρο 2000: 89)]. Η θέσμιση προϋποθέτει μια πρωτότυπη θεωρία μιας «αποκεντροποιημένης και κοινωνικοϊστορικά εντοπισμένης υποκειμενικότητας, εξοπλισμένης με τη φαντασιακή ικανότητα να αποστασιοποιείται από την κοινωνική τάξη και προικισμένης με την υπονομευτική δύναμη να ερωτά τις ίδιες της τις προϋποθέσεις, να επανερμηνεύει τη συναισθηματική της δομή και να αρθρώνει νέα προτάγματα» (Καλύβας, Φθινόπωρο 2000: 86, 95). Ο Καστοριάδης, τοποθετεί στο «διάκενα» της θεσμιζουσας και της θεσμισμένης κοινωνίας μια καινοτόμο θεωρία της πολιτικής αυτονομίας (οπ.: 86, 95). Η έννοια της θέσμισης στον Καστοριάδη μπορεί να θεωρηθεί ένα στοιχείο συγκράτησης από έναν μεταμοντέρνο μηδενισμό, όπως παρατηρεί ο Καλύβας (οπ.). Προσπάθησε με την ιδέα της (αυτο)θέσμισης της κοινωνίας να περισώσει το χειραφετικό περιεχόμενο της νεωτερικότητας επενδύοντας σε μια αποκεντρωμένη έννοια της (αυτο)θέσμισης ως πυρήνα της δημοκρατικής πολιτικής (Καλύβας, Φθινόπωρο 2000: 107).

Η θεσμισμένη κοινωνία, κατά τον Καστοριάδη, δεν είναι αντίθετη στη θεσμιζουσα κοινωνία ως κάτι νεκρό, σαν μια δραστηριότητα που την έκανε να υπάρξει. Η θεσμισμένη κοινωνία αντιπροσωπεύει τη «σχετική και μεταβατική παγιότητα/σταθερότητα των θεσμισμένων μορφών» (Καστοριάδης, 1985 [1975]: 514). Η θεσμισμένη κοινωνία είναι στο δι-ηνεκές αυτο-αλλοίωση. Ο κάθε φορά τιθέμενος θεσμός δεν μπορεί παρά να είναι «νόρμα εις εαυτόν», αδράνεια και μηχανισμός «αυτο-διαιώνισης». Όμως και αυτό είναι αλήθεια, ότι κάθε φορά η θεσμισμένη σημασία «αλλοιώνεται με το κοινωνικό πράττειν και το κοινωνικό παριστάνειν/λέγειν» (οπ.: 515). Αυτό που έχει σημασία είναι η δυνατότητα του θεσμιζέιν, ως θέση/δημιουργία όχι μόνο νέων θεσμών αλλά και νέων τρόπων (αυτό)θεσμιζέσθαι και «μιας νέας σχέσης της κοινωνίας και των ανθρώπων με τη θέσμιση» (οπ.: 517).

2.7. Το αδύνατον του αρχείου. Εν τέλει, το έννομο αρχείο.

Η αξιολόγηση της αποτελεσματικότητας σε εμπειρικές περιπτώσεις καθώς και η διατύπωση των δυσκολιών στη διεξαγωγή ευρύτερων συμπερασμάτων σχετικά με τις

θεωρήσεις που σύντομα και επιλεκτικά παρουσιάσαμε, είναι προφανές ότι δεν αφορά την παρούσα μελέτη. Η εμβριθής, άλλωστε, μελέτη των ορίων και των ασυνεπειών των παραπάνω θεωρήσεων ξεπερνά κατά πολύ το αντικείμενο και τα μέσα αυτής εδώ της εργασίας. Αυτές οι θεωρήσεις, όμως, αποδεικνύονται ένα πολύτιμο εργαλείο για τη θέση της έρευνας μας.

Στο κεφάλαιο αυτό επιχειρήσαμε μια ιδιάζουσα σύνθεση. Εξετάσαμε τις διαφορετικές σημασίες και χρήσεις της έννοιας του λόγου και της θέσης του αρχείου μέσα σε αυτόν. Θελήσαμε να δείξουμε ότι υπό μια συγκεκριμένη προσέγγιση η κατασκευή ενός αρχείου, σε ένα σχήμα αναλογιών με τις κοινωνικές δομές, είναι ένα αναποκρίσιμο, ατελές και ενδεχομενικό σύστημα το οποίο, όμως, σε καμία περίπτωση δεν είναι απαλλαγμένο από το ανάθεμα της εξουσίας. Αντιθέτως, το αρχείο είναι μια ενδεχομενική ηγεμονική παρέμβαση που επιχειρεί την επανεγγραφή της σχέσης μας με το Νόμο. Με ένα τρόπο το αρχείο αποτελεί την έκφραση της ανάγκης διατήρησης του κενού της εξουσίας, της πολιτικής του θεσμοποίησης και ως τέτοιο βρίσκεται στο σημείο εκκίνησης της δημοκρατικής πρακτικής. Στο κεφάλαιο αυτό σταθήκαμε σε εκείνα τα σημεία των διαφορετικών θεωριών που συνενώνονται κατά κάποιο τρόπο σε τρεις «αντιθετικιστικές παραδόσεις έρευνας, τον μετα-δομισμό, την ερμηνευτική και τον μετα-μαρξισμό (Howarth, 2008 [2000]). Στις θεωρίες αυτές το ενδιαφέρον μας εστιάζεται στο ζήτημα της δυναμικής και παραγωγικής σχέσης (του αρχείου) με την εξουσία. Στη δυναμική, μάλιστα, αυτή σχέση διαγράφεται ένας δημοκρατικός και όχι ουτοπικός ορίζοντας για το αρχείο. Εστιάζουμε, δηλαδή, στα σημεία διαρραφής των επιμέρους λόγων, λαμβάνοντας υπόψη ότι οι διαφορές και οι αποκλίσεις των διαφορετικών θεωρήσεων, αποτελούν και αυτές μέρος του πλέγματος που υποστηρίζει την υπόθεσή μας: ότι η παραγωγή ενός αρχείου δεν είναι απλά ένας αντιθετικός και ενίοτε αντιδραστικός και αντιπολιτευτικός σχηματισμός, αλλά ένας αντιμαχόμενος σχηματισμός, μια δημοκρατική ‘πολιτική τέχνη’.

Πιο συγκεκριμένα, στο συσχετισμό των εννοιών που προτείνουν οι Laclau και Mouffe και στη διεύρυνση που δίνει η ανάγνωση τους από συνομιλητές τους –όπως ο Λίποβατς, που προκρίνει τη σημασία του Νόμου– βασίζουμε τη θέση μας ότι το ενδιαφέρον για το αρχείο, ειδικά στην παρούσα συγκυρία, βρίσκεται στη ριζοσπαστικοποίηση της ίδιας του της θεσμικής διάστασης, τόσο στην καλλιτεχνική,

όσο και στην εξω-καλλιτεχνική του μορφή. Το ζήτημα της θέσμησης και η σύνδεση αυτής της δημιουργικής διαδικασίας με το αρχείο δεν μας αφορά ως μια συναρθρωμένη σειρά διευθετήσεων αλλά ως μια ενεργή συγκροτησιακή δράση του καινούργιου. Τα καλλιτεχνικά αρχεία δεν είναι θεσμοί. Παράγονται από άτομα και τα άτομα παράγουν ιδιωτικά φαντάσματα και όχι θεσμούς, όπως θα έλεγε ο Καστοριάδης (1985 [1975]: 125). Σύμφωνα με τα όσα μας κληροδότησε ο Καστοριάδης, κατανοούμε, όμως, ότι τα αρχεία είναι οιονεί θεσμοί. Δεν μπορούμε να τα ταυτίσουμε με τους θεσμούς αλλά κατά ένα μεγάλο μέρος είναι θεσμοί, εκεί όπου το «ιδιωτικό φάντασμα» έρχεται να καλύψει στην κατάλληλη στιγμή το άνοιγμα που υπάρχει στο ασυνείδητο των άλλων. Το ιδιωτικό φάντασμα κατέχει μια, σε ικανό βαθμό, λειτουργική και ορθολογική «συνοχή».

Η θεωρία των Laclau και Mouffe βρίσκεται αναπόφευκτα σε διάδραση με τα όσα βασανιστικά ταλανίζουν τη σύγχρονη συνθήκη, την κατάρρευση των βεβαιοτήτων και των σταθερών όπως τις γνωρίζαμε μέχρι σήμερα. Η πρότασή τους, όπως επισημάνθηκε προηγουμένως, για μια πληθυντική και ριζοσπαστική δημοκρατία επιχειρεί να αναγνωρίσει και να ενσωματώσει μια αίσθηση της ίδιας της ενδεχομενικότητας και της επισφάλειάς της (Howarth, 2008 [2000]: 173), καθώς δεν υπάρχει κανένα αρχέγονο χαμένο νόημα, καμία κρυμμένη δήθεν ουσία, «κανένα υπερβατικό σημαινόμενο που να περιορίζει το πεδίο της σημασιοδότησης» (Σταυρακάκης, 1997: 26).

Για να κατανοήσουμε πώς τα παραπάνω δίνουν μια ιδιαίτερη ώθηση στην υπόθεση μας σχετικά με το (καλλιτεχνικό) αρχείο, ας τα συνδέσουμε με μια κατηγορία (προνομιακά συνδεμένη με το αρχείο), την οποία χρησιμοποιεί ο ίδιος ο Laclau, παραδειγματικά, στην ανάπτυξη των επιχειρημάτων του· αυτή της αυξανόμενης γραφειοκρατίας που ταυτίστηκε με τις νεωτερικές κοινωνίες, και της οποίας το αρχείο υπήρξε το απόλυτο εργαλείο.

Η θεωρία της γραφειοκρατικοποίησης⁶⁹, εξηγεί ο θεωρητικός, διατυπώθηκε σε μια εποχή που πίστευε στην ικανότητα του συγκεντρωτικού έθνους-κράτους να ρυθμίζει την οικονομική δραστηριότητα και να παρεμβαίνει αποτελεσματικά στη διαχείριση των κοινωνικών σχέσεων. Εντούτοις, η αυξανόμενη διεθνοποίηση των πολιτικών και οικονομικών σχέσεων μετέτρεψε το εθνικό πλαίσιο σε μία μόνο από τις δυνάμεις που παίζουν ρόλο στον καθορισμό κάθε δομικής αλλαγής. Έτσι οι προϋποθέσεις της γραφειοκρατικής αποτελεσματικότητας και ορθολογικότητας εμφανίζονται συνεχώς αμφισβητούμενες. Κατ' αυτόν τον τρόπο, το φαινόμενο της γραφειοκρατικοποίησης προκαλεί ένα διττό απελευθερωτικό αποτέλεσμα. Ο γραφειοκρατικός εξορθολογισμός εξαρθρώνει τις παλαιότερες εξουσιαστικές σχέσεις. Το πρώτο θετικό αποτέλεσμα είναι ότι συνιστά μια νίκη της συνειδητής πολιτικής παρέμβασης απέναντι στις παγιωμένες πρακτικές παράδοσης. Ο «αλλοτριωμένος» χαρακτήρας της γραφειοκρατικής απόφασης πηγάζει από το γεγονός ότι η καταγωγή της βρίσκεται σε μια «καθολική τάξη», δηλαδή σε μια απόλυτη εξουσία που πηγάζει από την κοινωνία. Ταυτόχρονα, όμως, διατηρεί μια απόσταση ελέγχου από αυτή. Αυτό ισχύει στον βαθμό που αυτή συναντά την αντίσταση ανταγωνιστικών κοινωνικών δυνάμεων και περιορίζεται από το διεθνές πλαίσιο μέσα στο οποίο το γραφειοκρατικό κράτος λειτουργεί. Η πάλη ανάμεσα στη γραφειοκρατία και τις κοινωνικές δυνάμεις που της αντιστέκονται λαμβάνει χώρα αποκλειστικά στο πεδίο του γραφειοκρατικού μετασχηματισμού. Ο γραφειοκρατικός σχηματισμός έρχεται αντιμέτωπος όχι με μια επιστροφή σε επαναληπτικές πρακτικές αλλά με μια σειρά μορφών εξορθολογισμού που δεν ξεκινούν από ένα και μοναδικό κέντρο εξουσίας αλλά από μια πολλαπλότητα κέντρων εξουσίας και θα είναι περισσότερο δημοκρατικοί, στον βαθμό που η υιοθέτηση των αποφάσεων θα περνά μέσα από τη διαπραγμάτευση μεταξύ πολλαπλών εξουσιών. Σε κάθε περίπτωση ο δημοκρατικός σχεδιασμός αυτού του είδους δεν θα ήταν δυνατός χωρίς την εξάρθρωση της παραδοσιακής κοινωνικής δομής από τη γραφειοκρατική εξουσία και τη συνειδητοποίηση, εκ μέρους των

⁶⁹ Στην γραφειοκρατική οργάνωση αναφέρεται και ο Καστοριάδης. Το γραφειοκρατικό σύμπαν κατοικείται από το φαντασιακό από τη μια άκρη στην άλλη. Σε αυτό πέρα από την κατάχρηση της ρουτίνας, τα λάθη, την υπερβολή, υπάρχει ένα σύστημα «θετικών» σημασιών που διαρθρώνουν το γραφειοκρατικό σύμπαν, σύστημα που μπορούμε να ανασυγκροτήσουμε βάσει των αποσπασμάτων και των ενδείξεων που παρέχουν οι οδηγίες του. Ουσιαστικά, παρατηρεί ο διανοητής, οι χαρακτήρες της γραφειοκρατίας του άλλοτε, όπως η αναφορά στο προηγούμενο, η θέληση κατάργησης του καινούργιου ως τέτοιου και η ρύθμιση της ροής του χρόνου, αντικαταστάθηκαν από τη συστηματική πρόληψη του μέλλοντος ([http:// www.costis.org/x/castoriadies](http://www.costis.org/x/castoriadies)).

κοινωνικών δρώντων, της ικανότητάς τους να μετασχηματίζουν τις κοινωνικές τους σχέσεις.

Η γραφειοκρατία υπό αυτές τις συνθήκες, εξηγεί ο Laclau, έγινε η ιστορική συνθήκη για τη δημοκρατία. Η επανάσταση έγινε δυνατή στη βάση και στη συνέχεια της διοικητικής ενοποίησης και του εξορθολογισμού τα οποία έφεραν εις πέρας το *ancient regime*. Αν, όμως, της είχε εξασφαλιστεί μια απόλυτη *a priori* εξουσία, το αποτέλεσμα της γραφειοκρατικοποίησης θα ήταν απλώς μια ολοκληρωτικά διοικούμενη κοινωνία. Από τη στιγμή όμως που αυτό δεν ισχύει, οι προοπτικές που ανοίγονται από την γραφειοκρατική επανάσταση είναι πολύ ευρύτερες από οτιδήποτε είναι σε θέση να ελέγξει με βάση την ίδια της τη λογική (Laclau, 1997 [1990]: 127-9). Κατ' αναλογία, σχηματικά, το αρχείο ως προνομιούχο εκφέρον της γραφειοκρατίας παριστάνει τη συνθήκη για μια δημοκρατική πολιτική τέχνη.

Για να πάμε ακόμα πιο πέρα, ας μας επιτραπεί εδώ ο ένας ακόμα «τρόπος κατάχρησης», όπως ο παραπάνω, (στην ταύτιση του αρχείου με τον λόγο ή με την κοινωνική κατασκευή αδιακρίτως): το πλεονέκτημα της δημιουργικής απόδοσης. Τα αρχεία δεν είναι απλά η αναπαράσταση ή η έκφραση της κοινωνίας. Τα ίδια αποτελούν τα δημόσια διαθέσιμα και ουσιαστικά ατελή πλαίσια νοήματος τα οποία επιτρέπουν τη ροή της κοινωνικής ζωής. Το κοινωνικό επίπεδο μπορεί να γίνει ο τόπος μυθικών ανα-συναρθρώσεων και φαντασιακών συσσωματώσεων. Κάθε αναπαράσταση –και ως εκ τούτου κάθε χώρος– δεν είναι παρά μια προσπάθεια συγκρότησης της κοινωνίας και όχι περιγραφή της (Laclau, 1997 [1990]: 170). Στην κατασκευή των αρχείων βρίσκει κανείς τους όρους του παιχνιδιού της διαδοχικής κρίσης διάλυσης και συνάρθρωσης που χαρακτηρίζει το ίδιο το πεδίο του κοινωνικού και αυτό είναι που το κάνει μια προκλητική και ενδιαφέρουσα δομή για ενδο- και εξω-καλλιτεχνικούς δρώντες. Ενδιαφέρον σε αυτό το σημείο έχει η παρατήρηση όσον αφορά το παιχνίδι ανάμεσα στο Κοινωνικό και το Πολιτικό που προσφέρει μια ακόμα διάσταση ανάμεσα στη συνάρθρωση και την εξάρθρωση. Το πεδίο του Κοινωνικού ταυτίζεται με το πεδίο της παγίωσης, της θέσμησης των κοινωνικών αντικειμενικότητων. Σε αυτό αντιπαρατίθεται το πεδίο του Πολιτικού που συνδέεται με την παραγωγική διάσταση της εξάρθρωσης. Το αρχείο είναι και αυτό ημιτελές, από

τη στιγμή που οι κατασκευές μας δεν αντιστοιχούν σε κάποια *a priori* δοσμένη αλήθεια, δεν υπακούουν σε μια ιστορική αναγκαιότητα σταδιακής αποκάλυψής της. Το αρχείο καθίσταται το ίδιο ένα πεδίο καταστατικά ανταγωνιστικό, στο οποίο διαφορετικές συναρθρώσεις, ανταγωνιστικοί λόγοι προσπαθούν να ηγεμονεύσουν τη συγκρότηση νοήματος. Η ρηματική κατασκευή και ο ανταγωνισμός συνιστούν το δίπολο της διεύρυνσης του νοήματός του, της εννοιολόγησης του αρχείου. Οι λακανικές προέλευσης έννοιες της ατέλειας, της αποκέντρωσης, της αστάθειας, κατά αναλογία με την κοινωνία, φέρνουν το ίδιο το αρχείο κοντά στο Πραγματικό, στο αδύνατο. Όπως εξηγούν οι Γλυνός και Σταυρακάκης, αρχικά η σχέση με το λακανικό Πραγματικό λαμβάνεται σε μια μορφή αρνητικής οντολογίας ως τα όρια της σημασιοδότησης. Οι θεωρητικοί διευκρινίζουν, όμως, ότι προκειμένου να κατανοήσει κανείς καλύτερα τη λειτουργία του Πραγματικού πρέπει να διερευνήσει μια σειρά αποκλίσεις που αφορούν τους τρόπους και τα μέσα με τα οποία το Πραγματικό θετικοποιείται για το κοινωνικό υποκείμενο και επίσης τους τρόπους και τα μέσα με τα οποία το Πραγματικό εξασφαλίζει ένα είδος θετικής επανόρθωσης ('positive' satisfaction) ή απόλαυσης για το κοινωνικό υποκείμενο. Η ανάλυση των θεωρητικών μας ωθεί να σκεφτούμε ότι μια τέτοια διάνοιξη προς την προβληματική του Πραγματικού σε συνδυασμό με τη θεωρία του λόγου μπορεί να αποβεί ιδιαίτερα διαφωτιστική σχετικά με τις προϋποθέσεις μιας δεοντολογικής και πολιτικά αποτελεσματικής ιδεολογικής κριτικής (Glynos & Stavrakakis, 2004: 203, 213). Η εξέταση του (καλλιτεχνικού) αρχείου υπό αυτό το πρίσμα θα μπορούσε να αποδειχτεί ιδιαίτερα γόνιμη.

Το αρχείο είναι αντι-ουσιοκρατικό, αποκαλύπτει την καθαρά «ανθρώπινη και ρηματική φύση της αλήθειας» (Laclau, 1997 [1990]: 55) και αναγνωρίζει την ανάγκη θέσμησης και διατήρησης στο κενό της εξουσίας. Η εγγραφή αυτής της θεμελιακής αβεβαιότητας και αμφισημίας είναι το ίδιο το αρχείο⁷⁰. Στη διαδικασία της συγκρότησης, όμως, βρίσκεται η ουσία του αρχείου. Η συγκρότηση συνδέεται με την χειραφέτηση, είναι τμήμα της ίδιας διαδικασίας. Εκκινώντας από κάποιες πεποιθήσεις και αξίες, ο δρών καλείται να διαλέξει τα κριτήρια για την επιλογή του, με όλες τις εγγενείς αμφισημίες που κάθε μια απόφαση ενέχει (οπ.:172).

⁷⁰ Οικειοποιούμεστε τις διατυπώσεις του Γιάννη Σταυρακάκη σχετικά με το ζήτημα της σύγχρονης δημοκρατίας στην Εισαγωγή στο (Laclau, 1997 [1990]: 20-49).

Η στροφή του ενδιαφέροντος προς την επιλογή των δρώντων υποκειμένων μας επιτρέπει να κάνουμε μια ακόμα υπόθεση εργασίας για το αρχείο. Το ενδιαφέρον σχετικά με τη θεσμική φύση του αρχείου, οι εξαρθρώσεις και οι συναρθρώσεις, το έξωθεν, το ζήτημα των δρώντων που συναρθρώνονται γύρω από αυτό βρίσκουν ερείσματα, όπως είπαμε προηγουμένως, στην ιδιαιτερότητα της συγκυρίας στην οποία βρισκόμαστε. Όπως σημειώνει ο Laclau:

[...] Αυτό συνδέεται με τον πολλαπλασιασμό των εξαρθρώσεων που χαρακτηρίζει τον προηγμένο καπιταλισμό –την εποχή δηλαδή του ‘αποργανωμένου’ καπιταλισμού. Ο συνδυασμός των αποτελεσμάτων της εμπορευματοποίησης, του γραφειοκρατικού εξορθολογισμού, και των όλο και πιο σύνθετων μορφών του καταμερισμού εργασίας απαιτεί συνεχή δημιουργικότητα και ανελλιπή κατασκευή χώρων κοινωνικής λειτουργίας που θα εδράζονται όλο και λιγότερο στις κληρονομημένες αντικειμενικές, θεσμικές μορφές.» (οπ.: 148-9).

Έτσι, «ο κατακερματισμός και ο αυξανόμενος περιορισμός των κοινωνικών δρώντων συνδέεται με τον πολλαπλασιασμό των εξαρθρώσεων που παράγει ο αποργανωμένος καπιταλισμός. [...] Όλο και περισσότερες περιοχές της κοινωνικής ζωής πρέπει να καταστούν προϊόντα πολιτικών μορφών ανασυγκρότησης και ρύθμισης» (Laclau, 1997 [1990]: 169). Το αρχείο, ως δυνάμει προνομιούχο πεδίο αυτής της συνάρθρωσης, της θεσμίζουσας (πολύ πιο διευρυμένης από αυτή του Giddens⁷¹) πρακτικής τίθεται στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος. Η εστίαση σε αυτή τη διάσταση του αρχείου ενέχει μια πρόκληση που είναι πολύ κρίσιμη. Αυτή αφορά την ευθύνη του υποκειμένου απέναντι στις αποφάσεις που πρέπει να ληφθούν προκειμένου να ξεπεράσει κανείς τα τρέχοντα αδιέξοδα και να είναι ώριμος ως προς τα επόμενα.

Όπως σημειώνει ο Thomas Osborne, στο *The Ordinarity of the Archive*, το αρχείο είναι –ιδιαίτερα στη σημερινή συνθήκη– χρήσιμο, γιατί ακριβώς μας επιτρέπει να ταλαντευόμαστε μεταξύ ρεαλισμού και ιδεαλισμού (Osborne, 1999: 51) και μας ωθεί, θα συμπληρώναμε, να επανεξετάσουμε τα ερείσματά τους στη σύγχρονη συνθήκη. Στο κενό μεταξύ του αρχείου και των προθέσεων του υπάρχει ένας διαρκής

⁷¹ Στη θεώρηση του Giddens η όψιμη νεωτερικότητα (high modernity) εξακολουθεί να βρίσκεται δεσμευμένη στον υπερποσοδιορισμό της ιστορίας από την κοινωνία και τους πολιτιστικούς θεσμούς. Βλ. σχετικά (Giddens, 1990).

αγωνισμός. Μια σειρά από ηθικές και δεοντολογικές αντιξοότητες διαταράσσουν το ομαλό πέρασμα στις επιτελεστικές προθέσεις και στην απόλυτη πλήρωση του αρχείου. Θα ήταν, λοιπόν αδύνατο και κυρίως λανθασμένο να υποθέσει κανείς ότι υπάρχει αρχείο χωρίς πολιτική του αρχείου (οπ.: 54).

Λαμβάνοντας υπόψη τα παραπάνω, επιχειρούμε να δείξουμε ότι ένα καλλιτεχνικό αρχείο παράγει έναν εναλλακτικό λόγο που αποδομεί τον πολιτικό και τον ορθό λόγο, χωρίς όμως να τους απαρνείται. Κατ' αναλογία της συμβολικής σκέψης, όπως έχουμε ήδη επισημάνει αρκετές φορές, το αρχείο έχει να κάνει με τα όρια του Νόμου και της επιθυμίας (Λίποβατς, 1991: 28). Το καλλιτεχνικό αρχείο, είναι μια πετυχημένη ηγεμονική παρέμβαση και δεν είναι άνομο. Κατοχυρώνει τη διασύνδεση της στιγμής της εξουσίας με την αυθεντία του Νόμου και υπό αυτή την έννοια ταυτόχρονα είναι μια πρακτική θεσμικής κριτικής αλλά και μια θεσμιζουσα πρακτική. Σε αυτή κάθε υποκείμενο έχει να αναλάβει διπλή ευθύνη: από τη μια (ως θεατής/χρήστης) να διαπιστώσει τη θέση που παίρνει ο 'δημιουργός' απέναντι σε έναν Λόγο μέσω του δικού του Λόγου και από την άλλη, ως 'ποιητής/δημιουργός' του αρχείου, να θέσει το ερώτημα στον εαυτό του σχετικά με τη μέθοδο και την επιθυμία του να ασχοληθεί με το συγκεκριμένο αρχείο⁷². Η θεσμιζουσα διάσταση που ενέχει η παραγωγή ενός αρχείου, μιας αρχής, απαιτεί μια «φαντασιακή σκηνοθεσία» (Λίποβατς, 1991: 27). Αυτή η διαδικασία δεν αποσκοπεί στις γρήγορες και εύκολες λύσεις αλλά αφήνεται στην περιπέτεια της εύρεσης της Αλήθειας σε σχέση με τους λόγους που κάνουν τα πράγματα να επιτυγχάνουν και να αποτυγχάνουν. Αυτό που συγκροτείται είναι το «άλλο» που βγαίνει μέσα από την προσεκτική θεώρηση των «ρήξεων, ρωγμών, αποτυχιών και αντιφάσεων στην ίδια τη ζωή των υποκειμένων που βιάζονται να τις ξεχάσουν. Αυτές όμως, εμπεριέχουν και την «Α-λήθεια των λησμονημένων επιθυμιών και πράξεων» (οπ.).

Ας κάνουμε μια τελευταία λοξοδρόμηση αναφορικά με το ζήτημα της ευθύνης. Η θεωρητικός Judith Butler, στο έργο της *Λογοδοτώντας για τον Εαυτό* (2009 [2005]), που πραγματεύεται ακριβώς αυτό το θεμελιώδες ζήτημα της ευθύνης του υποκειμένου γράφει:

⁷² Σκέψη που αντλείται από (Λίποβατς, 1991: 25)

«Με διαπερνούν λόγοι που δεν μπορώ να ανακτήσω απόλυτα, που παραμένουν αινιγματικοί, που διαμένουν μέσα μου σαν να είναι η δική μου οικεία ετερότητα, η ιδιωτική μου, ή ίσως όχι και τόσο ιδιωτική, αδιαφάνεια. [...] Η ίδια μου η διαμόρφωση εμπλέκει μέσα μου τον άλλο, [...] η ίδια μου η ξενότητα προς τον εαυτό μου είναι, παραδόξως, η πηγή της ηθικής μου σύνδεσης με τους άλλους.» (οπ.: 2009 [2005]: 134).

Η αναφορά της θεωρητικού στη δυνατότητα διάκρισης μεταξύ εμπρόθετης δράσης και ευθύνης που προκύπτει από το γεγονός ότι είμαστε ακούσια εκτεθειμένοι στην απεύθυνση του άλλου (οπ.: 135), μας ωθεί να σκεφτούμε το εξής. Κατ' αναλογία στην αρχαική κατασκευή η ευθύνη μας ως προς αυτή προκύπτει ως απόρροια της 'αναφοράς' που δίνουμε στους άλλους [βλ. σχετικά οπ.: 38]. Αυτή η κατάσταση διαμορφώνει, σύμφωνα με την Butler, τον ορίζοντα της επιλογής και θεμελιώνει την ευθύνη μας (οπ.: 158).

Στο δίπολο που επιφέρει η πιο πάνω συνείδηση ερχόμαστε αντιμέτωποι ταυτόχρονα με μια «αφηρημένη αρχή» (οπ.: 174) και με την «πρακτική δράση». Οι δύο αυτοί πόλοι ωθούν το υποκείμενο να αναλάβει την ευθύνη όχι μόνο για την αγνότητα της ψυχής του, αλλά και για τη μορφή του κόσμου που κατοικεί συλλογικά. Δηλαδή, πρέπει να «αποκτούμε επίγνωση του τρόπου με τον οποίο οι πράξεις μας προσλαμβάνονται από τον ήδη συγκροτημένο κόσμο, καθώς και των συνεπειών που θα επιφέρει ο κάθε συγκεκριμένος τρόπος δράσης μας» (οπ.: 172). Την ίδια στιγμή πρέπει να αναγνωρίζουμε τη σφαλερότητα ως καταστατικό στοιχείο αυτού που είμαστε και τα όρια των πράξεών μας ως προς αυτή. Σε αυτή την 'ποιητική' δράση, με λακανικούς ψυχαναλυτικούς όρους η αυτονομία (του εαυτού και αυτών που ποιεί) περιορίζεται από το αδύνατο της σύλληψης του Πραγματικού με τα μέσα του Συμβολικού. Η ετερονομία με τις μορφές της μερικότητας, της ενδεχομενικότητας της ασάφειας, της δέσμευσης από νόρμες και της αποτυχίας μιας πλήρους αφήγησης, αναδύεται όχι ως αποφυγή αλλά ως συνθήκης της (ηθικής) ευθύνης και της κοινωνικής αλλαγής που αναλαμβάνουν οι δημιουργοί και τα πονήματα αυτών (Αθανασίου, 2009: 223).

2.8. Σύνοψη

Σε αυτό το κεφάλαιο παρουσιάσαμε με τις εννοιολογήσεις του αρχείου από το μεταδομιστικό λόγο των Foucault και Derrida και επεκταθήκαμε στη θεωρία του λόγου των Ernesto Laclau και Chantal Mouffe. Ο φουκωικός αρχειακός μηχανισμός (dispositif) και ο ντεριντιανός τοπονομολογικός τύπος τοποθετούν το αρχείο στον πολιτικό και όχι στον φυσικό χώρο. Ακόμα, η ριζοσπαστική αξιοποίηση κατηγοριών όπως ο ανταγωνισμός και η ηγεμονία αποδεικνύονται ιδιαίτερα χρήσιμες στην εννοιολόγηση του αρχείου, ως μιας δημόσιας δημοκρατικής θεσμιζουσας καλλιτεχνικής πρακτικής. Άλλωστε, η τέχνη είναι μια από τις προϋποθέσεις μιας λειτουργικής δημοκρατίας. Μια λειτουργική δημοκρατία χρειάζεται την τέχνη ως εργαλείο για να επιβεβαιώνει ότι λειτουργεί και για να διερωτάται σχετικά με τον Νόμο (και όχι για να τον αρνείται) (Weibel στο Latour & Weibel, 2005: 1008). Η αποδόμηση του αρχείου από τους Foucault και Derrida επέτρεψε στους κοινωνικούς δρώντες να συνειδητοποιήσουν την ικανότητα τους να μετασχηματίζουν οι ίδιοι τις κοινωνικές τους σχέσεις αξιοποιώντας το αρχείο ως μηχανισμό συμμετοχής στην ίδια την τέχνη της κυβερνησιμότητας. Στη σημασία που αποδίδουν οι Laclau και Mouffe στην «ενδεχομενικότητα, στην οικουμενικότητα και στις κοινωνικές στρατηγικές», στη διεύρυνση που δίνει η ανάγνωση τους από συνομιλητές τους, όπως ο Λίποβατς, που προκρίνει τη σημασία του Νόμου, βρίσκουμε μια ιδιαίτερα παραγωγική προοπτική για το αρχείο. Αυτή που αφορά εξίσου τουλάχιστον με την εκθεμελίωσή του, την ίδια του τη θεσμική διάσταση, εντός και πέραν του πεδίου της τέχνης. Για το λόγο αυτό στο παρόν κεφάλαιο παρουσιάσαμε, επίσης, τη διευρυμένη θεώρηση περί θέσμησης του Καστοριάδη. Η θέσμηση είναι η πρωτότυπη διαδικασία η οποία επιτρέπει την ανάδυση ενός καινούργιου τρόπου για την κοινωνία να ζει· διαδικασία που ενδυναμώνει τη σχέση με το νόμο ως απαραίτητη προϋπόθεση της (πολιτικής) αυτονομίας. Η παρέκβαση αυτή θα συναντηθεί με άλλες παρεκβάσεις των λοιπών κεφαλαίων, όπως αυτή που αναφέρεται στη ιδέα της ‘θεσμιζουσας καλλιτεχνικής πρακτικής’ του Gerald Raunig ή της ‘πράξης’ της Hannah Arendt. Με αυτούς τους όρους θα επιχειρήσουμε να εξετάσουμε τις περιπτώσεις αρχειακής καλλιτεχνικής πρακτικής που παρουσιάζουμε στα επόμενα κεφάλαια. Η προσέγγιση του αρχείου ως μια δημοκρατική δημόσια θεσμιζουσα τέχνη αποδεσμεύει το (καλλιτεχνικό) αρχείο από τον φυσικό χώρο που παρουσιάζεται και το εξετάζει σε σχέση με τη δημόσια σφαίρα που παράγει. Το απομακρύνει από τον τοπολογικό ή τον ετεροτοπικό τύπο της ου- ή α- τοπίας και το επαναφέρει στον τοπονομολογικό τύπο της ευθύνης και της

Διαφοράς όπου επαν-εγγράφεται η σχέση με τον Άλλον και τον Νόμο. Το αρχείο τοποθετείται στον χώρο όπου διεκδικείται ‘εν-νόμω’ η ανάληψη της δημόσιας εξουσίας, δύναμης, σύμφωνα με τις θεωρήσεις που εξετάσαμε σε αυτό το κεφάλαιο. Υπό αυτό το πρίσμα μπορούμε να συνδέσουμε το καλλιτεχνικό αρχείο με το ίδιο το Πολιτικό και την ιδέα μιας ριζοσπαστικής δημοκρατίας. Το αρχείο είναι αντι-ουσιοκρατικό, αποκαλύπτει τη καθαρά ‘ανθρώπινη και ρηματική φύση της αλήθειας’ (Laclau, 1997 [1990]: 55), αναγνωρίζει την ανάγκη θέσμησης και διατήρησης στο κενό της εξουσίας. Άλλωστε, η πολιτική θεσμοποίηση του κενού της εξουσίας αποτελεί το σημείο εκκίνησης της νεότερης δημοκρατίας, σύμφωνα με τον Laclau (1997 [1990]: 225). Η συγκρότηση ενός καλλιτεχνικού αρχείου ενέχει αυτή την πρωτότυπη διαδικασία και προς στιγμή ταυτίζεται με αυτό το ‘σημείο εκκίνησης’. Υπό αυτό το πρίσμα θα (ξανά)διαβάσουμε τις πρακτικές που παρουσιάζουμε στα επόμενα κεφάλαια.

Κεφάλαιο 3.

Τοποειδής τέχνη θεσμική κριτικής. Το αρχείο ως πολυπρισματικός τόπος.

«εάν αποτυπώσουμε [...] ένα δεδομένο ήδη είδος, απλώς επαναλαμβάνουμε αυτό που ουσιαστικά ως ουσία-είδος υπήρχε ήδη, δεν δημιουργούμε τίποτα, μιμούμαστε, παράγουμε. Αντίστροφα, αν ‘κατασκευάσουμε’ ένα άλλο είδος, κάνουμε κάτι περισσότερο από την ‘παραγωγή’, δημιουργούμε» (Καστοριάδης, 1985 [1975]: 288).

3.1. Εισαγωγή

Στο τρίτο κεφάλαιο εξετάζουμε συγκεκριμένα παραδείγματα μεταπολεμικής αρχαικής τέχνης. Ακολουθούμε μια χρονολογική πορεία, που δίνει στη μελέτη μας τον χαρακτήρα μιας γενεαλογίας. Επιχειρούμε να εντοπίσουμε τις κομβικές στιγμές, τις ρήξεις και τους μετασχηματισμούς στη διαμόρφωση της τέχνης αρχείου ως μιας δημόσιας τέχνης, ως μιας θεσμίζουσας πρακτικής. Στις καλλιτεχνικές περιπτώσεις (Marcel Broodthaers, Mark Dion, Renee Green) που παρουσιάζονται σε αυτό το κεφάλαιο διαφαίνεται η σχέση του αρχείου με το ζήτημα της θέσμησης. Η σχέση αυτή, αρχικά βρίσκει την έκφρασή της στην κριτική προς τους θεσμούς διαμορφώνοντας την τέχνη θεσμικής κριτικής (institutional critique). Αυτή η έκφραση προοικονομεί και θέτει την απαραίτητη βάση για μορφές τέχνης που επιχειρούν τη συμμετοχή στην ίδια τη διαδικασία της θέσμησης (instituent practice). Πιο συγκεκριμένα, τα έργα τα οποία εξετάζουμε έκαναν περισσότερο αισθητή τη λειτουργία των θεσμών και τον ρόλο που αυτοί παίζουν στην παραγωγή πλούτου και ‘υπερπροσδιορισμένων ταυτοτήτων’⁷³. Η τέχνη αυτή συνδέθηκε αρχικά με τα αιτήματα του Μάη του ’68 και διευρύνθηκε από την ‘πολιτική της διαφοράς’. Η εξέταση των λεπτομερειών των έργων που παρουσιάζουμε ως παραδείγματα δείχνει ότι οι προθέσεις αυτών των έργων εκτείνονται πέρα από την κριτική στους κυρίαρχους θεσμούς της τέχνης. Η παραγωγή καλλιτεχνικών αρχείων συνδέεται με τη δυνατότητα εγκαθίδρυσης δομών που επιχειρούν την παγίωση μιας νέας τάξης πραγμάτων (αρχικά εντός του πεδίου της τέχνης, αλλά και πέραν αυτού). Στα παραδείγματα στα οποία αναφερόμαστε το αρχείο αναγνωρίζεται ως το ‘κέντρο του παιχνιδιού’ ανάμεσα στην εξάρθρωση και τη συνάρθρωση των κυρίαρχων θεσμών και υποκειμένων που αυτά παράγουν. Η κατασκευή ενός αρχείου αφορά την παραγωγική διάσταση της εξάρθρωσης. Είναι το

⁷³ Χρήσιμη είναι η σχετική συζήτηση στο (Δημητρακάκη, 2009).

βήμα πέραν της εκρίζωσης των υπαρχόντων θεσμών. Είναι η στιγμή που ξεκινά η προσπάθεια συρραφής επιμέρους στοιχείων, για τη δημιουργία νέων κατασκευών. Το ζήτημα του χώρου καθίσταται ιδιαίτερα σημαντικό. Σύμφωνα άλλωστε με την θεωρία της ‘πολιτικής ηγεμονίας’ κάθε αναπαράσταση μιας εξάρθρωσης ενέχει τη χωροποίησή της. Αυτή η διαδικασία γίνεται φανερή στα παραδείγματα μας. Η μετάβαση από τον φυσικό χώρο της τοποειδούς εγκατάστασης (site-specific installation) στον οντολογικό χώρο της παραγωγής δημόσιας σφαίρας διαγράφει μια πορεία ‘τοπικών’, ‘ετεροτοπικών’, ‘νομολογικών’ διαδρομών για το καλλιτεχνικό αρχείο. Το αρχείο ως μέσο (medium) παίρνει ποικίλες μορφές πολύ διαφοροποιημένες από το φυσικό ανάλογο της διαδικασίας αρχειοθέτησης (βιβλιοθήκη, ευρετηριακός κατάλογος, μητρώο κ.λπ.). Καθίσταται ο πυρήνας της διαδικασίας που οδηγεί στη δημιουργία δομών και χώρων που μετέχουν στην παραγωγή κοινωνικών σχέσεων, ταυτοτήτων, οικονομικών μοντέλων (και ταυτόχρονα ‘διευρυμένων καλλιτεχνικών μέσων’). Οι μετατοπίσεις αυτές υπογραμμίζουν ότι οφείλουμε να διερωτηθούμε για το (καλλιτεχνικό) αρχείο θεωρώντας το όχι μόνο ένα φυσικό και χωρικό τόπο αλλά πρωτίστως έναν κοινωνικό χώρο (Ricoeur, 2004 [2000]: 167)⁷⁴. Η πορεία που διαγράφουν αυτές οι καλλιτεχνικές πρακτικές κατοχυρώνει σταδιακά το αρχείο ως αρένα πολιτικής παρέμβασης που οργανώνει θεσμούς και υποκείμενα. Τα επιπλέον ερωτήματα, που αφορούν την εκ νέου ‘πολιτικοποίηση’ αυτής της καλλιτεχνικής παραγωγής, στρέφουν την προσοχή μας όχι μόνο στο προνόμιο της κριτικής αλλά και στην ευθύνη της ανάληψης δημόσιας θεσμιζουσας δυναμικής. Αυτά «τα ερωτήματα [...] λειτουργούν συμβολικά, ως αφητηρία για πολιτικά εγχειρήματα που καλλιεργούν νέες συνάφειες» (Δημητρακάκη, 2009: 39) εντός και εκτός του πεδίου της τέχνης.

3.2. Η σημασία της (επανα)απόδοσης της θεσμικής διάστασης στην καλλιτεχνική αρχειακή πρακτική.

Οι πρακτικές στις οποίες θα αναφερθούμε στη συνέχεια δεν θα μπορούσαν να έχουν εξελιχθεί χωρίς τον ρόλο που έπαιξαν οι προκάτοχοί τους στην εξάρθρωση

⁷⁴ Ακριβώς στο άνοιγμα της αρχιτεκτονικής και της τέχνης –με την ενεργοποίηση καλλιτεχνικών πρακτικών και μέσων όπως η αφηγηματικότητα, η αρχειοθέτηση κ.λπ.– στην επικράτεια του δημόσιου και στη χαρτογράφηση νέων διερευνήσεων, που είναι ευαίσθητες στις μετατοπίσεις αυτών των πεδίων από το φυσικό και χωρικό τόπο στον κοινωνικό χώρο, είναι αφιερωμένη μια σειρά θεματικών κύκλων που οργανώνει ο Πάνος Κούρος στο πλαίσιο της διδασκαλίας των μαθημάτων Εικαστικών Τεχνών, στο τμήμα Αρχιτεκτονικής του Πανεπιστημίου Πατρών. Στην έκδοση *Κατασκευάζοντας τη Δημόσια Σφαίρα: Τοπικές Εργασίες 2002-07* (Κούρος, 2007), τεκμηριώνονται οι εικαστικές έρευνες και δράσεις που λαμβάνουν χώρα στο πλαίσιο αυτής της προβληματικής.

‘κατεστημένων αρχείων’. Η συμβολή, όμως, των νέων εγχειρημάτων δεν αφορά μια επιμονή στη διάλυση, αλλά προετοιμάζει το έδαφος για νέες διαρθρώσεις και συναρθρώσεις. Στεκόμαστε στα σημεία εκείνα που μας επιτρέπουν να διακρίνουμε μετατοπίσεις που λαμβάνουν χώρα στις αρχειακές καλλιτεχνικές πρακτικές. Αναφερόμαστε κυρίως στις μετατοπίσεις από το ενδιαφέρον για τα ζητήματα της τεκμηρίωσης, της μνήμης, της ιστορίας και του τραύματος στους θεσμίζοντες μηχανισμούς (dispositif) που βασίζονται στη διάκριση μεταξύ «θέσεως υποκειμένου», «πολιτικής υποκειμενικότητας» εστιασμένης στην προβληματική της ταύτισης και της απόφασης (Howarth, 2008 [2000]: 122) .

Όπως δείξαμε, νωρίτερα, οι προσεγγίσεις της αρχειακής πρακτικής, όπως για παράδειγμα των Buchloh, Foster και Enwezor, αναφέρονται στο ζήτημα του δημόσιου χαρακτήρα του αρχείου και των θεσμών, υπό το πρίσμα κυρίως της συντηρητικής, κατασταλτικής τους πλευράς και όχι της παραγωγικής τους διάστασης. Οι θεωρήσεις αυτές, παρότι συνέβαλαν στον προσδιορισμό των διαφορετικών φάσεων της αρχειακής πρακτικής, δεν ενδιαφέρονται ιδιαίτερα να ξεκαθαρίσουν τη σύγχυση που προκαλείται ενίοτε από την ταύτιση της συλλογής με το αρχείο καθώς επίσης και από την ταύτιση του αρχείου με τη μνήμη, το τραύμα και την ιστορία. Αντίθετα τείνουν πολλές φορές να βασίζονται τη θεώρηση τους σε αυτές τις ταυτίσεις, οι οποίες είναι προβληματικές. Στον βαθμό που με τη συρραφή τεκμηρίων επιθέτουμε πάνω στο αρχείο μια επερώτηση και μια πλοκή, το καθιστούμε ιστορία που βρίσκεται στον αντίποδα του τραύματος, το οποίο δεν ιστορεί· είναι βουβό. Εδώ, δεν θέλουμε να πούμε ότι τα όρια μεταξύ των κατηγοριών της συλλογής και του αρχείου δεν είναι πράγματι δυσδιάκριτα ή ότι οι μηχανισμοί παραγωγής δεν είναι παρεμφερείς και σε κάποιες περιπτώσεις ταυτόσημοι. Η εστίαση, όμως, στον ρυθμιστικό ρόλο που εξ ορισμού αναλαμβάνουν τα αρχεία επαναφέρουν το ενδιαφέρον στον δημόσιο χαρακτήρα του αρχείου και στη σημασία της σύστασής του που βρίσκεται πέρα από ένα μοναχικό, ιδιωτικό σύμπαν ταξινόμησης. Επιπλέον, κάνουν σαφές το γεγονός ότι το τραύμα είναι καταστατικό σε οποιαδήποτε ίδρυση, η δομή όμως που προκύπτει δεν ταυτίζεται με αυτό. Το αρχείο δεν είναι ταυτόσημο της μνήμης, της ιστορίας, του τραύματος, της αλήθειας αλλά, με ένα τρόπο, της ίδιας της υποκειμενοποίησης, της οποίας μηχανισμοί/συσκευές (devices) είναι η μνήμη και η ιστορία. Ένα αρχείο δεν είναι μια αυτόνομη οντότητα αλλά συνδέεται με τα θεσμικά χαρακτηριστικά μιας

δομής. Δεν επιζητά να ανατρέψει αυτά τα χαρακτηριστικά αλλά να αποτελέσει το εκφών της προκειμένου να κατανοήσουμε την ουσία της.

Όπως ήδη επισημάναμε, από την μια πλευρά, στην προσέγγιση του Foster υπάρχει μια συστηματική προσπάθεια προσδιορισμού των χαρακτηριστικών του μέσου. Ο Enwezor προσφέρει μια πολύτιμη διάλεκτο που επισφραγίζει τις δημιουργικές ‘αντιμεταθέσεις’ με τους λόγους και τους μηχανισμούς άλλων πεδίων πέραν του πεδίου της τέχνης. Η συζήτηση, όμως, για το μέσο δεν έχει εξαντληθεί, ιδιαίτερα αν τη δει κανείς ξανά από τη σκοπιά της θέσης που επιχειρούν να λάβουν αυτές οι πρακτικές μέσα σε ένα ευρύτερο πεδίο που διαπερνά και υπερβαίνει το πεδίο της τέχνης. Σε αυτή την κίνηση το μέσο εξετάζεται στο πλαίσιο της ‘δημοκρατικής στροφής στην τέχνη’ και συνδέεται με το ενδιαφέρον για τους θεσμούς, την εξουσία, τον Νόμο και την πίστη στις ίδιες τις δημοκρατικές αξίες. Μας ενδιαφέρει, δηλαδή, να δώσουμε προβάδισμα στη σημασία μια σειράς ‘ευτυχών αντιμεταθέσεων’ που λαμβάνουν χώρα στο σχηματισμό της αρχαιακής πρακτικής, του μέσου του αρχείου και του ‘ηγεμονικού’ ρόλου που αναλαμβάνει η τέχνη αρχείου στη θεσμίζουσα διαδικασία που ακολουθεί την εξάρθρωση.

Τα παραπάνω αφορούν μια πρακτική την οποία συχνά συνοδεύει το συνθετικό αντί-, περιγράφοντας, τρόπον τινά, την αντίσταση ή την αντίθεσή της σε παγιωμένες σχέσεις εξουσίας. Η παραδοχή της δικής μας θεώρησης σχετικά με αυτή την πρακτική βασίζεται ουσιαστικά στην αναγνώριση ότι η σχέση με την εξουσία και την ηγεμονία δεν είναι μόνο καταστροφική. Άλλωστε, καθώς η αποδόμηση και η ηγεμονία είναι οι δύο όψεις μίας και μόνης διαδικασίας, η παραγωγική αποδόμηση οφείλει να λάβει υπόψη της τη σημασία της διάρθρωσης, η οποία απαιτεί την ανάκληση της ηγεμονίας. Στη θεώρηση του αρχείου υπό το πρίσμα της φουκωικής και ντεριντιανής αποδόμησης, η αρχαιακή δραστηριοποίηση γίνεται κατανοητή ως μια πράξη αντίστασης κατά του ενός υπάρχοντος συστήματος (αυτό μπορεί να αφορά την ίδια την ιστορία —της τέχνης—, τους θεσμούς της, την ίδια την καλλιτεχνική πρακτική). Αυτή η διαδικασία, όπως είναι σαφές από τη θεωρία του λόγου, προκειμένου να μην καταλήξει σε μια χωρίς τέλος και εντέλει χωρίς νόημα διάλυση, απαιτεί τη μερική καθήλωση σε κομβικά σημεία γύρω από τα οποία συγκροτούνται τα νέα αρχεία. Απαιτείται, δηλαδή, ένας δεσμός ανάμεσα σε επιμέρους κινητοποιήσεις, που

συνδέονται μεταξύ τους ως ισοδύναμες απέναντι σε μια ‘καταπιεστική’ καθεστηκυία συνθήκη.

Στο βιβλίο της Joan Gibbons *Contemporary Art and Memory. Images of Recollection and Remembrance* (Gibbons, 2009), η θεωρητικός ταυτίζει την οργανωμένη προσπάθεια εγκαθίδρυσης «συλλογικών μορφών υπόμνησης με την ίδρυση αρχείων» (οπ.: 75). Η έννοια της εξάρθρωσης είναι κομβική στην ανάγνωσή της. Σύμφωνα με την Gibbons, η συλλογική εμπειρία του ολοκαυτώματος εξαρθρώθηκε εξαιτίας της πραγματικότητας η οποία επέβαλε στα θύματα να αναπτύξουν στρατηγικές επιβίωσης μέρα με τη μέρα, κατά τις οποίες οι έννοιες της κοινωνικής ευθύνης, της φροντίδας και της αμοιβαίας υποστήριξης είχαν εξαφανιστεί. Σε αυτή την περίπτωση, μια συλλογική αποκατάσταση της μνήμης ήταν σχεδόν αδύνατη. Η θέσμιση αρχείων όπως το *Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies* στο πανεπιστήμιο του Yale, αναλαμβάνει αυτό τον ρόλο. Η διαπίστωση με την οποία η Gibbons ξεκινά τη μελέτη της για τη σημασία του συγκεκριμένου αρχείου δεν μιλά για την ανάγκη της αρχειοθέτησης ως ψυχαναγκαστικού μηχανισμού ανακούφισης- αποκατάστασης μιας εξαρθρωμένης πραγματικότητας μέσω αρχειακών τελετουργικών. Η ανάγνωσή της δεν πρέπει να εκληφθεί ως άλλη μια αξιολόγηση του αρχείου ως αντίβαρου σε στιγμές κρίσης. Το ενδιαφέρον της έγκειται στη σημασία που αποδίδεται στην «οργανωμένη προσπάθεια εγκαθίδρυσης», στη (επανα)συγκρότηση υγιών –δηλαδή κοινωνικά υπεύθυνων, με αισθήματα μέριμνας και φροντίδας για τον άλλον– υποκειμένων. Στο πρίσμα αυτό μπορούμε να διαβάσουμε με πιο διευρυμένο τρόπο την μεριμνητική (affective) διάσταση που αποδίδει στο αρχείο ο Hal Foster.

Για τα δρώντα υποκείμενα που συνδέονται με την παραγωγή ενός αρχείου σημασία έχουν οι μερικές καθηλώσεις και πραγματώσεις της επιθυμίας, της δικής τους αλλά και των προηγούμενων γενεών, που εγγράφονται στη μνήμη τους, καθώς και των μελλοντικών, που προσδοκούν. Οι μερικές καθηλώσεις, όμως, γίνονται αντιληπτές στο πρίσμα της τυχαιότητας, που τόσο σημαντικό και κομβικό ρόλο έχει στη θεώρηση του Laclau. Για το λόγο αυτό, οι καθηλώσεις δεν λαμβάνονται με δογματισμό αλλά πάντα σε συσχετισμό με τις έννοιες της αναγκαιότητας και του Αδύνατου. Όπως δείξαμε στο δεύτερο κεφάλαιο, το υποκείμενο, προκειμένου να μην εγκλωβιστεί μέσα σε έναν διαρκή υστερικό Λόγο, δεν μπορεί να αφηθεί σε μια διαρκή μετωνυμική μετάθεση των σημαινόντων. Η επιθυμία του απαιτεί την μερική καθήλωση σε

ορισμένους μη τυχαίους στόχους, τους οποίους πρέπει να πάρει σοβαρά (Λίποβατς, 2001: 55). Η σχέση μέσω της οποίας ένα συγκεκριμένο περιεχόμενο θα καταστεί το σημαίνον της απύσας πληρότητας περιγράφει την «ηγεμονική σχέση», έτσι όπως προσεγγίστηκε από τον Laclau (1997 [1990]: 221). Το αρχείο είναι η αποκρυστάλλωση αυτής της ηγεμονικής σχέσης. Η ηγεμονική τάξη, όμως, δεν αναφέρεται στην επιβολή μιας δοσμένης οργανωτικής αρχής αλλά στο προϊόν μιας πολιτικής διαντίδρασης που παρουσιάζεται ως δύναμη με ευρύτερους στόχους, είτε της χειραφέτησης είτε της εξασφάλισης μιας νέας τάξης με ευρύτερη ισχύ.

Το παιχνίδι της εξάρθρωσης και της συνάρθρωσης έχει να κάνει με την παραγωγική διάσταση αυτής της εξάρθρωσης και αναφέρεται στη στιγμή που ξεκινά η προσπάθεια συρραφής του κενού που έχει προκαλέσει η εξάρθρωση της προηγούμενης δομής. Εδώ καθίσταται σημαντικό το ζήτημα της παγίωσης και της θέσμησης. Της θέσμησης, όμως, όπως δείξαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, όχι ως το σύνολο των γραφειοκρατικών διευθετήσεων αλλά ως η πρωτότυπη διαδικασία του *λέγειν* και *τεύχειν*. Η πρωτότυπη αυτή διαδικασία καθιστά σαφές ότι το ουσιώδες της δημιουργίας δεν είναι απλώς η «ανακάλυψη», η αποκάλυψη, αλλά η συγκρότηση του νέου. Η ανάδυση νέων θεσμών και νέων τρόπων ζωής είναι μια ενεργός συγκρότηση. Η συγκρότηση συνδέεται με τη βιωσιμότητα σε δεδομένες περιστάσεις (Καστοριάδης 1985 [1975]). Κατά τη συγκρότηση αναδύεται ταυτόχρονα η διαπίστωση ότι δεν υπάρχει ένας απaráλλαχτος «εγγυημένος και αντικειμενικός δείκτης» που περιγράφει την κοινωνία, γιατί η ιστορία, η μνήμη και κατ' επέκταση η κοινωνία δεν είναι ολόκληρες (Λίποβατς, 1991). Είναι ένα και μη όλον ταυτόχρονα.

Το ζήτημα των θεσμών απασχόλησε το πεδίο της τέχνης, στον βαθμό που στο δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα έγινε αντικείμενο ιδιαίτερου ενδιαφέροντος για καλλιτεχνικές πρακτικές. Το ενδιαφέρον αυτό οδήγησε στην παραγωγή έργων τα οποία σχημάτισαν μια γενική κατηγορία, αυτή της θεσμικής κριτικής. Ενδεικτικά αναφέρουμε, μεταξύ του πλήθους μελετών για το ζήτημα, δύο ανθολογίες που συνοψίζουν το πλαίσιο και το πλέγμα των καλλιτεχνών αυτής της πρακτικής. Όπως μαρτυρεί και ο τίτλος των ανθολογιών, *Institutional Critique: An Anthology of Artists' Writings* (Alexander Stimson, 2009) και *Institutional Critique and After* (Fraser et al., 2006), το ενδιαφέρον τέτοιων μελετών επικεντρώνεται σε έργα που ασκούν κριτική στους θεσμούς και τους

μηχανισμούς της τέχνης και, μέσω μιας σειράς αναγωγών, στους θεσμούς της κοινωνίας. Τέτοιες συλλογικές μελέτες αφενός καθιστούν σαφές ότι στο τέλος του 20^{ού} αιώνα η πρακτική αυτή είναι μια αποδεκτή κατηγορία από τον κανόνα της τέχνης και αφετέρου ότι προσδιόρισε τον ορίζοντα της κατανόησης πολλών επιμέρους καλλιτεχνικών εγχειρημάτων. Εγχειρήματα όπως το *Art and Artifact. The Museum as Medium* (Putnam, 2001) και το *The Museum as Arena* (Kravagna & Kunsthaus, 2001), προσφέρουν μια ενδιαφέρουσα αντιστροφή κατά την οποία, ένας από τους πιο ισχυρούς θεσμούς της τέχνης, το μουσείο, καθίσταται μια ιδιάζουσα εναλλακτική καλλιτεχνική πρακτική· μετατρέπεται το ίδιο σε ‘μούσα’, πεδίο δράσης, ‘αρένα’ και μέσω αυτής της διαδικασίας τού (επαν)αποδίδεται μια δημιουργική διέξοδος από τον μονοσήμαντο εξουσιαστικό (authoritative) του χαρακτήρα. Οι καλλιτεχνικές πρακτικές θεσμικής κριτικής βρήκαν την έκφρασή τους σε πολλές και ποικίλες εκδοχές, από μινιμαλιστικά και εννοιολογικά έργα μέχρι εγκαταστάσεις και περφόρμανς. Το ζήτημα των θεσμών και της θέσμησης εξακολουθεί να απασχολεί το πεδίο της τέχνης· ειδικά σε μια περίοδο δύσκολων οικονομικών και κοινωνικών συνθηκών που τίθεται όλο και πιο επιτακτικά το αίτημα μιας ριζοσπαστικής δημοκρατίας, όπως την περιέγραψε η Mouffe, δηλαδή, μιας ανταγωνιστικής δημοκρατίας, .

Ο θεωρητικός Gerald Raunig, στο βιβλίο *Contemporary Critical Practice*⁷⁵ (Raunig & Ray, 2009), προσφέρει μια ιδιαίτερα χρήσιμη αποτίμηση της τέχνης θεσμικής κριτικής που της δίνει μια πολύ παραγωγική διεύρυνση. Ο Raunig υποστηρίζει ότι στο ζήτημα της θέσμησης μπορεί να αναζητήσει κανείς τη ριζοσπαστική θέση που αναλαμβάνουν κριτικές καλλιτεχνικές πρακτικές, πέρα από «αμυντικά σχήματα» (defensive figure) και «αντι-στρατηγικές» (counter-strategies), προς νέες διευρυμένες μορφές καλλιτεχνικής πρακτικής. Η μετατόπιση προς μια θεσμίζουσα πρακτική, όπως την ονομάζει, αφορά κυρίως τις περιοχές αλληλοεπικάλυψης τέχνης και πολιτικής.

⁷⁵ Το κεφάλαιο της έκδοσης, *Instituent Practices: Fleeing, Instituting, Transforming* είναι υπό δημοσίευση στα Ελληνικά με τον τίτλο *Θεσμίζουσες πρακτικές, αρ. 2: Θεσμική κριτική, συντακτική εξουσία και η επιμονή της θέσμησης* στην έκδοση του ερευνητικού προγράμματος *Αρχεϊακές Πρακτικές και Πολιτικές της Μνήμης στην Τέχνη του Δημόσιου Χώρου* που εκπονείται στο Πανεπιστήμιο Πατρών, Τμήμα Αρχιτεκτονικής, υποστηριζόμενο από το πρόγραμμα Κ. Καραθεοδωρής, με επιστημονικό υπεύθυνο τον καθηγητή Π. Κούρο και ερευνήτρια την γράφουσα. Το άρθρο αυτό είναι, μεταξύ άλλων, προϊόν ενός συστηματικού προγράμματος που αποκρυσταλλώθηκε στο ηλεκτρονικό περιοδικό transversal και τη διαδικτυακή πλατφόρμα eicpc, αφιερωμένου στη μελέτη του ζητήματος της θεσμικής κριτικής και της προοπτικής ανανεωμένων πέρα από την παραδοσιακή πρόσληψη θεσμών <http://www.eicpc.net/>.

Σύμφωνα με τη θεώρησή του τα πρότζεκτ τέτοιου τύπου βασίζονται σε μια ενδιαφέρουσα εσωτερική σύγκρουση. Ο όρος θεσμός, υπονοεί μια επιθυμία για διάρκεια, συνέχεια, ασφάλεια. Ο όρος πρότζεκτ από την άλλη υπονοεί περατή διάρκεια συνυφασμένη πολλές φορές, με «επισφάλεια» (precarization) και ανασφάλεια. Η έννοια της θέσμησης γίνεται σημαντική σε αυτή τη συνθήκη. Στη βάση της παραπάνω αντινομίας που διέπει μια τέτοια πρακτική, η θέσμηση δεν αφορά χώρους που αφελώς φαντασιώνουν ελευθερία από την κυριαρχία. Αντίθετα, όπως εξηγεί ο Raunig, η φουκωική σύλληψη της «κυβερνησιμότητας» μας επιτρέπει να κατανοήσουμε το ζήτημα της θέσμησης υπερβαίνοντας τον δυισμό της «καθολικής μη κυβερνησιμότητας» και της «άρνησης της κυβερνησιμότητας». Επιτρέπει τη μετάβαση από έναν αγώνα με τον υπερβατολογικό «μεγάλο Άλλο» σε έναν διαρκή αγώνα στο πεδίο της εμμένειας (in the plane of immanence) (Raunig, 2009b: 4). Ο αγώνας, καταλήγει, ο Raunig δεν πραγματοποιείται ως κριτική στους θεσμούς αλλά ως διαδικασία θέσμησης. Στη θεώρηση του ιστορικού, κινήσεις (movement) φυγής (flight) και εξόδου διαφυλάσσουν τη θεσιμίζουσα πρακτική από την εξ αρχής «οργάνωσή της σε δομή» (structuralization) και από το «κλείσιμο» (closure).

Η σημασία που αποδίδεται και από την πλευρά του Raunig στο ζήτημα της θέσμησης δεν πρέπει να λαμβάνεται ως μια συναρθρωμένη σειρά διευθετήσεων, αλλά ως μια ενεργή συγκροτησιακή δράση του καινούργιου. Η διαφυγή δεν αφορά ατομικιστικές, (εσωτερικές) τάσεις φυγής, δεν βασίζεται εξ ολοκλήρου σε φαντασίες μιας τελείως διαφορετικής εξωτερικότητας⁷⁶. Αφορά μετασχηματισμούς που προϋποθέτουν μια εγκάρσια (transversal) τομή η οποία εκτείνεται πέρα από τα όρια ενός συγκεκριμένου πεδίου. Σε αυτή την περίπτωση, η «διαφυγή» (fleeing) διανοίγει την προοπτική μιας «αποτελεσματικής παρέμβασης (intervention) στην κυβερνησιμότητα του παρόντος» (Raunig, 2009b: 10), ή ακόμα πέρα αυτών προς μια «θεσιμίζουσα πρακτική»

⁷⁶ Σύμφωνα με τον Antonio Negri, το παράδοξο της τέχνης σήμερα, συνίσταται στην επιθυμία να παράγουμε τον κόσμο με διαφορετικό τρόπο επιθυμώντας ταυτόχρονα να παραμείνουμε μέσα σε αυτό τον κόσμο, αναγνωρίζοντας ότι δεν υπάρχει άλλος κόσμος από αυτόν μέσα στον οποίο υπάρχουμε. Σε αυτή την παραδοχή αναγνωρίζει κανείς ότι το 'έξωθεν' που θα κατασκευαστεί μπορεί μόνο να είναι «το άλλο μέσα σε ένα απόλυτο έσωθεν» (Negri, 2011: 108). Μέσα σε αυτή τη συνθήκη παραγωγής, αναπαραγωγής, καταστροφής, αμφισβήτησης μιας συγκεκριμένης μορφής παραγωγής, η καλλιτεχνική δραστηριότητα είναι μια μοναδική μορφή εργασιακής δύναμης (labor power) (οπ.). Σε αυτό το σχήμα η καλλιτεχνική δραστηριότητα καθίσταται η απόλυτη μορφή της «potenza» (οπ.: 109). Ο Negri, όμως, προσβλέπει σε μια συντακτική εξουσία απαλλαγμένη από το κυρίαρχο ανάθεμα. Πρόκειται για μια «πολιτική της εμμένειας» όπου παραμένει ασαφής η μορφή της 'επιστροφής στην πολιτική' [βλ. σχετικά (Agamben, 2005 [1995]:) και επίμετρο Σταυρακάκη στο ίδιο: 303].

(instituent practice) (οπ.:7). Πρόκειται για μια καλλιτεχνική θεσμίζουσα πρακτική που προσβλέπει να μετασχηματίσει την ίδια την τέχνη της κυβερνησιμότητας, όχι μόνο σε σχέση με τους θεσμούς του πεδίου της τέχνης ή των θεσμών της, αλλά συμμετέχοντας σε πολιτικές πρακτικές που διασχίζουν εγκάρσια τα πεδία, τις δομές και τους θεσμούς (οπ.:11).

3.3. Η φόρμα του αρχείου. Η πολιτική του καλλιτεχνικού αρχείου.

Τα παραπάνω συνδέονται δημιουργικά με τον σχηματισμό του ίδιου του καλλιτεχνικού μέσου, μεθοδολογικά και σε σχέση με τα φορμαλιστικά του χαρακτηριστικά. Στο πρώτο μέρος, της έρευνάς μας, παρουσιάσαμε τις μεταδομιστικές και μετα-μαρξιστικές συζητήσεις περί ηγεμονίας και διαφοράς που οδήγησαν στα ‘δόγματα αμφιβολίας’. Υπό αυτό το πρίσμα, το ίδιο το επιστημονικό παράδειγμα στο οποίο a priori αποδίδεται η αρχειακή πρακτική αντιμετωπίζεται ως ένα ηγεμονικό μοντέλο έρευνας και κατ’ επέκταση γνώσης. Η μετα-μοντέρνα προοπτική της εξώθησης και της προώθησης κριτικών θεωριών και ερευνητικών μίξεων αναδεικνύει συγκεκριμένα θέματα που θα παίξουν καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση του μέσου και στην οργάνωση της μεθοδολογίας της τέχνης αρχείου. Ως κυρίαρχα θα μπορούσαμε να ονομάσουμε τα εξής: τον ‘κριτικό κονστρουξιονισμό’ (critical constructionism), την ‘τοποθέτηση’ (positionality), την ‘αναστοχαστικότητα’ (reflexivity), τον ‘μετασχηματισμό’ (transformation). Τα παραπάνω θα μπορούσαμε να πούμε, οικειοποιούμενοι τον λόγο του Σταυρακάκη σχετικά με την κοινωνική κατασκευή της πραγματικότητας, «βρίσκουν τη βάση τους σε μια κριτική των αντικειμενιστικών και ουσιοκρατικών αντιλήψεων της πραγματικότητας» που προκρίνουν τους ρηματικούς σχηματισμούς (Σταυρακάκης, 2008: 116, 119).

Μια σειρά από αντιμεταθέσεις έλαβαν χώρα που βρήκαν ιδιαίτερες εκφράσεις και στο πεδίο της τέχνης. Η θεωρία έγινε η ίδια πρακτική, η φόρμα ταυτίστηκε με το περιεχόμενο, η σκέψη και η πράξη, ο νους και το σώμα συνενώθηκαν σε αδιάρρηκτες ενότητες, τα τεκμήρια αναγνωρίστηκαν ως μυθοπλασία, η επιστήμη ως τέχνη και αντιστρόφως (Sullivan, 2005: 519). Οι παραπάνω αντιμεταθέσεις κάνουν σαφές το εξής: η κριτική της μετα-νεωτερικότητας ώθησε στην ‘προβληματοποίηση’ και τη διάρρηξη των ορίων κάθε πρακτικής, συμπεριλαμβανομένης και της καλλιτεχνικής

πρακτικής. Η συνθήκη αυτή επέτρεψε την υιοθέτηση και την ανάδειξη ανορθόδοξων πρακτικών και μεθόδων στους κόλπους της τέχνης. Όροι όπως ‘ενδυνάμωση’ (empowerment), ‘θέσμιση’, ‘πράξη’ και ‘κριτικός αναστοχασμός’ περιγράφουν το επιβεβλημένο αίτημα ως προς την αναστοχαστική πρακτική να προωθήσει τη διαδικασία πέραν των παραδεδομένων ορίων της. Η αναστοχαστικότητα συνδέεται με την ‘τοποθέτηση’ που αναγνωρίζει την εγκαθιδρυμένη φύση των προοπτικών οι οποίες καθορίζουν τον τρόπο που βλέπουμε τα πράγματα. Η τοποθέτηση, η λήψη θέσης, που συνδέθηκε με το λόγο περί ταυτοτήτων, ο οποίος συνάντησε τον φεμινιστικό και μετα-αποικιακό λόγο, είχε επίδραση στις ερμηνείες των ερευνητών και στις στρατηγικές παρουσίασης των δεδομένων. Η αλλαγή θέσης στην σχέση αρχείο-τέχνη, ως προς τα γραφειοκρατικά, ορθολογικά, ιρασιοναλιστικά και δημιουργικά συμφραζόμενα της κάθε πρακτικής, οδηγεί σε διευρύνσεις, στον εναγκαλισμό δημιουργικών διαδικασιών έρευνας, όπως η ζωντανή εμπειρία, η υποκειμενικότητα, η μνήμη ως φορείς της παραγωγής γνώσης. Υιοθετήθηκαν στρατηγικές όπως αυτή της αυτο-παρατήρησης, της συνεργασίας, της κειμενικής κριτικής που στοχεύουν σε μια πιο εγκάρσια τομή, στην ίδια τη διαδικασία συγκρότησης και θέσμισης, η οποία είναι κρίσιμη σε κάθε αρχείο. Η τέχνη αρχείου, στον βαθμό που την περιγράφει κανείς ως μια θεσμίζουσα πρακτική, επιτελεί μια διαφυγή, διανοίγοντας τα ίδια τα όρια του πεδίου της τέχνης ως προς τα (καλλιτεχνικά) μέσα, τον (αποτελεσματικό) πολιτικό της ρόλο και την παραγωγή διευρυμένων συναρθρώσεων. Πρόκειται, όμως, για μια θεσμίζουσα πρακτική που, όπως κάθε θεσμίζουσα πρακτική, είναι υποκείμενη σε κριτική και αυτοκριτική ως προς τη δύναμή της να ‘δικαιώσει’ τα παραπάνω.

Η αρχειακή πρακτική, αξιοποιώντας αυτές τις αντιμεταθέσεις, παίρνει σταδιακά μια μορφή που τείνει να γίνει ο κυρίαρχος τρόπος έκφρασής της. Αυτή αφορά μια αποκεντρωμένη πρακτική που χαρακτηρίζεται από την πολυσυλλεκτικότητα και την υβριδικότητα των μέσων που χρησιμοποιεί, ως στρατηγική διατάραξης των ορίων του κάθε μέσου και κυρίως ως ανατροπή της ταύτισης του αρχείου με μια χωρική ευταξία, με την ταξινομητική διαδικασία. Στην αποκεντρωμένη εκδοχή του αρχείου, συναντάμε διασταυρούμενες διαφορετικές εκδοχές του ίδιου έργου που απαρτίζουν, όμως, το σύνολό του. Πλασματικές και πραγματικές αντιμεταθέσεις ρόλων απορυθμίζουν την ιδέα της αυθεντίας και της αυθεντικότητας, ενώ μυθοπλαστικές και πραγματικές συνεργασίες επισφραγίζουν τη συλλογικότητά του. Η «πολιτική της

ταυτότητας» θα έρθει να καλύψει το κενό που άφησε ο «θάνατος του συγγραφέα» ως το καταπιεστικό, κυρίαρχο και προνομιούχο υποκείμενο της νεωτερικότητας, όπως σημειώνει η Άντζελα Δημητρακάκη (2009: 45). Μέσα σε αυτό το πέρασμα θα αναδυθεί ξανά μια ‘οργανική συλλογικότητα’⁷⁷, τουλάχιστον ως επερώτηση για την οργάνωση και η σημασία συμμετοχής σε νέα κοινωνικά κινήματα, όπως παρατηρεί η Butler (Butler et al., 2000: 169). Μέσα από τη διαδικασία της συμμετοχής, ο συγγραφέας θα επιστρέψει ως συλλογικότητα ή ως συνεργατικότητα, όχι ως επιβεβλημένη θέση εκ των άνω, αλλά ως συνεργατικότητα που τονίζει την «ανάγκη εύρεσης πιο δημοκρατικών μεθοδολογιών» (Δημητρακάκη, 2009: 45).

Τα παραπάνω αφορούν ένα ζήτημα που κατέχει κεντρικό ρόλο τόσο αναφορικά με το ζήτημα της θέσμισης, όσο και με την ίδια την καλλιτεχνική πρακτική. Επομένως, είναι ένα ζήτημα που θα μας απασχολήσει επανειλημμένα σε σχέση με το καλλιτεχνικό αρχείο. Το ζήτημα της συλλογικότητας στη σύγχρονη συνθήκη της κρίσης του υποκειμένου και του κατακερματισμού της κοινωνίας σε άτομα φαίνεται να επιστρέφει με ιδιαίτερα επιτακτικό τρόπο. Αυτή η συνθήκη μας επαναφέρει όχι μόνο στην πραγματικότητα ενός πληθυντικού εγώ αλλά στην ανάγκη ενός συλλογικού εμείς. Σε αυτή τη μετάβαση γίνεται σαφές ότι το παλαιό σύνθημα ‘το προσωπικό είναι πολιτικό’ φανερώνει πως το ιδιωτικό διαπλέκεται με το δημόσιο και γίνεται η ενεργός δύναμη για δημόσια δράση. Τη δεκαετία του ’60, για παράδειγμα, σε αυτό το σύνθημα δικαιώθηκε ο φεμινιστικός αγώνας. Αυτό το γεγονός αποκαλύπτει ότι η πραγματική σημασία αυτού του συνθήματος αναδύεται, όταν αφορά ένα εμείς, ένα συλλογικό εμείς. Το συλλογικό εμείς περιγράφει για παράδειγμα τους κοινούς αγώνες διαφορετικών υποκειμένων και την εμπρόθετη συνάρθρωσή τους προκειμένου να καλύψουν το κενό που έχει δημιουργηθεί από τις εξαρτήσεις (των αξιών και των ταυτοτήτων) που έχουν προηγηθεί. Η ιδέα της συλλογικότητας, που βρίσκει ιδιαίτερες και διαφορετικές εκφράσεις στην καλλιτεχνική παραγωγή δεν μας επαναφέρει στη ρομαντική ιδέα μιας προνεωτερικής συντεχνίας⁷⁸. Κάθε άλλο, ο προβληματισμός περι

⁷⁷ Ιδέα που ξεκινά από το ενδιαφέρον σύγχρονων διανοητών για την ιδέα του ‘οργανικού διανοούμενου’ του Antonio Gramsci. Πρόκειται για ένα συλλογικό υποκείμενο που δεν κινείται ελεύθερα, ανένταχτο. Αντίθετα επιδιώκει την οργάνωση συλλογικών δραστηριοτήτων οι οποίες αποτελούν μέρος ενός ευρύτερου συλλογικού πολιτικού σχεδίου (Marchart, 2008: 256-7).

⁷⁸ Το 2006 με αφορμή την Whitney Biennial η οποία σε μεγάλο βαθμό επικεντρώθηκε σε συλλογικές εναλλακτικές καλλιτεχνικές πρακτικές, ο δημοσιογράφος Holland Cotter στο άρθρο του στους NY Times, γράφει ότι η στροφή προς τη συλλογικότητα που διανοίγει τους συμβατικούς προσδιορισμούς της τέχνης και των καλλιτεχνών –του αρχείου και των αρχαιοθετών, θα συμπληρώναμε– στη σφαίρα του ακτιβισμού, του επιστημονικού πειραματισμού, της ιστορικής αναμόρφωσης, δεν «μπορεί παρά να

συνάρθρωσης και συλλογικότητας συνδέεται με ένα σύνολο τωρινών ερωτημάτων που ανακύπτουν στη σκληρή συγκυρία της εξάρθρωσης των επισφαλών, εργασιακών υποκειμένων, των ανθρώπων χωρίς ταυτότητα (*sans papier*), όλων εκείνων που είναι ‘ακατάταχτοι’ (*unclassified*) από τον επίσημο κανόνα ‘ύπαρξης’⁷⁹. Η συλλογική κίνηση δεν αναζητά την έκφρασή της σε μια απομονωμένη συντεχνιακή ενέργεια αλλά ούτε και σε μια συλλήβδην μαζική συλλογική κίνηση. Η επιδίωξη της συλλογικότητας, στις καλλιτεχνικές εκδοχές της, όπως θα δούμε και από τις περιπτώσεις που εξετάζουμε, όσο ανακινεί, μέσα από μια σειρά αναγωγών, τη σημασία της συνάρθρωσης άλλο τόσο αποκαλύπτει τα όριά της ως *a priori* δυνατότητα για τη δημιουργία οποιουδήποτε σχήματος, πρωτοβουλίας, δομής. Η διαχωριστική γραμμή του ‘μέσα/έξω από τη συλλογικότητα’ παραμένει διαρκώς παρούσα, ενίοτε αδιάρρηκτη. Για να υπάρξει η δυνατότητα μιας συλλογικότητας η οποία θα μπορεί να επεμβαίνει στην ίδια την τέχνη της κυβερνησιμότητας του πεδίου της τέχνης και πέραν αυτού, απαιτείται μια συντονισμένη (μερική) ενέργεια, που παραμένει, όμως, ενδεχομενική και ανεπαρκής. Παρότι όμως, ενδεχομενική και ανεπαρκής, η εξάρθρωση των μέσων και των θεσμών της (στην περίπτωση της τέχνης, του καλλιτεχνικού είδους, των μουσείων, πανεπιστημίων κ.λπ.) προσβλέπει στο ‘μερικό κλείσιμο’ και αφορά την ανασυγκρότηση των δομών που έχουν εξαρθρωθεί μέσω νέων και απρόσμενων συναρθρώσεων.

Η συλλογική ταυτότητα περιγράφει τόσο τις φανταστικές όσο και τις πραγματικές κοινότητες. Αφορά μια πράξη συμμετοχής και συγκρότησης καθώς επίσης και την παραδοχή μιας σειράς από προηγούμενους δεσμούς, διεκδικήσεις και περιορισμούς. Είναι ταυτόχρονα ρευστή και σχεσιακή και προκύπτει μέσα από διασυνδέσεις με ένα πλήθος συναθροίσεις χωρίς να αφορά μια σταθερή συνθήκη. Προωθεί λέξεις και πράξεις που ενδυναμώνουν ορισμένα αιτήματα και ενέργειες και απονομιμοποιούν

είναι καλό». Αυτή η αισιοδοξία που προέρχεται μάλιστα από έναν πολύ κυρίαρχο λόγο μας κάνει επιφυλακτικούς ως προς μια πιθανή αποδυνάμωση αυτών των πρακτικών. Η συλλογική πρακτική, όπως άλλωστε και ο ίδιος ο δημοσιογράφος παραδέχεται δεν είναι απαραίτητα «μια εγγύηση ριζοσπαστικότητας» [Βλ. σχετικά (Cotter, March 2006)]. Εντούτοις, αυτό που γίνεται σαφές από άρθρα σαν και αυτό είναι ότι η συλλογικότητα αποτελεί πλέον μια από τις βασικές αναζητήσεις της καλλιτεχνικής πρακτικής και των θεσμών της τέχνης. Έγκειται στην ευθύνη κάθε πρωτοβουλίας να μετατρέψει την ‘αποδοχή’ από μέρους της κυρίαρχης κουλτούρας σε μια μικρή νίκη ικανή να ωθήσει τα πράγματα ακόμα περισσότερο στα όρια τους.

⁷⁹ Ακόμα και σήμερα η συζήτηση για το αν η μαρξιστική πεποίθηση ότι η στέρηση και η συνείδηση αυτής οδηγεί σε επιτυχημένες συλλογικές κινητοποιήσεις καθώς επίσης και για τη σημασία μιας μαζικής, μαξιμαλιστικής συλλογικότητας έναντι μιας επιμεριστικής συλλογικότητας αποδεικνύονται κάθε άλλο παρά άκυρες και άκαιρες. βλ. τη σχετική παλαιά έρευνα (Taylor et al., March 1969).

άλλες. Δημιουργεί κατηγορίες με τις οποίες τα άτομα κατανοούν τον κοινωνικό κόσμο. Η συλλογική ταυτότητα δεν αφορά απλά το άθροισμα των ατόμων και προϋποθέτει κάτι παραπάνω από μια κοινή ιδεολογική δέσμευση (Polleta & Jasper, 2001: 298). Μια τέτοια ενέργεια προϋποθέτει εκ μέρους των υποκειμένων την επιθυμία συμμετοχής στη συλλογικότητα. Η συμμετοχή, όμως, στη συλλογικότητα πρέπει να συνοδεύεται από την επίγνωση της ενδεχομενικότητας των συναρθρώσεων πολύ ετερόκλιτων κατηγοριών. Η σύλληψη ενός συλλογικού εμείς, που αναφέρεται σε έναν αφηρημένο υποκείμενο, πολίτη, κοινών της τέχνης, χωρίς επιμέρους διακριτά χαρακτηριστικά, περιγράφει ένα άτομο που από μόνο του αποτελεί μια ‘ομάδα άνευ σημασίας’. Το υποθετικό νήμα που συνδέει, πιθανά διαφορετικές ομάδες και επιμέρους αγώνες, αποκαλύπτει περισσότερο τις ασυμβατότητες και τα διαφορετικά συμφέροντα που εμποδίζουν τις ομάδες αυτές να συνασπιστούν⁸⁰.

Προκειμένου να αποφύγουμε τον πειρασμό να ανατρέξουμε στις ‘πηγές’, επιλέξαμε να διεισδύσουμε σε εκείνες τις στιγμές που φωτίζουν την ανάδυση της αρχαιακής πρακτικής ακριβώς από τη σκοπιά μιας θεσμιζουσας προοπτικής και δυνατότητας (potentia) και την παγίωσή της σε μια έκφραση της αρχαιακής τέχνης η οποία περιγράφεται με τα παραπάνω χαρακτηριστικά. Για αυτό το λόγο, σε αυτό και στο επόμενο κεφάλαιο θα επικεντρωθούμε σε ορισμένα κομβικά σημεία ως προς αυτή την κατεύθυνση. Στο παρόν κεφάλαιο εντοπίζουμε αυτά τα σημεία στην ανάδυση της τέχνης θεσμικής κριτικής. Ξεκινάμε με τη σημαίνουσα περίπτωση του Marcel Broodthaers και τη σχετική ανάλυση της Rosalind Krauss περί του μέσου ως «διαφοροποιητικού προσδιορισμού» (differential specificity) (Krauss, 2000: 56). Στο επόμενο κεφάλαιο περιγράφουμε το πέρασμα στο βιοπολιτικό αντι-αρχείο, με σημείο εκκίνησης την εμβληματική εργασία (θεωρητική και πρακτική) του φωτογράφου Allan Sekula. Η μελέτη του Sekula έδωσε μια ιδιαίτερη και ιδιάζουσα ώθηση στην τεκμηριωτική τέχνη. Η μελέτη του Sekula εξετάζει τον ρόλο των γραφειοκρατικών αρχείων στη διαμόρφωση ‘υποτελών’ υποκειμένων. Με αυτή την έννοια η μελέτη του έχει εκλεκτικές συγγένειες με τη μετα-αποικιακή θεώρηση του σώματος του αποικιακού αρχείου από την Gayatri Spivak και τις αντίστοιχες μετα-αποικιακές αρχαιακές πρακτικές. Η γλώσσα και το κείμενο θα ενσωματωθούν ως αναπόσπαστα κομμάτια του έργου, ως αδιαμφισβήτητη κληρονομιά της εννοιολογικής τέχνης,

⁸⁰ Το ζήτημα αυτό έχει αναπτυχθεί από τη γράφουσα στη μελέτη του έργου του καλλιτέχνη Ευτύχη Πατσουράκη (υπό δημοσίευση, Βραβείο Δέστε 2011).

υπογραμμίζοντας κυριολεκτικά και μεταφορικά τη ρηματική κατασκευή που είναι το αρχείο. Ακόμα, θα δούμε πως σταδιακά οδηγούμαστε σε μια αλλαγή παραδείγματος αναφορικά με τις πολιτικές της μνήμης, με τις οποίες παραδοσιακά συνδέεται το αρχείο. Αυτή η αλλαγή συνδέεται με το ζήτημα της μνημειακότητας και του ιδιαίτερου τρόπου που αυτή συνδέεται με την τέχνη εγκατάστασης και την εισχώρηση της έννοιας του πολιτικού και της δημόσιας σφαίρας στη συζήτηση περί της (αρχειακής) τέχνης του δημόσιου χώρου. Η τέχνη του δημόσιου χώρου σταδιακά θα πάρει το προβάδισμα από την τέχνη εγκατάστασης ως πιο κατάλληλη να εκφράσει την προσέγγιση του χώρου ως οντολογικής κατηγορίας και όχι ως μόνο φυσικής παρουσίας. Αυτή η μετατόπιση φαίνεται στο πέρασμα από τον συμπεριληπτικό χώρο που παίρνει τη μορφή μιας διαμορφωμένης, σκηνοθετημένης κατασκευής στο φυσικό χώρο, σε έναν ανταγωνιστικό χώρο που παίρνει τη μορφή μιας ενορχηστρωμένης παραγωγής δημόσιας σφαίρας. Στο παρόν και στο επόμενο κεφάλαιο διαγράφεται, μέσω των παραδειγμάτων, αυτή η πορεία. Ο όρος, άλλωστε, εγκατάσταση μπορεί να αναφέρεται στο καλλιτεχνικό είδος (installation art), αναφέρεται, όμως, και στον «εντοπισμό του οίκου», (domiciliation) σύμφωνα με τον ορισμό του αρχείου από τον Derrida. Αναφέρεται στη διοικητική κατοικία όπου διαμένουν οι ‘άρχοντες’ και κατατίθενται τα επίσημα έγγραφα. «Η διαμονή, ο χώρος όπου διαμένουν, σημειώνει το θεσμικό πέρασμα από το ιδιωτικό στο δημόσιο» (Derrida, 1996 [1995]: 17). Κατ’ αναλογία η αρχειακή καλλιτεχνική εγκατάσταση περιγράφει το καλλιτεχνικό είδος και το πέρασμα από τον έναν θεσμό στον άλλο. Η ‘κατοίκηση’ του αρχείου δεν γίνεται κατανοητή έξω από τη δημόσια σφαίρα αλλά ‘εκ-σω’ της, θα λέγαμε παραφράζοντας τον λακανικό νεολογισμό⁸¹. Προκειμένου, να γίνουν σαφή τα όρια που περιγράφουν αυτές τις πρακτικές και τις διαχωρίζουν μεταξύ τους αλλά και από άλλες έξωθεν αυτών, αξιολογείται εν μέρει και το συγκριτικό μοντέλο παρουσίας. Το ενδιαφέρον για τις παραπάνω περιπτώσεις διαυγάζει τους τρόπους με τους οποίους διαμορφώθηκαν οι προϋποθέσεις μιας αρχειακής τέχνης θεσμικής κριτικής σε μια θεσμίζουσα πρακτική η οποία αναδιπλώνεται προς μια δημοκρατική δημόσια τέχνη.

⁸¹ Ο Lacan εισάγει τον όρο *extimite* προσθέτοντας το πρόθεμα *ex* (από το *exterieur*, ‘έξωτερικό’ στη γαλλική λέξη *intimate* (‘εσωτερικότητα/οικειότητα’). Η έννοια αυτή εκφράζει την αμφισβήτηση της αντίθεσης ανάμεσα στο εξωτερικό και το εσωτερικό. Το Πραγματικό είναι τόσο εξωτερικό όσο και εσωτερικό, το ασυνείδητο δεν είναι ένα καθαρά εσωτερικό ψυχικό σύστημα αλλά είναι ταυτόχρονα μια διυποκειμενική δομή. Αντίστοιχα ο Άλλος «είναι κάτι ξένο προς εμένα, αν και βρίσκεται στην καρδιά μου». Το ίδιο το κέντρο του υποκειμένου είναι έξω είναι εκ-κεντρικό και έκ-κεντρο (Evans, 2005 [1996]: 121). Η σκέψη αυτή επεκτείνεται, μέσω μιας διευρυμένης γενεαλογίας στη σημασία που αποδόθηκε στην πολιτική θεωρία στο καταστατικό έξωθεν για τη συγκρότηση οποιασδήποτε δομής.

Η συζήτηση για τη δημοκρατική δημόσια τέχνη διαπερνάται από την προβληματική του χώρου. Ήδη η μετα-δομιστική θεώρηση του αρχείου έχει κάνει σαφή τη σημασία της μετάβασής του από τον πραγματικό τόπο στον οντολογικό χώρο όπου λαμβάνει χώρα η διαδικασία της θέσμησης, της αρχής ως ορισμού και διαφύλαξης του Νόμου. Ως τέτοια αρχή η σύσταση του αρχείου είναι η διεκδίκηση μιας δημόσιας εξουσίας. Η φουκωική ετεροτοπική κατηγορία, η ντεριντιανή τοπονομολογία και η ανταγωνιστική δημόσια σφαίρα προσδιορίζουν τις μετατοπίσεις που λαμβάνουν χώρα στην αρχειακή πρακτική.

Το κεφάλαιο αυτό παρουσιάζει παραδειγματικά τρεις περιπτώσεις που συνδέονται με την τέχνη θεσμικής κριτικής, των Marcel Broodthaers, Mark Dion και Renee Green. Το αρχείο στο έργο και των τριών δεν εμφανίζεται ως το φυσικό ανάλογο της διαδικασίας θεσμοθέτησης (βιβλιοθήκη, ευρετηριακός κατάλογος, μητρώο κ.λπ.), αλλά ως ο πυρήνας αυτής της διαδικασίας που οδηγείται στην δημιουργία δομών και χώρων που μετέχουν στην παραγωγή κοινωνικών σχέσεων, ταυτοτήτων, οικονομικών μοντέλων. Οι χώροι αυτοί μπορεί να είναι οι κυρίαρχοι χώροι ή ακόμα να αναπαράγουν τις σχέσεις εξουσίας των κυρίαρχων χώρων. Μπορεί να μας ωθήσουν να αναζητήσουμε τη δυνατότητα λιγότερο προφανών χώρων του αρχείου και παθητικών τρόπων αναπαραγωγής της εξουσίας. Σε αυτή την περίπτωση το αρχείο γίνεται αντιληπτό ως «σκηνή εγκατάστασης» (Derrida, 1996 [1995]: 17) ορατό και ταυτόχρονα αόρατο. Ως τέτοια σκηνή του αναγνωρίζεται η εξουσία «παρακαταθέσεως» (οπ.) της πράξης της «συγκέντρωση[ς] των σημείων» (οπ.). Στις πρακτικές που παρουσιάζουμε το αρχείο δεν είναι παρόν τόσο ως φυσικός χώρος αλλά περισσότερο ως νόμος [με την έννοια της αρχής που εγγράφεται μέσα του και του δικαίου που το εξουσιοδοτεί, όπως επισημαίνει ο Derrida (οπ.: 18)]. Είναι παρόν ως θεσμός (στον Broodthaers), ως η αφήγηση του «Άλλου» (στους Dion και Green), όπου ομιλεί το υποκείμενο της γνώσης, το φεμινιστικό υποκείμενο κ.λπ. Οι περιπτώσεις αυτές συμβάλλουν στην πρόσληψη του αρχείου ως ‘σκηνής’ μέσω μιας επιπλέον ‘αποφυσικοποίησης’ (κυριολεκτικής και μεταφορικής) που αφορά το ίδιο το έργο τέχνης και τον καλλιτέχνη, πράγμα που είναι ιδιαίτερα εμφανές στην περίπτωση του Broodthaers. Διαταράσσεται, δηλαδή, και επανασυγκροτείται η σχέση του έργου τέχνης με την υλική του παρουσία, η σχέση του καλλιτέχνη με το εκφραστικό μέσο που υπηρετεί, καθώς και η σχέση του αρχείου με τον χώρο της φυσικής του

εγκατάστασης και του αρχειοθέτη με τους μνημοτεχνικούς μηχανισμούς. Επίσης, περιπτώσεις όπως του Dion και της Green που σχηματοποιούνται από την ανάδυση του 'πολιτιστικού υποκειμένου'⁸² συνδέθηκαν με μια σειρά μετασχηματισμών του έργου τέχνης προς τεκμηριωτικές, καταγραφικές και ακτιβιστικές μορφές⁸³ τέχνης μέρος των οποίων, όπως δείξαμε στο πρώτο κεφάλαιο, είναι η αρχειακή πρακτική. Στις τρεις παραπάνω περιπτώσεις βλέπουμε τις προοπτικές αλλά και τα όρια αυτών των μετασχηματισμών μέσω των οποίων προβάλλεται το αρχείο ως μια αγωνιστική «σκηνή εγκατάστασης», όπου σημειώνεται το θεσμικό πέρασμα από το ιδιωτικό σύμπαν στη δημόσια ευθύνη, θα λέγαμε παραφράζοντας τον Derrida (οπ.: 17).

3.4. Marcel Broodthaers. Αρχειακή θεσμική κριτική και πέραν αυτής. Μια φόρμα 'διαφοροποιητικού σχηματισμού'⁸⁴.

Ο σουρεαλιστής ποιητής Marcel Broodthaers μεταπήδησε στο χώρο των εικαστικών τεχνών, όταν με την παρότρυνση του φίλου του γκαλερίστα Philippe Edouard Toussaint αποφάσισε να εκθέσει μια σειρά από αντικείμενα που είχε κατασκευάσει. Στον κατάλογο που συνόδευσε την έκθεση (το 1964) ο καλλιτέχνης διατυπώνει ρητά την αμφιθυμία του σχετικά με αυτή του την δραστηριότητα:

«Και εγώ αναρωτιέμαι αν θα μπορούσα να πουλήσω κάτι και να πετύχω στη ζωή. Για κάμποσο καιρό δεν ήμουν καλός σε τίποτα. Είμαι σαράντα χρονών... Τελικά η ιδέα να επινοήσω κάτι ανειλικρινές πέρασε από το μυαλό μου και άρχισα να δουλεύω ευθύς αμέσως. Μετά από τρεις μήνες έδειξα τι είχα φτιάξει στον Philippe Edouard Toussaint ιδιοκτήτη της Galerie St Laurent. 'Μα είναι τέχνη' αναφώνησε 'και προτίθεμαι να τα εκθέσω όλα'. 'Σύμφωνοι' απάντησα. Εάν πουλήσω κάτι παίρνει το 30%. Φαίνεται ότι αυτή είναι η συνήθης κατάσταση, μερικές γκαλερί παίρνουν το 75%. Τι είναι; Στην πραγματικότητα είναι αντικείμενα»⁸⁵.

Η αμφιθυμία και η ανατρεπτική, σουρεαλιστική, προσέγγιση της ίδιας του της ιδιότητας ως καλλιτέχνη και του πεδίου της τέχνης, θα τον οδηγήσει να αμφισβητήσει

⁸² Σε αυτό θα εστιάσει ο Foster στο εμβληματικό του κείμενο, στο οποίο αναφερθήκαμε, *The Artist as Ethnographer* (Foster, 1999 [1996])

⁸³ Χρήσιμη η σχετική μελέτη που πραγματεύεται την 'επιμονή' της συλλογικής καλλιτεχνικής πρακτικής ενάντια σε μοντέλα που επιχειρούν να αποδυναμώσουν αυτές τις πρακτικές εξακολουθώντας να καλλιεργούν τον μύθο του μοναδικού, ξεχωριστού καλλιτεχνικού υποκειμένου (Stimson & Sholett, 2007).

⁸⁴ «A form of differential specificity» κατά την Rosalind Krauss (Krauss, 2000: 53).

⁸⁵ <http://www.tate.org.uk/tateetc/issue13/espritdecor.htm>, τελευταία επίσκεψη 8/2008.

τα όρια της καλλιτεχνικής πράξης, του καλλιτεχνικού προϊόντος και κυρίως τις ίδιες τις δομές και τους θεσμούς της τέχνης. Μεταξύ διαφορετικών μεθόδων, ασαμπλάζ (assemblage), κολάζ κ.λπ., θα αναλάβει ένα αδιάκοπο έργο ταξινόμησης και καταλογογράφησης. Θα επιδοθεί σε μια εκτεταμένη «απόδοση νέων τίτλων/επανεγγραφή των ονομάτων» (relabelling) εμβληματικών έργων τέχνης. Τέτοιες διαδικασίες θα οδηγήσουν σκόπιμα σε μια ανακατάταξη και «ανακατανομή» (re-shuffling) έργων, μέσων και θεσμών με αποκορύφωμα τη δημιουργία του φανταστικού μουσείου Μοντέρνας Τέχνης. Με τον φανταστικό αυτό φορέα ο καλλιτέχνης θα οργανώσει πραγματικές εκθέσεις, θα εκδώσει δημοσιεύματα και θα παρουσιάσει πειραματικές ταινίες. Την πρώτη παρουσίαση του 'μουσείου' στο διαμέρισμα του καλλιτέχνη το 1968 θα ακολουθήσουν άλλες έντεκα σε μορφή εγκαταστάσεων (installations). Ο Broodthaers θα θέσει υπό εξέταση τον ρόλο των θεσμών τέχνης καθώς και των μηχανισμών έκθεσης, ταξινόμησης και αρχειοθέτησης στην πρόσληψη και την κατανόηση του ίδιου του έργου τέχνης και της ταυτότητας του καλλιτέχνη. Με τις αδόκιμες για τον κανόνα της τέχνης πρακτικές του, θα γίνει η εμβληματική μορφή, μιας νέας υπερκατηγορίας, της τέχνης θεσμικής κριτικής (institutional critique) που σχηματίζεται πιο συστηματικά, ως απόρροια των μετασχηματισμών που θα λάβουν χώρα στο πεδίο της τέχνης στην αύρα του Μάη του '68. Στο πλαίσιο αυτό η αρχειακή πρακτική θα καταστεί το σημαίον της επανεγγραφής της τάξης της τέχνης.

Η περίπτωση του Marcel Broodthaers είναι ιδιόρρυθμη και ταυτόχρονα εμβληματική για τον χαρακτήρα της εικαστικής παραγωγής στο δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα. Ο καλλιτέχνης εισχώρησε στον κόσμο των εικαστικών τεχνών με μια επιτελεστική εκχώρηση της προηγούμενης τέχνης (ποίηση) που υπηρετούσε στην καινούργια. 'Έθεσε σε παύση' την ποιητική του ταυτότητα βουτώντας την τελευταία του ποιητική συλλογή σε γύψινα προπλάσματα, παράγοντας τα πρώτα του εικαστικά αντικείμενα. Αυτόματα μετέτρεψε προκλητικά τις γλωσσικές ασκήσεις που περιλάμβαναν αυτές οι συλλογές σε φετιχιστικά αντικείμενα. Η χειρονομία αυτή ήταν και η απαρχή της κριτικής του: στη σύγχρονη καπιταλιστική συνθήκη κάθε παίγνιο τέχνης δυνάμει παράγει φετιχιστικά και εμπορεύσιμα αντικείμενα Παράλληλα, ήταν και μια πράξη αντίστασης. Η διαπίστωση του δεν τον οδήγησε σε μια παραίτηση αλλά σε μια δημιουργική ανατροπή. Εξαρθρώνοντας την ταυτότητά του ως ποιητής ταυτόχρονα σύστησε τη νέα του ως εικαστικός καλλιτέχνης.

Σχετικά με την αποδόμηση της καλλιτεχνικής του ταυτότητας ο Alain Jouffroy έγραφε το 1968:

«το να παρουσιάζεις τον Marcel Broodthaers σαν ένα καλλιτέχνη που αποτυπώνει κείμενα σε αναμνηστικά πλακίδια φτιαγμένα από γύψο, και έτσι να δείξεις τη σημασία του σε σχέση με άλλους καλλιτέχνες, θα σήμαινε να τον κατατάξεις κανείς σε μια υπάρχουσα πολιτιστική τάξη. [...] μέσω της σκόπιμης σύγχυσης όλων των κατηγοριών (ζωγραφική, ποίηση, γλυπτική, σινεμά κ.λπ.) ο Broodthaers αποδρά στρατηγικά (eludes) από αυτές τις παραδοσιακές πολιτισμικές ταξινομήσεις αντιτασσόμενος σε αυτές θεωρητικά και πρακτικά [...]» [Jouffroy, 1968, αναφορά στον (Buchloh 2000b: 82)]

Αυτή η παλίνδρομη προκλητική θέση εξάρθρωσης, αποκατάστασης και αναδιάρθρωσης, της ταυτότητας και του (καλλιτεχνικού) μέσου θα αποτελέσουν τον πυρήνα της δράσης του Broodthaers. Η διαδικασία που ακολουθεί ο καλλιτέχνης μάς επιτρέπει να κατανοήσουμε το αρχείο που ο ίδιος παράγει με όρους ηγεμονικής παρέμβασης. Το αρχείο είναι ένας ρηματικός σχηματισμός, είναι ο λόγος που φέρνει το υποκείμενο αντιμέτωπο με τα όρια των πράξεων του αλλά ταυτόχρονα το απελευθερώνει από τους «απόλυτους δομικούς καθορισμούς του παρελθόντος» (Σταυρακάκης, 1997: 37).

Τα αρχεία που θα διαμορφώσει ο Broodthaers θα αποτελέσουν τον πυρήνα του Μουσείου που θα οργανώσει ο καλλιτέχνης ως καλλιτεχνικό πρότζεκτ. Ο Broodthaers βάσισε στην οργάνωση αρχείων τη σύσταση του πολιτιστικού οργανισμού τον οποίο ίδρυσε. Με αυτό τον τρόπο ακολούθησε την τυπική, έγκυρη διαδρομή της σύστασης ενός οργανισμού. Συμπύκνωσε την ιδρυτική προϋπόθεση κάθε δομής, την αναφορά σε ένα πυρήνα υλικού, σε μια ιστορία, σε μια καταστατική έναρξη, αρχή. Ο Broodthaers στράφηκε με αυτή τη χειρονομία στους ίδιους τους θεσμούς της τέχνης, στους μηχανισμούς τους, διατηρώντας στρατηγικά τη θέση της εκ-σωτερικότητας, ως ποιητής/καλλιτέχνης, με τον κόσμο των εικαστικών τεχνών, υπενθυμίζοντας ότι σε κάθε συνάρθρωση η σχέση με το έξωθεν είναι καταστατική. Η χρήση του αρχείου από την πλευρά του Broodthaers προκειμένου να κριτικάρει και να θέσει σε εξέταση την εξουσία των θεσμών της τέχνης αναφέρεται στην προφανή σχέση του αρχείου με την εξουσία στην καταστατική της μορφή. Αυτό όμως είναι το ένα μόνο σκέλος της δράσης του καλλιτέχνη. Το δεύτερο αφορά τη συγκρότηση μιας νέας δομής.

Η νέα δομή, το *Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης* που συστήνει ο Broodthaers βασίζεται στα αρχεία που οργανώνει ο καλλιτέχνης. Τα αρχεία αφορούν πρωτίστως την ίδια την πράξη της ταξινόμησης. Ο καλλιτέχνης ταξινομεί τα αντικείμενα που απαρτίζουν τη συλλογή του μουσείου. Το υλικό της ταξινόμησης έχει, ως επί το πλείστον, παραχθεί από τον ίδιο τον καλλιτέχνη. Αυτό περιλαμβάνει γύψινες επιγραφές, άλλων ειδών γλυπτικές συνθέσεις και διάφορα ‘ακατάταχτα’ στον κανόνα της τέχνης αντικείμενα καθώς επίσης και έτοιμο υλικό που έχει συγκεντρωθεί, ταινίες για την ταινιοθήκη, αετοί και αναμνηστικά για το *Τμήμα των Αετών* (εικ. 2, 3) κ.λπ., μεταλλικά πλακίδια με διφορούμενα, ποιητικά ενίοτε, αποσπάσματα γραμμένα από τον καλλιτέχνη. Το αρχείο, περιλαμβάνει επίσης έντυπο, γραφειοκρατικό υλικό με εξέχουσες τις επιστολές που συγγράφει ο ίδιος με παραλήπτες τους «φίλους μου» (*mes amis*). Περιλαμβάνει ακόμα και άλλες επιστολές που συγγράφει ως υποτιθέμενος εντεταλμένος του Υπουργείου Πολιτισμού, για παράδειγμα από την Οστάνδη, ένα αποκεντρωμένο μέρος, που δεν είναι πιθανό να φιλοξενεί πραγματικά κάποια υπηρεσία του Υπουργείου Πολιτισμού.

Το νέο Μουσείο που συστήνει ο καλλιτέχνης, δεν υπάρχει στο χώρο αλλά είναι μια τοπονομολογική δομή. Οργανώνεται με την πρόθεση τόσο της απαρχής, της έναρξης νέων, απρόσμενων συναρθρώσεων όσο και της νομολογικής αρχής, της ανάληψης δημόσιας εξουσίας/δύναμης. Άλλωστε η άποψη του Broodthaers για τον χώρο και ιδιαίτερα σε σχέση με την τέχνη μας δίνει το έρεισμα της σύλληψης του χώρου στην αφηρημένη, οντολογική του διάσταση. Σύμφωνα με την άποψη του η διαρκής αναζήτηση για έναν ορισμό του χώρου εξυπηρετεί μόνο για να κρύψει την ουσία της ίδιας της τέχνης, που είναι η διαδικασία της αφηρημένης, συμβολικής «υποστασιοποίησης» (*reification*). Κάθε υποκείμενο που συλλαμβάνει μια πειστική λειτουργία του χώρου προϋποθέτει μια νοητική, ή οικονομική, φιλοσοφική, κοινωνική οικειοποίησή του (Broodthaers et al., *Φθινόπωρο* 1987: 45). Όσο για τους επιμέρους ρόλους που αναλαμβάνει στη σύσταση αυτού του αρχείου ως ερευνητής, καλλιτέχνης, αρχειοθέτης, επιμελητής και διευθυντής και εκπρόσωπος του Υπουργείου Πολιτισμού, στην πληθυντικότητα τους σχηματίζουν μια οιονεί συλλογικότητα. Ο Broodthaers αποκαθλώνει τον «δημιουργό» για να τον επαναφέρει στην πληθυντικότητά του. Μια πληθυντικότητα που σταδιακά θα οργανωθεί όχι ως ένα αποκεντρωμένο υποκείμενο αλλά ως ένα δυνάμει συναρθρωμένο υποκείμενο, όπως θα δούμε στις περιπτώσεις που θα ακολουθήσουν.

Το μέσο πέραν του μέσου.

Στη σύγκλιση του αρχείου με το μέσο του αρχείου, τον μηχανισμό, τον θεσμό/ίδρυμα, βρίσκει κανείς μια αποκεντρωμένη, σύνθετη θεώρηση του ίδιου του καλλιτεχνικού μέσου και του αρχείου ως τέτοιου. Το 1999 η Rosalind Krauss, δημοσιεύει ένα λεπτό βιβλιαράκι με τον τίτλο *A Voyage in the North Sea. Art in the Post-Medium Condition* (Krauss, 2000). Η μικρή αυτή έκδοση που πραγματεύεται το μέσο χρησιμοποιεί ως περίπτωση μελέτης τον Broodthaers. Αυτό είναι δικαιολογημένο καθώς το έργο του θα γίνει εμβληματικό του πειραματισμού των καλλιτεχνών σχετικά με τα όρια του καλλιτεχνικού μέσου και τους ίδιους τους μηχανισμούς των θεσμών της τέχνης. Η θεώρηση της Krauss επιβεβαιώνει τη σημασία που αποδίδεται στον καλλιτεχνικό μηχανισμό (apparatus) και στη διαδικασία προβληματοποίησης του μέσου ως μηχανισμού, ως αναπόσπαστου κομματιού μιας πολιτικής τέχνης. Σε αυτή, το αρχείο θα αξιοποιηθεί ιδιαίτερα ως εμβληματικός τέτοιος μηχανισμός. Θα σηματοδοτήσει τη στροφή της τέχνης προς ερευνητικές μεθόδους και ως εκ τούτου θα συντελέσει στη διεύρυνση των ορίων, των ανταλλαγών και της διατομεακότητας. Θα συντελέσει στην περαιτέρω διάρρηξη της σχέσης της τέχνης με τα μέσα της και τους θεσμούς της. Η αξιοποίηση της έννοιας του μέσου, σύμφωνα με την ανάγνωση της Krauss, επιχειρεί να απαλλάξει αυτή την έννοια από ένα είδος, που «καταχρηστικά» (abusively), περιορίζεται σε μια μορφή «αντικειμενοποίησης» (objectification) ή πραγματοποίησης (reification), κάτι που σχετίζεται με την κρατούσα αντίληψη ότι ένα έργο δεν είναι τίποτα παραπάνω από τις εμφανείς υλικές του ιδιότητες. Χωρίς αυτό να σημαίνει, όπως σημειώνει η ιστορικός ότι αυτές οι ιδιότητες δε είναι ουσιαστικές προκειμένου να κατανοήσουμε πώς μπορούν να λειτουργούν οι συμβάσεις που αποδίδονται σε ένα μέσο (οπ.: 7). Η σημασία, όμως, μιας επαναλαμβανόμενης δομής, όπως καταλήγει, είναι ότι πρέπει να μπορεί, τουλάχιστον, σε έναν βαθμό να προσδιορίζει τον εαυτό της και μέσα από αυτό, να συμπληρώναμε, να δημιουργεί τα όριά της.

Η μελέτη της Krauss εστιάζει στην περίπτωση του Broodthaers ως την ιδιαίτερα εξαιρετική περίπτωση που συνέλαβε και συνέβαλε σε μια ριζική μεταμόρφωση της καλλιτεχνικής παραγωγής, στη βάση μιας, θα μπορούσαμε να πούμε, διαπάλης με την πολιτιστική βιομηχανία που καθορίζει αυτή την παραγωγή. Στο έργο του, το καλλιτεχνικό μέσο, ο θεσμός της τέχνης, η κοινωνία της κατανάλωσης και το τεχνούργημα ενώνονται ως κομβικά σημεία σε έναν νέο μετασχηματισμό. Ο καπιταλισμός χαρακτηρίζεται από την «εγγενή τάση να διαρρηγνύει τις

προγενέστερες κοινωνικές σχέσεις και να μετασχηματίζει όλα τα αντικείμενα [...] σε εμπορεύματα» (Laclau, 1997 [1990]: 124). Η πρακτική του Broodthaers διαπερνάται από την απαισιόδοξη οπτική του Baudrillard. Σύμφωνα με τον Baudrillard η κυριαρχία των μηνυμάτων από τα ΜΜΕ διεισδύει στον κοινωνικό ιστό, με αποτέλεσμα τα μηνύματα και τα νοήματα να ισοπεδώνονται και να απορροφώνται σε μια ουδέτερη ροή πληροφόρησης, ψυχαγωγίας, διαφήμισης και πολιτικής. Το έργο, όμως, του Broodthaers παράγοντας μια εναλλακτική δομή δεν παραδίδεται σε μια παθητική προσαρμογή στην κυρίαρχη τάξη αλλά στοχεύει σε μια διαφορετική ρύθμιση της. Το δικό του μοντέλο οργάνωσης, απέναντι στην ‘κοινωνία της κατανάλωσης’ διεκδικεί το «δικαίωμα συμμετοχής» (οπ.:125), προοικονομώντας μια ολόκληρη κατεύθυνση της καλλιτεχνικής πρακτικής στο πλαίσιο της δημοκρατικής στροφής στην τέχνη. Αυτή η στροφή θα προκρίνει τη σημασία της συμμετοχής και της δημιουργίας σχέσεων με αποτέλεσμα να δημιουργηθεί ένα ιδιαίτερο καλλιτεχνικό είδος ‘σχεσιακής τέχνης’ που θα εστιάσει στην ανανέωση των θεσμών της τέχνης και κατ’ επέκταση της ίδιας της κοινωνίας. Η ανανέωση αυτή βασίζεται στην ιδέα μιας πιο ‘ενεργής’ σχέσης των θεατών με τους θεσμούς. Πρόκειται για μια προσέγγιση που θα υπογραμμίσει τη σημασία της πρόσληψης των θεωρούντων υποκειμένων ως δρώντων υποκειμένων.

Το έργο του Broodthaers με έναν μη προφανή τρόπο αναφέρεται στον οικονομικό νετερμινισμό της οποιασδήποτε δραστηριότητας, συμπεριλαμβανόμενης και της καλλιτεχνικής ή ιδιαίτερας της καλλιτεχνικής στο καπιταλιστικό σύστημα της υπεραξίας. Στην μποντριγιαρική κριτική⁸⁶ που διαπερνά σε ένα βαθμό το έργο του Broodthaers όλα εκφυλίζονται υπό το βάρος της ομογενοποιητικής αρχής της κατανάλωσης. Τίποτα δεν μπορεί να διαφύγει από τη λειτουργία της απόλυτης ανταλλακτικής αξίας στην οποία το καθετί είναι διαπερατό στην υποκείμενη αξία της αγοράς. Η τέχνη καθίσταται ένα ακόμα σημείο (sign) (Krauss, 2000: 15) της παντοκρατορίας της αγοράς. Στο κλίμα του Μάη του ’68, στο πνεύμα της εξάρθρωσης των κυριαρχικών καπιταλιστικών μοντέλων εκμετάλλευσης των πολιτιστικών αγαθών, επιχειρήθηκε η διάλυση του έργου τέχνης ως καταναλωτικού αντικειμένου.

⁸⁶ Η προσέγγιση του Baudrillard θα ασκήσει μεγάλη επίδραση στις κριτικές προσεγγίσεις καλλιτεχνιών σε σχέση με την αγορά της τέχνης τις δεκαετίες ’70-’80, ιδιαίτερα με τα έργα του *The System of Objects* (Baudrillard, 2005 [1968]), *The Consumer Society* (Baudrillard, 1998 [1970]) και *For a Critique of the Political Economy of the Sign* (Baudrillard Levin, 1981 [1971]). Για τον φιλόσοφο η κατανάλωση και όχι η παραγωγή αποτελούσε την κύρια δύναμη της καπιταλιστικής κοινωνίας.

Η επιχείρηση αυτή βασίστηκε σε μια έντονη κριτική προς τους θεσμούς της τέχνης που θεωρήθηκαν υπεύθυνοι για το αδιέξοδο της σχέσης του έργου τέχνης με την αγορά. Στη μεταμοντέρνα συνθήκη, η εικόνα (και η τέχνη) μετασχηματίζεται σε σημείο. Σύμφωνα με τη μαρξιστική θεώρηση του Fredric Jameson (1999 [1991]) η εικόνα της διαφήμισης, των μέσων επικοινωνίας και του κυβερνοχώρου κατακλύζει κάθε πολιτισμική έκφραση και ο ίδιος ο πολιτισμός γίνεται «έρμαιο ενός αμείλικτου οικονομικού ντετερμινισμού» (Krauss, 2000: 56). Το έργο του Broodthaers δεν παραδίδεται σε αυτόν. Το ζήτημα της εμπορευματοποίησης που διαπερνά την κριτική του, η εξάρθρωση που προκαλείται από την εμπορευματοποίηση στον ρόλο των καλλιτεχνών και του έργου τέχνης μέσα στην κοινωνία, ενεργοποιεί πράξεις αντίστασης που προσβλέπουν σε δρώντες που «είναι αναγκασμένοι να επανεφευρίσκουν συνεχώς τις ίδιες τους τις [...] μορφές» (Laclau 1997 [1990]: 126)⁸⁷. Στο έργο του Broodthaers το καλλιτεχνικό μέσο, ο θεσμός, το καταναλωτικό προϊόν, το τεχνούργημα, γίνονται ταυτόχρονα, προς στιγμή, σχεδόν αδιάκριτα, μέσο, περιεχόμενο, μέθοδος.

Ο Broodthaers προτείνει ως καλλιτεχνικό μέσο την ίδια την ανατροπή της αδιέξοδης σχέσης της τέχνης με τους θεσμούς. Συγκροτεί έναν νέο θεσμό, το *Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης* αναγνωρίζοντας τη σημασία της ανάκτησης, της «ηγεμονίας για μια ακόμη φορά» (Krauss, 2000: 21). Σε αυτή τη διαδικασία, το αρχείο ως η ‘μοναδική επιστήμη’ αναλαμβάνει να (προσδι)ορίσει το σύνολο των σχέσεων που ενώνουν τις πρακτικές του λόγου, να εξηγήσει τη διεσπαρμένη φύση των στοιχείων και των αποφάνσεων που συγκροτούν τις δομές. Αυτή η πρακτική αποκαλύπτει ουσιαστικά την πρόθεση του καλλιτέχνη να θέσει υπό κοινωνικό έλεγχο την αγορά (της τέχνης) και όχι απλώς να οργανώσει έναν αμυντικό αγώνα. Κάτι τέτοιο προϋποθέτει την αποδοχή του πλαισίου που δημιούργησε η αγορά της τέχνης: πλαίσιο που γίνεται αντιληπτό ως η εγγενής ανάπτυξη των αντιφάσεων που προσδιορίζουν τις ίδιες τις εμπορικές μορφές της, όπως θα έλεγε ο Laclau (1997:126, 131).

⁸⁷ Αυτό δε σημαίνει ότι οι νέες αυτές μορφές είναι πάντοτε επιτυχημένες. Η επιτελεσματικότητα συχνά παρασύρεται σε «πέραςμα στην πράξη» (acting out), ενώ σε πολλές φαινομενικά νέες πρακτικές παρατηρείται η νοσταλγία για παραδοσιακές κοινωνικές σχέσεις.

«Το Μουσείο [...]στο κοινό δεν επιτρέπεται η πρόσβαση»⁸⁸.

Ένα μέρος του αρχείου που παράγει ο καλλιτέχνης περιλαμβάνει τριακόσιες διαφορετικές αναπαραστάσεις αετών που προορίζονται για τη σύσταση του Τμήματος των Μορφών του Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης (το τμήμα 'ειδικεύεται' στη μελέτη του *Αετού από την Ολιγαρχία μέχρι Σήμερα*). Η επιλογή του συμβόλου του αετού δεν φαίνεται τυχαία καθώς δημιουργεί τους απαραίτητους συνειρμούς, δύναμης, ολιγαρχίας, υπεροχής, επιβολής, χαρακτηριστικά που αποδίδονται στους κυρίαρχους θεσμούς. Η αρχαική διαδικασία που ακολουθεί ο Broodthaers, μεταξύ άλλων, αφορά μια ιδιαίτερη χειρονομία αντιστροφής κάθε αντικειμένου σε ένα readymade «που επιχειρεί να συνθλίψει τη διαφορά μεταξύ αισθητικού και καταναλώσιμου» (Krauss, 2000: 20). Ταυτόχρονα επιδιώκει να εκκενώσει από το κυρίαρχο νόημά της την επιμελητική και ταξινομητική πρακτική (οπ.: 33), υποβιβάζοντάς την σε μια ψυχαναγκαστική τελετουργία αρίθμησης και ετικετοποίησης. Το ίδιο το μέσο αξιοποιείται στρατηγικά: είναι χρήσιμο στον προσδιορισμό μιας πρακτικής ως καλλιτεχνικής. Το μέσο είναι μια «υποστηρικτική δομή που παράγει μια σειρά συμβάσεων, μερικές από τις οποίες προϋποθέτουν το ίδιο το μέσο ως το αντικείμενό τους και είναι εντελώς προσδιορισμένες σε αυτό, παράγοντας έτσι μια εμπειρία εκ της ίδιας της αναγκαιότητάς τους», όπως σημειώνει η Krauss (οπ.:26). Ο Broodthaers στρέφει την προσοχή μας στα ίδια τα αντικειμενικά χαρακτηριστικά ενός μέσου θέλοντας να αποδομήσει ουσιαστικά τον παγιωμένο τρόπο με τον οποίο προσλαμβάνουμε αυτά τα χαρακτηριστικά. Η αποδόμηση γίνεται η (απ)αρχή για την παραγωγή ενός συνόλου νέων συμβάσεων. Ο μηχανισμός του καλλιτεχνικού αρχείου (apparatus), χαρακτηρίζεται από το «ρηματικό χάος» (Krauss, 2000: 31), την ετερογένεια των δραστηριοτήτων στις οποίες επιδίδεται ο δημιουργός του και στοιχειοθετούν την (καλλιτεχνική) πρακτική του. Όλα τα παραπάνω θωρακίζουν το αρχείο από μια απλουστευτική θεωρητικοποίηση σχετικά με έναν 'συνεχή ή ουσιοκρατικό και ενοποιητικό πυρήνα'. Ο ιδιαίτερος καλλιτεχνικός αρχαιακός μηχανισμός (apparatus) χρωστά τον σχηματισμό του στον τρόπο που ο Broodthaers οργάνωσε το αρχείο των διαφορετικών συμβόλων του αετού. Ο μηχανισμός επίσης οργάνωθηκε με τις εκδηλώσεις, 'εμφάνισεις' αυτού του αρχείου ως το Τμήμα των Αετών του *Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης*⁸⁹, του οποίου ο Broodthaers εκτός από αρχειοθέτη όρισε τον εαυτό του επιμελητή/διευθυντή. Οι ενέργειες αυτές συνθέτουν

⁸⁸ Ο τίτλος είναι από μια επιγραφή του Broodthaers από το *Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης*.

⁸⁹ Βλ. τη σχετική αναφορά της Krauss και για την βίντεο-τέχνη (Krauss, 2000: 31).

το μέσο ως ‘διαφοροποιητικό μηχανισμό’ στη μετά-το μέσο συνθήκη, κατά τη διατύπωση της Krauss. Περιγράφει δηλαδή, την αμφισβήτηση των ‘περιχαρακώσεων’ τόσο των ίδιων των μέσων, όσο και των μηχανισμών της τέχνης και των θεσμών της σε μια εποχή που θα χαρακτηριστεί από την υπέρβαση του ‘στεγανά και φορμαλιστικά προσδιορίσιμου’ καλλιτεχνικού μέσου στο ‘συγκειμενικά (contextually) προσδιορίσιμο μέσο’. Αφορά, δηλαδή, το ρηματικό του χάος, την ετερογένεια των δραστηριοτήτων που δεν θα μπορούσαν να θεωρητικοποιηθούν ως συνεπείς μεταξύ τους (οπ.: 31). Το ρηματικό χάος καθίσταται η «πρωταρχική σκηνή» της εξάρθρωσης ενός μέσου και της διάρθρωσης ενός νέου.

Η αποδομιστική θεώρηση του καλλιτεχνικού μέσου του αρχείου ή η πρόσληψη του αρχείου ως αποδομητικού μηχανισμού, μεθοδολογικά βασίζεται στο ρηματικό χάος που παράγει. Ο καλλιτέχνης αριθμεί κάθε είδους ετερόκλητα αντικείμενα, από προσωπικά αντικείμενα μέχρι τα φιλμ που προβάλλει στο Τμήμα Κινηματογράφου και στο Τμήμα Ντοκιμαντέρ (εικ. 4), οι εικόνες των οποίων είναι διάτρητες από καταμετρήσεις (Fig 1. Fig 2., Fig 3). Από την ταξινόμηση δεν διαφεύγουν ούτε οι κάλτσες του καλλιτέχνη. Το αρχείο ταυτίζεται με μια μανιακή χειρονομία που ‘εκκενώνει’ ακριβώς το ίδιο το νόημα της αρχειοθετικής πρακτικής. Το εγχείρημα του Broodthaers, όμως, δεν ολοκληρώνεται ούτε ταυτίζεται με αυτή την χειρονομία. Η αρχειακή πρακτική οδηγεί στη σύσταση ενός Μουσείου του οποίου ο καλλιτέχνης γίνεται ο διευθυντής. Η εξάρθρωση του καλλιτεχνικού και κυρίως επιμελητικού υποκειμένου που στο βάρος των επιταγών της αγοράς γίνεται ένα οργανωτικό χωρίς κρίση εργαλείο, δυνάμει αποκαθίστανται στο μοντέλο του Broodthaers. Επιπλέον, το μοντέλο του Broodthaers είναι ανταγωνιστικό ως προς τον συλλεκτικό μηχανισμό και τους θεσμούς της τέχνης οι οποίοι παραδοσιακά βασίζονται σε αυτόν. Ο καλλιτέχνης, στην ιδιόρρυθμη αριθμητική καταμέτρηση των αντικειμένων που υιοθετεί, παράγει μια θεωρία της εικόνας πέρα από την αλληγορική της σημασία που της αποδίδει η Krauss μέσω του Buchloh [Βλ. σημείωση 33 στο (Krauss (2000: 33)]. Στοχεύει, στην επαν-ιδιοποίηση, στην αντίστροφη οικειοποίηση (detournement, subversive appropriation) (οπ.:33), αξιοποιώντας τον τρόπο με τον οποίο η αρίθμηση παράγει ένα γραμμικό μοντέλο κατανόησης μεταξύ εικόνων και αναπαραστάσεων. Δεν θα συμφωνήσουμε, όμως, με την Krauss, η οποία θεωρεί ότι επιβεβαιώθηκε το απαισιόδοξο όραμα του Baudrillard σχετικά με την απορρόφηση της θεσμικής κριτικής από τους ίδιους τους θεσμούς του παγκόσμιου μάρκετινγκ.. Μια τέτοια

θεώρηση προσπερνά γρήγορα τις ενδιάμεσες ζώνες και αποχρώσεις της διαδρομής προς την απορρόφηση· ζώνες στις οποίες είναι δυνατή η διαφυγή από άνευ όρων απορρόφηση.

Η περίπτωση του Broodthaers είναι σημαντική όσον αφορά την υπόδειξη ακριβώς αυτών των λεπτών διαφοροποιητικών αποχρώσεων τις οποίες πρέπει να λάβουμε υπόψη μας. Σε αυτές τις λεπτές διαφοροποιητικές αποχρώσεις βρίσκει ανταπόκριση και η ερμητικότητα που χαρακτηρίζει τα ίδια τα έργα του. Η ερμητικότητα και το διαφορούμενο αποτελούν πρόκληση για τον θεατή να τις αποκωδικοποιήσει και μέσω αυτής της ενεργής διαδικασίας να διαφύγει και ο ίδιος αλλά και ο θεσμός από ένα αμετάκλητο και ερήμην του κλείσιμο της δομής. Όπως επισημαίνει «[το έργο] είναι ένας εικονογραφημένος γρίφος (rebus), κάτι που πρέπει να θες να διαλευκάνεις. Είναι μια άσκηση ανάγνωσης» (Broodthaers, Φθινόπωρο 1987: 36). Ο Broodthaers επιλέγει την ερμητικότητα ως μηχανισμό αντίστασης και διαφοροποίησης από μορφές τέχνης, οι οποίες, προκειμένου να γίνουν εύκολα αρεστές στο κλίμα του Μάη του '68 που ζητά πολεμικές (polemical) μορφές διανοητικής και καλλιτεχνικής έκφρασης, επιλέγουν προφανή, κάπως κοινότοπα και ευκολοχώνευτα πολιτικά μηνύματα (οπ).

Ο αναστοχασμός σχετικά με την «εργαλειακή γλώσσα» και την επικοινωνιακή πράξη, όπως επισημαίνει ο Buchloh (2000a: 102), αποτελεί το επίκεντρο της πρακτικής του Broodthaers και ταυτόχρονα επιτελεί τη σύγκλιση των ταυτοτήτων του –ποιητή και εικαστικού. Στη διαλεκτική φύση του αναστοχασμού του καλλιτέχνη υποφώσκει η σημασία της δημιουργίας μιας δομής, δηλαδή του Μουσείου όχι ως φυσικού χώρου αλλά ως πεδίου όπου λαμβάνει χώρα ο ‘ανταγωνισμός’ των υποκειμένων (εμπόρου, συλλέκτη, καλλιτέχνη, επιμελητή)· ως πεδίου της τέχνης, ως ανταγωνιστικού δημόσιου χώρου. Στις διαφορετικές ιδιότητες που υιοθετεί ως εικαστικός καλλιτέχνης, υπουργός, διευθυντής του μουσείου, επιμελητής, επιτελείται η συλλογικότητα στο πλαίσιο των συναρθρώσεων που απαιτούνται για τη σύσταση κάθε δομής.

Ταυτόχρονα, όμως, η διατύπωση του Broodthaers για τη δομή είναι ευαίσθητη ως προς τη βία και το σύνολο των απωθήσεων που απαιτούνται για τη σύστασή της. Το Μουσείο του Broodthaers σε μια από τις επιστολές παρουσιάζεται με την ακόλουθη δήλωση:

Το Μουσείο [...] ένας ορθογώνιος διευθυντής. Ένας στρογγυλός υπάλληλος [...] ένας τριγωνικός ταμίας [...] Ένας τετράγωνος φύλακας [...] Στους φίλους μου, στο κοινό (people) δεν επιτρέπεται η πρόσβαση. Ο καθένας εκτελεί εδώ καθήκοντα (plays) καθημερινά μέχρι το τέλος του κόσμου [παρατίθεται στο (Buchloh, 2000a: 103)].

Η αμφισημία της γλώσσας καλλιεργείται στρατηγικά για να τονιστεί η σημασία της απόφασης και της ερμηνείας από την πλευρά του δέκτη. Ο Broodthaers ως (πρώην) ποιητής χειρίζεται ως πλεονέκτημα την αμφισημία της γλώσσας. Ο τρόπος που κανείς επιλέγει και τοποθετεί τις λέξεις είναι κρίσιμος για τις ερμηνείες, την κατανόηση, τον προσδιορισμό και τη σημασιολόγηση αυτού που οι λέξεις περιγράφουν. Στην επιστολή, που μόλις αναφέραμε, ο Broodthaers χρησιμοποιεί τη λέξη ‘people’. Η λέξη αυτή μπορεί να σημαίνει το κοινό (της τέχνης), σημαίνει αόριστα τους ανθρώπους, σημαίνει, όμως, και λαός με όλα τα ταξικά και πολιτικά συμφραζόμενα που ενέχει ο όρος. Ακόμα ο καλλιτέχνης περιγράφει με σχεδόν σουρεαλιστικό τρόπο –άλλωστε ο ίδιος γαλουχήθηκε μέσα στη σουρεαλιστική παράδοση– τους διοικητικούς υπάλληλους του μουσείου. Αυτοί, προσδιορίζονται με γεωμετρικούς χαρακτηρισμούς. Η λέξη για παράδειγμα στρογγυλός, στρογγυλεμένος (round) με την οποία περιγράφεται ο υπάλληλος του μουσείου, μπορεί να μας φέρνει στο νου έναν στρουμπουλό συμπαθητικό κύριο –που επιβεβαιώνει τα στερεότυπα για αυτού του είδους τους χαμηλόβαθμους υπαλλήλους των ιδρυμάτων. Μπορεί, ακόμα, να μας ωθεί να σκεφτούμε για το πώς οι υπάλληλοι αυτοί αναπτύσσουν κάπως δουλικές, ‘βολικές’ συμπεριφορές προς τους ανώτερους τους, επικυρώνοντας τις σχέσεις εξουσίας μέσα στους οργανισμούς, καθώς η λέξη ‘round’ έχει και αυτή τη μεταφορική σημασία. Τέλος η λέξη παίζω, παιχνίδι (play, jouer στα Γαλλικά) υπογραμμίζει, μεταξύ πολλών άλλων, την καταστατική σημασία των παιγνίων στη διαμόρφωση, θεσμών, ταυτοτήτων καθώς και στον σχηματισμό υποκειμένων. Τα παίγνια αυτά ο Broodthaers τα γνωρίζει καλά και τα ενεργοποιεί ακόμα καλύτερα. Τα γλωσσικά παίγνια, ο πολλαπλασιασμός των πρακτικών και των θεσμών παρέχουν εκείνους τους αναγκαίους όρους για την κατανόηση των σχέσεων εξουσίας. Ταυτόχρονα είναι οι αναγκαίοι όροι της ριζοσπαστικοποίησης των θεσμών και των μηχανισμών τους και προϋποθέτουν την υπευθυνότητα των ατόμων και την ευθύνη στη συλλογικότητα.

Μέσα σε αυτό τον πολλαπλασιασμό, η συμμετοχή δεν νοείται ως η αναγκαστική δραστηριότητα αλλά ως η ανάληψη μιας διπλής ευθύνης. Η ευθύνη αυτή αφορά

αφενός τη θέση που παίρνει το υποκείμενο, τόσο εκείνο που παράγει τη δομή όσο και εκείνο που καταναλώνει τη δομή, προκειμένου να διαπιστώσει τη θέση που παίρνει απέναντι σε έναν Λόγο μέσω του δικού του Λόγου. Αφορά τον 'ποιητή', τον δημιουργό του αρχείου και τα ερωτήματα που πρέπει να θέσει στον εαυτό του σχετικά με την μέθοδο και την επιθυμία του να ασχοληθεί με τη σύσταση της συγκεκριμένης δομής.

Η συλλογή του Broodthaers, που εκκινεί, κατά τον μύθο που ο ίδιος σκόπιμα παράγει, από την υποτιθέμενη αδυναμία του να είναι ο ίδιος συλλέκτης, έχει ένα μεγαλύτερο εύρος από αυτό που της δίνει η μπενγιαμιανή ανάγνωση του Crimp [στο Krauss, 2000: 38]. Περιγράφει έναν θετικό αντι-τύπο (counter-type), όχι μόνο της αστικής κατανάλωσης αλλά του σύγχρονου ιδιωτικού συλλέκτη που λειτουργεί στο μοντέλο της εμπορευματοποιημένης κατανάλωσης. Ο συλλέκτης στην περίπτωση του Broodthaers μπορεί, χωρίς να έχει ιδιαίτερες οικονομικές δυνατότητες, να διαμορφώσει μια αξιολογή συλλογή ως προς τα νοήματα που αυτή παράγει και όχι ως προς την εμπορευματική αξία των αντικειμένων της. Μια τέτοια λογική εναντιώνεται στην κυρίαρχη λογική της καπιταλιστικής κουλτούρας. Ο καλλιτέχνης εδώ, στο ρομαντικό πρόσωπο του πένητα συλλέκτη, επιχειρεί να αποδεσμεύσει τα πράγματα από την ωφελμιστική τους διάσταση και να τους ξαναδώσει τη συμβολική τους σημασία. Ο μύθος του πένητα συλλέκτη είναι μια 'κατασκευή' που στοχεύει στην εξάρθρωση της παγιωμένης λογικής ως προς τον ρόλο των συλλεκτών και των συλλογών (στην αναπαραγωγή της κυρίαρχης εμπορευματικής κουλτούρας). Το «έργο» του μύθου είναι να «συρράψει» το εξαρθρωμένο αυτό πεδίο μέσα από ένα νέο πεδίο αναπαράστασης: σε αυτή την περίπτωση μέσα από το πεδίο της τέχνης και των δρώντων του πεδίου. Η αποτελεσματικότητα του μύθου είναι «ουσιωδώς ηγεμονική: ενέχει την συγκρότηση μιας νέας αντικειμενικότητας μέσα από την ανασυνάρθρωση των εξαρθρωμένων στοιχείων» (Laclau, 1997 [1990]: 139). Ο αντι-τύπος αφορά πολύ περισσότερο. Αφορά τον σχηματισμό μιας εναλλακτικής ταυτότητας και μιας εναλλακτικής δομής. Δεν αφορά τη διαλεκτική παρουσίας/απουσίας (οπ.: 141). Στο σχηματισμό των αρχειακών πινάκων του έργου του καλλιτέχνη, *Ma Collection* (Η Συλλογή Μου, 1971), διαφαίνεται ο ορίζοντας μιας θεσμίζουσας προοπτικής και κάτι περισσότερο. Τα αντικείμενα στην περίπτωση του Broodthaers δεν αναζητούν τις 'αληθινές τους λειτουργίες', ιδέα την οποία μας κληροδότησε ο Benjamin θεωρώντας ότι η αποσύνδεση ενός αντικειμένου από τις αρχικές του λειτουργίες είναι το

διαμετρικά αντίθετο της χρήσης. Ο Benjamin φαίνεται με αυτή την ιδέα να επιχειρεί να επανατοποθετήσει τα αντικείμενα στη φιλοσοφική σφαίρα όπου ξαναβρίσκουν την πληρότητα τους (δηλαδή την εκ-πλήρωση των ‘αληθινών τους λειτουργιών’, κατά έναν πλατωνικό θα λέγαμε τρόπο). Αντίθετα, η προσέγγιση του Broodthaers κατευθύνεται περισσότερο προς τη λακανική σύλληψη της ‘αδυνατότητας της πληρότητας’.

Ο Broodthaers στόχευσε στον θεσμό, συστήνοντας ένα αρχείο ως θεσμό και όχι ως ένα μετέωρο, αποσπασμένο τεκμήριο. Το αρχείο του είναι ένα καταφατικό νέο οικοδόμημα, ένας συναρθρωτικός οργανισμός. Δεν πρόκειται για ένα αντι-αρχείο, για έναν αντιτιθέμενο σχηματισμό που βρίσκει το νόημα του μόνο στην αντίθεση του με έναν άλλο συγκεκριμένο θεσμό. Το αρχείο του Broodthaers βρίσκει εξίσου το νόημα του στην επιχείρηση διαμόρφωσης του νέου. Η υπόθεσή μας αυτή σχετικά με τη διαφοροποίηση από την έννοια του «αντι-» σχηματισμού, επιβεβαιώνεται από μια σχετική συνέντευξη του καλλιτέχνη. Όταν ρωτήθηκε αν τα φιλμ που παρήγαγε ήταν αντι-φιλμ, ο ίδιος απάντησε ότι ένα αντι-φιλμ εξακολουθεί να είναι φιλμ όπως ένα αντι-μυθιστόρημα εξακολουθεί να είναι μυθιστόρημα. Στην περίπτωση του θεωρεί ότι αυτό που παράγει υπερβαίνει το πεδίο του φιλμ. Πρόκειται για ένα πολλαπλό (multiple), όπως το αποκαλεί, έναν τρόπο που διασφαλίζει την εκτεταμένη διακίνηση της τέχνης (Broodthaers, Φθινόπωρο 1987: 37). Αυτή η ‘εκτεταμένη διακίνηση’ θα βρει πολύ ενδιαφέροντα ερείσματα σε πλήθος αρχειακών πρακτικών, όπως θα δούμε και στη συνέχεια.

Το αρχείο του Broodthaers δεν είναι ένα αντι-αρχείο· είναι μια *de novo* καταστατική αρχή. Όπως αποφαινεται «παραμένει να δούμε εάν η τέχνη μπορεί να υπάρξει οπουδήποτε αλλού πέρα από το πεδίο της άρνησης (negation)» (Broodthaers et al., Φθινόπωρο 1987: 48). Το αρχείο αφορά τον πυρήνα της σύστασης του *Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης* που έχει την έδρα του στο διαμέρισμα του καλλιτέχνη. Αυτό, δεν εδράζεται σε έναν πραγματικό τόπο ούτε όμως σε έναν φανταστικό χώρο αλλά σε ένα ρηματικό σχηματισμό που αφήνει σκόπιμα διάτρητες περιοχές για να εισχωρήσει ο θεατής και οι ίδιοι οι θεσμοί της τέχνης σε μια αντιστροφή της διαδικασίας της συμπερίληψης (inclusion) στην κυρίαρχη δομή.

Ο Broodthaers δεν διεκδικεί να συμπεριληφθεί ο θεσμός του στους κυρίαρχους θεσμούς, αλλά το αντίστροφο. Αυτή η θέση επιβεβαιώνεται με έναν ιδιότυπο «επιτελεστικό» (performative)⁹⁰ τρόπο. Όταν το Μουσείο του περιλαμβάνεται στον ισχυρό θεσμό της διεθνούς έκθεσης *Documenta*, ο Broodthaers ανακοινώνει την ολοκλήρωση των εργασιών του Μουσείου, το κλείσιμό του. Ο Broodthaers στο ατέρμονο του παιχνιδιού, του μετασχηματισμού των θεσμών και των οργανώσεων όρισε μια τάξη, την οποία όμως θέτει σε αμφισβήτηση κρατώντας ανοιχτή την ελπίδα μιας νέας οργάνωσης στο μέλλον.

Όλες οι συνθέσεις του Broodthaers παραπέμπουν στη δομή του αρχείου για να μας οδηγήσουν πέρα από τη φόρμα, στο ίδιο το μέσο. Πρόκειται για το μέσο με την αποδομητική έννοια όπως το αποσαφηνίζει η Krauss. Ο Broodthaers μας κληροδοτεί τον καλλιτεχνικό αρχειακό μηχανισμό (apparatus), ο οποίος, όπως συνέβη και με τα φιλμ του, «αντιστέκεται στο δομιστικό κλείσιμο και με αυτή την έννοια [μας επιτρέπει να δούμε] [...] ότι ο [αρχειακός] μηχανισμός μας προσφέρει ένα μέσο του οποίου η ιδιαιτερότητα βρίσκεται στη συνθήκη της αυτο-διαφοροποίησης (self-differing)» (οπ.: 44). Ένας τέτοιος σχηματισμός διαφεύγει την εξ αρχής οργάνωση σε μια υπάρχουσα δομή και τη γρήγορη, άνευ όρων, ολοκλήρωση. Με αυτή την έννοια ένας τέτοιος σχηματισμός είναι μια θεσμίζουσα πρακτική. Το έργο του Broodthaers δεν είναι μόνο η απαρχή της θεσμικής κριτικής. Είναι η απαρχή του αρχείου ως δημοκρατικής δημόσιας τέχνης. Το αρχείο δεν είναι ένα αναποφάσιστο, εκκρεμές τεκμήριο. Το αρχείο του Broodthaers είναι ο πυρήνας, το κεντρικό εκφέρον ενός θεσμού. Στο έργο του, το αρχείο βρίσκει την τοπονομολογική του έκφραση ως η απαρχή του *Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης*. Σε αυτή την περίπτωση το αρχείο αφορά τη δράση προς νέες μορφές πολιτικής καλλιτεχνικής πρακτικής που συγκροτούνται στη βάση των δομών που εξαρθρώνονται (χωρίς όμως να υπερκαθορίζονται από αυτές τις ίδιες τις δομές).

Σύμφωνα με την Krauss ο κύριος μηχανισμός του έργου του Broodthaers είναι η «κάλυψη» (guise) και η ιδιαίτερη αξιοποίηση της μυθοπλασίας. Πιο συγκεκριμένα, κατά την Krauss, η κάλυψη, το πρόσχημα, το προσωπείο, υπήρξαν το κυρίως μέσο (master medium) του Broodthaers. Δηλαδή, η μυθοπλασία (fiction) ήταν το

⁹⁰ Η θεωρία της επιτελεστικότητας δεν βρίσκει τις ρίζες της μακριά από αυτή της ηγεμονίας. Και οι δύο δίνουν έμφαση στον τρόπο με τον οποίο κατασκευάζεται ο κοινωνικός κόσμος –και αναδύονται νέες κοινωνικές δυνατότητες (possibilities)–σε διάφορα επίπεδα κοινωνικής δράσης, σύμφωνα με την Butler (Butler et al., 2000: 14).

καλλιτεχνικό μέσο, ταυτίστηκε με αυτό (Krauss, 2000: 46). Στην αιρετική αυτή θεώρηση βλέπουμε αυτό που η ίδια επισημαίνει προηγουμένως, παραθέτοντας τον Foucault, ότι το μέσο υπάρχει για να μπορέσει να προσδιορίσει κάθε φορά τις νέες συμβάσεις, τους νέους κανόνες της τέχνης, τη «νέα τέχνη» (οπ.: 29). Υπό αυτή την έννοια η μυθοπλασία στη «μετά το μέσο συνθήκη» μπορεί να είναι η ίδια το μέσο. Ο Broodthaers, όπως είπαμε προηγουμένως, πράγματι αξιοποίησε το μύθευμα που, όπως ισχυριζόταν, ήταν το ίδιο το μουσείο του, καθώς σύμφωνα με τη διατύπωσή του «η μυθοπλασία μας επιτρέπει να δρέψουμε την πραγματικότητα και την ίδια στιγμή αυτά που κρύβει» (οπ.: 49). Η Krauss ταυτίζει τη στρατηγική που επιστρατεύει ο Broodthaers με το ίδιο το μέσο. Δεν δίνει, όμως, αρκετή έμφαση στο γεγονός ότι η ίδρυση του μουσείου εγκαθιστά ήδη ένα άλλο μοντέλο για το θεσμό του μουσείου, με μηχανισμούς και στρατηγικές που διάνοιξαν τους ορίζοντες και τις προοπτικές των μουσείων σε τέτοιο βαθμό ώστε σταδιακά αυτοί οι μηχανισμοί και αυτές οι στρατηγικές να διεκδικήσουν μια κυρίαρχη θέση μέσα στο πεδίο. Η μυθοπλασία αλλά και το Μουσείο το οποίο υπάρχει ως θεσμός, αλλά δεν εμφανίζεται απαραίτητα σε κάποιο φυσικό χώρο, δεν αποτελούν απλά μια «μεταφορά της συνθήκης της απουσίας που βρίσκεται στην καρδιά της μυθοπλασίας» (οπ.:47), σύμφωνα με τον καλλιτέχνη. Το Μουσείο είναι η παραδοχή της αδυνατότητας να βρεθεί κανείς επ' αόριστον έξω από τη δομή. Άλλωστε, η διαρκής διάδραση μεταξύ των λογικών της αναγκαιότητας και της ενδεχομενικότητας σημαίνει ότι η κατασκευή θεσμών είναι προϊόν ανταγωνιστικών ηγεμονικών αγώνων οι οποίοι επιχειρούν να επιβάλλουν τα προτάγματά τους.

Στην περίπτωση του Broodthaers η μυθοπλασία είναι μια εκ των στρατηγικών που αξιοποιεί ο καλλιτέχνης και η οποία θα αξιοποιηθεί ιδιαίτερα σε μεταγενέστερες αρχειακές πρακτικές. Ο ίδιος ο θεσμός γίνεται το μέσο, μια φόρμα «διαφοροποιητικού προσδιορισμού», που αντιλαμβάνεται το μέσο ως τέτοιο και το οποίο αναλαμβάνει να το «επανεφεύρει» (reinvent) και να το «επανεκφέρει» (rearticulate) (οπ.:53)⁹¹. Το Μουσείο δεν είναι μόνο ένας άκαμπτος οργανισμός που ρυθμίζει τον κανόνα της τέχνης σχεδόν μηχανοραφώντας. Είναι ταυτόχρονα ένα πεδίο δημιουργικής έκφρασης, μια αρένα ανατροπών, ρήξεων και μεταρρυθμίσεων που αντανακλούν

⁹¹ Συσχετισμός ίσως με το “differential knowledge” του Foucault όπως αντλείται από (Raunig & Ray, 2009)

αλλά ενίοτε προκαλούν την τάξη κάθε κοινωνίας. Η κατανόηση του μύθου ως νέου «πεδίου αναπαράστασης» που λειτουργεί στην «επικάλυψη» των εξαρθρώσεων και την ενσωμάτωση μιας ευρύτερης ποικιλίας από κοινωνικά αιτήματα λαμβάνει την απαραίτητη 'ανταγωνιστική' διάσταση. Ο μύθος, για να θυμηθούμε τη θεώρηση των Laclau και Mouffe, δεν αναφέρεται σε κάτι πρωτόγονο. Κάθε χώρος που παίρνει σάρκα και οστά ως αρχή για την αναδιοργάνωση των στοιχείων μιας εξαρθρωμένης δομής είναι μυθικός. Ο μυθικός του χαρακτήρας συναρτάται από τη ριζική του ασυνέχεια με τις εξαρθρώσεις των κυρίαρχων δομικών μορφών (Laclau, 1997 [1990]: 148).

Η Krauss, όπως είδαμε προηγουμένως, στρατηγικά ταυτίζει τους ίδιους τους μηχανισμούς με τα μέσα της τέχνης, προκειμένου να αποκαθλώσει τα κυρίαρχα καλλιτεχνικά μέσα και τις παγιωμένες αντιλήψεις σχετικά με τη σημασία των καλλιτεχνικών μέσων και ειδών. Στην περίπτωση του Μουσείου Broodthaers, ο θεσμός ταυτίζεται με το μέσο. Το μουσείο που ο καλλιτέχνης ιδρύει είναι το ίδιο του το καλλιτεχνικό εκφραστικό μέσο. Με μια κίνηση καταργεί τον διαχωρισμό μεταξύ του έργου και του φορέα που το εκθέτει. Το αρχείο του Broodthaers είναι μια επιτελεστική πράξη ίδρυσης ενός θεσμού. Το έργο του Broodthaers είναι επίσης μια καλλιτεχνική περφόρμανς, στην οποία ο καλλιτέχνης αναλαμβάνει το ρόλο του διευθυντή, επιμελητή του Μουσείου. Αυτό αποτελεί μια ακόμα ανατροπή για το αρχείο που συνήθως καταχρηστικά ταυτίζεται με στατικές και όχι με επιτελεστικές μορφές έκφρασης, παρότι ως ρηματική κατασκευή εξ ορισμού συνδέεται με τις λειτουργίες της επιτέλεσης. Ο Broodthaers μαξιμαλιστικά μετατρέπει κάθε δραστηριότητα που συνδέεται με το μουσείο σε μια επιτελεστική πράξη. Εδώ δεν βλέπουμε την εξάρθρωση του συγγραφέα (author) αλλά την επιστροφή του ως ενός υποκειμένου που είναι διατεθειμένο να αναλάβει την ευθύνη μιας συγκεκριμένης, διαφοροποιημένης εκδοχής του θεσμού. Το μέσο, το αρχείο που αποτελεί τον πυρήνα του θεσμού ως προς τις χωρικές του παραμέτρους είναι τοπονομολογικής τάξης. Ο φυσικός χώρος που το περιγράφει γίνεται δευτερεύουσας σημασίας μπροστά στη σημασία του τόπου στον οποίο λαμβάνει χώρα η ανάληψη της εξουσίας, της δύναμης που αφορά τη συγκρότηση του νέου και την επανεγγραφή του νόμου (της τέχνης και της αγοράς).

Στην περίπτωση του Broodthaers το ρηματικό χάος του αρχείου και της δομής δεν εξηγείται στην αναδίπλωση σε ένα σύμπαν του οποίου το φυσικό όριο είναι το χάος. Αντίθετα αναφέρεται στη διατάραξη που προς στιγμή προκαλεί προκειμένου να ενεργοποιήσει την ανάγκη της αναδιάρθρωσης. Η θέληση [βλ. σχετικά (Λίποβατς, 1988: 272)] για θέσμιση αναγνωρίζει τη σημασία μιας πιο οργανωμένης πρόθεσης επανοργάνωσης των θεσμών της τέχνης. Η θέληση αυτή δεν μένει, όμως, μόνο στην πρόταση. Παίρνει τη μορφή της απόφασης της ίδρυσης μιας δομής και της ανάληψης ευθύνης ως προς αυτή. Ταυτόχρονα, η θεσμική δομή που οργανώνεται παραμένει λεπτή και αποκεντρωμένη. Ο δημιουργός της αναγνωρίζει ότι η συγκεκριμένη δομή αποτελεί μόνο μέρος ποικίλων θεσμικών εκφράσεων. Είναι το αποτέλεσμα ενός συνδυασμού ιστορικών παραμέτρων και δεν αποτελούν ‘γυμνές προθέσεις’ κανονιστικών αναδιπλώσεων και συλλογισμών. Κάθε δομή που προκύπτει, παραμένει προσωρινή, υπόκειται σε αλλαγές και επανεξέταση και είναι ενδεχομενική.

Στην πρακτική του Broodthaers βρίσκουμε ακριβώς τις αποχρώσεις εκείνες στην τέχνη θεσμικής κριτικής για τις οποίες μιλήσαμε προηγουμένως. Η τέχνη του Broodthaers δεν ασκεί μόνο κριτική στους θεσμούς της τέχνης αλλά επιχειρεί να βρει τα σημεία διαφυγής από την πλήρη απορρόφηση της τέχνης από τους κυρίαρχους θεσμούς. Πρόκειται για σημεία διαφυγής όπως τα εννοεί ο Raunig που διαφυλάσσουν τη δομή από το κλείσιμο και αναγνωρίζουν τη σημασία του ενδεχομενικού ηγεμονικού παιχνιδιού και τον ανταγωνισμό ανάμεσα σε μια σειρά από νέες κατασκευές που διεκδικούν τη θέση της κατασκευής που έχει εξαρθρωθεί. Υπό αυτό το πρίσμα το συμβολικό κλείσιμο του Μουσείου μετά τη φιλοξενία του στην έκθεση της *Documenta 5* (1972) αποκτά ένα ιδιαίτερο νόημα. Με το κλείσιμο αυτό, άνοιξε ένα ολόκληρο καλλιτεχνικό πεδίο. Έργα θεσμικής κριτικής⁹² της δεκαετίας του '80 όπως αυτά των Hans Haacke, Michael Asher, Fred Wilson, Janet Cardiff, Hans-Peter Feldmann, Andrea Fraser, Group Material θα συντελέσουν στην «εκθεμελίωση» [δανειζόμαστε εδώ από τον εμβληματικό τίτλο του Douglas Crimp, *On the Museum's*

⁹² Η τέχνη θεσμικής κριτικής θα επικεντρώσει την κριτική της στο ιεραρχικό μοντέλο των μουσείων, των εκθέσεων και των λοιπών θεσμών της τέχνης. Καλλιτέχνες συγχρονίζουν την προβληματική τους με μετατοπίσεις του ενδιαφέροντος της θεωρίας της τέχνης στα τέλη της δεκαετίας του '70 προς τη σημειωτική, την πολιτισμική θεωρία και την κριτική θεωρία. Σε αυτά τα πλαίσια αναδύθηκαν ως κυρίαρχα ερωτήματα αυτά που σχετίζονται με την ίδια την ‘κατάσταση της τέχνης’ μέσω ενός λόγου και μιας καλλιτεχνικής πρακτικής που βρίσκει τρόπους, μηχανισμούς για να θέσει ερωτήσεις και να παρέχει απαντήσεις σχετικά με τη ‘θέση’ της τέχνης στους θεσμούς και κατ’ επέκταση της κοινωνίας, της οποίας οι θεσμοί αποτελούν την κυρίαρχη έκφραση.

Ruins (Crimp & Lawler, 1993)] του μουσείου ως παραδειγματικού –και σε ένα βαθμό χρεοκοπημένου– θεσμού του καλλιτεχνικού μοντερνισμού. Σε κάποιες περιπτώσεις έργα θεσμικής κριτικής θα προκαλέσουν τη σύσταση ανανεωμένων μουσείων, με πιο διευρυμένα προγράμματα συμπερίληψης και θα οδηγήσουν σε εναλλακτικές δομές ως προς τις πολιτικές έκθεσης τόσο των αντικειμένων όσο και των υποκειμένων που αναπαρίστανται μέσω αυτών.

3.5. Η εθνογραφική αρχειακή στροφή. Η περίπτωση του Mark Dion.

Η πρακτική του Broodthaers κληροδοτεί το ρηματικό χάος, την πειραματική επιτελεστική γραφή⁹³, την επιστροφή του δημιουργού, όχι ως μεμονωμένου υποκειμένου αλλά ως δυνάμει συλλογικότητας. Ακόμα, στην πρακτική του Broodthaers βρίσκουμε μια ριζοσπαστική αντιμετώπιση του χώρου που σηματοδοτεί την αλλαγή ως προς τη χωρική πρόσληψη του αρχείου. Το αρχείο στο έργο του Broodthaers –όπως και το Μουσείο– δεν έχει έναν συγκεκριμένο χώρο στον οποίο διαφυλάσσεται, εκτίθεται, ευρίσκεται. Όλα τα παραπάνω θα αξιοποιηθούν ιδιαίτερα στο σχηματισμό των πρακτικών αρχειακού τύπου κατά τις δεκαετίες '80-'90. Καλλιτέχνες δημιουργούν τις δικές του συλλογές και ευρετηριακές/αποδελτιωτικές (indexical) διευθετήσεις, προκειμένου να βρουν εναλλακτικούς τρόπους να 'εισχωρήσουν' στους θεσμούς και να διαταράξουν την αδιαμφισβήτητη ισορροπία των θεσμών, των αρχείων και των καταγραφών. Στόχος τους είναι να υπονομεύσουν την αυθεντία των κυρίαρχων ιδρυμάτων και να αμφισβητήσουν, ακολουθώντας την αποδομητική παράδοση, την προνομιακή σχέση τέτοιων ιδρυμάτων με τη γνώση και την αλήθεια και κατ' επέκταση την εξουσία που αυτή συνεπάγεται. Τις περισσότερες φορές επιδίδονται, κατά τα φουκωικά πρότυπα, στην υιοθέτηση και στη μίμηση αρχαιολογικών και μουσειολογικών κατατάξεων και ταξινομήσεων. Δοκιμάζουν ανάλογες διευθετήσεις και ετικετοποιήσεις που παραπέμπουν σε προσεκτικές αξιολογήσεις, αποτιμήσεις και προσθαφαιρέσεις, διαδικασίες απαραίτητες στη δημιουργία των συλλογών. Υιοθετούν ταξινομικές μεθόδους απευθυνόμενοι στις επιστημονικές ρυθμιστικές διαδικασίες. Οι πρακτικές αυτές μπορούν να θεωρηθούν

⁹³ Διαδικασία κατά την οποία ο συγγραφέας επιδιώκει να καταδείξει μέσα στο ίδιο το κείμενο τους ιδιαίτερους τρόπους με τους οποίους αυτό κατασκευάζεται, υπενθυμίζοντας στον αναγνώστη ότι το κείμενο που διαβάζει δεν είναι αλήθεια, αλλά μια ενδεχομενική αναπαράσταση της πραγματικότητας. Η διαδικασία αυτή αμφισβητεί την ιεραρχική σχέση, ανάμεσα στον αναγνώστη και τον συγγραφέα βλ. σχετικά (Phillips & Jorgensen 2009 [2002]: 344)

μια διεύρυνση της τέχνης θεσμικής κριτικής που αφορά τη εγγραφή του λόγου της (επιστημονικής) αυθεντίας στο πεδίο της τέχνης. Στις πρακτικές που διαμορφώνονται σε αυτό το πλαίσιο, μπορεί κανείς να επισημάνει δύο εκφάνσεις της τέχνης αρχείου που συνδέονται με τον λόγο της γνώσης.

Η πρώτη αφορά μια προσέγγιση αρχαιολογικού, εθνογραφικού και ανθρωπολογικού χαρακτήρα ή, μάλλον, μια εθνογραφική αρχαιολογία⁹⁴, όπου δηλαδή χρηστικά αντικείμενα, εργαλεία και προσωπικά αντικείμενα γίνονται αντικείμενα ιδιαίτερης προσοχής και μελέτης, κατά τα πρότυπα της αρχαιολογικής, εθνογραφικής προσέγγισης, ως τεχνουργήματα που ενέχουν ένα ιδιαίτερο συμβολικό βάρος. Στις πρακτικές αρχαιολογικού τύπου αποδομείται η σημασία αυτού του συμβολικού βάρους και των μετατοπίσεων ως προς αυτό, που λαμβάνουν χώρα ανά εποχές. Σε κάθε περίπτωση αυτή η διαδικασία αποσκοπεί στο να αποκαλύψει την επιβεβαίωση της κυρίαρχης ιδεολογίας την οποία στηρίζει η (πολιτιστική) οργάνωση της γνώσης και της πληροφορίας⁹⁵, οι πολιτικές πολιτιστικής κληρονομιάς, προώθησης του εθνικού πολιτιστικού πλούτου κ.ο.κ. Ο τύπος ‘αρχαιολογικής εθνογραφίας’, στη σύμπλεξή του με το ζήτημα της γνώσης, επεκτάθηκε και σε άλλα πεδία του πολιτισμού πέραν αυτού της τέχνης, τα οποία παραδοσιακά συνδέονται με τη γνώση, δηλαδή τα πεδία της επιστήμης και του φυσικού κόσμου.

Στην πρακτική αυτού του τύπου, ακολουθούνται ταξινομικές πρακτικές και η κριτική του θεσμού εκφράζεται πολλές φορές με μια φορμαλιστική προσέγγιση που συχνά συνοψίζεται σε μια αισθητική «προθηκών παράξενων αντικειμένων» (curiosity cabinets). Η περίπτωση του Mark Dion, υπήρξε χαρακτηριστική ως προς αυτή την κατεύθυνση. Η πρακτική του φαίνεται να αναπαράγει μια κοινή ιδέα που προσλαμβάνει το καλλιτεχνικό υποκείμενο ως ελεύθερο από τις συμβάσεις των λόγων της αυθεντίας. Στην πραγματικότητα το έργο του Dion μας ωθεί να σκεφτούμε ότι το καλλιτεχνικό υποκείμενο και η καλλιτεχνική πρακτική δεν είναι απαλλαγμένα από το λόγο της αυθεντίας. Η πρακτική του δεν κατευθύνεται ενάντια στην επιστήμη *per se*, αλλά ενάντια στην ίδια της την βεβαιότητα. Η βεβαιότητα αυτή συνδέεται με την

⁹⁴ Αρχαιολογία είναι η επιστημονική μέθοδος αναζήτησης ιστορικών εκκινήσεων, με την φουκωϊκή έννοια. Η αρχαιολογία είναι μια στρατηγική αποδόμησης της εξουσίας και της σημασιοδότησης (power/signification) των συστημάτων.

⁹⁵ Το βιβλίο *Contemporary Art and Anthropology* (Wright Schneider, 2006), μελετά τις δυνατότητες διεύρυνσης των πεδίων της τέχνης και της επιστήμης της ανθρωπολογίας από πρακτικές εκατέρωθεν. Οι επιμελητές του αναφέρονται στις δύο πρακτικές ως ενίοτε ασαφείς κατηγορίες, «νεφελώδεις υπάρξεις» (nebulus existence) (οπ.: 2)

αφηρημένη ιδέα της επιστήμης· την Επιστήμη, στην οποία ο καθένας από εμάς είναι δεσμευμένος και η οποία σχηματίζει το πλαίσιο των πράξεων όλων μας (Lacan, 1998 [1973]: 231).

Η δεύτερη εκδοχή αυτής της τάσης αρχαιολογικής εθνογραφίας αναφέρεται σε πιο στοχευμένες και διακριτές κατηγορίες που αφορούν τις πολιτικές της ταυτότητας. Στο πλαίσιο της «εθνογραφικής στροφής», για την κατανόηση της οποίας οφείλουμε πολλά στον Hal Foster, ιδιαίτερα στο κείμενο του *The Artist as Ethnographer* (Foster, 1999 [1996]) η τέχνη αρχείου αφορά την ‘οργάνωση’ φυλετικής ταυτότητας, ταυτότητας φύλου κ.λ.π. Αφορά την πολιτική της διαφοράς, που αναγνωρίζει ότι η αρχή που εξουσιοδοτεί έχει φύλο, φυλή, τάξη η οποία όμως είναι ενδεχομενική και σχηματίζεται ρηματικά.

Ο Foster επισημαίνει ότι η σύγχρονη πρακτική πρέπει να αναζητήσει μια κριτική απόσταση απέναντι στην απλοποιητική υπερ-ταύτιση με τον άλλο και την επικίνδυνη απο-ταύτιση. Είναι σημαντικό να κατανοήσουμε ότι η ταυτότητα δεν είναι το ίδιο με τις ταυτίσεις και ότι οι απλουστεύσεις της πρώτης δεν πρέπει να αποτελούν υποκατάστατο της πραγματικής περιπλοκότητας των δεύτερων (Foster, 1999 [1996] :174). Η εθνογραφική στροφή στη σύγχρονη τέχνη διαμορφώνεται, σύμφωνα με τον συγγραφέα, από διευρύνσεις που αφορούν τα υλικά συστατικά του καλλιτεχνικού μέσου, τις φόρμες, τις κατηγορίες, τις χωρικές συνθήκες της πρόσληψης και τέλος τις σωματικές, υλικές (corporeal) βάσεις αυτής της πρόσληψης. Το οικοδόμημα της τέχνης δεν μπορούσε πλέον να περιγραφεί μόνο με χωρικούς όρους (στούντιο, γκαλερί, μουσείο κτλ). Είναι επιπλέον ένα διαλογικό δίκτυο διαφορετικών πρακτικών και θεσμών, διαφορετικών υποκειμενικοτήτων και κοινοτήτων. Ο θεατής είναι ένα κοινωνικό υποκείμενο που καθορίζεται από τη γλώσσα και σηματοδοτείται από τη διαφορά (οικονομική, εθνική, σεξουαλική, κ.τ.λ.). Μια τυπική φαινομενολογική προσέγγιση του χώρου μέσω άλλων δικτύων δημιουργεί και επιπλέον πιθανές προεκτάσεις του χώρου και της επιφάνειας (του έργου) ως πολιτικής κατηγορίας. Η θεώρηση αυτή επιτρέπει τον (επι)καθορισμό των ορίων μιας ταυτότητας, μιας θεωρίας, μιας πειθαρχίας και τη νοηματοδότηση, λέξεων, όρων, μέσων και εννοιών το νόημα των οποίων έχει εκκενωθεί. Η κατάλυση των περιοριστικών προσδιορισμών της τέχνης και του καλλιτέχνη, της ταυτότητας και της κοινότητας πυροδοτήθηκε από κοινωνικά κινήματα (ανθρώπινα δικαιώματα, τη φεμινιστική και queer πολιτική, την

πολυπολιτισμικότητα). Προσδιορίστηκε επίσης από θεωρητικές εξελίξεις που αφορούσαν τη σύγκλιση του φεμινισμού με την ψυχανάλυση και τη θεωρία του κινηματογράφου. Συνδέθηκε με την επανανακάλυψη του Antonio Gramsci, και την ανάπτυξη των πολιτισμικών σπουδών στη Βρετανία, την αξιοποίηση του έργου των Althusser, Lacan και Foucault, την ανάπτυξη των μετα-αποικιακών σπουδών από τους Edward Said, Gayatri Spivak, Homi Bhabha κ.ά. Έτσι, καταλήγει ο Foster, η τέχνη πέρασε στο διευρυμένο πεδίο της κουλτούρας και η ανθρωπολογική, εθνογραφική στροφή εξυπηρετούσε αυτό το πέρασμα. Η ανθρωπολογική, εθνογραφική στροφή έστρεψε, κατά τον ιστορικό, το ενδιαφέρον μας στις ‘διαφορετικές ταχύτητες’ και τις ‘επιμέρους’ περιοχές που περιγράφουν την μεταμοντέρνα συνθήκη. Αυτή η συνθήκη, σύμφωνα με τον ιστορικό, απαιτεί από τον καλλιτέχνη να είναι όχι μόνο επαρκώς εξοικειωμένος με τις δομές της κάθε κουλτούρας, προκειμένου να τις χαρτογραφήσει, αλλά επιπλέον και με την ιστορία, προκειμένου να την αφηγηθεί.

Μετά τη δεκαετία του '80, υπό το βάρος επίσης μιας οικονομικής κρίσης που θα οδηγήσει στην καθίζηση της αγοράς, αναζητήθηκαν οι ριζοσπαστικές προοπτικές του καλλιτεχνικού χώρου, πέρα από το θέαμα και τις επιδράσεις του (Leung, Καλοκαίρι 2001: 54). Καλλιτέχνες θα ασκήσουν κριτική ακόμα πιο στοχευμένα στους καλλιτεχνικούς οργανισμούς και στα μουσεία. Σε κάποιες περιπτώσεις θα αναλάβουν και πιο ακτιβιστικές δράσεις σχετικά με τις πολιτικές της ταυτότητας. Μέρος αυτής της δράσης αποτελεί η φεμινιστική κριτική στους θεσμούς ή δράσεις που σχετίζονταν με το AIDS και τα δικαιώματα των ομοφυλόφιλων.

Ο καλλιτέχνης Mark Dion εξετάζει του τρόπους με τους οποίους οι κυρίαρχες ιδεολογίες και οι δημόσιοι θεσμοί διαμορφώνουν την κατανόηση της ιστορίας, της ίδιας της γνώσης και του φυσικού κόσμου. Ο καλλιτέχνης οικειοποιούμενος αρχαιολογικές, εθνογραφικές και άλλες επιστημονικές μεθόδους συλλογής, ταξινόμησης, αρχειοθέτησης και έκθεσης αντικειμένων επιδιώκει να αμφισβητήσει τους συμβατικούς τρόπους αντίληψης και πρόσληψης αυτών των αντικειμένων. Τα έργα του Dion αμφισβητούν κυρίως τον διαχωρισμό μεταξύ ‘αντικειμενικών’ (ορθολογιστικών) επιστημονικών μεθόδων και ‘υποκειμενικών’ (ιρασιοναλιστικών) προσεγγίσεων. Οι θεαματικές προθήκες αξιοπερίεργων αντικειμένων (cabinets of curiosities) που κατασκευάζει εστιάζουν την προσοχή μας στην άτυπη διευθέτηση των

αντικειμένων και των ειδών. Οι προθήκες αυτές από τη μια επιχειρούν μια σειρά αντιστροφών ως προς τον οργανωμένο και μεθοδευμένο τρόπο με τον οποίο κατασκευάζεται και καθοδηγείται η γνώση για τη φύση. Από την άλλη αποκαλύπτουν την απώθηση των ιρασιοναλιστικών αποχρώσεων που ενεδρεύουν στον ίδιο τον λόγο της επιστημονικής αυθεντίας.

Η πρακτική του Dion ταυτίστηκε με τη δεύτερη φάση αρχειακής πρακτικής⁹⁶. Η προσέγγιση του αρχείου σε αυτή τη φάση συνδέεται ιδιαίτερα με την ‘εθνογραφική στροφή’ και παραμένει σε μεγάλο βαθμό συνδεδεμένη με ζητήματα συλλογής. Συμπίπτει με την ανάπτυξη της ευρύτερης καλλιτεχνικής κατηγορίας της ‘τέχνης θεσμικής κριτικής’ (institutional critique), η οποία εστιάζει στην κριτική στους θεσμούς της τέχνης και κατ’ επέκταση της κοινωνίας. Η κριτική του Dion επικεντρώνεται, ως ‘γνήσια’ τέχνη θεσμικής κριτικής, στα μουσεία. Ο Dion ενδιαφέρεται ιδιαίτερα για τα μουσεία φυσικής ιστορίας (εικ. 5) και τα πανεπιστημιακά μουσεία. Τα ιδρύματα αυτά παρουσιάζονται ως τα κατεξοχήν μέρη που ταυτίζονται στη συνείδηση του κοινού με την παραγωγή της γνώσης και την κατασκευή νοήματος μέσα από την ταξινόμηση και αρχειοθέτηση των ειδών. Ο εντοπισμός των ‘ειδών προέλευσης’ οδηγεί στον προσδιορισμό των απαρχών, οι οποίες λογίζονται ως μια ασφαλής πηγή γνώσης και βεβαιότητας. Η πρακτική του Dion δεν επικεντρώνεται αποκλειστικά στο ζήτημα της οργάνωσης και της παρουσίασης των αντικειμένων. Ο πυρήνας της πρακτικής του βρίσκεται στην αρχειακή έρευνα και οργάνωση ως πρακτική που προσδιορίζει και εγκαθιδρύει τη γνώση. Η προσέγγισή του απηχεί τη φουκωική γενεαλογική ανάγνωση για το σχηματισμό της γνώσης και για τον ρόλο του αρχειακού μηχανισμού (dispositif) στην αναπαραγωγή κυρίαρχων σχέσεων εξουσίας. Τα μουσεία, όπως παρουσιάζονται στο έργο του Dion, είναι η συμπύκνωση του λόγου της επιστήμης και του πανεπιστημίου [βλ. σχετικά (Endt, March 2007)]. Οι μηχανισμοί του αρχείου ταυτίζονται με τους μηχανισμούς του μουσείου. Κύριο μέλημα της έρευνας του καλλιτέχνη είναι η αποδόμηση αυτών των μηχανισμών. Ο Dion μεταφέρει το σύστημα των αρχείων και των μουσείων σε εγκαταστάσεις (installations), δηλαδή σε φυσικούς χώρους που σχηματοποιούν ή μάλλον ‘παγώνουν’ στο χώρο τους τεχνοκρατικούς τρόπους με τους οποίους εγκαθιδρύεται η γνώση. Σύμφωνα με τον καλλιτέχνη, η μελέτη των τρόπων

⁹⁶ Αναφερθήκαμε στις ‘φάσεις’ αρχειακής πρακτικής στο πρώτο κεφάλαιο.

με τους οποίους οργανώνεται μια συλλογή [η συλλογή και το αρχείο στην περίπτωση του Dion ταυτίζονται υπό τη σκέπη του ευρετηρίου (index)]⁹⁷ αντιπροσωπευτικών δειγμάτων από διάφορα είδη –οι αυθαιρεσίες, οι αποκλεισμοί, οι αναγωγές– μας αποκαλύπτουν τους τρόπου που κατ’ αναλογία ‘οργανώνεται’ η ιστορική και επιστημονική αλήθεια.

Ο Dion σε όλη τη δεκαετία του ’90 εστίασε στο ζήτημα του οικοσυστήματος, στο περιβάλλον και τις δομές οργάνωσης που το προσδιορίζουν. Τα έργα του είναι γλυπτικές εγκαταστάσεις που προσομοιάζουν το αρχαιολογικό, μουσειολογικό ιδεολογικό μηχανισμό στη βάση μιας ευρετηριακής, ταξινομικής διευθέτησης η οποία υπαινίσσεται την αξιολογική κρίση σχετικά με καθένα τα αντικείμενα και είδη (φυτά, ζώα κ.π). Τα ευρήματα του καλλιτέχνη σχετίζονται κατά περίπτωση με το ζωικό βασίλειο, τη βιομηχανική αρχαιολογία, τη βιομηχανία της ακαδημίας. Η έρευνα του καλλιτέχνη, σε αντίθεση με το ρηματικό χάος των έργων του Broodthaers, αποκρυσταλλώνεται σε περιβάλλοντα που γίνονται τα ίδια στατικά, μουσειακά εκθέματα. Δηλαδή, οι γλυπτικές εγκαταστάσεις του καλλιτέχνη προκαλούν μια επιτηδευμένα απόμακρη, ‘μην αγγίζετε’, σχέση που παραπέμπει σε συνθήκες φύλαξης των σπάνιων φυσικών ειδών. Οι χώροι, που παράγει, παραδίνονται περισσότερο στη σαγήνη των φουκωικών ετεροτοπιών –μια από αυτές θα μπορούσε να είναι το αρχείο– και προκαλούν τον θεατή σε μια σειρά αναλογιών. Αυτές οι αναλογίες εκφράζονται ως εξής:

«όλα τα μέρη αναγκαστικού εγκλεισμού –τα γκέτο, οι παραγκουπόλεις, οι φυλακές, τα ψυχιατρεία, τα στρατόπεδα συγκέντρωσης έχουν κάτι κοινό με τους ζωολογικούς κήπους. Όμως είναι ταυτόχρονα εύκολο και αμφιλεγόμενο να χρησιμοποιήσει κανείς το ζωολογικό κήπο ως σύμβολο. Ο ζωολογικός κήπος είναι μια εκδήλωση της σχέσης του ανθρώπου με τα ζώα. Τίποτα άλλο. Η περιθωριοποίηση των ζώων σήμερα είναι το επακόλουθο της περιθωριοποίησης της μόνης τάξης που, καθ’ όλη τη διάρκεια της ιστορίας έμεινε εξοικειωμένη με τα ζώα και διατήρησε τη σοφία που συνοδεύει αυτή την εξοικείωση: τον μικρομεσαίο αγρότη. Η βάση αυτής της σοφίας είναι μια παραδοχή του δυισμού που βρίσκεται στην αφετηρία αυτής της σχέσης. Μεταξύ ανθρώπου και ζώου. Η απόρριψη αυτού του δυισμού είναι πιθανώς ένας σημαντικός παράγοντας που ανοίγει το δρόμο για τον μοντέρνο ολοκληρωτισμό [...]

⁹⁷ Το ενδιαφέρον για το ευρετήριο έχει αποτελέσει κεντρικό σημείο αναφοράς στον κανόνα της ιστορίας για τη σύνδεση περιπτώσεων που ξεκινούν από τον Marcel Duchamp και φτάνουν στον μιμητιστή Robert Morris.

Ο ζωολογικός κήπος δεν μπορεί παρά να είναι μια απογοήτευση. [...] Γιατί εκεί βρίσκεται η απόλυτη συνέπεια της περιθωριοποίησης. Το βλέμμα μεταξύ ζώου και ανθρώπου, που μπορεί να έπαιξε έναν καθοριστικό ρόλο στην ανάπτυξη της κοινωνίας των ανθρώπων και με τον οποίο όλοι οι άνθρωποι έζησαν μέχρι μόλις πριν ένα αιώνα, έχει εξαφανιστεί. Στη θέα του κάθε ζώου, ο ασυνόδευτος επισκέπτης του ζωολογικού κήπου είναι μόνος. Όσο για τα πλήθη ανήκουν σε ένα είδους που τουλάχιστον βρίσκεται σε απομόνωση. Αυτή η ιστορική απώλεια, της οποίας οι ζωολογικοί κήποι είναι μνημεία, είναι αμετάκλητη για την καπιταλιστική κουλτούρα.» (Berger, 1980: 107)

Η πρόταση του Dion, μας κάνει να κατανοούμε το αρχείο του, που μορφοποιείται σε εκθεματικές εγκαταστάσεις, στο πλαίσιο μιας ολόκληρης γραμματείας ετεροτοπολογίας που αναπτύχθηκε ιδιαίτερα στη δεκαετία του '80. Αυτοί οι «άλλοι χώροι», προνομιούχοι, απαγορευμένοι, κρίσης ή απόκλισης, είναι χώροι που ούτε ο εμπνευστής των ετεροτοπιών Michel Foucault δεν προσδιόρισε επαρκώς ως προς τους τρόπους (εξωτερικότητας και εσωτερικότητας) υποκειμενοποίησης που παράγουν, όπως επισημαίνει ο θεωρητικός Oliver Marchart (1999). Ο Dion, παράγει μια σειρά, λιγότερο ή περισσότερο προφανών, αντιστοιχίσεων. Στον βαθμό που αυτές δεν αναφέρονται στα όρια των αντιστοιχίσεων, παραμένουν αμφίσημες. Η ιδέα των ισοδυνάμων μας κάνει σκεπτικούς σε μια διαρκή μετωνυμική μετάθεση των σημαινόντων. Αυτή η ιδέα αφορά ένα συμβιβασμό ανάμεσα στη διάσταση της ισοδυναμίας και της διαφοράς. Ο συμβιβασμός στηρίζεται σε αποφάσεις αποκλεισμών που καθορίζουν τι ισοδυναμεί και τι διαφέρει στα υποκείμενα που αναδύονται κάθε φορά από αυτή τη διαδικασία. Πρόκειται για μια διαδικασία που διαμορφώνει συγκεκριμένες οδηγίες συμπεριφοράς. Το αρχείο στην περίπτωση του Dion ταυτίζεται μέσω της ταξινομητικής διαδικασίας με το οπτικό, χωρικό αποτέλεσμα αυτής της διαδικασίας, με την παραγωγή ετεροτοπιών. Παρόλ' αυτά, η πρακτική του καθίσταται ενδιαφέρουσα στον βαθμό που προοικονομεί την κατανόηση του καλλιτεχνικού αρχείου ως το 'σημείο διαρραφής' το οποίο παράγει μια σειρά ισοδυνάμων που είναι απαραίτητη για το (μερικό) κλείσιμο του νοήματος. Αυτό με έναν πιο σύνθετο, σαφή και στοχευμένο τρόπο, θα καταστεί σταδιακά κεντρικό χαρακτηριστικό της αρχειακής τέχνης, όπως θα δείξουμε στις πιο ύστερες περιπτώσεις.

Ο Dion κινείται περισσότερο στην παράδοση της τέχνης εγκατάστασης (installation art) και τοποειδούς τέχνης (site-specific)⁹⁸, εστιάζοντας στο ζήτημα της ευαισθητοποίησης του θεατή μέσα στα περιβάλλοντα που οργανώνει ο καλλιτέχνης. Με αυτό τον τρόπο η θέση του θεατή δραματοποιείται και γίνεται μια εμπειρία πιο συνειδητή. Στην περίπτωση του η αξιοποίηση του εκθεσιακού μηχανισμού (apparatus), της ταξινομικής και αρχειακής πρακτικής ταυτίζεται προς στιγμή με τις αρχές διαφύλαξης που διαπερνούν τις προ-Διαφωτισμού ιδιωτικές συλλογές. Ο ίδιος ο Dion μαρτυρεί την «αγάπη [του] για τα curiosity cabinets (εικ. 6), ιδιαίτερα καθώς θυμίζουν τη σουρεαλιστική ποιότητα των πίσω δωματίων πολλών μουσείων, παρά τις ίδιες τις εκθεσιακές αίθουσες» (Putnam, 2001: χωρίς αρίθμηση). Οι ανορθόδοξες διευθετήσεις ευρημάτων που προέρχονται από το φυσικό περιβάλλον, εργαστηριακού υλικού και κατασκευασμένων τεχνουργημάτων «υπαινίσσονται [την κριτική από μέρους του καλλιτέχνη, που αφορά την] έλλειψη διασταυρούμενης γονιμοποίησης ιδεών μεταξύ ακαδημαϊκών πειθαρχιών που εμποδίζουν την εξέλιξη της γνώσης» (οπ.).

Ο Dion υιοθετεί ένα είδος ακαταστασίας ως μορφή δημιουργικής εναλλακτικής στη στεία περιχαράκωση των ιδεών και των πεδίων, ακαταστασία που επιτρέπει τους ελεύθερους συνειρμούς και τις αναπάντεχες διασυνδέσεις. Η αισθητική των προθηκών αξιοπερίεργων αντικειμένων (cabinets of curiosity) και των ελεύθερων συνειρμών ανακαλεί τη σουρεαλιστική αισθητική. Η ενεργοποίηση αυτών των μηχανισμών θα μπορούσε να ληφθεί ως σκόπιμη αναφορά στη διάθεση ανατροπής της αστικής κουλτούρας στην οποία στόχευσε η σουρεαλιστική πρόκληση. Εδώ, όμως, ο στόχος δεν είναι τόσο η ανατροπή όσο η ενσωμάτωση της Διαφοράς και της επιθυμίας στον Λόγο της πανεπιστημιακής γνώσης. Ο Λόγος της πανεπιστημιακής γνώσης στηρίζει το κυρίαρχο κοινωνικό σύστημα το οποίο βασίζεται σε παγιωμένες αντιλήψεις σχετικά με τα υποκείμενα. Η σουρεαλιστική πρόκληση σχετικά με το αρχείο δεν θα έπρεπε να αναζητηθεί τόσο στους ελεύθερους συνειρμούς όσο στο ίδιο το αρχείο των Σουρεαλιστών, το αρχείο/γραφείο –*Bureau de Rescherches Surrealistes* (1924)– που συνέστησαν για την παραγωγή την προώθηση και τη διαφύλαξη των ‘αρχών’ τους. Οι

⁹⁸ Ο όρος τοποειδής τέχνη, για τον προσδιορισμό του οποίου οφείλουμε πολλά στην ιστορικό Miwon Kwon και στο ομώνυμο βιβλίο της (Kwon, 2004) και στην μελέτη της Claire Bishop (2008) αξιοποιήθηκε ως μια υπερκατηγορία, που εμπεριέχει πρακτικές θεσμικής κριτικής, εγκαταστάσεις, περφόρμανς, τέχνη του δημόσιου χώρου. Το έργο θεωρείται αξεχώριστο από το πλαίσió του και το χώρο στον οποίο εκτίθεται.

Σουρεαλιστές με αυτή την κίνηση ανέλαβαν ενεργητικά την οργάνωση της ίδια της δομής που θα αναλάμβανε τον ρόλο της ανατροπής του κυρίαρχου λόγου, σχετικά με την τέχνη, τα καλλιτεχνικά υποκείμενα, εν τέλει την ίδια την κοινωνία.

Την αισθητική του Dion –που παρουσιάζει το αρχείο σε ένα έκθεμα που χαρακτηρίζεται από ένα χαοτικό σύμπαν αντικειμένων, οπτικού και έγγραφου υλικού προς αποκωδικοποίηση των μη αναμενόμενων αναλογιών και συστοιχίσεων– ακολουθούν και νεότεροι καλλιτέχνες, όπως ο Βρετανός Jamie Shovlin. Στο έργο του *In Search of Perfect Harmony* (2006), ο Shovlin εκθέτει ψευδο-επιστημονικό υλικό, αμφίβολης εγκυρότητας το οποίο όμως οργανώνεται με την ‘αυστηρότητα’ του αρχείου, ταξινομείται, κατηγοριοποιείται. Η αρχειακή αυστηρότητα δίνει προς στιγμή σε αυτό το υλικό μια ψευδαίσθηση αυθεντικότητας. Ο Shovlin, όπως και ο Dion, χρησιμοποιεί τις εκθεσιακές μουσειολογικές συμβάσεις, αναμειγνύοντας υλικό που από τη φύση του είναι αντιφατικό, προβληματοποιώντας τον τρόπο που οργανώνουμε και κατηγοριοποιούμε τον κόσμο προκειμένου να τον κατανοήσουμε. Η προβληματοποίηση και ο αναστοχασμός υιοθετούνται από την καλλιτεχνική πρακτική ως αναπόσπαστα στοιχεία για την κατανόηση και την πρόσληψη αυτών των έργων. Όπως είπαμε και νωρίτερα τα έργα της μεταπολεμικής περιόδου, ιδιαίτερα αυτά που σχετίζονται με την καταγραφική και τεκμηριωτική τέχνη χαρακτηρίζονται από μια σειρά ‘ευτυχών αντιμεταθέσεων’ με άλλα πεδία ή, όπως θα έλεγε ο Foucault, χαρακτηρίζονται από έναν ευτυχή θετικισμό.

Τα έργα του Dion μας φέρνουν αντιμέτωπους με τα όρια και τους περιορισμούς της γνώσης, δεν αμφισβητούν όμως την αναγκαιότητα της. Μας δίνουν, ταυτόχρονα την ευκαιρία να σκεφτούμε τις ιρασιοναλιστικές απόψεις που αναδύονται, όταν κανείς δεν επιχειρεί να επανεγκαθιδρύσει τη σχέση του με την γνώση. Ακόμα, περισσότερο τα έργα αυτά μας προκαλούν να αναλογιστούμε, τη σημασία, που έχει για τη λειτουργία κάθε κοινωνίας η αναγνώριση ότι η «αντικειμενικότητά» της δεν είναι υπεράνω μερικότητας. Κάθε γνώση είναι μια επιλογή. Η επιβίωση και η κατοχύρωσή της συνίσταται σε έναν βαθμό στην απόθεση της διαφοράς, βασίζεται δηλαδή σε μια «ισοπεδωτική ουδετερότητα (Λίποβατς, 1991: 55) που αποκλείει τις ασυνείδητες επιθυμίες. Σε μια πιο ελεύθερη ερμηνεία θα μπορούσαμε να πούμε ότι το μοντέλο της αρχαιολογικής εθνογραφίας στοχεύει στην κριτική μιας ολοκληρωτικής γραφειοκρατικής και επιχειρηματικής εγγραφής του Νόμου. Διαχωρίζει τη διαδικασία

της θέσμισης, από την γραφειοκρατική και επιχειρηματική κατανόηση κάθε δομής. Σε αυτή, η ασταμάτητη και αναγκαστική συσσώρευση γνώσης ή κεφαλαίου, η ασταμάτητη απόθεση των ορμών ως προϋπόθεση και αποτέλεσμα αυτής της διαδικασίας περιγράφουν τη δυσφορία μέσα στον πολιτισμό. Η εθνογραφική στροφή μπορεί να προσληφθεί ως η εποικοδομητική κριτική του ορθολογισμού, η οποία αναγνωρίζει την προϋπόθεση της «μερικής αναγκαιότητας της επιβολής του» αποδεχόμενη, όμως, ότι κάθε γνώση είναι μια επιλογή (οπ.: 52-55).

Το αξιοπερίεργο των αντικειμένων που διαφυλάσσει η συλλεκτική μανία γίνεται, στην περίπτωση του Dion, ένα τεκμήριο παραδοξότητας⁹⁹. Αναφέρεται στην παράδοξη συνήθεια εκκεντρικών ελίτ υποκειμένων να εγκλωβίζουν ως στατικά, άχρονα και άτοπα εκθέματα, οτιδήποτε σπάνιο και δυσεύρετο, ωσάν έτσι να μπορούσαν να ελέγξουν το ‘ανοίκειο’. Πιο παράδοξη, όμως, από τα ίδια τα αντικείμενα που φιλοξενούνται σε αυτές τις προθήκες είναι η ίδια η χειρονομία του συλλέκτη, πάνω στην οποία στηρίχτηκε, σε μεγάλο βαθμό, η δημιουργία των πρώτων μουσείων στον δυτικό κόσμο. Το ενδιαφέρον του Dion για τις απαρχές της φυσικής, εθνογραφικής, ανθρωπολογικής, βιολογικής επιστήμης υπενθυμίζει την αισιοδοξία της πρώιμης νεωτερικότητας, που συνδέεται με την ‘απομάγευσή’ του δυτικού κόσμου, η οποία στηρίχτηκε στην ορθολογική κατανόηση της φύσης και του κόσμου. Η αισιοδοξία αυτή συνδέθηκε με τη σημασία που αποδόθηκε στην αξία της επιστημονικής ερμηνείας για την προοδευτική ανάπτυξη της κοινωνίας και των ανθρώπων της.

Στη σύζευξη των λόγων της τέχνης και της επιστήμης, των διαφορετικών δρώντων, του ‘ελεύθερου καλλιτεχνικού υποκειμένου’ και του ‘δεσμευμένου –στο δογματισμό του ορθού λόγου– επιστημονικού υποκειμένου’, βρίσκει κανείς τα αδιέξοδα τόσο του καλλιτεχνισμού όσο και του επιστημονισμού που γίνεται εργαλειακός και ατελέσφορος. Μέσα από την ταξινόμηση και αρχειοθέτηση των ειδών –διαδικασίες που οδηγούν στον προσδιορισμό των απαρχών, ο οποίος λογίζεται ως μια ασφαλής πηγή γνώσης και βεβαιότητας– αναδύονται τα διλήμματα που επανέρχονται

⁹⁹ Το επιχείρημα αυτό σχετικά με την ‘παραδοξότητα’ αναπτύχθηκε από την γράφουσα για πρώτη φορά στην ανάλυση του έργου του Έλληνα καλλιτέχνη Απόστολου Καραστεργίου με αφορμή την ατομική του έκθεση, στη γκαλερί Els Hanappe, Χειμώνας 2011 (κατάλογος υπό δημοσίευση).

επανελημμένα σχετικά με την αλήθεια, τον ορθό λόγο αλλά κυρίως την ηθική και πολιτική ευθύνη των απόμων. Ο Dion μαζί με τις στατικές εγκαταστάσεις, κατά περίπτωση οργανώνει, μεταξύ άλλων, ‘δράσεις ευαισθητοποίησης’, ‘ενεργοποίησης’ και ‘παροχής δυνατοτήτων’ (engagement, empowerment). Τέτοια είναι η δράση που ανέλαβε με μαθητές του Γυμνασίου του Σικάγο για την ίδρυση του *Chicago Urban Ecology Action Group* (1993) (εικ. 7, 8). Οι κινήσεις του Dion ευαισθητοποιούν το κοινό ως προς το γεγονός ότι ο σχετικισμός και ο σκεπτικισμός δεν έχει νόημα, όταν καταργεί τον Λόγο αλλά όταν υποδεικνύει τα όριά του. Η αληθινή κατανόηση των πραγμάτων βρίσκεται μέσα και έξω από τις φυσικές επιστήμες και η πρόοδος προέρχεται από την ανακάλυψη, την παραγωγή και την απόκτηση από τους ανθρώπους καινούργιων δομών (κατα)νόησης με τις οποίες μπορούν να εγγράψουν ικανοποιητικά την πραγματικότητα (Λίποβατς. 1991: 19).

Το χάος των εκθεμάτων προκαλεί την επιθυμία της νοητικής σύνδεσής τους, την οποία οφείλει να κάνει ο θεατής προκειμένου να αποκωδικοποιήσει το νόημα της συνεύρεσης αυτών των αντικειμένων στον χώρο. Πέρα από την απόλαυση που ενδεχομένως προσφέρουν στον θεατή αυτά τα καλοσχηματισμένα εκθέματα, υπάρχει η απόλαυση της ανασυρσης των υποφωσκουσών σημασιών που φέρουν αυτά τα αντικείμενα. Η πληθυντικότητα των αντικειμένων, των μέσων, των συνδυασμών τους, τυπική ως έναν βαθμό της τεκμηριωτικής, αρχειακής τέχνης προκαλεί τον θεατή να αναλάβει την ευθύνη ως προς τις αναγνώσεις που επιλέγει, τη θέση που παίρνει απέναντι στον λόγο με τον οποίο έρχεται αντιμέτωπος. Ο θεατής/χρήστης καλείται να θέσει ερωτήματα στον ίδιο του τον εαυτό για τις δικές του μεθόδους και επιθυμίες. Στον θεατή παραδίδεται το αρχείο και η ευθύνη να ανασύρει την Αλήθεια των τεκμηρίων. Με αυτή την χειρονομία ο θεατής γίνεται και αυτός μέρος του ‘συλλογικού συγγραφέα’. Προκειμένου να ‘πλησιάσουμε’ την Αλήθεια είναι ιδιαίτερης σημασίας η συμφιλίωση με την παραδοξότητα του βασικού ρόλου του Τυχαίου στις φυσικές επιστήμες, της αναγκαιότητας της αποτυχίας για την πρόοδο καθώς και της παραδοχής της «διπλοπροσωπίας» (του θέλειν και επιθυμείν ως προϋπόθεσης της αλήθειας των υποκειμένων) (Λίποβατς, 1991: 37). Αυτή η παραδοχή θα μπορούσε να αποτελεί τον πιθανό ορίζοντα έργων όπως του Dion αναφορικά με τις πράξεις των υποκειμένων που φέρουν την ευθύνη της μονάδας και τη δέσμευση ως προς τη συλλογικότητα (οπ.).

Όπως είπαμε προηγουμένως, ο Foster στον ‘ανθρωπολόγο καλλιτέχνη’ (*The Artist as Ethnographer* (1999 [1996]), θέτει το ζήτημα της επανεγγραφής, περιγράφοντας αυτές τις πρακτικές ως «επανεγγραφές δοσμένων αναπαραστάσεων» (οπ.: 172). Η ‘εθνογραφική στροφή’¹⁰⁰ προσεγγίζει το υποκείμενο όχι μόνο αναφορικά με τις οικονομικές σχέσεις που το προσδιορίζουν αλλά πρωτίστως με όρους πολιτιστικής ταυτότητας (οπ.: 173), φέρνοντας μας, ταυτόχρονα, αντιμέτωπους με το ζήτημα του περίπλοκου διαχωρισμού μεταξύ ταυτότητας και ταύτισης (οπ.: 174). Σύμφωνα με τον Foster, αυτή η προσέγγιση, βασισμένη στη μεταμοντέρνα θεώρηση, δεν αφορούσε διχοτομικά μοντέλα ετερότητας αλλά σχεσιακά μοντέλα διαφοράς (οπ.: 178) που στρέφουν την προσοχή σε συνδέσεις με επιμέρους ταυτότητες (σεξουαλική, κοινωνική, εθνική, ταξική κ.λπ.) και τοποθετήσεις (positions) εντός της κάθε διαφοράς (οπ.: 179). Οι θεσμοί δεν περιγράφονται με χωρικούς όρους αλλά ως ρηματικοί σχηματισμοί ενός δικτύου διαφορετικών πρακτικών, θεσμών, υποκειμενικοτήτων και κοινοτήτων (οπ.: 184). Καλλιτέχνες, όπως ο Dion, εστιάζουν στις «επιπλοκές» που αφορούν τα ζητήματα της ταυτότητας και των ταύτισεων στο εθνογραφικό μοντέλο. Το αρχείο σε αυτή την περίπτωση δεν αφορά μια αρχαιολογία της γνώσης αλλά μια γενεαλογία της διαφοράς που απαιτεί όχι μόνο «το ρηματικό εύρος αλλά και το ρηματικό βάθος» (οπ.: 201) των αναπαραστάσεων της διαφοράς¹⁰¹.

Η σημασία του αρχείου βασίζεται στην «αναγνώριση του ρόλου που παίζουν οι κοινωνικοί ανταγωνισμοί στην ανάδειξη πολιτικών υποκειμένων και προσδιορίζεται από κοινωνικές διεκδικήσεις που βρίσκουν έκφραση στους χώρους παραγωγής γνώσης» (Δημητρακάκη, 2009: 37). Η πολιτική της αναπαράστασης που καθόρισε τη φυσιολογία της μεταπολεμικής καλλιτεχνικής πρακτικής υπήρξε αλληλένδετη με την «πολιτική της ταυτότητας» (οπ.). Η πολιτική της αναπαράστασης δεν κάλυψε

¹⁰⁰ Ο όρος αυτός αποτέλεσε τον τίτλο του τέταρτου τεύχους του περιοδικού (De-, dis-, ex-): *Site-Specificity in Art: the Ethnographic Turn: 4* (Coles, 2001). Οι συγγραφείς της έκδοσης εξετάζουν την επίδραση των εθνογραφικών μεθόδων και των μεθόδων της ιστορίας της τέχνης σε καλλιτεχνικές πρακτικές. Η έκδοση αυτή επιβεβαιώνει την καθιέρωση αυτής της τάσης ως μιας διακριτής καλλιτεχνικής κατηγορίας στον κανόνα της ιστορίας της τέχνης (Coles, September 2001).

¹⁰¹ Παρόλ’ αυτά κάποιος δεν πρέπει να παγιδεύεται στην αντίληψη ότι η πολιτιστική διαφορά μπορεί να βασιστεί στην ιδέα του αποκλεισμού του παραδοσιακού ταξικού ανταγωνισμού. Αντιθέτως, όπως θα έλεγε ο Slavoy Zizek σε αυτό το σύνθετο πρόβλημα μπορεί κάποιος να απαντήσει μόνο καταφατικά και ως προς τις δύο κατευθύνσεις, σύμφωνα με το ομώνυμο άρθρο του: *Class Struggle or Postmodernism: Yes Please (Ταξικός Αγώνας ή Μεταμοντερνισμός; Ναι Παρακαλώ)*, [Zizek στο Butler et al., 2000: 90-135]. Το παγκόσμιο κεφάλαιο δεν μπορεί να εξαιρεθεί από την πολύ χρήσιμη μεταμοντέρνα ανάλυση της γλώσσας και της κουλτούρας και μόνο στη διαπλοκή τους μπορούμε να κατανοήσουμε και να αποκαλύψουμε τη σκαιά πλευρά της εξουσίας.

μόνο το κενό από τον «θάνατο του συγγραφέα», του καταπιεστικού, κυρίαρχου, προνομιούχου υποκειμένου αλλά τον επανέφερε από τον χώρο των «περιθωριοποιημένων, παρα-υποκειμένων που είχαν αποτελέσει τα τυφλά σημεία των παραδοσιακών αφηγήσεων» (οπ.). Η οργάνωση αυτών των πολιτικών υποκειμένων δεν είναι μια συμπληρωματική συνθήκη που γεμίζει τα κενά των εξαρθρώσεων αλλά η πρωταρχική σκηνή της κατασκευής στην οποία στοχεύει ένα αρχείο. Αυτό κάνει ορατό «τον καταστατικό ρόλο της αναπαράστασης στο σχηματισμό της θέλησης» (Laclau, 1996: 99). Στις επόμενες περιπτώσεις που θα αναπτύξουμε το αρχείο αναλαμβάνει ολοένα και πιο δυναμικό ρόλο στην ‘οργάνωση των πολιτικών υποκειμένων’.

3.6. Renee Green. Η ‘Άλλη’¹⁰² θεσμική παρέμβαση.

Το έργο της Αφροαμερικανής Renee Green αποτελεί μια ακόμα έκφραση της τέχνης θεσμικής κριτικής. Το έργο της χαρακτηρίζεται από την εκλεκτική συσσώρευση υλικού η οποία αποτελεί τον πυρήνα των εργασιών της. Τα έργα της παίρνουν τη μορφή σύνθετων εγκαταστάσεων στις οποίες ιδέες, ιστορικά γεγονότα, αφηγήσεις και πολιτιστικά καλλιτεχνήματα (cultural artifacts) τίθενται υπό εξέταση. Η Green, με την έκθεση μιας πληθώρας υλικού προσκαλεί τον θεατή να αναλάβει έναν κεντρικό ρόλο στην αποδόμηση των λόγων που κατασκευάζουν και παράγουν υποκείμενα. Μέσα από την παραγωγή αλληλεπιδραστικών περιβαλλόντων ο θεατής γίνεται μέτοχος της κατασκευής νοήματος, καθώς ο ίδιος καλείται να συνθέσει το πλήθος των πληροφοριών που του παρατίθενται. Σύμφωνα με τη καλλιτέχνη, η διαδικασία της συλλογής, της αρχειοθέτησης και της έκθεσης αποκαλύπτουν τη σύνθετη λειτουργία ορισμένων ιδεολογιών με κύριο τον ιδεολογικό μηχανισμό του αρχείου (archival apparatus). Επίκεντρο της έρευνάς της είναι ο τρόπος που ιστορικά και μυθοπλαστικά τεκμήρια αποκαλύπτουν (υποκειμενικές) όψεις της αντίληψής μας για τον κόσμο και τη θέση των υποκειμένων μέσα σε αυτόν, οι οποίες είναι εξίσου πραγματικές και σημαίνουσες. Κάθε πρότζεκτ της Green είναι μια εκτεταμένη έρευνα που καταλήγει σε ένα αρχείο υπάρχοντος υλικού, κειμένων, τεχνουργημάτων και καταλόγων που η καλλιτέχνη έχει συλλέξει καθώς επίσης και έργων που η ίδια έχει κατασκευάσει για

¹⁰² Η θηλυκή κατάληξη δεν αναφέρεται σε μια δόκιμη ‘παραλλαγή’ της έννοιας του ‘Άλλου’. Είναι καταχρηστική καθώς ο ‘Άλλος’ στη Λακανική θεώρηση είναι επίσης το ‘Άλλο φύλο. Το Άλλο φύλο είναι πάντοτε η ΓΥΝΑΙΚΑ, κάτι που ισχύει τόσο για τα θηλυκά όσο και για τα αρσενικά υποκείμενα. Στη δική μας περίπτωση είναι ένα παίγνιο που υπογραμμίζει τη φεμινιστική προοπτική του έργου της Green.

το εκάστοτε πρότζεκτ: φωτογραφίες, βίντεο, πολλαπλά (prints), ηχητικά έργα. Το αρχείο παίρνει τη μορφή εγκαταστάσεων προσεκτικά σχεδιασμένων με τέτοιο τρόπο, ώστε να ενεργοποιηθεί στον θεατή ο μηχανισμός της σύνθεσης και παραγωγής νοήματος από το υλικό που εκτίθεται. Μεταξύ των πρότζεκτ παράγεται ένα δίκτυο σχέσεων, εννοιολογικών συνδέσμων καθώς το καθένα από αυτά τελεί εν εξελίξει (on process) και παρουσιάζεται σε διαφορετικές τοποθεσίες, σε διαφορετικά συγκείμενα, με διαφορετικές κάθε φορά μορφές. Για παράδειγμα το έργο *Import/Export Funk Office* (1992), παρουσιάστηκε ως εγκατάσταση στην Κολωνία και στο Λος Άντζελες. Υπάρχει επίσης στη μορφή Cd-Rom (1996). Το έργο *Code: Survey* (2005–2006) είναι ένα δημόσιο έργο που εκτίθεται στα κεντρικά γραφεία της Caltrans (California Department of Transportation) στο Λος Άντζελες και επίσης σε έναν ιστότοπο.

Για την ίδια την Green η στόχευση στα αρχεία και στους μηχανισμούς παραγωγής γνώσης εκκινεί ακριβώς από την πολυπολιτισμική ιδιαίτερη ταυτότητά της. Αν και το συγκεκριμένο μοντέλο πρακτικής, που έχει, κατά κάποιο τρόπο, βιογραφική αφετηρία έχει ένα ενδιαφέρον πλεονέκτημα, το έργο της μας προβληματίζει ως προς το a priori πλεονέκτημα αυτής της ιδιαιτερότητας. Στη δεκαετία του '90 το ενδιαφέρον για την φυλετική και πολιτιστική διαφορά γνώρισε μια ενορχηστρωμένη από την πλευρά των πολιτιστικών φορέων συναινετική και εξισοροποιητική αντιμετώπιση. Αυτή, όμως, η ενορχηστρωμένη διευθέτηση της διαφοράς τις περισσότερες φορές στη βάση της συναίνεσης δεν λάμβανε υπόψη ότι η πολιτική της συναίνεσης παραβλέπει ή μάλλον αποκρύπτει τη βία, τις αυταπάτες και τους αποκλεισμούς που ενέχει. Η εξισοροποιητική τάση (compensatory) αγνοεί τις οικονομικές και θεσμικές παραμέτρους που ευθύνονται για τις κοινωνικές αδικίες (Alteri, Φθινόπωρο 1990).

Συγκεκριμένα, η Green διαπιστώνει αυτή την προπέτεια του πεδίου, η οποία στο όνομα μιας εξισωτικής αντιμετώπισης της διαφοράς προκαταβάλλει τα ενδιαφέροντα ενός καλλιτέχνη. Αυτή η προπέτεια μεταφράζεται σε συγκεκριμένες προσδοκίες που περιορίζουν την ταυτότητα τόσο των ίδιων των καλλιτεχνών όσο και των έργων τους στο πλαίσιο μιας πολιτικής ορθότητας (Kwon, 2004: 14-1). Η ιστορικός Miwon Kwon (Kwon, 2004), στο βιβλίο της *One Place After Another. Site Specific Art and Locational Identity* αναφέρει το εξής περιστατικό σχετικά με την Green. Όταν η καλλιτέχνηδα προσκλήθηκε να συμμετάσχει στην έκθεση *Culture in Action* (1992-3) στο Σικάγο, βρέθηκε αντιμετώπη με μια εξαιρετικά προδιαγεγραμμένη και

υπερπροσδιορισμένη συνθήκη σχετικά με το έργο που ο θεσμός προσδοκούσε από εκείνη. Οι διοργανωτές αξίωναν ένα έργο που να σχετίζεται με την αфро-αμερικάνικη καταγωγή της. Η προβληματική της Green εκκινεί από μια σειρά τέτοιων περιστατικών κατά τα οποία το πεδίο επιζητούσε –λόγω της φυλετικής της ιδιαιτερότητας– την παραγωγή έργων με συγκεκριμένο και κατευθυνόμενο περιεχόμενο που θα ανταποκρίνοταν σε προκαθορισμένες πολιτικές της αναπαράστασης. Επιχείρησε μια σειρά ‘κινήσεων διαφυγής’ (fleeing) στη διάθεση των θεσμών για οργάνωση και ‘κλείσιμο’.

Η Green ενδιαφέρεται για τον τρόπο με τον οποίο «συνδέεται κανείς με την ιστορία μέσω προσωπικών αναμνήσεων» (McTighe, 2007: 441). Το ενδιαφέρον αυτό αποτυπώνεται χαρακτηριστικά στο έργο της *Partially Buried in Three Parts* (1996-9) και το ακόλουθο αυτού *Partially Buried Continued* (1997) (εικ. 9). Αφετηρία αυτού του δίπτυχου έργου, που βασίζεται σε αρχειακό/καταγραφικό (documentary) υλικό, είναι το έργο του Robert Smithson, *Partially Buried Woodshed* (1970), το οποίο λειτουργεί ως ρήτρα που προμηθεύει τον θεατή με ένα εργαλείο ερμηνείας του συνολικού έργου. Η χρονική στιγμή της παραγωγής αυτού του εμβληματικού έργου της land art είναι το ορόσημο για την έρευνα της Green γύρω από τα φοιτητικά κινήματα διαμαρτυρίας στις Ηνωμένες Πολιτείες. Η Green δημιουργεί ένα πρωτότυπο δίκτυο σχετικά με τους μηχανισμούς διαμόρφωσης ταυτότητας στην μεταπολεμική γενιά αμερικάνων πολιτών.

Το δίκτυο που παράγει η Green μέσα από την πρόκληση διαφόρων ισοδυναμιών, τις οποίες πυροδοτεί η οργάνωση του αρχειακού υλικού, εκκινεί από το πεδίο της τέχνης, τις προσωπικές αναμνήσεις και εκτείνεται πέραν αυτών. Οι κινητοποιήσεις φοιτητών στην πολιτεία του Kent ενάντια στην επέμβαση στην Καμπότζη και η θανατηφόρα έκβαση αυτών των κινητοποιήσεων, στο έργο της Green συνδέονται με τη σφαγή των φοιτητών στην Kwangju της Κορέας το 1981, κινητοποίηση που έμεινε γνωστή ως το Δημοκρατικό Κίνημα της Kwangju (Kwangju Democratization Movement). Οι δύο αυτές καθίστανται κομβικές στιγμές όχι μόνο στην προφανή σύνδεση δύο φοιτητικών κινητοποιήσεων και της τραγικής έκβασής τους αλλά και στον ιδιαίτερο τρόπο που αυτές οι «εξαρθρωμένες» (dislocated) στιγμές στην ιστορία των φοιτητικών κινήματων επανασυνδέονται σε μια άλλη χρονική στιγμή προκειμένου να γίνει κατανοητή η αντίσταση ενός υποκειμένου, της ίδιας της καλλιτέχνηδας, σε

προδιαγεγραμμένες και φυσικοποιημένες ταυτότητες. Η Green επιχειρεί να αναδείξει τον τρόπο με τον οποίο παράγονται οι φυσικοποιήσεις στα ίδια τα υποκείμενα και τις επιλογές τους καθώς και στις προσδοκίες του περιβάλλοντός τους ως προς αυτά. Το έργο της δημιουργεί ισοδυναμίες της πολιτικής ιστορίας των τόπων με τη δική της προσωπική ιστορία. Το Kent, συνδέεται με την ιστορία της μητέρας της η οποία υπήρξε διδάσκουσα στο Kent State University ακριβώς την ταραγμένη δεκαετία του '70. Η Κορέα συνδέεται με τον πατέρα της, ο οποίος υπηρέτησε ως έγχρωμος Αμερικάνος στρατιώτης στον πόλεμο της Κορέας. Η ίδια προβληματοποιεί τον τρόπο που το περιβάλλον της περιμένει από την ίδια μια ιδιαίτερη 'ευαισθησία' ως προς συγκεκριμένες ιστορικές περιόδους εξαιτίας της οικογενειακής της ιστορίας και της 'ιδιαίτερης' ταυτότητάς της.

Η Renee Green μελετά τις αρχαιακές δυνατότητες των μιντιακών μέσων, ιδιαίτερα του βίντεο, στην εξασφάλιση της μνήμης και της ιστορίας δημιουργώντας ένα αξεδιάλυτο νήμα από στοιχεία της πολιτικής, καλλιτεχνικής και προσωπικής ιστορίας. Η Green αξιοποιεί το οικιακό βίντεο (home video) προκειμένου να επανεισάγει αυτό που είναι θαμμένο στην λαϊκή μνήμη (popular memory) στο προσωπικό και το οικιακό. Η καλλιτέχνιδα συνδέει μεταξύ τους 'νήματα μνήμης', όπως τα απομεινάρια του έργου του Robert Smithson, *Partially Buried Woodshed*, τεκμηριωτικό υλικό από τη δολοφονία των φοιτητών σε συνδυασμό με τις μαρτυρίες της μητέρας της. Η Green διαμορφώνει ένα εκτεταμένο δίκτυο αναφορών, ένα αποκεντρωμένο αρχείο στο οποίο συγκεντρώνει ανομοιόμορφα και ετεροχρονισμένα τεκμήρια. Το αρχείο της είναι εμποτισμένο από την ιδέα της εντροπίας (που υπήρξε εμβληματική και στο έργο του Smithson). Δημιουργεί μια νέα τάξη που επαναπροσδιορίζει τις σχέσεις του παρόντος και του παρελθόντος μέσα από τις ταυτότητες –στην περίπτωση της Green, της μεσοαστικής, γυναικείας, διαφυλετικής, αμερικάνικης ταυτότητας. Στο εκτεταμένο και αποκεντρωμένο αρχείο που συγκροτεί, ο δέκτης περιβάλλεται από τα στοιχεία εκείνα που οδηγούν σε μια «επαγωγική αφήγηση» (implicative narrative), σε μια αφήγηση το νόημα της οποίας εξαρτάται κατά κύριο λόγο από τον κάθε χρήστη/θεατή και η οποία σκόπιμα είναι «ανοιχτή» προκειμένου να διευκολυνθεί αυτή η διαδικασία¹⁰³.

¹⁰³ <http://www.installationart.net/PDF/Green.pdf>.

Η καλλιτέχνη χρησιμοποιεί τους αναχρονισμούς και τις χωρικές εξαρθρώσεις προκειμένου να παράγει «αντιστοιχίσεις μεταξύ διαφορετικών χρόνων και χώρων» (correspondences between times and places) (McTighe, 2007: 442). Η Green χρησιμοποιεί ως μηχανισμό τη νοσταλγία που σκόπιμα προκαλεί στους θεατές δείχνοντας φωτογραφίες από το προσωπικό άλμπουμ της οικογένειάς της, αναμειγμένες με ιστορικές φωτογραφίες που προσδιορίζουν την ιστορία ενός τόπου ή μιας εποχής. Στην εκδοχή του έργου *Partially Buried Continued*, που παρουσίασε στην Biennale της Kwangju, σε ένα διαμορφωμένο περιβάλλον προβολών, παρουσιάζονται φωτογραφίες του πατέρα της από την εποχή που ήταν στρατιώτης στον πόλεμο της Κορέας μαζί με φωτογραφίες του εαυτού της να φυλλομετρά έναν βιβλίο με εικόνες που αφορούν διαδηλώσεις στην Kwangju τη δεκαετία του '80. Η καλλιτέχνη επιχειρεί ανασυνθέτοντας προσωπικό αρχειακό υλικό να εμπλέξει τον θεατή στη διαδικασία με την οποία παράγεται η ιστορία αλλά κυρίως στον τρόπο που παράγεται η (καλλιτεχνική) υποκειμενικότητα (οπ.).

Η Green ακολουθεί μια κοινή τακτική στην παραγωγή καλλιτεχνικών αρχείων. Η τακτική χαρακτηρίζεται –όπως συμβαίνει και σε άλλες προγενέστερες περιπτώσεις, όπως για παράδειγμα, του Gerard Richter– από την ανάμειξη ιστορικών ντοκουμέντων αυτοβιογραφίας και μυθοπλασίας και προσωπικών αναμνήσεων και αφηγήσεων για τόπους. Στοχεύει στην ανάδειξη της σημασίας των επιμέρους προσωπικών ερμηνειών σχετικά με τα τεκμήρια και την ιστορία που γράφεται πάνω σε αυτά, από την πλευρά των αφηγητών. Η κοινή αυτή τακτική στο έργο της Green έχει έναν διαφορετικό προσανατολισμό ο οποίος είναι διαποτισμένος από την πολιτική της διαφοράς. Η Green επιχειρεί να αποκαλύψει τις διαφοροποιήσεις που αφορούν αυτές τις κατά τα φαινόμενα κοινές πρακτικές και τον αποκλεισμό που κρύβουν μέσα τους. Η χρήση των ερασιτεχνικών οικογενειακών εικόνων, το slide show που κυριάρχησε στην αμερικάνικη κουλτούρα των δεκαετιών του '60, '70 και η νοσταλγία που πυροδοτεί μέσω της χρήσης του η καλλιτέχνη στους θεατές της, αφορούν κυρίαρχες αναπαραστάσεις λευκών, μεσαίας τάξης, ανθρώπων. Η εικόνα του έγχρωμου πατέρα της ως στρατιώτη στην Κορέα ανάμεσα σε άλλους Αμερικάνους, λευκούς στρατιώτες ανακινούν μια διαφορετική ιστορία. Τέτοιες εικόνες δεν θα μπορούσαν να είναι ποτέ αξιοποιήσιμες από την αγορά της δεκαετίας του '50, όπως συνέβη με άλλες παρόμοιες εικόνες λευκών ανθρώπων (McTighe, 2007: 445). Επιπλέον, οι εικόνες που ο πατέρας της καλλιτέχνης τράβηξε, όταν ήταν στρατιώτης

στην Κορέα, δηλώνουν μια εσωτερικευση απάρνησης οποιασδήποτε κριτικής διάθεσης ως προς τα γεγονότα. Μεταφέρουν την αποσιώπηση του τραύματος –για να θυμηθούμε την ανάγνωση του Buchloh σχετικά με την απώθηση του τραύματος της ιστορίας– αλλά και την απώθηση του προσωπικού τραύματος του πατέρα για τον αποκλεισμό του από τις κυρίαρχες αναπαραστάσεις της αμερικάνικης ταυτότητας ως έγχρωμου στρατιώτη. Οι φωτογραφίες του ίδιου από την παραμονή του στην Κορέα, μοιάζουν περισσότερο με τουριστικές φωτογραφίες παρά με φωτογραφίες ενός ανθρώπου που συμμετέχει σε έναν αιματηρό πόλεμο. Ταυτόχρονα οι εικόνες αυτές αναπαράγουν την μαζική αναπαράσταση μιας αφελούς και εξωτικής ματιάς προς ‘άλλους’ πολιτισμούς, παρατείνοντας ένα φαύλο κύκλο παρερμηνειών (misrepresentation), αντικείμενο του οποίου υπήρξε και ο ίδιος ο φωτογράφος, στην προκειμένη περίπτωση. Σε αυτές τις φωτογραφίες η Green παρεμβάλλει τις φωτογραφίες του Αμερικάνου καλλιτέχνη Robert Smithson, ενός κυρίαρχου υποκειμένου, εκπρόσωπου και εμβληματικής φιγούρας της εννοιολογικής τέχνης της δεκαετίας του ’60. Πιο συγκεκριμένα, πρόκειται για εικόνες από μια διάλεξη του Smithson, στο Πανεπιστήμιο της Utah (1972) σχετικά με το Ξενοδοχείο Palenke του Μεξικού. Οι φωτογραφίες αυτές προκαλούν μια τρόπον τινά διακοπή στην ροή της προηγούμενης ιστορίας. Η διακοπή δημιουργεί τις προϋποθέσεις για την ανάγνωση αυτού του αρχειακού υλικού, είναι το μαρτυρικό punctum, κατ’ αναλογία της ανάγνωσης του έργου του Gerard Richter από τον Benjamin Buchloh. Πρόκειται για μια ‘διακοπή’ που μας υπενθυμίζει ότι η ιστορία είναι γραμμένη στη βάση της διαφοράς, φυλετικής, ταξικής, οικονομικής.

Η εμβληματική περσόνα του άντρα, Αμερικάνου καλλιτέχνη Robert Smithson, που ταυτίστηκε με την επαναστατημένη, ψυχεδελική πρωτοπορία της γενιάς του ’60 αντιπαραβάλλεται με την μικτής καταγωγής γυναίκα καλλιτέχνη που γίνεται η πολιτικά ορθή ζητούμενη φιγούρα της γενιάς του ’90. Εκτίθεται με αυτόν τον τρόπο, η λογική της πολιτικής ορθότητας, στη βάση της οποίας το σύστημα κατασκευάζει τις εμβληματικές του φιγούρες, με συγκεκριμένα, κάθε φορά, χαρακτηριστικά, προβαίνοντας στις απαιτούμενες μετατοπίσεις προκειμένου να απορροφήσει τους κραδασμούς των αποκλεισμών που το ίδιο δημιουργεί. Ο τίτλος του έργου της Green *Μερικώς Θαμμένος* (Partially Buried), ένα αρχείο προσωπικών και μιντιακών εικόνων, δεν αποτελεί μόνο μια αναφορά στο ιστορικό έργο του Smithson. Συνιστά μια προτροπή να κατανοήσουμε στην αντιπαραβολή των υποκειμένων στα οποία

αναφέρεται αυτό το υλικό, τις διαφορές που υποκρύπτονται και αποσιωπούνται προκειμένου κάθε φορά να εξυπηρετηθεί το μοντέλο που εξυπηρετεί την κυρίαρχη ιδεολογία.

Το αρχείο της Green, υιοθετώντας την «πειραματική γραφή» (Phillips & Jorgensen 2009 [2002]: 344) αποκαλύπτει εκ των έσω τα όρια του ίδιου του υλικού που συγκεντρώνει. Ταυτόχρονα είναι συμμετοχικό, με την έννοια, όμως, της ευθύνης που η συγκρότηση ενός αρχείου ενέχει απέναντι στις αναπαραστάσεις υποκειμένων, τόπων, ταυτοτήτων, γεγονότων. Στο υλικό που χρησιμοποιεί η καλλιτέχνη υπάρχει μια υπογράμμιση του θηλυκού γένους. Το πρώτο μέρος του *Μερικώς Θαμμένος* περιέχει φωτογραφίες του κτιρίου του Smithsonian *Partially Buried Woodshed*. Κατά την διαδικασία της φωτοτύπησης των εικόνων, υποθέτουμε από κάποιο βιβλίο, η Green σκόπιμα εμφανίζει το μαύρο χέρι της να πιέζει τη σελίδα (εικ. 10). Με αυτό τον τρόπο αφήνει το στίγμα της, εντάσσει τον εαυτό της στην κατασκευή ενός έργου από έναν διάσημο Αμερικανό άντρα καλλιτέχνη. Ο καλλιτέχνης αυτός υπήρξε εκπρόσωπος μιας αντρικής κυρίαρχης κουλτούρας. Η Green με τη χειρονομία της, εντάσσει, επιτελεστικά, τον εαυτό σε μια περίοδο, όχι μόνο καλλιτεχνικής ‘πάλης’ και πειραματισμού αλλά πολύ περισσότερο σε μια περίοδο, κοινωνικής πάλης και πειραματισμού¹⁰⁴. Η φωνή του αφηγητή στο οπτικοακουστικό υλικό της είναι γυναικεία και συχνά τονίζεται το θηλυκό άρθρο. Η Green επιχειρεί να εισαγάγει μια ενεργή γυναικεία ‘φωνή’, η οποία διεκδικεί να συμμετέχει στις σφαίρες της παραγωγής, να είναι και η ίδια κοινωνός της γλώσσας και της ιστορίας. Να λάβει, δηλαδή, τη θέση της στις σφαίρες στις οποίες ‘εκείνη’, συνήθως, δεν παρουσιάζεται διακριτά¹⁰⁵ (εικ. 11).

Το ενδιαφέρον της Green, για το αρχείο και τα συστήματα γνώσης, είναι προγραμματικό. Της επιτρέπει, σύμφωνα με τη θεωρητικό Catherine Quelez (2009), να τοποθετεί το έργο (της) σε σφαίρες που χειραφετούνται από την εξάρτησή τους από το τελετουργικό της (ανδροκρατούμενης, λευκής) τέχνης και αγοράς και να διαφεύγει κινδύνους υπερπροσδιορισμού στους οποίους αναφερθήκαμε

¹⁰⁴ Βλ. σχετικά <http://www.installationart.net/Chapter5Dissociation/dissociation02.html>, deconstructing installation art © 2006 Graham Coulter-Smith .

¹⁰⁵ Βλ. σχετικά (Leung, Καλοκαίρι 2001). Στο πνεύμα αυτό η Green το 1999 οργάνωσε ένα αρχείο, για την Ιταλίδα κινηματογραφίστρια Elvira Notari, που έζησε και έδρασε στις αρχές του 20ού αιώνα. Παρότι η Notari υπήρξε σημαντική καλλιτέχνη και διευθύντρια εταιρείας παραγωγής, τα ίχνη της χάνονται από την επίσημη ιστορία του κινηματογράφου.

προηγουμένως. Αν και η θεωρητικός δεν συζητά ιδιαίτερος αυτό το ζήτημα, επισημαίνει εντούτοις το εξής: η συλλεκτική μέθοδος εργασίας της Green μορφοποιείται από την έννοια του αρχείου, η οποία προϋποθέτει τη διαχείριση και τη δημιουργία συνοχής και οργάνωσης αποσπασματικών τεκμηρίων. Η διαδικασία αυτή εγκαλεί τη ενέργεια (activity) της μνήμης και ενεργοποιεί την επιθυμία «να γνωρίσεις, να κατανοήσεις, να δράσεις» (οπ.: 87), επινοώντας νέες μορφές θεσμών και θέσμησης.

Η Green υιοθετεί την εξουσία της επιτελεστικότητας, αναλαμβάνοντας διάφορους ‘αξιωματικούς’ ρόλους στο πεδίο. Η έρευνα, η αρχειακή διευθέτηση, η γραφή, η ανάληψη του ρόλου του επιστήμονα, με τη διαμόρφωση ερωτηματολογίων προς τους θεατές, με τη συμμετοχή σε συμπόσια, με τη συγγραφή ανακοινώσεων, είναι πράξεις που στοχεύουν στο μετασχηματισμό της ίδιας της καλλιτεχνικής πρακτικής. Στοχεύουν, επίσης, στη διατάραξη της σχέσης της γυναίκας καλλιτέχνη με τους άλλους παράγοντες του πεδίου, (άντρες) επιμελητές, διευθυντές μουσείων κ.λπ., πέρα από τα όρια της αισθητικής συναίνεσης. Με τη μείξη προσωπικών εικόνων, των οποίων αποκαλύπτει τις κοινοτοπίες, με τον επιτελεστικό μετασχηματισμό τους σε ντοκουμέντα και με την παρουσίασή τους σε επίσημες δημόσιες εκδηλώσεις αποκαλύπτει τους ίδιους τους τρόπους παραγωγής γνώσης και τον επαμφοτερισμό και την αμφισημία (ambiguity) που φέρουν τα μέσα παραγωγής της.

Η Green αξιοποιεί τα γλωσσικά και τα άλλα παίγνια επιτέλεσης ρόλων, ερευνήτριας, συνέδρου κ.λπ., ως κάτι περισσότερο από γλωσσικά φαινόμενα. Σε αυτά βασίζει την κατασκευή δομών και δικτύων κατά τα πρότυπα του Broodthaers, που συνιστούν συναρθρωτικές πρακτικές που στοχεύουν στην συγκρότηση και οργάνωση ταυτοτήτων και ομάδων. Με αυτό τον τρόπο, με τον ρόλο δηλαδή που αναλαμβάνει η Green, επαναφέρει και εκείνη με τη σειρά της τον συγγραφέα, που στη δική της περίπτωση είναι γένους θηλυκού. Η δημιουργός στην περίπτωση της Green σχηματίζεται δια στόματος διαφορετικών προσώπων: του πατέρα της Green, της ίδιας της Green, του καλλιτέχνη Robert Smithson. Στην πραγματικότητα αυτό δεν αποδυναμώνει τη φωνή της ίδιας της καλλιτέχνης ούτε μειώνει την ευθύνη του παραγόμενου αποτελέσματος. Καθιστά, όμως, σαφές ότι η ταυτότητα και η οποιαδήποτε συγκρότηση είναι αποτέλεσμα συστρωματώσεων και συναρθρωτικών σχηματισμών και κυρίως υπερπροσδιορισμών του πολιτιστικού πεδίου που αναγνωρίζει συγκεκριμένους ρόλους και συμπεριφορές σε ορισμένες ομάδες

ανθρώπων και αποκλείει άλλες. Ανάλογα, η διαδικασία της παραγωγής ενός πολιτιστικού προϊόντος, ενός έργου, ενός αρχείου, δεν είναι μια «υποκειμενική, εσωστρεφής, ιδιωτική» (οπ.) υπόθεση. Παρότι τα διαφορετικά πρόσωπα τα οποία αποτελούν το δίκτυο των «δημιουργών» του έργου της είναι άρρενες βαρυσήμαντοι άλλοι (significant others), στο έργο της Green επιστρέφουν ως γυναίκα καλλιτέχνηδα.

Σε αυτή την εκ-κεντρική επιστροφή συναντάμε αυτό που βρίσκεται ανάμεσα στις φαινομενικά αδιαχώριστες ενότητες, τις ενδεχομενικές συναρθρώσεις. Οι συναρθρώσεις αυτές δεν είναι ένα δοσμένο *a priori*. Στο σχηματισμό τους μας ωθούν να σκεφτούμε τη σημασία και τον ρόλο της επανάστασης της έμφυλης ταυτότητας και της σεξουαλικής διαφοράς αναφορικά και με άλλες προεκτάσεις. Για παράδειγμα μπορούμε να τις συνδέσουμε με ορισμένες εκδοχές της μαρξιστικής επαναστατικής δράσης και να τις σκεφτούμε στη διαπλοκή τους με την ταξική πάλη (Parker, 2007: 132). Ακόμα, στον διαχωρισμό της ιδιωτικής με τη δημόσια σφαίρα και στον συνακόλουθο διαχωρισμό μεταξύ της στερεοτυπικής ανδρικότητας και θηλυκότητας επιβεβαιώνεται ότι καθεμιά από αυτές τις κατηγορίες σχηματοποιείται στην «εκσωτερικότητά» της. Η λακανική επινόηση αυτής της έννοιας, που βρίσκει στην πολιτική θεωρία, μέσω μιας διευρυμένης γενεαλογίας την έκφρασή της στην ιδέα του καταστατικού έξωθεν, παίρνει μια ιδιαίτερη πολεμική έκφραση στις αντιμεταθέσεις των προσώπων της Rennee Green. Αφορά το αίτημα μιας διαφοροποιημένης, συναρθρωμένης, καλλιτεχνικής ταυτότητας. Η γυναίκα καλλιτέχνηδα της Green, επιστρέφει επιβεβαιώνοντας ότι στη θέση των εξαρθρώσεων (ανδρικών ταυτοτήτων, αξιών κ.λπ.) αρθρώνονται μέσα από απρόσμενες συναρθρώσεις νέες θέσεις. Σε μια πιο μαρξιστική θεώρηση, η συζήτηση αυτή μπορεί να επεκταθεί προς τις προϋποθέσεις της δημιουργίας συλλογικοτήτων. Ο εννοιολογικός διαχωρισμός των ατόμων από το ιστορικό πλαίσιο συσκοτίζει τη σημασία της δημιουργικής, παραγωγικής συλλογικής δράσης που προϋποθέτει σοσιαλιστικές μορφές οργάνωσης¹⁰⁶.

Η γυναίκα αρχειοθέτης Green, στοχεύει στη διατάραξη των «ιεραρχικών διαιρέσεων της γνώσης» (Queloz, 2009: 87) και των θεσμών που την παράγουν. Το αρχείο της χαρακτηρίζεται και αυτό από το ρηματικό χάος του αρχειακού υλικού που εκτίθεται

¹⁰⁶ Ο Parker αναφέρεται στη συμβολή της θεώρησης του Slavoj Zizek για την επαναπροσέγγιση Marx και Lacan (οπ.: 128)

και των παραγώγων αυτού, των ομιλιών που δίνει η καλλιτέχνη, της έρευνας που επιτελεί, των εκθέσεων (papers) που συγγράφει. Η συλλογή και, πολύ περισσότερο, η παρουσίαση της ως έκθεμα ή τεχνούργημα, δεν αποτελούν παρά ένα προπαρασκευαστικό στάδιο. Αυτό που την ενδιαφέρει είναι οι «σχεδιασμένες δραστηριότητες της αρχειοθέτησης» (Sutton, 2009: 91). Μέσα από αυτές το αρχείο γίνεται το μέσο για να εξαγάγει τις κοινωνικές και ιστορικές παραμέτρους, «προκαθορισμού» (Kwon, 2004: 141) μιας περιοχής, ενός θεσμού, μιας συνθήκης, ακόμα του ίδιου του υποκειμένου. Το υλικό που συλλέγει δεν επιλέγεται για την πληροφοριακή του μόνο αξία ή για την αδιαπραγμάτευτη αξία του ως πολιτιστική κληρονομιά αλλά για την ικανότητα που έχει να καταθέτει την ίδια τη διαδικασία (ατομική, θεσμική, επιχειρηματική) από την οποία απορρέει (Delacourt, 2008: 13). Με αυτή την έννοια μπορούμε να κατανοήσουμε την πρακτική της Green ως «θεσμική παρέμβαση», όπως την χαρακτηρίζει η Kwon (2004: 140), διότι παράγει ένα ενεργό πεδίο ευθύνης, που πυροδοτείται, όμως, από την «Άλλη»¹⁰⁷ και εγκαλεί τον σεβασμό σε αυτή. Στο εγχείρημα της Green αναγνωρίζει κανείς το πληθυντικό ‘εμείς’ το οποίο περιγράφει τους γυναικείους αγώνες, που θα συνδεθεί στο μέλλον με τις γυναίκες του τράφικινγκ, άλλα και με άλλα μαχόμενα υποκείμενα, τους μετανάστες, τους ανέργους. Ακριβώς για αυτό είναι «διαφορετικό από το ‘εμείς’ του αφηρημένου δημόσιου πολίτη» (Laclau, 1996: 120).

Σε αυτή τη βάση, το αρχείο αποδεικνύεται ιδεώδες για την επανεξέταση του ιδιωτικού και του δημόσιου που έλαβε χώρα στο τέλος της δεκαετίας του ’70 και στις αρχές της δεκαετίας του ’80. Το ιδιωτικό δεν λαμβανόταν πλέον σε ασυνέχεια με το δημόσιο αλλά ως εγγενώς καταστατικό του. Μια ολόκληρη γενιά καλλιτεχνών βάσισε την έρευνά της στον τρόπο που η (μαζική) κουλτούρα παράγει υποκειμενικότητες, καθώς

¹⁰⁷ Εδώ θα μπορούσε να ταιριάζει η παρατήρηση του Νίκου Δασκαλοθανάση ότι ο σύγχρονος καλλιτέχνης, αν πρέπει να αυτοπροσωπογραφηθεί, δεν μπορεί να υπάρξει στο έργο του παρά ως άλλος ή ως απών (Δασκαλοθανάσης, 2004: 311). Μια τέτοια κριτική μας ευαισθητοποιεί ως προς τον κατακερματισμένο ή αλλοτριωμένο υποκείμενο της σύγχρονης καπιταλιστικής συνθήκης. Δεν αναφέρεται όμως, από την άλλη στη καταστατικότητα της αλλότητας (otherness) για τον σχηματισμό του υποκειμένου ούτε στην περίπτωση που το υποκείμενο αυτό είναι παρόν ως εμείς, το οποίο όμως έχει συναίσθηση της απαραίτητης ξένωσης, ως μέρος της πρωτότυπης διαδικασίας του λέγειν και του τεύχειν. Επιπλέον, το υποκείμενο αυτό δεν είναι μοναδικά εκτεθειμένο σε «ένα διογκωμένο θεσμικό σύστημα» (οπ.: 315). Αυτή ακριβώς η θέση, προϋποθέτει την ενεργή ανάληψη θέσης, θα λέγαμε οικειοποιούμενοι τον εμφοτικό, ταυτολογικό λόγο της εννοιολογικής τέχνης. Σε αυτή τη συνθήκη το καλλιτεχνικό υποκείμενο δεν είναι το μόνο που στερείται συγκεκριμένη ταυτότητας έναντι των λοιπών υποκειμένων της τέχνης, συλλεκτών, κριτικών κ.λπ. που έχουν συγκεκριμένη ταυτότητα. Εξίσου και ο καλλιτέχνης αγωνιστικά αναλαμβάνει την ταυτότητά του. Αν κάτι τέτοιο παραδειγματικά επιβεβαιώνει και ενεργοποιεί «το ίδιο το αστικό ιδεολόγημα της υποκειμενικότητας» (οπ.: 319) παραμένει μια ανοιχτή συζήτηση.

διαμορφώνει τις μορφές των εικόνων με τις οποίες ταυτιζόμαστε και τις οποίες μιμούμαστε στην οικιακή, ιδιωτική παραγωγή εικόνων. Τόσο από τη φεμινιστική όσο και από την μαρξιστική σκοπιά η μαζική αλλά και η οικιακή, ως προέκταση αυτής, κουλτούρα εξετάζονται ως ιδεολογικοί μηχανισμοί προς απομυθοποίηση (Bishop, 2008: 110). Η καλλιτεχνική πρακτική του αρχείου αξιοποιείται ως ο μηχανισμός που ενσωματώνει (embody) το ιδιωτικό και το δημόσιο. Συνδέει το εσωστρεφές στη διαδικασία συλλογής, ταξινόμησης κ.λπ. και το εξωστρεφές, ως προς τις ταυτότητες που συγκροτεί. Το αρχείο γίνεται κατάλληλο μέσο για την έγερση συνειδήσεων και την επίτευξη αλλαγών ως προς την παγιωμένους, φυσικοποιημένους ιδεολογικούς μηχανισμούς.

Η περίπτωση της Green, όπως και του Dion, μας καθιστά ευαίσθητους απέναντι σε ένα ρίσκο. Η μετατροπή του αρχείου σε εγκατάσταση τοποειδούς προσδιορισμού (site-specific) ενέχει πολλές φορές τον κίνδυνο να μετατραπεί αυτή η τέχνη σε ένα θέμα του αρχείου, χωρίς να κατορθώνει να επιτελεί τις δομικές αλλαγές στις οποίες η συγκρότηση ενός αρχείου αποσκοπεί, επιβεβαιώνοντας τη συγχωνευτική, απλοποιητική και εξισωτική τάση των θεσμών. Βεβαίως, όπως, ορθά, σημειώνει η Kwon (2004: 141), οι καλλιτέχνες δεν είναι άμοιροι ευθύνης και έρμια της συνωμοσίας των επιμελητών και των θεσμών της τέχνης. Μια τέτοια παρατήρηση στρέφει την προσοχή μας στη διακριτή θέση που θα αναλάβει η κάθε πλευρά προς μια κριτική τοποθέτηση (positionality). Η δομή αναλαμβάνει ένα ρόλο στον καθορισμό των ταυτοτήτων και των σχέσεων των υποκειμένων. Στην κριτική τοποθέτηση είναι κρίσιμο να αναγνωρίζεται ο ηγεμονικός ρόλος που αναλαμβάνει ο καθένας στην παραγωγή μιας δομής.

Από τις παραπάνω εκδοχές τις αρχειακής πρακτικής, μπορούμε να ανασύρουμε μια (όχι γραμμική) πορεία που διαγράφεται από τη συνολική απόρριψη των πολιτιστικών θεσμών –μουσείων, ιδρυμάτων, πανεπιστημίων, του θεσμού της ίδιας της ιστορίας και της ιστοριογραφίας, της αρχαιολογίας και της εθνογραφίας– στην προσπάθεια συμπερίληψης σε αυτούς. Κάθε προσπάθεια συμπερίληψης προϋποθέτει μια σειρά αποδόσεων (set of translations) των επιμέρους πολιτιστικών συγκείμενων τα οποία ενσωματώνονται (embody) από τους θεσμούς με τη μορφή γενικών, πιο συλλογικών αξιώσεων, θα λέγαμε παραφράζοντας την Butler (Butler et al., 2000: 35). Η διαδικασία συμπερίληψης ενέχει την «ιδρυτική βία» (founding violence) (οπ.: 37),

καθώς καμία ‘καθολική’ αξίωση δεν λαμβάνει χώρα εκτός συγκεκριμένων πολιτιστικών προτύπων. Η ‘απόδοση/μετάφραση’ επιτρέπει, ως έναν βαθμό να μην αναπαράγεται το ήδη υπάρχον βίαιο καθεστώς προκειμένου να συμπεριληφθούν οι ‘υποτελείς ταυτότητες’, γιατί αυτές έτσι και αλλιώς περιλαμβάνονται (included) μέσα σε αυτό. Η «πολιτιστική μετάφραση» (cultural translation) προσφέρει, σύμφωνα με την Gayatri Spivak μια θεωρία και πράξη της «πολιτικής υπευθυνότητας» (πολιτιστικής υπευθυνότητας) [Spivak στο (οπ.: 36)]. Σκοπός είναι να διευκολύνει τη μη-συγχώνευση των επιμέρους λόγων, ώστε κανείς να συνειδητοποιεί μέσω των ρήξεων στην αφήγηση την «ιδρυτική βία κάθε επιστήμης (οπ.: 37). Η σύνδεση του αρχείου με τις διεκδικήσεις των ‘υποτελών υποκειμένων’, όπως έχουμε αφήσει να φανεί καινωρίτερα, θα βρει ενδιαφέρουσες και ακόμα πιο πολεμικές εκδηλώσεις, στις οποίες θα αναφερθούμε και στη συνέχεια.

Το αρχείο ως τέχνη θεσμικής κριτικής, που βρίσκει διαφορετικές εκφράσεις στις τρεις περιπτώσεις που εξετάσαμε σε αυτή την ενότητα, συναντιέται με τις προθέσεις αυτής της κατηγορίας (της τέχνης θεσμικής κριτικής) να ‘φωτίσει’ τους θεσμούς και τη διαπλοκή τους με συστήματα προσδιορισμένα από οικονομικούς παράγοντες (αγορά). Στοχεύει στα συστήματα παραγωγής γνώσης (τα οποία διαμορφώνονται από τους επίσημους φορείς όπως είναι τα μουσεία, πανεπιστήμια κ.λπ.) προκειμένου να αμφισβητήσει τη βεβαιότητα ότι τα συστήματα αυτά είναι η α priori προϋπόθεση της αλήθειας των υποκειμένων. Αντίθετα, το αρχείο γίνεται ο φορέας με τον οποίο τα υποκείμενα διεκδικούν την αλήθεια και την ‘φωνή’ τους χειραφετημένα από τους υπερπροσδιορισμούς των κυρίαρχων θεσμών. Τα αρχεία που παράγουν οι Broodthaers, Dion, Green δεν αποδέχονται τις παγιωμένες κατηγορίες ενός προκαθορισμένου κόσμου. Οι νοηματοδοτήσεις που παράγουν οι σχηματισμοί τους, όμως, προσδιορίζονται από τον κόσμο τον οποίο το αρχείο τους προσβλέπει να κατανοήσει. Ο κόσμος δεν μπορεί να γίνει γνωστός χωρίς την δράση προηγούμενων κατηγοριών που προσδιόρισαν νοηματοδότηση του. Τόσο το υποκείμενο, όσο και ο κόσμος καταρρίπτονται και δημιουργούνται από την ίδια την αρχειακή πράξη, θα λέγαμε, παραφράζοντας την Butler (οπ.: 20). Σε αυτή την πορεία υπάρχει μια κομβική στιγμή που αφορά την ίδια τη δημιουργία νέων αρχείων. Είναι η στιγμή που διαρρηγνύεται η σχέση με την παλιά τάξη πραγμάτων και προετοιμάζεται η συνθήκη για την νέα. Αυτό το οποίο υπογραμμίζουν αυτές οι πρακτικές είναι ότι και στη σημερινή συνθήκη αυξημένης επισφάλειας στην οποία ζουν οι σύγχρονοι άνθρωποι, η

ανάγκη παραγωγής θεσμών παραμένει επίκαιρη και φαίνεται όλο και πιο επιτακτική, όπως σημειώνει η θεωρητικός Hito Steyerl (2009). Το κρίσιμο σε αυτή την περίπτωση είναι πώς αυτοί οι θεσμοί θα σταθούν απέναντι στις νέες ανάγκες και τις νέες επιθυμίες που αυτή η συνθήκη θα παράγει. Με αυτή τη ευθύνη αναμετράται η δημιουργία νέων αρχείων.

Σταδιακά καλλιτεχνικές περιπτώσεις επιχείρησαν αρχειακές κατασκευές που διαφοροποιούνταν από το αρχειακό τύπο αρχαιολογικής εθνογραφίας, πέρα από την ‘εθνογραφική παρόρμηση’. Οι πρακτικές αρχαιολογικού και εθνογραφικού τύπου, υιοθετώντας μια μαξιμαλιστική προσέγγιση, επιχείρησαν να φέρουν, «χωρίς διακρίσεις», μη προνομιούχες και μη συμβατικές οντότητες στα μουσεία-ακόμα και ενάντια στη θέληση τους, όπως σημειώνει η Steyerl (2005), απλά και μόνο για χάρη της αναπαράστασης και της αντιπροσώπευσης. Κριτικές όπως αυτή του Dion και της Green, απέναντι στους θεσμούς, υποδεικνύουν ότι τα όρια του πεδίου της τέχνης δεν είναι στεγανά αλλά πάντα διαπλέκονται με τα άλλα πεδία. Είναι διάτρητα από τους (υπερ)προσδιορισμούς αυτών των πεδίων, της επιστήμης, της οικονομίας κ.ο.κ. Το (καλλιτεχνικό) αρχείο καθίσταται σε αυτή την περίπτωση το μέσο διαφοροποιητικού σχηματισμού, (που αναλαμβάνει να «μετασχηματίσει και να επανεκφέρει» το ίδιο το μέσο) που δεν στοχεύει σε ενοποιητικά ιδεώδη αλλά στην παραγωγή διακριτών κοινωνικών κατηγοριών και δρώντων. Πρόκειται για ένα μέσο που σε πρώτο επίπεδο αντιστέκεται στην ‘παρόρμηση’ των θεσμών προς μια εξιδανικευμένη φαντασίωση των ωραιοποιημένων, κλειστών, πλήρων και αιώνιων ταυτοτήτων. Η θέση αυτή αμφισβητεί μια μαξιμαλιστική λογική συνολικής συμπερίληψης. Οι περιπτώσεις που εξετάσαμε προσπαθούν σε ένα βαθμό να αντισταθούν στην ιδέα της κοινότητας στη βάση ενός «κλειστού συστήματος των διαφορών», όπως σημειώνει η Kwon. Αφορούν, δηλαδή, μια συνθήκη, όπου η διαφορά δεν νοείται ως μια διαδικασία συνεχών «ταυτίσεων/(απο) αναγνώρισης» (identification/(mis)recognition) και «ξένωσης/(απο)αναγνώρισης» (alienation/(mis)recognition) που είναι εγγενής στην «(αυτο)κατασκευή» (self-construction) της ταυτότητας και της υποκειμενικότητας. Η διαφορά νοείται ως μια σειρά διακριτών κοινωνικών κατηγοριών που μπορούν σε ορισμένες περιπτώσεις να οργανωθούν (held) μαζί από ένα ευρύτερο ενοποιητικό ιδεώδες (Kwon, 2004: 148).

Στις περιπτώσεις στις οποίες αναφερθήκαμε, ο τρόπος με τον οποίο επιδιώκεται η αντίσταση σε ένα τέτοιο ιδεώδες είναι η χωροποίηση του αρχείου σε μια πολυπρισματική εγκατάσταση πολλαπλών όψεων (multi-perspectivalism) (Bishop, 2008: 35). Η βασική ιδέα που διαπερνά της αξιοποίηση του αρχείου ως βασικού εργαλείου της θεσμικής κριτικής είναι ότι υπάρχουν πολλοί τρόποι αναπαράστασης του κόσμου. Το αρχείο ως πολυπρισματική εγκατάσταση χρησιμοποιεί έναν ολόκληρο φυσικό χώρο τον οποίο πρέπει κανείς να περιδιαβεί. Ο χώρος αλλά και η διαδικασία της περιπλάνησης σε αυτόν παρέχουν μια «άμεση αναλογία» της επιθυμίας για την αναγνώριση πολλών και διαφορετικών προοπτικών στην κατανόηση μιας συνθήκης (οπ.) και του αντίστοιχου τρόπου παραγωγής και κατανάλωσης ενός αρχείου. Ο θεατής είναι κατά κάποιο τρόπο «εκτός ελέγχου» (οπ.), καθώς η οπτική είναι διαρκώς μερική και δεν υπάρχει μια θέση από την οποία μπορεί κανείς να δει τα πάντα μονομιάς (οπ). Η πολυπρισματική εγκατάσταση αρχείου είναι το φυσικό ανάλογο της ίδιας της διαδικασίας παραγωγής του. Η πολύπλευρη προοπτική που δίνεται στο αρχείο παράγει τις προϋποθέσεις για την κριτική απέναντι στον ενιαίο λόγο του Πατέρα, τον Ορθό Λόγο, την (Πανεπιστημιακή) γνώση, τον λόγο της (πατριαρχικής) Εξουσίας. Η τέχνη εγκατάστασης αναδεικνύει το «διασπαρμένο (dispersed) σώμα της επιθυμίας», διαταράσσοντας τον κυρίαρχο τρόπο αναπαράστασης στους ίδιους τους θεατές οι οποίοι δεν μπορούν να κατακτήσουν, να ελέγξουν (master) αυτό το υλικό με μια ματιά. Με αυτόν τον τρόπο αμφισβητείται η ρητορική μιας κεντρικής οπτικής (οπ.: 36). Το υποκείμενο αλλάζει κυριολεκτικά θέσεις θέασης προκειμένου να ξεφύγει από τη δυσφορία, αλλάζει θέση (στον Λόγο) και πάει στον τόπο του Άλλου¹⁰⁸. Στην εγκατάσταση αυτή χάνει κυριολεκτικά την «ενότητα» (του εαυτού και κατ' αναλογία του αρχείου) προκειμένου να ανακτήσει την «συμβολική ορθολογικότητα» που δεν είναι ούτε εργαλειακή ούτε μαζική (Λίποβατς, 1991: 55).

Ο ορίζοντας αυτής της διαπίστωσης αφορά την οργάνωση οικουμενικών προταγμάτων στο πρίσμα της θεωρίας της ηγεμονίας. Αυτή μας επιτρέπει να κατανοούμε τους τρόπους με τους οποίους οργανώνεται η εξουσία, η οποία μας ωθεί να σχηματίζουμε την καθημερινή κατανόηση των κοινωνικών μας σχέσεων και να ενορχηστρώνουμε τους τρόπους με τους οποίους συναινούμε ή αναπαράγουμε τις

¹⁰⁸ Σκέψη που αντλείται από Λίποβατς (Λίποβατς, 1991: 55).

σιωπηρές και καλυμμένες εξουσίες. Ταυτόχρονα, όμως, αυτά τα οικουμενικά αιτήματα μάς ωθούν σε πολλαπλή δράση μέσω μιας συνεργατικής σχέσης με την εξουσία, θα λέγαμε παραφράζοντας την Butler (Butler et al., 2000: 14). Η οργάνωση των καλλιτεχνικών αρχείων «συλλαμβάνει» (captures) «πολιτικά συνδεδεμένα χαρακτηριστικά» (οπ.) δομών (όπως στην περίπτωση του Broodthaers ή του Dion) και υποκειμένων (κάτι που είναι χαρακτηριστικό στην περίπτωση της Green) και συγκροτεί, στη βάση των κανονιστικών όψεων αυτών των χαρακτηριστικών, την προοπτική μιας πολιτικής τάξης που θα είναι οικουμενική και πιο δίκαιη. Εντούτοις, τα αρχεία αυτά προβληματοποιούν εκείνες τις θεωρήσεις που πιστεύουν στη δυνατότητα μιας τελικής κοινωνικής λύσης στη βάση της συναίνεσης με οδηγό τον επιστημονικό λόγο. Ο ορίζοντας κάθε κατασκευής είναι ορθολογικός αλλά ταυτόχρονα και ανορθολογικός, καθώς ξεκινάει από μια «επιλογή αξιών», δηλαδή κάτι ανορθολογικό (Λίποβατς, 1991: 72). Η δραστηριότητα παραγωγής αυτών των αρχείων προσανατολίζεται προς την «παράσταση της ύπαρξης μιας δικαιωμένης/νομιμοποιημένης τάξης» (οπ.: 74), φέρει την πιθανότητα να συμβούν τα πράγματα με αυτόν τον τρόπο έναντι ενός άλλου.

Ο ρόλος του αρχείου στην εξάρθρωση του ‘υπερπροσδιορισμού’ των θεσμών (ενδο- και εξω-καλλιτεχνικών) και των υποκειμένων και της συνάρθρωσης τους σε ένα ενδεχομενικό ενιαίο πολιτικό σώμα που διεκδικεί τη δύναμή του, θα γνωρίσει μια ακόμα πολεμική έκφραση. Η κριτική στο βιοπολιτικό αρχείο των υποτελών υποκειμένων θα οδηγήσει σε ένα ‘σώμα’ αντιμαχόμενης αρχειακής πρακτικής που επιχειρεί να συναρθρώσει το πολιτικό σώμα των μη-δημοφιλών θεαμάτων¹⁰⁹, των αφανών παραστάσεων και του προτάγματος της δικής τους ‘ισχύος’ (*Getlung, validite* στο Λίποβατς, οπ: 74). Σε αυτό το αρχειακό καλλιτεχνικό σώμα και τις προεκτάσεις του, που το συνδέουν με ένα πιο διακριτό τρόπο με το ζήτημα του δημόσιου χώρου, θα επικεντρωθούμε στο επόμενο κεφάλαιο.

3.7. Σύνοψη

Στο κεφάλαιο αυτό μελετήσαμε τρεις καλλιτεχνικές περιπτώσεις. Σε αυτές με διαφορετικούς τρόπους το αρχείο καθίσταται μια ενδεχομενική ηγεμονική παρέμβαση

¹⁰⁹ Παραφράζουμε τον χαρακτηρισμό unpopular themes (μη-δημοφιλή θέματα) της Katrzyna Ruchel-Stockmans (2006: 30).

που επιχειρεί την επανεγγραφή της σχέσης μας με το Νόμο. Στη διαδικασία αυτή επιβεβαιώνεται η παραγωγική σχέση με το ζήτημα της θέσμησης. Οι καλλιτέχνες στάθηκαν κριτικά απέναντι στη ‘συγχωνευτική’ διάθεση των θεσμών (ιδρύματα, μουσεία, πανεπιστήμια, πολιτιστικούς οργανισμούς) και διεκδίκησαν όχι μόνο τη συμπερίληψη σε κυρίαρχους θεσμούς αλλά τη συμμετοχή στον σχηματισμό τους. Μελετήσαμε πώς σταδιακά διαμορφώνεται το αρχαικό καλλιτεχνικό μέσο σε ένα «διαφοροποιητικό σχηματισμό», σύμφωνα με την διατύπωση της Rosalind Krauss. Ο όρος περιγράφει ένα μέσο, που στοχευμένα επιχειρεί να διαφοροποιηθεί από το ιστορικό του προηγούμενο και να συνδεθεί με τα συμφραζόμενα της κοινωνικό-πολιτικής πραγματικότητας μέσα στην οποία διαμορφώνεται. Το αρχείο ως ‘διαφοροποιητικός σχηματισμός’ στοχεύει στην ανάδειξη ενός «δικτυακού/ριζωματικού/μοριακού μοντέλου παραγωγής της αφήγησης» (Δημητρακάκη, 2009: 39). Το μοντέλο αυτό –κληροδοτημένο από τα αιτήματα του Μάη του ’68– το οποίο υπηρετούν αυτές οι όψεις αρχαικής πρακτικής (ιδιαίτερα η περίπτωση του Broodthaers) επιτρέπει να εισδύσει από πολλαπλά σημεία μια πληθυντική ιστορία, δίνοντας βαρύτητα σε ζητήματα ταυτότητας και διαφοράς (Dion, Green). Πρόκειται για ένα μοντέλο που πρωτίστως «αντιλαμβάνεται ανταγωνιστικά τη δυνατότητα ένταξης στην αφήγηση καθεαυτή» (οπ.: 40). Στη μεταπολεμική, ‘μετά-το-μέσο συνθήκη’, η καλλιτεχνική πρακτική οικειοποιείται μεθόδους ‘άλλων’ πειθαρχιών (της αρχαιολογίας, των φυσικών επιστημών, της εθνογραφίας) διαρρηγνύοντας τα όρια επιμέρους πεδίων. Το εικαστικό αρχείο επικαλείται το ζήτημα της ‘πειραματικής γραφής’, ανατρέποντας την ιεραρχική σχέση μεταξύ συγγραφέα και αναγνώστη. Σε αυτές τις πρακτικές επιχειρείται μια ‘ενεργοποιημένη’ σχέση του θεατή με το έργο. Το αίτημα της αποκαθήλωσης της αυθεντίας του δημιουργού και η επιδίωξη ενός ‘υπεύθυνου χρήστη’ (του αρχείου) δεν σημαίνει την εγκατάλειψη της ευθύνης από την πλευρά του δημιουργού. Η επιτελεστικότητα (performativity) επαναφέρει το δημιουργό (return of the author) ως συλλογικότητα. Πρόκειται για μια συλλογικότητα που αναλαμβάνει την ευθύνη της επιτελεστικής λειτουργίας ως πράξης πολιτικής που επιδρά άμεσα στον κόσμο και του δίνει συγκεκριμένες μορφές αποκλείοντας άλλες δυνατότητες. Στα έργα που παρουσιάσαμε, οι καλλιτέχνες αναλαμβάνουν, σκόπιμα, διαφορετικούς ρόλους και ιδιότητες μέσα στο πεδίο. Εκφράζουν και εκφράζονται με τη ‘φωνή’ διαφορετικών υποκειμενικότητων. Καθιστούν σαφές ότι η δυνατότητα αλλαγής είναι αποτέλεσμα στρατηγικών συναρθρώσεων και συνειδητών αποκλεισμών. Στο κεφάλαιο αυτό

διαπιστώσαμε κάτι επιπλέον. Η μεταπολεμική αρχειακή πρακτική έλαβε τα χαρακτηριστικά της στο πρίσμα της ‘πολιτικής της διαφοράς’ που αναγνωρίζει ότι η ‘αρχή’ που εξουσιοδοτεί έχει φύλο, φυλή, τάξη η οποία όμως είναι ενδεχομενική και σχηματίζεται ρηματικά. Παρόλ’ αυτά η τέχνη αρχείου δεν υπήρξε άμοιρη των αβλεψιών οι οποίες χαρακτηρίζουν προσεγγίσεις που υιοθετούν μια δυτική, κυρίαρχη εκδοχή αυτής της πρακτικής. Πολλές φορές επικρατεί έναν δυτικό (αντρικό) υποκείμενο, προσδιορισμένο από το καπιταλιστικό οικονομικό μοντέλο (των κυρίαρχων θεσμών). Ακόμα, η επερώτηση για μια γυναικεία αρχειακή τέχνη (στην οποία μας ευαισθητοποιεί η πρακτική της Renee Green), που θα εστιάζει σε ζητήματα οικονομικής και εργασιακής τάξης προσδιορισμένης από το φύλο αλλά και την παγκοσμιοποιημένη οικονομική συνθήκη, έχει πολλές προεκτάσεις που δεν έχουν διευρυνθεί σε βάθος. Η περαιτέρω ανάπτυξη αυτής της οπτικής μπορεί να αποτελέσει αντικείμενο μιας διαφορετικής μελλοντικής έρευνας. Εδώ μας ενδιέφερε να εντοπίσουμε τα σημεία εκείνα που αναδεικνύουν το αρχείο ως ‘τοπονομολογία’. Στα έργα που μελετήσαμε το αρχείο είναι η ‘σκηνή’ όπου εκδηλώνεται δυναμικά η επιθυμία θέσμησης και λαμβάνεται η απόφαση ανάληψης δράσης. Υπό αυτή την έννοια επιτυγχάνεται δυνάμει μια ενδιαφέρουσα σύγκλιση τεκμηριωτικής και ακτιβιστικής καλλιτεχνικής πρακτικής. Η πρόθεση αυτή συγκεκριμενοποιείται ακόμα περισσότερο στις περιπτώσεις που θα εξετάσουμε στο επόμενο κεφάλαιο.

Κεφάλαιο 4.

Ανάμεσα στο θεσμισμένο και το θεσμίζουν. Το αρχείο ως τέχνη του ανταγωνιστικού δημόσιου χώρου.

4.1. Εισαγωγή

Η πρόταση της παρούσας μελέτης του αρχείου ως δημόσιας τέχνης χρήζει μια ιδιαίτερη αναφορά στο ζήτημα του χώρου. Οι περιπτώσεις που παρουσιάζονται σε αυτό το κεφάλαιο εστιάζουν ακριβώς σε αυτό. Πιο συγκεκριμένα συνδέουν το αρχείο με τον δημόσιο χώρο και τον ‘ανταγωνισμό’ κάνοντας σαφές ότι ο χώρος μεταξύ του ‘θεσμισμένου’ και του ‘θεσμίζουν’ είναι ένας χώρος προς διεκδίκηση. Τα ζητήματα που αφορούν μεταβάσεις από μια ετεροτοπική παρουσίαση του αρχείου σε τοπονομολογική συνδέονται με την παραγωγή μιας (ανταγωνιστικής) δημόσιας σφαίρας. Οι επιμέρους περιπτώσεις που εξετάζουμε περιγράφουν το πέρασμα από μια αρχειακή μνημειακότητα ενός συναινετικού δημόσιου χώρου στον αρχειακό ακτιβισμό της έμπρακτης παραγωγής μιας ανταγωνιστικής δημόσιας σφαίρας. Η εμβληματική μελέτη *The Body and the Archive*, του Allan Sekula, σηματοδοτεί τη στροφή από το ενδιαφέρον για τη ‘σωματικότητα’ του θεατή με την κυριολεκτική σημασία στο πολιτικό σώμα και τον πολιτικό χώρο. Επιπλέον, σε αυτό το κεφάλαιο επιχειρούμε να δείξουμε (στα παραδείγματα των Boltanski και Kabakov) τα όρια ενός αρχείου, όταν ταυτίζεται με το μνημείο. Η ταύτιση του αρχείου με το μνημείο συνδέθηκε με την κατανόηση ‘του χώρου του αρχείου’ μέσω μιας φαινομενολογικής προσέγγισης. Η φαινομενολογική προσέγγιση, όμως, δεν μας βοηθά να κατανοήσουμε τις ιδεολογικές βάσεις συναίνεσης που συχνά αναπαράγονται σε τέτοιες θεωρήσεις του χώρου. Στην πραγματικότητα μια τέτοια θεώρηση μας απομακρύνει από τη σημασία της «διαλεκτικής σύγκρουσης» (Ranciere, 2008 [2000]: 95). Αυτή προϋποθέτει μια θεωρία του δημόσιου χώρου που τον παρουσιάζει πρωτίστως ως πολιτική κατηγορία. Τα όρια και οι περιορισμοί τους οποίους εκθέτουμε σε αυτό το κεφάλαιο, που αφορούν το αρχείο, όταν αυτό ταυτίζεται με το μνημείο ως χωρική οντότητα, καθορίζουν το πέρασμα της τέχνης αρχείου από την εκθεσιακή στατικότητα της αρχειακής εγκατάστασης στην αρχειακή σχεσιακότητα, στον αρχειακό ανταγωνισμό. Το πέρασμα αυτό που συνδέεται με την επίτευξη της παραγωγής μιας ανταγωνιστικής δημόσιας σφαίρας παρουσιάζεται ιδιαίτερα έκδηλο στα έργα των Haacke, Hirschhorn, Urbonas, της συλλογικότητας Park Fiction, στα οποία

αναφερόμαστε στο δεύτερο μέρος του κεφαλαίου. Στις περιπτώσεις αυτές μπορούμε να κατανοήσουμε καλύτερα την απόσταση που χωρίζει το θεσμισμένο δημόσιο χώρο από τη διαδικασία του θεσμίζεин, η οποία φέρνει τα υποκείμενα αντιμέτωπα με τον ορίζοντα της ευθύνης των πράξεων τους και της θέσης που κάθε φορά αναλαμβάνουν μέσα σε αυτόν τον χώρο.

4.2. Allan Sekula. «Το Σώμα και το Αρχείο».

Ο φωτογράφος Allan Sekula ήδη από τη δεκαετία του '80¹¹⁰ καταπιάνεται με τη διερεύνηση και τη διεύρυνση του μέσου της φωτογραφίας. Αρχικά εστιάζει το ενδιαφέρον του στο ντοκουμέντο, ως μέσο κοινωνικής δέσμευσης που συνδυάζει την εικονιστική φόρμα, τη μέθοδο καταγραφής, τον αφηγηματικό μηχανισμό και την ιστορική μνήμη, ανανεώνοντας ερωτήματα που αφορούν τον ρόλο της φωτογραφίας. Ο Sekula επικεντρώνεται κυρίως, κατά τη μετα-δομιστική παράδοση, στο ζήτημα της αναστοχαστικότητας και της δυνατότητας που προσφέρει το ίδιο το μέσο και η φόρμα. Αποδομεί το μέσο που υπηρετεί, τη φωτογραφία-ντοκουμέντο, προβληματοποιώντας την Α-λήθεια που αυτή μεταφέρει. Εισάγει τη συγγραφή ως αναπόσπαστο και δομικό κομμάτι της πρακτικής του, χρησιμοποιώντας αυτό τον μηχανισμό, για να εκθέσει (expose) τα συμφυή όρια του γένους του ντοκιμαντέρ που βασίζεται αποκλειστικά στη φωτογραφική εικονογραφία. Η προσέγγιση του Sekula επιχειρεί να αποκαλύψει τις καθηλώσεις ακόμα και της σημερινής, πιο ευαισθητοποιημένης προς αυτά τα θέματα, καταγραφικής πρακτικής η οποία εξακολουθεί σε μεγάλο βαθμό να υπηρετεί ένα κανονιστικό αρχειακό παράδειγμα. Ταυτόχρονα αναζητά διαφοροποιημένες προς αυτό περιπτώσεις που επιχειρούν να αντιταχθούν σε ένα τέτοιο αρχειακό παράδειγμα¹¹¹.

¹¹⁰ Επανερχόμαστε ξανά στο ζήτημα του μέσου, μιας και αυτό μας χρησιμεύει να κατανοήσουμε πως η υβριδικότητα των μέσων που χαρακτηρίζει ιδιαίτερα τις καλλιτεχνικές πρακτικές από τη δεκαετία του '70 και μετά, υιοθετείται ως κυρίαρχος μηχανισμός από την τέχνη αρχείου. Είναι σαφές ότι η χρήση της φωτογραφίας, όπως είναι κατάδηλο και από τις προσεγγίσεις των θεωρητικών που παρουσιάσαμε στο πρώτο κεφάλαιο, κατέχει μια προνομιούχα θέση στην τέχνη αρχείου-καθώς άλλωστε αποτελεί ένα εκ των δύο κύριων συστατικών κάθε αρχείου (το δεύτερο είναι ο λόγος, προφορικός και γραπτός).

¹¹¹ Σχετικά με παραδείγματα που αναφέρει ο Sekula ως προς το διαχωρισμό της προσαρμογής στο αρχειακό κανονιστικό παράδειγμα και της αντίθεσης σε αυτό βλ. <http://photographicindex.wordpress.com/learning-resources/alan-sekula-%E2%80%9Cthe-body-and-the-archive%E2%80%9D/>.

Η χρήση του κειμένου στην περίπτωση του Sekula είναι κρίσιμη στον μετασχηματισμό του μέσου (της φωτογραφίας) και στη θεσμίζουσα προοπτική που διαφαίνεται στην πρότασή του. Εδώ δεν αναφερόμαστε στην υιοθέτηση του κείμενου, ως εικόνας, που οργανώνεται σε ένα κολάζ εικόνας και κειμένου κατά τα πρότυπα της ιστορικής πρωτοπορίας. Δεν εννοούμε τη χρήση του κειμένου ως σλόγκαν, δηλαδή συνθηματολογικά, ή ως οπτικό ερέθισμα και μήνυμα, όπως συμβαίνει στην περίπτωση, για παράδειγμα, της συναδέλφου του φωτογράφου Barbara Kruger. Στην περίπτωση του Sekula το κείμενο δεν εισέρχεται στο έργο του ως σύντομο απόσπασμα, αλλά ως εκτεταμένη πραγματεία. Το κείμενο είναι ένα παράλληλο προϊόν, το οποίο δεν εκτίθεται ταυτόχρονα με τις φωτογραφίες.

Η σχέση του κειμένου και των φωτογραφιών που παράγει ο Sekula είναι, και σε αυτή την περίπτωση, μέρος μιας διαφορετικής ρύθμισης μεταξύ του καλλιτεχνικού μέσου, του τεχνουργήματος και της μεθόδου. Καθίσταται, δηλαδή, ένας ‘διαφοροποιητικός μηχανισμός’ που θέτει σε δοκιμασία τα όρια της κάθε κατασκευής χωρίς, όμως, να τα ισοπεδώνει. Η πρακτική του Sekula αφορά μια συγχώνευση, προκειμένου να παραδοθούν εκ των υστέρων τα επιμέρους κομμάτια στο δικό τους πεδίο με νέα δεδομένα. Η πρακτική της ‘συγχώνευσης’, δεν αφορά μια πραγματική, κυριολεκτική συγχώνευση αλλά μια οιονεί συγχώνευση που καλύπτει το άνοιγμα που υπάρχει σε κάθε πεδίο και που (δυνάμει) προσφέρει μια εκ νέου συνοχή σε αυτό. Η διασταυρούμενη χρήση του κειμένου σε μια ανοιχτή, αποκεντρωμένη δομή αποτελεί τη μετάβαση από τη φωτογραφία-ντοκουμέντο στη φωτογραφία-αρχείο. Η μετάβαση αυτή σφραγίζεται από το κείμενο που παρουσιάζει ο καλλιτέχνης το 1986, *The Body and the Archive*, προτείνοντας μια διευρυμένη, πολυκάναλη καλλιτεχνική πρακτική. Η πρακτική του Sekula είναι αντι-αρχειακή. Παράγει υλικό που αντιπαλεύει τις κυρίαρχες αναπαραστάσεις «υπάλληλων» (subaltern) υποκειμένων. Η πρακτική του δεν είναι αρχειακή στη μορφή αλλά στην ενέργεια, στη δύναμη που φέρει στην ανάδυση από την αφάνεια της εικόνας του πλήθους των αναλώσιμων –στο καπιταλιστικό σύστημα– υποκειμένων. Το βιοπολιτικό αρχείο δεν αφορά το υποκείμενο στη μοναδικότητά του, αλλά το σύνολο πολλών υποκειμένων. Αυτή τη σχέση αντιστρέφει ο Sekula ως παραγωγική και όχι ως κατασταλτική δύναμη.

Ο τίτλος του κειμένου μας προδιαθέτει σχετικά με την προοπτική του. Ο Sekula δεν αναφέρεται στη γραφειοκρατική κατανόηση του θεσμού, αλλά στη βιοπολιτική.

Διαβάζει τον ρόλο της φωτογραφίας με τα φουκωικά εργαλεία. Εξετάζει το παράδειγμα του πορτρέτου, το οποίο στη φωτογραφία, σε αντίθεση με την παράδοση της ζωγραφικής, συνδέθηκε στις απαρχές της με τους κανόνες της ιατρικής και ανατομικής εικονογράφησης (Sekula, 1986: 3). Συνδέθηκε, δηλαδή, με τα πεδία που κατεξοχήν προσδιόρισαν τη βιοπολιτική οργάνωση της νεωτερικότητας. Σε αυτή την περίπτωση εγκαθιδρύθηκε μια σχέση που περιόρισε το πεδίο του Άλλου. Στηρίχτηκε στη «γενικευμένη μορφή» (οπ.), την τυπολογία καθώς επίσης και στην ενδεχομενική περίπτωση της αποκλίνουσας συμπεριφοράς και της κοινωνικής παθολογίας. Η φωτογραφία αξιοποιήθηκε προκειμένου να διαμορφώσει ένα εκτεταμένο αρχείο μέσω του οποίου κανείς μπορούσε να 'κατευθύνει το βλέμμα του' και να προσδιορίσει την ταυτότητα του. Προγραμματικά, αυτό το αρχείο διαμόρφωσε δύο ειδών «δημόσια βλέμματα», αυτό του «θαυμασμού για τους καλύτερους» και της «περιφρόνησης για τους κατώτερους». Ο Sekula χαρακτηρίζει αυτό το αρχείο «σκιάδες»¹¹² (shadow) (οπ.: 4) αρχείο που καταλαμβάνει όλο το κοινωνικό πεδίο και ταυτόχρονα τοποθετεί μέσα σε αυτό τα άτομα. Στέκεται σε ένα κομβικό σημείο που αφορά τον τρόπο που αυτό το γενικευμένο αρχείο εικόνων υπηρέτησε, στον δέκατο ένατο αιώνα, τις ταξινομικές επιστήμες της φυσιολογίας και της φρενοβλάβειας. Ο Sekula εξηγεί ότι η κατασκευή αυτού του ρυθμιστικού αρχείου, που δεν άφηνε πολλά περιθώρια ερμηνείας έξω από τυπολογικούς και αριθμητικά μετρήσιμους κανόνες, προφασίζονταν τη δυνατότητα μιας ανοιχτής ερμηνείας. Το αρχείο που οργάνωσαν αρχικά αυτές οι επιστήμες στόχευε στην προγραμματική κατασκευή της κυριαρχίας της πνευματικής επί της χειρωνακτικής εργασίας. Κατ' επέκταση στήριξε την ιδεολογική ηγεμονία του καπιταλισμού που σταδιακά βασίστηκε σε έναν ιεραρχικό διαχωρισμό της εργασίας και προώθησε την ιδέα ότι πρόοδος είναι αποτέλεσμα της ατομικής εξυπνάδας και ικανότητας.

Η φωτογραφία, επισημαίνει ο Sekula, αποτέλεσε ένα μόνο μέρος ενός «μηχανισμού-αλήθειας» που δεν περιορίζεται στο οπτικό μοντέλο το οποίο διατίθεται από την κάμερα. Αυτό αφορά ένα μεγαλύτερο σύνολο γραφειοκρατικών-υπαλληλικών-στατιστικών συστημάτων «πληροφόρησης» και σε αυτό ακριβώς το σύστημα, που ονομάζει «μια σύνθετη (σοφιστική) μορφή του αρχείου», κεντρικό 'σύνεργο' είναι η

¹¹² Η λέξη σκιάδης συχνά έχει αρνητική φόρτιση. Η αγγλική λέξη shadowy είναι πιο ουδέτερη, γεγονός που επιτρέπει να κατανοήσουμε, όπως θα δούμε στη συνέχεια, τη 'σκιερή' πλευρά του αρχείου, στη θετική της 'δυνατότητα'.

αρχαιοθήκη (οπ.: 8). Ο Sekula μελετώντας τον ρόλο της φωτογραφίας στην αρχειακή –στο μηχανισμό– κατασκευή του «εγκληματικού σώματος» τον δέκατο ένατο αιώνα, αποδομεί εξίσου τη «ρεαλιστική» και νομιναλιστική προσέγγιση τόσο της φωτογραφίας ως συστατικό του αρχείου, όσο και του ίδιου του αρχείου. Το ενδιαφέρον του Sekula σχετικά με το φωτογραφικό αρχείο βρίσκεται ουσιαστικά στη διακοπή της «αρχειακής υπόσχεσης» που βασίστηκε στην ιδέα της συνέχειας και της συνέπειας. Η ‘διακοπή’ αυτή συνδέεται με τη δυσκολία διευθέτησης της τυχαιότητας, η οποία επιδεινώθηκε με την απότομη αύξηση της ποσότητας των εικόνων. Ο μόνος τρόπος με τον οποίο αυτό διευθετείται είναι η δειγματοληπτική χρήση του αρχείου που περιορίζεται στον εντοπισμό της «αποφασιστικής» στιγμής, κατά τη σύλληψη του διάσημου φωτογράφου Henri Cartier-Bresson, σύμφωνα με τα παραδοσιακά πρότυπα του μέσου της φωτογραφίας (Bresson-Cartier, 1998 [1952]). Στην περίπτωση που ένα σύστημα αρχειοθέτησης επιτρέπει την απόσπαση μιας στιγμής από την ποσότητα των εικόνων που περιλαμβάνονται σε αυτό, τότε μιλάμε για μια δεύτερη προσέγγιση του αρχείου που αφορά την αποκοπή, την απομόνωση μιας εικόνας προς διερεύνηση.

Ο Sekula δημιουργεί μια μακρο- και μικρο-σκοπική προοπτική για το αρχείο. Από τη μια τα επιμέρους τεκμήρια του αρχείου χάνουν την σημασία τους ως ξεχωριστά αυτόνομα αντικείμενα και απορροφώνται από τη μοναδικότητα του αρχείου που τα οργανώνει. Από την άλλη το κάθε τεκμήριο χρήζει μιας ιδιαίτερης προσεκτικής εξέτασης, προκειμένου να αποκαλύψει την Α-λήθεια του. Στη σημασία που οφείλουμε να του αποδώσουμε μπορεί αυτό το ένα και μοναδικό να αναδυθεί σε εμβληματικό τεκμήριο, να ταυτιστεί με το ίδιο το αρχείο. Η ταύτιση του αρχείου με το ‘εμβληματικό’ τεκμήριο θα αξιοποιηθεί από τον Sekula και από άλλους καλλιτέχνες, όπως θα δούμε στη συνέχεια. Άλλοτε το πλέγμα που δημιουργείται από κείμενα, επιμέρους εικόνες, διάχυση στο χώρο (φυσικό και εικονικό) σχηματίζουν το αρχείο. Άλλοτε μια εικόνα στην εμβληματικότητά της είναι το σημαίνον μιας συγκεκριμένης όψης της πραγματικότητας που παράγει το αρχείο. Η διαπίστωση αυτή σχετικά με το αρχείο, την οποία ο Sekula εξετάζει ανατρέχοντας στην ιστορία του σχηματισμού των αρχείων επιτήρησης, έχει μια ιδιαίτερη σημασία καθώς επιδρά στην ίδια τη ‘φόρμα’ του καλλιτεχνικού αρχείου. Η παρατήρηση του Sekula αφορά την παλίνδρομη κίνηση από την πληθωρικότητα του αρχείου, που μεταφράζεται σε μια επιμονή συλλογής πλήθους τεκμηρίων, στον φετιχισμό του τεκμηρίου που αναδεικνύει ενίοτε τα ίδια τα τεκμήρια ως άχρονα και άτοπα ‘μνημεία της μνήμης’. Αυτοί οι δύο πόλοι

περιγράφουν τις εκδηλώσεις της αρχαικής τέχνης. Οι διαφορετικές αυτές εκδηλώσεις, που άλλοτε εμφανίζονται ως πληθωρικά σύμπαντα υλικών, τεκμηρίων, πληροφοριών, άλλοτε ως θεαματικές μνημειακές εγκαταστάσεις, άλλοτε ως κρυπτικές εικόνες κ.ο.κ., οδηγούν σε διαφορετικές χρήσεις του αρχείου. Αυτές εγείρουν ποικίλες ερμηνείες και παράγουν διαφορετικά αποτελέσματα, όπως θα δούμε και στις περιπτώσεις που εξετάζουμε στη συνέχεια.

Σύμφωνα με τον Sekula, αυτές οι σημασιολογικοί ατραποί, η ποσότητα των εικόνων και η απομόνωση της εικόνας, είναι τόσο θεμελιώδεις στην κουλτούρα της φωτογραφίας που συχνά τείνουμε να αγνοήσουμε την ίδια τους την ύπαρξη. Περιγράφουν όπως επισημαίνει ο καλλιτέχνης, δύο βασικές κατευθύνσεις στην παραγωγή νοήματος. Αυτές, εκφράστηκαν αντιστοίχως με τη σύγκλιση δύο ρευμάτων αναφορικά με την (φωτογραφική) αναπαράσταση. Περιγράφουν την προσέγγιση των λόγων της οπτικής αναπαράστασης και των κοινωνικών επιστημών, οι οποίες βασίζονται αντίστοιχα στην αξιοποίηση οπτικών και στατιστικών στοιχείων. Όμως, οι προσπάθειες αναγνώρισης (των εγκληματιών, στην προκειμένη περίπτωση) μέσω τέτοιων μεθόδων γίνεται όλο και πιο απατηλή, εξαιτίας του τεράστιου και χαοτικού αρχείου εικόνων. Το ζήτημα της ταξινόμησης άρχισε να γίνεται κυρίαρχο. Το αρχείο της αστυνομίας γίνονταν όλο και πιο μεγάλο, όλο και πιο ανεξέλεγκτο. Τα πρώτα δέκα χρόνια συγκέντρωσε πάνω από 100.000 φωτογραφίες και έτσι κατέστη σε μεγάλο βαθμό άχρηστο, καθώς η σύγκριση αυτού του αρχείου με τους καθημερινούς υπόπτους ήταν αδύνατη. Στις μεθόδους του Bertillon¹¹³ ο Sekula αναγνωρίζει την κατανόηση του θεμελιώδους προβλήματος του αρχείου, αυτού που σχετίζεται με τον όγκο του¹¹⁴.

¹¹³Alphonse Bertillon, Γάλλος αστυνομικός, εμπνευστής της ανθρωπομετρίας. Η ανθρωπομετρία υπήρξε το πρώτο επιστημονικό σύστημα που χρησιμοποίησε η αστυνομία για την εξακρίβωση της ταυτότητας υπόπτων. Η μέθοδος αυτή στη συνέχεια αντικαταστάθηκε από τα δακτυλικά αποτυπώματα. Η συστηματική χρήση αυτής της μεθόδου μαζί με άλλες όπως το αρχείο φωτογραφιών σεσημασμένων (mug shot) και η συστηματοποίηση της επιτόπιας φωτογραφίας στον τόπο του εγκλήματος (crime-scene photography) καθιστούν τις μελέτες του Bertillon σημαντικές στον εξεπιστημονισμό των μεθόδων τεκμηρίωσης και της χρήσης της φωτογραφίας για αυτό τον σκοπό.

¹¹⁴ Το υπερμέγεθες αρχείο που επέτρεψε η νέα τεχνολογία της φωτογραφίας οδήγησε στην ανάγκη ελέγχου αυτού του εκτεταμένου αρχείου. Η συνθήκη αυτή μας επιτρέπει να συνειδητοποιήσουμε τη σημασία της στιγμής της απόφασης για την οργάνωση ενός αρχείου έναντι αυτής της συλλογής. Η διαπίστωση αυτή που συνδέεται με το υπερμέγεθες αρχείο της φωτογραφίας παίρνει μια νέα ώθηση, αν σκεφτεί κανείς αναλογικά το υπερμέγεθες αρχείο του διαδικτύου.

Ο Sekula μελετά τους αρχειακούς τρόπους που ενεργοποιήθηκαν προς «τιθάσωση της ενδεχομενικότητας» (taming of contingency) (οπ.: 17). Ο οπτικός εμπειρισμός, των φωτογραφικών πορτρέτων των εγκληματιών συνδυάστηκε με τα λεκτικά πορτρέτα (verbal portrait). Στο τέλος του 19^{ου} αιώνα μια σειρά από κείμενα σχετικά με τις ανθρωπολογικές προσεγγίσεις του ζητήματος του «εγκληματικού σώματος», μια σειρά από επιχειρήματα σχετικά με την αταβιστική ή εκφυλιστική φύση των εγκληματιών, τέθηκαν σε μια «κοινή μάχη», αυτή της ‘πάλης’ των αναπαραστάσεων. Το φωτογραφικό αρχείο χρησίμευε ως η εικόνα της επιστημονικής αλήθειας. Στον «συνθετικό μηχανισμό» που εφάρμοσε ο Francis Galton¹¹⁵ επιχείρησε να καθιερώσει αντιπροσωπευτικούς τύπους ανθρώπων, δημιουργώντας αναλογίες μεταξύ «γενοτυπικών εικόνων» και νοητικών εικόνων. Οι εργασίες του Galton αποτέλεσαν «ένα σταθμό στη συνθετική φωτογραφία», όπως παρατηρεί, με μια δόση κυνισμού ο Sekula (οπ.:29).

Ο καλλιτέχνης, επισημαίνει ότι οι μέθοδοι και οι μηχανισμοί αυτοί απέτυχαν να προσφέρουν ένα αξιοποιήσιμο εργαλείο το οποίο θα ήταν το ίδιο απαλλαγμένο από ουσιοκρατικές και ρατσιστικές αναφορές. Αυτά τα ‘επιστημονικά’ εργαλεία, άλλωστε, εκκινούσαν από μια τέτοια βάση. Αποδίδει σε αυτή την αποτυχία τη σταδιακή υποχώρηση των ισχυρισμών, από την πλευρά αυτών των μέσων, για αδιαμφισβήτητη και αντικειμενική αλήθεια. Τα εργαλεία αυτά κάθε άλλο παρά πρόσφεραν την ποθητή απαλλαγή από τους περιορισμούς προκαταλήψεων και μεροληπτικών ερμηνειών. Αναδρομικά ο «συνθετικός μηχανισμός» του Galton, ως ένα μοντέλο επιστημονικής πληροφορίας, ένα μοντέλο μηχανικής πνευματικής ερμηνευτικής διαδικασίας, μπορεί να ιδωθεί ως η «συντετριμμένη εκδοχή του αρχείου» (οπ.:31). Οι απόπειρες του Bertillon για ένα νομιναλιστικό σύστημα ταυτοποίησης, τα ουσιοκρατικά συστήματα

¹¹⁵ Ο Francis Galton υπήρξε στο τέλος του 19^{ου} αιώνα πρωτοπόρος στη χρήση στατιστικών μεθόδων για τη μελέτη των ικανοτήτων, διανοητικών κ.λπ., των ανθρώπων προκειμένου να στηρίξει τη θεωρία του σχετικά με την κληρονομικότητα της ανθρώπινης ευφυΐας. Χρησιμοποίησε τη μέθοδο αυτή και άλλες εμπειρικές μεθόδους, χρήση ερωτηματολογίων, έρευνες, συλλογή δεδομένων κ.λπ. προκειμένου να συστήσει μια πειστική βάση για τις γενεαλογικές, βιογραφικές και ανθρωπομετρικές του μελέτες. Υπήρξε επίσης πρωτοπόρος της ευγονικής. Όπως επισημαίνει ο Sekula, «οι προσπάθειες του ήταν εκλεκτικές άλλα πολύ μονόπλευρες βασισμένες στην φιλοπεριέργεια ενός από τους τελευταίους Βικτωριανούς gentleman ερασιτέχνες επιστήμονες» (Sekula, 1986: 10). Η καταλογογράφηση και το αρχείο είναι στα χέρια αυτών των ρομαντικών ενθουσιωδών εκπροσώπων της φυλής και της τάξης τους ένα πανίσχυρο μεροληπτικό ‘αντικειμενικό’ εργαλείο.

τυπολογίας του Galton, που εγκλώβισαν το αρχείο μέσα σε αυτά, περιγράφουν την προσπάθεια ρύθμισης της «σημασιολογικής διακίνησης» όχι μόνο της φωτογραφίας, όπως επισημαίνει ο Sekula αλλά γενικότερα κάθε τεκμηριωτικού υλικού. Ο Betillon κατόρθωσε να εισάγει τη φωτογραφία στο αρχείο ως αναπόσπαστο κομμάτι του. Τα πονήματα «επιστημονικής αστυνόμευσης» αναδεικνύουν με τον πιο γλαφυρό τρόπο τη γραφειοκρατικοποίηση των οπτικών ντοκουμέντων και των μηχανισμών (devices) διαχείρισής τους, όπως του αρχείου. Η ιδέα αυτή υπήρξε θεμελιώδης για τη διαμόρφωση του μέσου (τόσο της φωτογραφίας όσο και του αρχείου) και του νοήματος που αυτό παράγει.

Ο Sekula βλέπει πώς η συνύφανση, η συνύπαρξη επιμέρους κομματιών του αρχείου λειτουργεί ως ενδυναμωτική παράμετρος της αλήθειας που αυτό αξιώνει. Ο ίδιος, επιχειρεί μια λιγότερο ολιστική θεώρηση του αρχείου που βασίζεται σε μια αποδομητική πρακτική. Εάν η φωτογραφία σταδιακά διασφάλισε το κύρος της ως μια οικουμενική γλώσσα, αυτό επισφραγίστηκε σταδιακά στη συνένωσή της με το κειμενικό παράδειγμα.

Ο Sekula, αναφέρεται για παράδειγμα στην περίπτωση του φωτογραφικού αρχείου *Faces of Our Time* (1936) του Γερμανού φωτογράφου August Sander. Το αρχείο αυτό με ένα τρόπο αντιστάθηκε απέναντι στη βία του βιοπολιτικού φασιστικού αρχείου της Γερμανίας. Ο Sander και άλλοι ομότεχνοι του στις αρχές του αιώνα ακολούθησαν μάλλον παρά αμφισβήτησαν το μοντερνιστικό αρχειακό παράδειγμα. Ο Sekula, όμως, στη γενεαλογία αυτών των μοντερνιστών αρχειακών φωτογράφων και στις μικρές ή μεγάλες μετατοπίσεις που έφερε η τέχνη τους στο αρχειακό παράδειγμα, βρίσκει τη σύνδεση με ένα άλλο αρχειακό σώμα, αυτό που αφορά τις φυλετικές διακρίσεις. Εντοπίζει την περίπτωση του φωτογράφου Alex Cole ο οποίος τη δεκαετία του '70 κατέγραφε τις συλλήψεις μαύρων εκτός των ζωνών περιορισμού (passbook) στη Νότια Αφρική. Ο Cole αυτομόλησε από τη χώρα, όταν η αστυνομία του ζήτησε να αξιοποιήσει το αρχείο του προς όφελός της, χρησιμοποιώντας τον ίδιο ως πληροφοριοδότη. Ο Cole μετά τη διαφυγή του από τη Νότια Αφρική εξέδωσε ένα άλμπουμ από τα αρνητικά των φωτογραφιών που περιέσωσε. Η διαφυγή σε αυτή την περίπτωση, θα λέγαμε, μπορεί να κατανοηθεί υπό το πρίσμα μιας «αποτελεσματικής παρέμβασης (intervention) στην κυβερνησιμότητα του παρόντος», όπως την περιγράφει ο Raunig. Το αρχείο φωτογραφιών του Cole, μέρος του οποίου εκδίδεται

αξιοποιώντας το μέσο του καλλιτεχνικού βιβλίου, διαπερνά την επιστημονική αστυνόμευση και τη μονολιθική σύλληψη του ρεαλισμού. Αντιπροτείνει ή καλύτερα περισώζει αμφισβητήσιμα από τον επίσημο κανόνα οπτικά ντοκουμέντα· ντοκουμέντα της ‘μικροφυσικής’ της βαρβαρότητας. Καταθέτοντας ένα αρχείο που θα αντισταθεί στην πρόθεση των επίσημων αρχείων και της αυθεντίας να ακυρώσουν μια ‘ανεπιθύμητη μαρτυρία’, ο δημιουργός του αξιώνει μια αυθεντία που στέκεται απέναντι στην επίσημη, κυρίαρχη αυθεντία. Το αρχείο δεν περιορίζεται στην κριτική στους θεσμούς, αλλά αφορά την κατάφαση της δημιουργίας μιας δομής που θα περιγράψει μια διαφορετική ιστορία από αυτή των επίσημων φορέων της ιστορίας. Με αυτή την έννοια το αρχείο του Cole δεν αφορά μόνο την αποδόμηση των μηχανισμών περιθωριοποίησης αλλά στοιχειοθετεί μια «καταφατική αποδόμηση» (affirmative deconstruction) (Butler et al., 2000: 279). Αφορά, δηλαδή, την οργάνωση της συνθήκης μέσα από την οποία αναδύονται συγκεκριμένες ιδέες. Αυτή η συνθήκη επιτρέπει την επανάληψη και τη δοκιμασία αυτών των ιδεών σε νέα πλαίσια και συγκείμενα και αυτή η ίδια η ανάδυση και η επανάληψη είναι η συνθήκη μιας «καταφατικής επανεγγραφής» (affirmative reinscription), όπως την περιγράφει η Butler (οπ).

Παρόλ’ αυτά, η αντιμαχόμενη απόκριση του αρχείου στη θεσμοποίηση του εργαλειώδους ρεαλιστικού αρχείου δεν κατάφερε, όπως επισημαίνει ο Sekula, να κλείσει τον φαύλο κύκλο του αρχείου. Ο Sekula διαπιστώνει ότι το πνεύμα του βιοπολιτικού αρχείου επιβιώνει ακόμα στις νεοευγονικές προθέσεις της βιοτεχνολογίας, στην εκτεταμένη επιτήρηση που χαρακτηρίζει τόσο την καθημερινή ζωή όσο και τη γεωπολιτική σφαίρα, στον βιολογικό ντετερμινισμό που ελλοχεύει, στην αυξανόμενη ηγεμονία της πολιτικής δεξιάς στις δυτικές δημοκρατίες. Σε αυτή τη βιοπολιτική θεώρηση του αρχείου μπορεί κανείς να εντοπίσει εκλεκτικές συγγένειες με αρχεϊκά πρότζεκτ που στρέφονται πιο ευθύβολα σε αυτή τη συνθήκη, υιοθετώντας, όπως θα δούμε στη συνέχεια, μια πολεμική διατομεακότητα¹¹⁶, ή ακόμα μια ριζοσπαστική συνεργατικότητα.

¹¹⁶ Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα βιοπολιτικής τέχνης είναι η πρακτική της καλλιτεχνικής ομάδας Critical Art Ensemble, οι οποίοι ασκώντας ψευδο-ευγονικές πρακτικές παράγουν μέσω του site και των εντύπων τους ένα εναλλακτικό αρχείο αντιθετικών πρακτικών στη σύγχρονη βιομηχανία της ευγονικής.

Ένα αρχείο μη-δημοφιλούς θεάματος. Το σκιάδεξ αρχείο.

Καθώς ο ίδιος ο Sekula, θεωρεί ότι ο φαύλος κύκλος του αρχείου δεν έχει κλείσει και το πνεύμα του εξακολουθεί να ηγεμονεύει την καθημερινή ζωή και τη γεωπολιτική σφαίρα στη δυτική συνθήκη, αφιερώνει το έργο του στη γόνιμη εκμετάλλευση ενός διευρυμένου αρχειακού μηχανισμού. Το αρχείο του Sekula διαπερνάται μάλιστα από μια πολύ σύγχρονη προβληματική που αφορά το παγκοσμιοποιημένο εργατικό υποκείμενο. Το ενδιαφέρον του διαχωρισμού του πνευματικού από το χειρωνακτικό υποκείμενο που χαρακτήρισε το βιοπολιτικό αρχείο των αρχών του αιώνα, αποδεικνύεται στο έργο του Sekula, όχι μόνο παρόν και επίκαιρο, αλλά ακόμα πιο ορμητικό, βασισμένο σε έναν πολύπλοκο και παντοδύναμο μηχανισμό. Ήδη, από τη δεκαετία του '70 ο καλλιτέχνης επικεντρώνεται στην αναπαράσταση των εργατών και των εργασιακών συνθηκών. Η μελέτη τους, στο έργο του Sekula, είναι προγραμματική. Ο καλλιτέχνης ενδιαφέρεται να αποκαλύψει την πραγματικότητα των εργαζόμενων και την αδυναμία (powerlessness) απέναντι στις αλλαγές της σύγχρονης παγκοσμιοποιημένης οικονομίας. Κείμενα αποτελούν τους οδηγούς κατανόησης αυτού του προγράμματος, που συνοδεύουν τις φωτογραφίες του. Τα κείμενα δεν έχουν τη μορφή λεζάντας ή σύντομων επεξηγήσεων (captions) που συμπληρώνουν την εικόνα και διευκολύνουν τον θεατή, προσφέροντάς του μια εύκολη λύση ερμηνείας, αλλά απαιτούν μια πολύ μεγαλύτερη εμπλοκή (involvement) από την πλευρά του. Έναντι της επεξηγηματικής τεχνικής, η συνθετική μέθοδος του Sekula προκαλεί τον θεατή να αναλάβει τη σύνθεση των επιμέρους στοιχείων που απαρτίζουν το έργο του. Προτρέπει τον θεατή να καλλιεργηθεί ως προς μια διαδικασία αποκωδικοποίησης, σύνθεσης και συνδέσεων που θα του επιτρέψει να κατανοήσει τα σύνθετα φαινόμενα της παγκοσμιοποίησης με έναν πιο ολοκληρωμένο και σφαιρικό τρόπο. Αυτή η 'παρότρυνση' μιας ενεργής λήψης του αρχείου, όπως είδαμε από το προηγούμενο κεφάλαιο, έχει καταστεί πλέον μια συνηθισμένη πρακτική της αρχειακής τέχνης. Η πρακτική του Sekula επιχειρεί, επίσης, να αντιστρέψει τη χειριστική συνθετική μέθοδο [του φυσιομετρητή (psyciometrician) Galton] σε χειραφετική δύναμη κατανόησης.

Οι φωτογραφίες μόχθου, σύμφωνα με το κείμενό του, είναι το σημαίνον της νεωτερικής κανονικοποίησης στη βάση της διχοτομικής προσέγγισης σωματικής εργασίας ενάντια στη διανοητική. Με ένα τρόπο οι φωτογραφικές αναπαραστάσεις του μόχθου επιβεβαιώνουν το βιοπολιτικό αρχείο του 19^{ου} αιώνα στη σύγχρονη

συνθήκη. Όπως είδαμε προηγουμένως το βιοπολιτικό αρχείο του 19^{ου} αιώνα εγγράφει την κατασκευή της κυριαρχίας της πνευματικής επί της χειρωνακτικής εργασίας και κατ' επέκταση της ιδεολογικής ηγεμονίας του καπιταλισμού που σταδιακά βασίστηκε σε έναν ιεραρχικό διαχωρισμό της εργασίας. Το αρχείο εικόνων του Sekula ενεργοποιεί τον μηχανισμό της παλίνδρομης κίνησης ανάμεσα στο πλήθος των πληροφοριών (πολλές εικόνες που περιγράφουν τη σύγχρονη παγκοσμιοποιημένη συνθήκη με ποικίλους τρόπους) και στη μοναδικότητα του τεκμηρίου (μεμονωμένες, εμβληματικές εικόνες γίνονται το σύμβολο της παγκοσμιοποιημένης συνθήκης). Η παλίνδρομη αυτή κίνηση ευαισθητοποιεί τους θεατές ως προς την ιδιαιτερότητα των τεκμηρίων του αρχείου. Το καθένα από αυτά είναι ταυτόχρονα ασήμαντο έξω από την αλυσίδα των συνδέσεων που παράγει το αρχείο. Ταυτόχρονα, όμως, το καθένα από αυτά μπορεί να είναι κομβικής σημασίας στη δημιουργία αυτής της αλυσίδας συνδέσεων. Οι εικόνες του είναι εμβληματικές στη μνημειακότητά τους – μνημειακότητα που οφείλεται στο μέγεθος των εικόνων που παρουσιάζει και στην πληθωρική έκθεση και διασπορά τους σε δημόσιους χώρους. Είναι 'αρνητικά' μνημεία της απώθησης σχετικά με τις απάνθρωπες πολιτικές εργασίας της παγκοσμιοποιημένης κουλτούρας. Η απώθηση αυτή επιτυγχάνεται στη βάση του αποκλεισμού της εμπειρίας της παραγωγής και των συνθηκών του βιομηχανικού μόχθου, μέσω μιας μεγαλειώδους (massive) αναπαραστατικής απαγόρευσης, όπως επισημαίνει ο Buchloh [στο (Ruchel-Stockmans, 2006: 30)]. Το υποκείμενο του μόχθου είναι ένα μη-δημοφιλές θέμα/θέαμα, ως εκ τούτου αποφεύγεται η απεικόνιση του.

Ο καλλιτέχνης τοποθετεί τον εαυτό του κριτικά απέναντι σε αυτή τη θέση. Για να το επιτύχει αυτό εμπλέκεται σε έναν «διάλογο με το αρχεϊακό», σε έναν διάλογο με τις αρχεϊακές αναπαραστάσεις του μόχθου και των πολιτικών που κρύβονται πίσω από τις αναπαραστάσεις των εργατών (οπ.). Ο Sekula δεν αρκείται στη δημοσιοποίηση αυτού του «μη-δημοφιλούς θέματος για την εικονογραφία της υψηλής τέχνης του 21^{ου} αιώνα» (οπ.:). Οι φωτογραφίες του νοηματοδοτούνται ως μέρος ενός διευρυμένου αρχείου που επιτρέπει διασταυρούμενες αναγνώσεις φωτογραφιών, κειμένων, αναλύσεων, οπτικών παραπομπών. Συγκεκριμένες εικόνες επανέρχονται ως «κλειδιά» κατανόησης (clue) του συνόλου των φωτογραφιών, που δημοσιοποιούνται σε διαφορετικές εκδοχές, εκθέσεις, κείμενα περιοδικά, καλλιτεχνικά βιβλία. Τα επιμέρους τμήματα δεν λαμβάνουν για τον καλλιτέχνη ένα διαφορετικό βάρος ως

προς τη σημασία τους και τη θέση τους στο καλλιτεχνικό πεδίο και δεν παρουσιάζονται όλα μαζί και ταυτόχρονα. Ο καλλιτέχνης ενεργοποιεί τα ‘κλειδιά κατανόησης’ προκειμένου να αντιστρέψει την προδιαγεγραμμένη πορεία αποσιώπησης του ‘σκιάδους αρχείου’. Το ‘σκιάδες αρχείο’ δεν στοιχειώνει το αρχείο αλλά αποδεικνύεται ένας εκ των μηχανισμών που εν δυνάμει μπορεί να συμβάλει στην ενεργή εμπλοκή του θεατή που θα αναλάβει να το αποκαλύψει. Ο θεατής προκαλείται να ενώσει τα κομμάτια της σύνθεσης που έχει ενορχηστρώσει ο καλλιτέχνης. Διάφορα στοιχεία σχετικά με το φωτο-αρχείο του καλλιτέχνη παραλείπονται, όπως άλλωστε και σε κάθε αρχείο, επιβεβαιώνοντας την επιμελητική, κυριαρχική χειρονομία που συνδέεται με την απόφαση τι θα ειπωθεί και τι όχι. Ο θεατής πρέπει να αναλάβει τον δυναμικό ρόλο να ανασύρει τα υποφωτισμένα σε κάθε περίπτωση στοιχεία. Εδώ δεν έχουμε μια παραδοχή, ως είθισται, ότι το αρχείο ταυτόχρονα με όσα αποκαλύπτει φέρει το βάρος όσων αποκρύπτει, αλλά μια δυναμική παραδοχή ότι η προοπτική του αρχείου έγκειται στην έγκληση της ενεργής ανάσυρσης αυτών που αποκρύπτονται.

Στο έργο *Shipwreck and Worker* (2005) (εικ. 12, 13) υπάρχει μια φωτογραφία, που δεν συμπεριλαμβάνεται στην ομώνυμη έκθεση. Αποτελεί όμως τη ρήτρα αυτής της έκθεσης. Πρόκειται για τη φωτογραφία ενός εργάτη που καθαρίζει μπροστά σε ένα ναυάγιο έχοντας γυρισμένη την πλάτη σε αυτό. Ο εργάτης εκτελεί μια εργασία ρουτίνας η οποία δεν φαίνεται να διαταράσσεται από το δράμα που λαμβάνει χώρα πίσω από την πλάτη του, την αργή, σχεδόν ειδυλλιακή βύθιση ενός οχηματαγωγού πλοίου. Αυτή η απύσα φωτογραφία είναι μια φωτογραφία που τράβηξε ο καλλιτέχνης στην Κωνσταντινούπολη και αποτελεί τον «κρυμμένο πυρήνα» (Ruchel-Stockmans, 2006: 29) της έκθεσης. Στη σειρά φωτογραφιών που εκτίθενται, στο Βέλγιο (Stuck Kunstcentrum), υπάρχουν εικόνες αυτού του ίδιου ναυαγίου χωρίς καμία ανθρώπινη παρουσία. Αναφορικά με το έργο, υπάρχει ένα ακόμα σημαντικό κρυμμένο κλειδί: η κειμενική παραπομπή του καλλιτέχνη στο *The Theses on the Philosophy of History* (1940), στο εμβληματικό μοντερνιστικό κείμενο του Walter Benjamin, και πιο συγκεκριμένα στην ιστορία του έκπτωτου αγγέλου¹¹⁷. Ο εργάτης,

¹¹⁷ Ο Benjamin σχολιάζει το σχέδιο του Paul Klee, *Angelus Novus*. Ο άγγελος αποστρέφει το βλέμμα του από τα γεγονότα. Τα μάτια του είναι έκπληκτα, το στόμα του ανοιχτό, τα φτερά του απλωμένα. Το πρόσωπο του είναι στραμμένο στο παρελθόν. Εκεί που αντιλαμβανόμαστε μια αλυσίδα γεγονότων εκείνος βλέπει μόνο καταστροφή. Αυτή η απαισιόδοξη αντίληψη του αγγέλου της ιστορίας διατυπώνεται στο *Ninth Thesis on the Philosophy of History* στο (Olick et al., 2011: 99-104).

όπως ο άγγελος της ιστορίας, παθητικά συνεχίζει την εργασία του, έχοντας γυρισμένη την πλάτη του σε αυτό που συμβαίνει, αφού είναι ανήμπορος λόγω θέσης να κάνει οτιδήποτε για να αποτρέψει το αναπόφευκτο. Σύμφωνα, με την Ruchel, (οπ.:31) η διαλογική αυτή παρουσίαση εισάγει μια ξεχωριστή σημείωση (distinguished note) στο έργο του Sekula, έναν διαφοροποιητικό σχηματισμό θα συμπληρώναμε, που επιχειρεί, πάντοτε σύμφωνα με τον συγγραφέα, μια διορθωτική κίνηση σχετικά με την «αναπαράσταση των πραγματικών συνθηκών της ύπαρξης». Μια διορθωτική κίνηση που αναμετράται με τα όρια της δυνατότητας κατασκευής αυτής της πραγματικότητας, επαναδιευθετώντας» (rearranging) την εικόνα που έχουμε για αυτόν τον κόσμο που βασίζεται σε μια «προκλητική λανθασμένη αναπαράσταση στον κυρίαρχο λόγο» (οπ.:30).

Σύμφωνα με τον Sekula η αποκεντρωμένη πρακτική, μπορεί να ιδωθεί ως ένα μέσο αντενέργειας προς τα παραδοσιακά μέσα που τείνουν να υπερασπίζονται εκούσια ή ακούσια την ιδεολογική εκμετάλλευση (exploitation). Ο Sekula αναφέρεται στην ανικανότητα, την αδυναμία να αμυνθεί (defenselessness) που έδειξε ιστορικά η παραδοσιακή ζωγραφική και γλυπτική να βρουν τρόπους αποτελεσματικής αντίστασης απέναντι στα ολοκληρωτικά καθεστώτα. Η ‘αδυναμία’ των εργασιακών υποκειμένων του αποργανωμένου καπιταλισμού συναντά την ‘αδυναμία’ των υποκειμένων της αστικής κουλτούρας. Η αποκεντρωμένη πρακτική, η αξιοποίηση διαφορετικών παραδόσεων αναπαράστασης, το «εξάρθρωμένο φωτομοντάζ» (displaced photomontage) (οπ.:36), είναι για τον καλλιτέχνη μια μορφή εξόδου από την αισθητικοποίηση της φωτογραφίας υπό τη μορφή ενός «αισθησιακού εκθέματος του ενδιαφέροντος για τον φτωχό», όπως θα έλεγε ο Victor Burgin [στο (Ruchel-Stockmans, 2006: 36)]. Αυτή η εξάρθρωση (displacement) δημιουργεί εντάσεις (tension) ανάμεσα στα επιμέρους που συνθέτουν το όλο, η οποία μεγιστοποιεί το αίσθημα εκθεμελίωσης (destruction). Η εικόνα του Sekula συμπληρώνεται από τα κείμενα καθώς επίσης και από την αποκάλυψη ενίοτε της ερευνητικής διαδρομής που ακολουθεί την οποία επιτρέπουν το πλήθος των αναφορών –σε συγγραφείς, καλλιτέχνες, ιστορικά γεγονότα– που παρουσιάζει (εικ. 14). Στη διαδικασία της μελέτης και της σύνδεσης αυτών των στοιχείων ο καλλιτέχνης αξιώνει μια μεγαλύτερη εμπλοκή από την πλευρά του θεατή. Στην αντίθετη περίπτωση που οι πολλαπλές διαστρωματώσεις (multiple layers) παραβλεφθούν, που αυτές οι ρήτρες, ως προϋποθέσεις, αξιώσεις (requirements) του καλλιτέχνη αγνοηθούν, τότε οι εικόνες

λαμβάνουν μια δική τους «μεταθανάτια ύπαρξη» (afterlife) σε εντελώς διαφορετικό πλαίσιο, στο οποίο, όπως θα έλεγε ο Bertolt Brecht «δε θα μάθουμε τίποτα περισσότερο» για την εργασία και τους θεσμούς που την καθορίζουν (Ruchel-Stockmans, 2006: 38).

Σύμφωνα με την μπρεχτιανή θέση το αρχαιακό-σύνολο, τα τεκμήρια από μόνα τους δεν μας λένε τίποτα (οπ.). Ως εκ τούτου, το αρχείο πρέπει να αναλάβει να συγκροτήσει μια θέση. Η θέση στην περίπτωση του αρχείου του Sekula αφορά την αντίσταση στη συνθήκη του προηγμένου καπιταλισμού που έχει περιορίσει στο ελάχιστο τους ασφαλείς όρους εργασίας και την κοινωνική ασφάλιση στο όνομα της «ευελιξίας» και της ιδιωτικοποίησης¹¹⁸. Η σημασία αυτής της θέσης έγκειται στη δύναμη συσπείρωση των εργασιακών υποκειμένων.

Το έργο *Ship of Fools* (1999-2010) (εικ. 15) είναι μέρος της ευρύτερης έρευνας του Sekula για τις «θαλάσσιες υποθέσεις». Είναι ένα αρχείο φωτογραφιών των «ευέλικτων» αλλά «αναλώσιμων» εργασιακών υποκειμένων¹¹⁹. Με αυτό το έργο γίνεται εμφανές ότι το αρχείο που παράγει ο Sekula σχετικά με το καπιταλιστικό θαλάσσιο δίκαιο αφορά συναρθρώσεις πέραν του πεδίου της τέχνης, μέσω του πεδίου της τέχνης. Το *Ship of Fools* ήταν μια έκθεση που ταξίδεψε σε διάφορα λιμάνια του κόσμου. Η εκθεσιακή πλατφόρμα ήταν το φορτηγό πλοίο Global Mariner το οποίο χρηματοδοτήθηκε από τον οργανισμό International Transport Workers Federation. Η έκθεση έκανε τον γύρο του κόσμου από το 1998 έως το 2000. Η έκθεση καταγγέλλει τις εργασιακές συνθήκες. Με μια ευρύτερη έννοια υποδεικνύει το κρυμμένο κοινωνικό κόστος, τις συνέπειες για τη ναυτιλιακή βιομηχανία της «εταιρικής παγκοσμιοποίησης» (corporate globalization) και πιο συγκεκριμένα εκθέτει την πρακτική «Ευκαιριακές Σημαίες» (Flag of Convenience). Το σύστημα αυτό επιτρέπει στους ιδιοκτήτες πλοίων να δηλώσουν, να καταχωρήσουν το πλοίο τους σε μια ξένη χώρα, συνήθως φτωχή, είτε για να ελαττώσουν το κόστος λειτουργίας του είτε για να παρακάμψουν τη διεθνή νομοθεσία και τους κανονισμούς. Τις περισσότερες φορές γίνεται για να επιτύχουν και τα δύο. Αυτό το σύστημα επιτρέπει στους πλοιοκτήτες να

¹¹⁸ http://www.muhka.be/documenten_files/SEKULA%20text%20SHIP%20OF%20FOOLS.pdf

¹¹⁹ <http://we-make-money-not-art.com/archives/2010/07/ship-of-fools.php>.

είναι ανώνυμοι απέναντι στον νόμο, κάνοντας δύσκολη την οποιαδήποτε παραπομπή τους για τυχόν ποινικά αδικήματα και εγκληματικές ενέργειες. Πολλές φορές πλοία που καταφεύγουν στη ‘διευκόλυνση της σημαίας’ εμπλέκονται σε εμπόριο όπλων, σε τράφικινγκ (trafficking), ενώ δεν υπάρχουν οι απαραίτητες προϋποθέσεις για ασφαλείς και σωστές συνθήκες εργασίας. Συχνά τα πλοία αυτά είναι επικίνδυνα για το περιβάλλον, γιατί δεν τηρούν τις προδιαγραφές προστασίας του και κυρίως γιατί εμπλέκονται σε παράνομη και ανεξέλεγκτη αλιεία. Κάποια από αυτά είναι γνωστά για μερικές από τις μεγαλύτερες πετρελαιοκηλίδες στην ιστορία της ναυτιλίας.

Η αποκεντρωμένη πρακτική του Sekula προοικονομεί μια διαφορετική σχέση του αρχείου με τον χώρο. Στην περίπτωση του το αρχείο –που αποτελεί τον πυρήνα της έρευνάς του και της ανάλογης ερευνητικής διαδικασίας την οποία επιχειρεί να υποκινήσει ο καλλιτέχνης στον θεατή του– δεν μετατρέπεται σε μια αρχειοθήκη ούτε σε μια αρχειακή ετεροτοπία στην οποία ο θεατής εισέρχεται προκειμένου να συναισθανθεί σωματικά τη βιοπολιτική τρομοκρατία της καπιταλιστικής χειρωνακτικής εργασίας. Παρότι το έργο του Sekula αφορά το «σώμα και το αρχείο», ο καλλιτέχνης επιλέγει να μην επικαλεστεί τη ‘σωματικότητα’ του θεατή με την κυριολεκτική οργανική σημασία. Ενδιαφέρεται για το πολιτικό σώμα και τον πολιτικό χώρο εκεί όπου αγωνιστικά διεκδικείται το δικαίωμα της απόφασης και της ευθύνης απέναντι στην τέχνη της κυβερνησιμότητας, της εν δυνάμει συνάρθρωσης του σώματος που αναδύεται με το αρχείο. Το αρχείο σε αυτή την περίπτωση είναι η αποκάλυψη που αφορά το σύμπλεγμα των ανθρώπων και των πραγμάτων. Αφορά τους ανθρώπους στις ποικιλόμορφες οικονομικές τους σχέσεις (τον πλούτο, τους πόρους, τα μέσα διαβίωσης, τις επικράτειες), τις πολιτισμικές και συμβολικές τους διαδράσεις, τη σχέση τους με τις ατυχίες και τα ατυχήματα της κοινωνικής ύπαρξης. [Foucault στον (Howarth, 2008 [2000]:110)].

Το βιοπολιτικό αρχείο θα βρει μια ακόμα διέξοδο. Η γκραμσιανή έννοια του οικονομικά υπάλληλου (subaltern) θα επεκταθεί δημιουργικά προς άλλες μορφές υποτέλειας. Όπως διαφαίνεται μέσα από ένα άλλο αρχείο, αυτό που συνδέεται με την μελέτη της Gayatri Spivak *Can the Subaltern Speak* (1988), το βιοπολιτικό αρχείο γίνεται ο φορέας (agency) της άρθρωσης και της επανεγκαθίδρυσης της ‘φωνής’ και του τόπου (locus) του εξαρθρωμένου αποικιακού (γυναικείου) σώματος. Η συνεισφορά της Spivak θα ανοίξει τον χώρο για ένα σώμα μετα-αποικιακών

αρχειακών πρακτικών καλλιτεχνών που προέρχονται από μη-δυτικά περιβάλλοντα. Η φωνή αυτών των καλλιτεχνών ενώνεται με αυτή ομότεχων τους σε δυτικά περιβάλλοντα. Χαρακτηριστικό είναι το φιλμ *Handsworth Songs* (1986) της ομάδας Black Audio Film Collective, το οποίο επικεντρώνεται στα γεγονότα που έλαβαν χώρα στο Burbinham του Λονδίνου το 1985. Το *Handsworth Songs* είναι ένα εμβληματικό αρχειακό φιλμ, όχι μόνο διότι χρησιμοποιεί εκτεταμένα υλικό από υπάρχοντα αρχεία που αφορούν την υπόθεση τη μαύρης κοινότητας στην Αγγλία, αλλά κυρίως γιατί παράγει ένα νέο ντοκουμέντο. Παράγει ένα φιλικό αρχείο ή ένα φιλμ για το αρχείο της ‘μαύρης υπόθεσης’, ένα αρχείο επί του αρχείου που αφορά την μαύρη κοινότητα της Αγγλίας. Η πρακτική των Black Audio Collective προβληματοποιεί –για να υπενθυμίσουμε τη στρατηγική της φουκωϊκής μεθοδολογίας (Foucault, 1980)– τις ίδιες τις συμβάσεις της παραγωγής και πρόσληψης ντοκουμέντων ως ακριβών (accurate), αυθεντικών και αμερόληπτων στοιχείων, (επειδή ακριβώς φέρουν τη φόρμα π.χ του ντοκιμαντέρ που αξιωματικά συνήθως ταυτίζεται με όλα τα παραπάνω). Το φιλμ-αρχείο, *Handsworth Songs*, επικεντρώνεται στην κριτική, στην αποδομήση αλλά κυρίως στην επανασυγκροτήση των τρόπων με τους οποίους απευθυνόμαστε και ανταποκρινόμαστε σε εικόνες που αφορούν τη μαύρη κοινότητα [Eddie Chambers στο (Connarty & Lanyon, 2006: 25)]. Σύμφωνα με την Chambers, που μελετά αυτές τις περιπτώσεις στην έκθεση Ghosting (οπ.), οι ομάδες Sanfoka και Black Audio Film Collective διαμόρφωσαν ένα «καινούργιο γένος», το οποίο είχε την πρόθεση να διαφοροποιηθεί τόσο από τον ρεαλισμό του (βρετανικού) ντοκιμαντέρ όσο και από τα φιλμ μυθοπλασίας. Η παραγωγή, η συγκρότηση, σε αυτή την περίπτωση, αποτελεί το επίκεντρο του ενδιαφέροντος. Αυτό το νέο είδος εστίασε στη θεσμική διάσταση του αρχείου και στόχευσε συγκεκριμένα στους μηχανισμούς με τους οποίους το θεωρούν υποκείμενο προσλαμβάνει το αρχειακό υλικό. Σκοπός του φιλμ ήταν να αλλάξει την προσέγγιση και την κατανόηση σε σχέση με την ‘αρχειακή εικόνα’ των μαύρων ανθρώπων στα μέσα του 20^{ου} αιώνα στη Μεγάλη Βρετανία.

Τα έργα αυτά θα γίνουν μέρος της επαναδιάρθρωσης μιας «συλλογικής πολιτιστικής ταυτότητας» που θα διεκδικήσει την επανεγγραφή της θέσης των ‘υποτελών’ υποκειμένων στην κοινωνία. Καλλιτέχνες όπως οι Lorna Simpson, Glen Ligon, Kendell Geers, Simon Allen, αποτελούν τις πιο διακριτές περιπτώσεις αυτού του

‘σώματος’, το οποίο με συστηματικότητα προώθησε ο Okwui Enwezor¹²⁰. Η προώθηση έγινε χωρίς να αποφεύγει σε κάποιες περιπτώσεις, να ολισθαίνει σε ομογενοποιητικές προσεγγίσεις που υποβιβάζουν τις διακριτές ανισότητες σε «απλή» διαφορά. Η διαπίστωση αυτή μας υπενθυμίζει ότι «οι νέες αποικιακές τάσεις του πολυεθνικού κεφαλαίου» τείνουν να παραβλέπουν ότι «στην αποκρυστάλλωσή της η παγκοσμιοποίηση δεν παράγει κατ’ ανάγκη διαφορά ούτε ένα ομογενοποιητικό όλο» (Δημητρακάκη, 2009: 38) και ότι, επιπλέον, οι «μεγάλες αφηγήσεις αποδεικνύονται πολύ εκδικητικές και πάντως καθόλου νεκρές» (Αυγήτα, 2009: 62). Στη δική μας εργασία δεν επικεντρωθήκαμε σε μια μελέτη του ‘αποικιακού’ αρχείου ως ξεχωριστής κατηγορίας. Μια τέτοια μελέτη, καθώς όλο και περισσότερο μη-δυτικές περιπτώσεις εισχωρούν στον ‘κανόνα’ της τέχνης, θα μπορούσε να αποτελέσει το θέμα μιας μελλοντικής έρευνας, ιδιαίτερα αν επικεντρωθεί στη δυνατότητα ενός ριζοσπαστικού μη-δυτικού, δημοκρατικού ορίζοντα για το ‘μετα-αποικιακό’ αρχείο. Εντούτοις, εξετάζουμε με έναν τρόπο, τη διάνοιξη μιας τέτοιας προοπτικής στη μελέτη του πρότζεκτ *DeColonizing Architecture* την οποία παρουσιάζουμε στο επόμενο κεφάλαιο.

4.3. Αρχειακή Μνημειακότητα. Η ελεγειακότητα του Christian Boltanski.

Το αρχείο στις δεκαετίες του ’80-90 στο πλαίσιο της αναβίωσης του αιτήματος για πολιτική τέχνη θα γνωρίσει μια άλλη ‘χωρικότητα’, πέρα από αυτή της γεωγραφικής και κοινωνικής διαφοράς, μια χωρικότητα που θα διεκδικήσει μια νέα ‘καθολικότητα’.

¹²⁰ Ο Okwui Enwezor το 1994 ίδρυσε την επιθεώρηση *NKA: Journal of Contemporary African Art*. Το περιοδικό υπήρξε σε μεγάλο βαθμό, στην παράδοση του εμβληματικού περιοδικού *Third Text* (το οποίο ιδρύθηκε το 1987 στην Μ. Βρετανία), το κριτικό όργανο της συγκρότησης του κανόνα μιας ανταγωνιστικής ‘μαύρης τέχνης’. Η πρωτοβουλία του *Third Text*, υπήρξε κατά κάποιο τρόπο το προηγούμενο αυτής της ‘οργάνωσης’. Το *Third Text*, επιδόθηκε σε πλήθος δραστηριοτήτων. οργάνωσε εμβληματικές εκθέσεις αφιερωμένες σε αυτό το ζήτημα και εξέδωσε επανειλημμένα ανθολογίες, μελέτες, καταλόγους και μονογραφίες, όπως (Araeen, 1988), (Tawadros, 1997), (Oguibe, 1995). Διαφωτιστική προς αυτή την κατεύθυνση είναι η ανθολογία που εξέδωσε ο εμπνευστής του *Third Text* Rasheed Araeen (Araeen et al., 2002). Δύο ειδικές εκδόσεις ενισχύουν τη δράση της πλατφόρμας: το *Third Text Africa*, η ειδική έκδοση που δημοσιεύει επιλεγμένα άρθρα από το περιοδικό και τα διαθέτει ελεύθερα σε αναγνώστες της Αφρικάνικης Ηπείρου και το *Third Text Asia*. Ο Enwezor, ακολουθώντας αυτή την παράδοση έχει γράψει, επίσης, πλήθος βιβλίων αφιερωμένα σε αυτά τα θέματα, όπως (Enwezor, 2009), (Enwezor, 2008b), (Enwezor, 2001) και πολλές μονογραφίες. Πολλές από αυτές τις περιπτώσεις μελετώνται στη διδακτορική διατριβή της Lauri Firstenberg, στην οποία αναφερθήκαμε νωρίτερα, της οποίας, όπως αναφέρει, ο Enwezor, υπήρξε μέντορας και σύμβουλος. (Firstenberg, 2005).

Η σχέση του αρχείου με το μνημείο είναι σύνθετη. Η ιστορία αποτελεί τον κοινό τους παρανομαστή καθώς και τα δύο διαδραματίζουν ουσιαστικό ρόλο στην καταγραφή και την κατοχύρωσή της. Τόσο το αρχείο όσο και το μνημείο είναι η υλική κατάληξη των κομβικών σημείων, των μύθων, ο χώρος όπου παίρνει σάρκα και οστά η αναδιοργάνωση των στοιχείων μιας εξαρθρωμένης δομής. Είναι οι χώροι όπου επισφραγίζεται η «στρεβλή αναπαράσταση της πραγματικότητας [που όμως] είναι αναπόφευκτη και συστατική γιατί θεμελιώνει τον ορίζοντα των πράξεών μας» (Phillips & Jorgensen, 2009 [2002]: 83). Τα μνημεία, όμως, όπως και τα αρχεία, δεν είναι μια αυτόνομη οντότητα. Η σημασία τους βρίσκεται στη σύνδεση με τα θεσμικά χαρακτηριστικά μιας δομής και των «θέσεων» του υποκειμένου μέσα σε αυτή.

Η συζήτηση για τη μνήμη και το μνημείο θα κυριαρχήσει αναφορικά με την τέχνη αρχείου. Το αρχείο ως εκφέρον της μνήμης και της ιστορίας θα γίνει το επίκεντρο της πρακτικής πολλών καλλιτεχνών. Το ζήτημα της μνήμης, του μνημείου θα αναζωπυρωθεί ιδιαίτερα μετά την κατάρρευση του ανατολικού μπλοκ, η οποία σήμανε κυριολεκτικά το τέλος των μεγάλων αφηγήσεων. Η συνθήκη αυτή θα ανακινήσει συλλογικά τραύματα της πρόσφατης ευρωπαϊκής ιστορίας και θα δημιουργήσει νέα. Δεν είναι τυχαίο ότι τη δεκαετία του '90 εμφανίζεται ένα πλήθος καλλιτεχνικών αρχείων από το ανατολικό μπλοκ. Μπορούμε να αναφέρουμε την εμβληματική περίπτωση του Ilya Kabakov (την οποία θα εξετάσουμε παραδειγματικά σε αυτό το κεφάλαιο), το αρχείο/συρτάρι (Top Secret, 1990) του Βούλγαρου Nedko Solakov, που περιέχει σχέδια και υλικό τα οποία περιστρέφονται γύρω από μια δραματική προσωπική στιγμή του καλλιτέχνη, τη συνεργασία του με τη μυστική υπηρεσία της Βουλγαρίας. Ακόμα μπορούμε να σκεφτούμε το αρχείο του Ουκρανού Boris Mikhailov, ο οποίος καταγράφει και συγκεντρώνει τις «σημαντικές στιγμές των ασήμαντων ανθρώπων της πόλης» σε μια προσπάθεια να ανακτήσει την εξουσία της πολιτικής, καθώς «δεν υπάρχει πολιτική εξουσία χωρίς έλεγχο του αρχείου»¹²¹. Στο έργο του Αλβανού Anri Sala, βρίσκουμε την πρόθεση ενός 'εγκλητικού' αρχείου που φέρνει αντιμέτωπα τα υποκείμενα με το κομμουνιστικό παρελθόν τους και τις προσωπικές τους ευθύνες απέναντι σε μια συλλογική υπόθεση. Το έργο των Ουκρανών Urbonas, στο οποίο θα αναφερθούμε πιο αναλυτικά σε αυτό το κεφάλαιο, είναι και αυτό ενδεικτικό της αρχειακής υπερδραστηριότητας από το ανατολικό

¹²¹ <http://datacide.c8.com/unfinished-dissertation/>, τελευταία επίσκεψη 5/2011.

μπλοκ. Οι περιπτώσεις αυτές θα μπορούσαν να συγκροτήσουν μια κατηγορία από μόνη της για περαιτέρω έρευνα και μελέτη. Στην προσπάθεια της σύστασης ‘νέων δημοκρατιών’, αλλά κυρίως στους τριγμούς που προκαλεί η νέα τάξη πραγμάτων στα θεμέλια της δημοκρατίας, σταδιακά θα συγκροτηθεί μια τέχνη που θα εξετάσει το ζήτημα του μνημείου και του αρχείου όχι στην υλική του υπόσταση αλλά στη θεσμική. Πριν όμως φτάσουμε σε αυτό, υπάρχει ένας ενδιάμεσος σταθμός που θα ταυτίσει το αρχείο με το μνημείο και την ιστορία, φέρνοντάς μας αντιμέτωπους με τον κίνδυνο της αισθητικοποίησης του πολιτικού, όπως επισημαίνει ο Jacques Ranciere· της αισθητικοποίησης του αρχείου που συγκαλύπτει περισσότερο παρά αναδεικνύει τους όρους του «μερισμού του αισθητού» (Ranciere, 2008 [2000]: 86).

Ο Γάλλος καλλιτέχνης Christian Boltanski θα ταυτίσει την αρχειακή φωτογραφία και το αρχείο κατ’ επέκταση με την αρχειακή εγκατάσταση. Το έργο του Boltanski υπήρξε καθοριστικό για την επέκταση του αρχείου, στις δεκαετίες ’80 και ’90, προς «γλυπτικές έννοιες ηγεμόνευσης του χώρου», που βασίζονται στην αισθητηριακή κινητοποίηση του θεατή (Bishop, 2008: 37). Το αρχείο προσλαμβάνεται ως μια ενιαία εγκατάσταση, μια φυσική κατασκευή στον χώρο που ενισχύει τη συνειδητοποίηση του θεατή ως προς τη συνολική, σωματική σχέση με το αρχείο. Στην περίπτωση του Boltanski η φωτογραφία έχει κυρίαρχη θέση, κάτι που υπογραμμίζει για άλλη μια φορά πόσο καθοριστική στην κατανόηση του αρχείου έχει υπάρξει η ταύτιση της φωτογραφίας με το αρχείο ως «κοιτίδα της δημόσιας μνήμης» (photographs as an incunabulum of public memory) (Enwezor, 2008a: 26). Οι αρχειακές φωτογραφίες τις οποίες ο καλλιτέχνης αντλεί από ηλεκτρονικά και έντυπα μέσα αποτελούν «αναστοχαστικές και τεκμηριωτικές αποκρίσεις στα ίδια τα γεγονότα» (οπ.: 30).

Η αρχειακή πρακτική του Boltanski κορυφώνεται στη δεκαετία του ’80. Σαραντα χρόνια μετά το ολοκαύτωμα, ο καλλιτέχνης, θα εστιάσει σε αυτό το θέμα, ταυτίζοντας την ιστορική φωτογραφία και τα αρχεία με τον «διαλογισμό πάνω στο θρήνο και την απώλεια» (οπ.). Μισό αιώνα μετά από το μεταπολεμικό τραύμα, μια σειρά από άλλα τραύματα που αναδύθηκαν από την πτώση του ανατολικού μπλοκ, από την κατάρρευση του απαρτχάιντ και από τις συγκλονιστικές ιστορίες που αποκάλυψε η πτώση των παραπετασμάτων, θα μας επιτρέψουν μια σειρά αναλογιών. Το αρχείο αποτελεί ένα εργαλείο όχι, αυτή τη φορά, για την ψυχική θωράκιση απέναντι στο τραύμα –όπως περιέγραψε ο Buchloh το αρχείο του Richter– αλλά για τη συλλογική

διαχείριση του τραύματος. Το αρχείο της ιστορίας γίνεται ένα μνημείο που αποτυπώνει τη δημόσια (εκ)δήλωση της παραγωγικής σχέσης με το τραύμα.

Η αφετηρία του έργου του Boltanski¹²² βρίσκεται στην προβληματοποίηση των 'βεβαιωτήτων' του αρχείου, πιο συγκεκριμένα του φωτογραφικού αρχείου. Στις μνημειακές του συνθέσεις τα όρια μεταξύ μυθοπλασίας και ιστορίας είναι πάντα θολά. Οι θεαματικές του εγκαταστάσεις, που βρίθουν θρησκευτικών παραπομπών, αξιώνουν να γίνουν τόποι «μνημονικού αναστοχασμού πάνω στην ιστορία, να αναδείξουν μέσα από την «ανωνυμία της ζωής των ατόμων (anonymity of individual lives) ένα είδος γενικευμένης μοναδικότητας (generalized singularity), που υποτάσσεται παρ' όλα αυτά στον λόγο μιας ομάδας ή μιας κοινότητας» (Enwezor, 2008a: 32). Τα αρχεία-μνημεία του Boltanski παράγουν τόπους διαλογισμού που απορροφούν το συλλογικό τραύμα της ανθρωπότητας στη βάση του πανανθρώπινου σημαίνοντος του ολοκαυτώματος.

Στην περίπτωση του Boltanski, η αρχειακή πρακτική εστιάζει με ένταση στον χωρικό προσδιορισμό του αρχείου και στη σαγήνη των συναισθηματικά φορτισμένων αντικειμένων, στη σαγήνη των τεκμηρίων. Αυτή η μεταχείριση του αρχείου θα μπορούσε να περιγραφεί ως αρχειακή μνημειακή εγκατάσταση. Η τέχνη εγκατάστασης περιγράφει τη διαμόρφωση χώρων στους οποίους ο θεατής εισέρχεται σε «ονειρικές σκηνές» και ωθείται στην «όξυνση της (σωματικής) αντίληψης». Σε άλλες περιπτώσεις βιώνει μια «μμητική ενσωμάτωση» και σε άλλες παροτρύνεται να αναλάβει τον ρόλο ενός «ενεργοποιημένου θεατή», σύμφωνα με τις χρήσιμες κατηγοριοποιήσεις που κάνει η ιστορικός τέχνης Claire Bishop αναφορικά με την τέχνη εγκατάστασης στο ομώνυμο βιβλίο της (Bishop, 2008). Στην αρχειακή εγκατάσταση, η φυσικοποίηση του φωτογραφικού αρχείου σε ελεγχιακή εγκατάσταση

¹²² Βλ. τον προβληματισμό της Joan Gibbons, *Contemporary Art and Memory* (Gibbons, 2009) σχετικά με την μετα-μνήμη στο κεφάλαιο 4 του βιβλίου της. Το έργο του Ούγγρου καλλιτέχνη George Lagrady, *An Anecdoted Archive from Cold War* (οπ..137), είναι ένα αυτοβιογραφικό αρχείο, χαρακτηριστικό δείγμα όπως διευκρινίζει η συγγραφέας της μετα-μνήμης της δεύτερης γενιάς. Οι πολλαπλές και ευμετάβλητες αναγνώσεις και προοπτικές των θεατών ανάλογα με τις προβολές σχετικά με το ανατολικό μπλοκ παράγουν μια ρευστή «μοιρασμένη μνήμη», σε μια «συνεχή διαδικασία γίνεσθαι ή επανα-γίνεσθαι (re-becoming), ενσωμάτωσης και επανενσωμάτωσης» (οπ.). Η ανάγνωση της Gibbons αξιοποιεί τη θεώρηση του Derrida: η ίδια η μνήμη παρά το ότι αναφέρεται στο παρελθόν, κατασκευάζεται στο παρόν. Η μνήμη είναι απαραίτητη σε όλων των ειδών τη γνώση. Πρόκειται για μια ζωτικής σημασίας διανοητική λειτουργία για τις συνήθεις διαπραγματεύσεις του κόσμου που μας περιβάλλει, καθώς επίσης και για τις διαπραγματεύσεις που αφορούν τις ευρύτερες κοινωνικές και πολιτικές αρένες (οπ.: 139).

μάς φέρνει στο νου την αρχει(ο)τεκτονική του αρχείου. Επιβεβαιώνει, τον ρόλο που διαδραματίζει ο χώρος στην επίδραση που θα έχει το αρχείο πάνω στον χρήστη του και στο είδος των αναγνώσεων που θα παραχθούν.

Το 1987, στην 8^η Ντοκουμέντα ο Boltanski, παρουσιάζει το έργο με τον τίτλο *Αρχείο*. Το έργο είναι μια εγκατάσταση από θολές μαυρόασπρες φωτογραφίες παιδιών και εφήβων οι οποίες είναι επαναφωτογραφημένες από επίσημα σχολικά αρχεία και καθημερινά στιγμιότυπα και καλύπτουν τον τοίχο του εκθεσιακού χώρου από το πάτωμα ως το ταβάνι. Μεταλλικές επιφάνειες πλαισιώνουν τις φωτογραφίες, δημιουργώντας έναν κλειστοφοβικό χώρο αδιέξοδων διαδρόμων μέσα στους οποίους κινείται ο θεατής. Οι φωτογραφίες είναι περισσότερο εικόνες παρά ντοκουμέντα, καθώς δεν έχουμε για αυτές καμία άλλη πληροφορία ή σύνδεση. Ο καλλιτέχνης προκρίνει μια σωματική σχέση με το υλικό κατά την οποία η κλειστοφοβία και το άβολο συναίσθημα που προκαλείται από την πληθώρα των ανώνυμων φωτογραφιών, σε συνδυασμό με τη μυθολογία που συνοδεύει τόσο τον ίδιο τον καλλιτέχνη όσο και το έργο του, οδηγεί σε συνδέσεις με την εμπειρία του ολοκαυτώματος. Το *Αρχείο* του Boltanski είναι ένα αφιέρωμα, ένα 'τάμα προς τα χαμένα εβραϊόπουλα' του ολοκαυτώματος. Οι μεταλλικές πλάκες προκαλούν συνειρμούς σε σχέση με τα βαγόνια των τρένων που μετέφεραν τους χιλιάδες καταδικασμένους σε θάνατο και λήθη, όπως σημειώνει ο κριτικός Robert Smith¹²³. Η αισθητική του κατανυκτικού, φορτισμένου αφιερώματος θα χαρακτηρίσει την αρχειακή πρακτική του Boltanski. Η εικονογραφία του καλλιτέχνη ανακαλεί την ψυχαναγκαστική διεξοδικότητα με την οποία οι Ναζί κατέγραφαν τα θύματα τους και συσσώρευαν τα υπάρχοντά τους, θυμίζοντας το ανατριχιαστικό σχετικό ντοκιμαντέρ (*Nuit and Brouillard*, 1955) που σκηνοθετεί ο Alain Resnais 10 χρόνια μετά τη λήξη του δεύτερου παγκοσμίου πολέμου. Η υπνωτική κινηματογράφηση του Resnais των σωρών από τρίχες, κρανία, ρούχα κ.λπ. γίνεται το ταυτόσημο σε εικόνα μιας μακάβριας σωρευτικής και ταξινομητικής μανίας. Η επανάληψη της εικόνας, αλλά και της ίδιας της σωρευτικής και ταξινομητικής διαδικασίας που επαναφέρει το τραύμα, γίνεται το μέσο της επούλωσής του.

¹²³ <http://www.nytimes.com/1988/06/12/arts/art-view-boltanski-s-haunting-fragments-of-despair.html>, τελευταία επίσκεψη 10/09.

Στον Boltanski η κυρίαρχη για την αρχειακή πρακτική συγχώνευση του ιδιωτικού με το δημόσιο –κατά τα πρότυπα του Gerard Richter και τη γενικότερη τάση που θα κυριαρχήσει στις πρακτικές της δεκαετίας του '80, όπως αυτή της Renee Green, που περιγράψαμε νωρίτερα, ή της Susan Hiller κ.λπ.–, προβάλλεται ως ένας μηχανισμός αποκαθήλωσης του ‘επίσημου’ αρχείου (της ιστορίας, της γραφειοκρατίας κ.λπ.). Ο καλλιτέχνης αξιοποιεί τη (αυτο) βιογραφική προοπτική η οποία είναι κυρίαρχη στα έργα του, όχι όμως ως πραγματική αυτοβιογραφία αλλά ως πρόθεση κατασκευής ενός προσωπικού μύθου. Η σημασία προσωπικής μαρτυρίας και του ελεύθερου συνειρμού λαμβάνονται ως ιδιαίτερα κρίσιμες για την ανασύσταση του παρελθόντος και την κατανόηση του παρόντος.

Ο Erk Grimm στο άρθρο του *Fathoming the Archive: German Poetry and the Culture of Memory* (Grimm, Χειμώνας 2003), αναφέρεται στην τρέχουσα συζήτηση που αφορά ακριβώς τη σύγκρουση μεταξύ των θεωρήσεων του αρχείου με βάση τις προσωπικές αναμνήσεις και τις υποκειμενικές εικασίες. Σύμφωνα με τον θεωρητικό αυτές οι θεωρήσεις δεν επαρκούν για να αποκαλύψουν την πολυπλοκότητα που αφορά τους παράγοντες που συνθέτουν την πρακτική της αρχειοθέτησης. Σύμφωνα με τον Grimm ο εκκεντρικός βιβλιοφάγος του ύστερου μοντερνισμού έχει περιέλθει σε λήθη. Η θεσμική αυθεντία των γνήσιων ντοκουμέντων έχει αντικαταστήσει την πιο δοκιμαστική και προσωπική ανακατασκευή του προσωπικού παρελθόντος. Το αρχείο έχει τώρα μια ζωή από μόνο του, ενδεικτική του τρόπου που η μνήμη ελέγχεται ως αξιόπιστη, αυθεντική και έγκυρη πηγή πληροφοριών. Για τον συγγραφέα οι δύο αυτές τάσεις –θεσμική και προσωπική– αφορούν μια ενδιαφέρουσα σύγκρουση μεταξύ του διαχειριστικού τύπου τεκμηρίωσης, που οδηγεί σε ραγδαίες ευθυγραμμίσεις, και των δυναμικών φροϋδικών αλληλεπιδράσεων μεταξύ μνήμης, απωθήσεων και λήθης. Η συζήτηση σχετικά με μια βιογραφική ανάλυση του αρχείου και τη σημασία της προσωπικής, βιοματικής σχέσης για την καταγραφή της ‘επίσημης’ ιστορίας είναι μια ενδιαφέρουσα παράμετρος για το αρχείο, αλλά όχι η μοναδική. Στη μελέτη μας, όπως έχει γίνει ελπίζουμε κατανοητό από τη μέχρι τώρα προσέγγιση, αυτή η συζήτηση μας ενδιαφέρει στον βαθμό που γίνεται σαφής η σημασία της διαφοροποίησης του αρχείου από τις ιδιωτικές, προσωπικές θεωρήσεις που το στερούν από την κανονιστική και αξιοδοτούσα πλευρά του, από τον πολιτικό του χαρακτήρα. Αναγνωρίζουμε ότι η βιογραφική προσέγγιση έχει και άλλες προεκτάσεις. Η αξιοποίηση αυτών των δυνατοτήτων θα φανεί σε περιπτώσεις που θα εξετάσουμε στη συνέχεια της μελέτης

μας. Εντούτοις, θα θέλαμε να επισημάνουμε ότι στις περιπτώσεις που η βιογραφική προσέγγιση βιαστικά και αδιάκριτα ταυτίζεται με μια κοινή ανθρώπινη ποιότητα που βρίσκεται πέρα από συγκρούσεις, ανταγωνισμούς και αποκλεισμούς, συσκοτίζει τις ιδεολογικές προεκτάσεις που μπορεί να έχει η κατασκευή (αυτό)βιογραφικών αρχείων στην ερμηνεία της ιστορίας.

Στο έργο *The Heart Archive* (2008), καθώς ο θεατής εισέρχεται στην εγκατάσταση προβάλλεται το ερώτημα «Ποιος είστε;». Σε έναν σκοτεινό θάλαμο ένας λαμπτήρας αναβοσβήνει στον ρυθμό της καρδιάς του καλλιτέχνη, ενώ στο βάθος υπάρχει μια βιντεοπροβολή από το προσωπικό, οικογενειακό άλμπουμ του καλλιτέχνη, με φωτογραφίες από την παιδική μέχρι την ώριμη ηλικία του. Σύμφωνα με τον καλλιτέχνη το έργο συνθέτει ένα «αρχείο καρδιάς» το οποίο συνεχίζει την έρευνά του στις μικρές αναμνήσεις έναντι των μεγάλων αναμνήσεων που διαφυλάσσονται στα βιβλία¹²⁴. Το αρχείο της καρδιάς είναι σε συνεχή διαμόρφωση και η συμπλήρωσή του εναπόκειται στη συμβολή του θεατή. Ο καλλιτέχνης εισάγει στις αισθητηριακές αρχειακές-εγκαταστάσεις τον μηχανισμό της κυριολεκτικής διάδρασης. Προτρέπει τους θεατές να ηχογραφήσουν *in situ* τον χτύπο της καρδιάς τους για να τον συμπεριλάβει ο καλλιτέχνης στο αρχείο του. Ο καλλιτέχνης θα διαφυλάξει αυτό το αρχείο στο νησί Ejima της ιαπωνικής θάλασσας το οποίο έχει θέσει στη διάθεσή του ένας συλλέκτης. Το νησί θα αποτελέσει πρωθύστερα έναν «αρχαιολογικό» χώρο ενός ενδεικτικού ευρήματος, μνημείου της ευθραυστότητας των «μικρών αναμνήσεων» που χάνονται με τον θάνατο (οπ.) .

Το αρχείο, στην περίπτωση του Boltanski, αποδεσμεύεται από συγκεκριμένες ιστορίες, από ντοκουμέντα που αφορούν μια συγκεκριμένη πραγματικότητα και εστιάζει σε γενικού τύπου (generic-γενόσημα) και ουδέτερα στοιχεία που μεταφέρουν μια πανανθρώπινη αλήθεια. Ακόμα και στην περίπτωση των εγκαταστάσεων που αναφέρονται έμμεσα στο ολοκαύτωμα, αυτό που προβάλλεται, όπως σημειώνει και ο Jacques Ranciere, δεν είναι «η ανάδυση μιας αμφιλεγόμενης δομής, δεν είναι το ζήτημα της απόδοσης ονομάτων σε εκείνους τους οποίους οι νικητές άφησαν ανώνυμους. Τα ονόματα των ανωνύμων γίνονται, όπως το θέτει ο Boltanski, ‘δείγματα ανθρωπ(ι)νότητας’» [βλ. σχετικά (Ranciere, 2008 [2000]: 96)]. Η απουσία

¹²⁴ <http://videoflaneur.blogspot.com/2008/09/christian-boltanski-les-archives-du-cur.html>

αφήγησης, ο γενικός συμβολισμός που μπορεί να αναφέρεται «κατά περίπτωση στους νεκρούς του ολοκαυτώματος είτε στον φευγαλέο χαρακτήρα της παιδικής ηλικίας» είναι ένα «πισωγύρισμα προς τη συμβολική τέχνη του Μυστηρίου» (οπ.:97). Μια τέτοια προσέγγιση εξομαλύνει τις αιχμές μιας κριτικής τέχνης, η οποία συνίσταται «στη συνάντηση επί σκηνής, ενδεχομένως και τη σύγκρουση ετερογενών στοιχείων» με σκοπό να φανερώσει κάποια μυστική, πέρα από την προφανή, σύνδεση μεταξύ πραγμάτων κρυμμένων πίσω από την καθημερινή πραγματικότητα (οπ.:93).

Η εγκατάσταση φωτογραφικών αρχείων κατά τα πρότυπα του Boltanski γίνεται μια προσπάθεια «συλλογής των ιχνών και των μαρτυριών ενός κοινού κόσμου και μιας κοινής ιστορίας» (Ranciere, 2008 [2000]: 96) (εικ. 16, 17, 18, 19). Η φωτογραφία σε αυτή την περίπτωση καθίσταται το τεκμήριο αυτής της κοινής ιστορίας. Η χρήση της φωτογραφίας ως τέτοιας, η οργάνωση ενός αρχείου που θα επισφραγίζει μια «μοιρασμένη ανθρωπ(ιν)ότητα» σε χρόνια που οι άνθρωποι αγωνιούν ότι έχουν απωλέσει την ανθρωπιά τους μας φέρνει στο νου την *Οικογένεια των Ανθρώπων*, το αφιέρωμα στην ανθρωπιστική φωτογραφία που επιμελήθηκε ο Edward Steichen στο MOMA το 1955. Σε μια τέτοια προσέγγιση, για την κριτική της οποίας οφείλουμε πολλά στο σχετικό κείμενο του Roland Barthes¹²⁵, υπογραμμίζεται κατά τον Ranciere το καθήκον του καλλιτέχνη να συμμετάσχει στον αγώνα αποκατάστασης του κοινωνικού δεσμού ή του κοινωνικού ιστού, ωσάν ο κοινωνικός ιστός να έχει μια αδιαμφισβήτητη ουσία και κοινώς αποδεκτή ισχύ στη βάση της συναίνεσης. Το χειμώνα του 2010, η διοργάνωση της *Monumenta* κάλεσε τον Boltanski ως τιμώμενο καλλιτέχνη ανακοινώνοντάς τον «ως αφηγητή και χρονικογράφο των αναμνήσεων του Ανθρώπου»¹²⁶. Η κίνηση αυτή υπογραμμίζει ότι ο άνθρωπος είναι «μέρος της οικογένειας του ανθρώπου. Δεν εί[ν]αι ένα ζώο. Αυτό έχει να κάνει με τις αναμνήσεις της ίδιας [τ]ου της ανθρωπιάς»¹²⁷ σύμφωνα με τη διατύπωση ενός άλλου καλλιτέχνη, του Ρώσου Ilya Kabakov, τον οποίο θα εξετάσουμε στη συνέχεια.

Οι εγκαταστάσεις του Boltanski παραπέμπουν σε μνημόνια, σε επιμνημόσυνες δεήσεις. Δεν επιχειρούν, όμως, να ανατρέψουν τη συγκινησιακή φόρτιση που εξ

¹²⁵ Πρόκειται για το κείμενο *The Great Family of Man*, που συμπεριλαμβανόταν στην ανθολογία του συγγραφέα *Mythologies*, που εκδόθηκε το 1957 (στα Ελληνικά *Μυθολογίες, Μάθημα* (Barthes, 1979 [1970/1977])).

¹²⁶ <http://archive.monumenta.com/2010/english/monumenta/Monumenta-2010.html>, τελευταία επίσκεψη 8/2010.

¹²⁷ <http://srg.cs.uiuc.edu/Palace/projectPages/kabakov.html>, τελευταία επίσκεψη 2/10.

ορισμού αυτές παράγουν αλλά αντίθετα να την ενισχύσουν στη βάση μιας εγκατάστασης τύπου «ονειρικής σκηνης» (Bishop, 2008: 47). Η εγκατάσταση «ονειρικής σκηνης» στοχεύει να ερεθίσει φαντασιώσεις, προσωπικές αναμνήσεις, πολιτιστικούς συνειρμούς στο μυαλό του θεατή, ενισχύοντας «την έμφαση σε μια ψυχολογικού τύπου ερμηνεία» (οπ.). Οι συνθήκες που δημιουργούν οι ελεγκτικές εγκαταστάσεις, τα μνημόνια, αναπαράγουν κυρίαρχες θεωρήσεις περί ανθρωπιάς και ανθρωπότητας. Όσον αφορά τον ‘αρχαιολογικό χώρο’ που ο καλλιτέχνης ετοιμάζει στο νησί Ejima, ενισχύει τέτοιου τύπου ερμηνείες –περί ονειρικής σκηνης– καθώς, όπως επισημαίνει η Bishop, στη σχετική ανάλυση της, ο ίδιος ο Freud συνέκρινε την ψυχανάλυση με την αρχαιολογία. Οι θεατές μετατρέπονται σε ‘εκσκαφείς’ που δεν αποκωδικοποιούν αλλά συμβάλλουν στην ανάδυση στοιχείων προς αναλυτικές διασαφήνισεις μέσω των ελεύθερων συνειρμών (οπ.:22).

Ενώ μια τέτοια πρακτική φαίνεται να αντιστέκεται στη γραφειοκρατικοποίηση των οπτικών ντοκουμέντων, επιχειρώντας αυτό που περιγράφει ο Sekula ως μοντερνιστική απόκριση στη θεσμοποίηση του εργαλειακού ρεαλιστικού αρχείου, εξακολουθεί να βρίσκεται μέσα στον φαύλο κύκλο του αρχείου (Sekula, 1986: 58). Το αρχείο του Boltanski είναι μια σκηνοθετημένη θεαματική αρχειακή εγκατάσταση, ένα στατικό έκθεμα που ενισχύει μάλλον τον θεατή στην πρόσληψη του ως μνημειακού και άτοπου ταυτόχρονα. Καθώς η τέχνη «ασχολείται όλο και περισσότερο με ζητήματα κατανομής χώρων και αναπεριγραφής καταστάσεων», «ασχολείται όλο και περισσότερο με θέματα που ανήκαν παραδοσιακά στην πολιτική». Το ζητούμενο δεν είναι η τέχνη να «καταλάβει απλώς τον χώρο που απέμεινε από την αποδυνάμωση της πολιτικής σύγκρουσης [αλλά] να τον αναπλάσει» αναλαμβάνοντας το ρίσκο να «θέσει σε δοκιμασία τα όρια της δικής της πολιτικής», όπως επισημαίνει ο Ranciere (2008 [2000]: 100). Αν και τα μνημεία εξ’ ορισμού λαμβάνονται ως δημόσια τέχνη, οι πιο πρόσφατες εννοιολογήσεις της δημόσιας τέχνης έχουν κάνει σαφές ότι ο δημόσιος χαρακτήρας των μνημείων βρίσκεται σε διαπραγμάτευση. Στην περίπτωση του Boltanski είναι σαφές ότι το αρχείο ταυτίζεται με μνημεία που επιδιώκουν μια συναινετική διαχείριση της μνήμης, της ιστορίας και του τραύματος, προετοιμάζοντας το έδαφος για την «καθολική εγκατάσταση»¹²⁸, όρο που θα περιγράψει τις αρχειακές εγκαταστάσεις του Ilya Kabakov.

¹²⁸ Total installation, χαρακτηρισμός τους Kabakov για τις εγκαταστάσεις του (Groys et al., 1998: 66).

Η ιδέα της καθολικής εγκατάστασης μάς παραπέμπει, με έναν τρόπο, σε αυτή του *Gesamtkunstwerk*, του καθολικού έργου με το οποίο ταυτίστηκε το βαγκνερικό αισθητικό ιδεώδες. Ο όρος περιγράφει ένα πλήρες έργο, ένα ιδανικό έργο, οικουμενικό, μια σύνθεση των τεχνών που θα περικλείει μέσα της όλες τις μορφές τέχνης. Η ιδέα αυτή βρήκε ενδιαφέρουσες εκφράσεις στο μοντερνιστικό ιδεώδες αλλά παράλληλα αμφισβητήθηκε εξαιτίας των συνδέσεων με τους φασιστικούς τρόπους εκπλήρωσης ενός τέτοιου οράματος¹²⁹. Ο Paul Valery ισχυρίστηκε ότι τα μουσεία ήταν ένας είδος *Gesamtkunstwerk*, καθώς συνδυάζουν (στο Παρίσι την εποχή του Valery) την παρουσίαση των εικαστικών έργων με τον ήχο μουσικής υπόκρουσης, σχεδιάζουν το κτίριο με βάση το περιεχόμενο και γενικά διαμορφώνουν ένα περιβάλλον, τον δημόσιο χώρο στον οποίο θα συναντιούνται οι θεατές¹³⁰.

Ο όρος ‘καθολική εγκατάσταση’ αναφέρεται με ένα δημιουργικό τρόπο στη (σύγχρονη) ισχύ του *Gesamtkunstwerk*, το οποίο βρίσκει την έκφρασή του σε κάποιες περιπτώσεις της τέχνης εγκατάστασης (installation art). Όπως θα δούμε στη συνέχεια, έχει και μια κυριολεκτική σημασία, αν προσεγγίσει κανείς τα έργα του Kabakov στην υλικότητα των μνημειωδών και ογκωδών εγκαταστάσεων του καλλιτέχνη. Η καθολική εγκατάσταση αποκτά μια ακόμα πιο ενδιαφέρουσα σημασία για τη δική μας ανάγνωση, αν συζητηθεί στο πλαίσιο της συναινετικής πολιτικής που αναφέραμε προηγουμένως και στους περιορισμούς που αυτή θέτει για μια αντιμαχόμενη, ριζοσπαστική, αρχειακή καλλιτεχνική πρακτική. Σε μια τέτοια πρακτική δεν αποτυπώνονται ιδιαίτερα οι αποκλεισμοί που είναι απαραίτητοι στη βάση ενός δημοκρατικού ανταγωνισμού έναντι μιας ουτοπικής τελικής λύσης. Σε μια ‘καθολική θεώρηση’ της καλλιτεχνικής πρακτικής δεν φαίνεται να τίθενται σε δοκιμασία τα όρια της δικής της πολιτικής, όπως θα έλεγε ο Ranciere.

4.3.1. Η καθολική εγκατάσταση: Ilya Kabakov

Στην περίπτωση της «καθολικής εγκατάστασης» (Groys et al., 1998: 66), όπως ονομάζει ο Kabakov, το μνημειακό έργο του *The Man Who Flew into Space* (1985)

¹²⁹ Ο Νίκος Δασκαλοθανάσης αναφέρεται στον τρόπο που ο Joseph Beuys επιχείρησε να επαναφέρει κατά κάποιο τρόπο αυτή την ιδέα. Το γεγονός αυτό αποδίδει στους δεσμούς του καλλιτέχνη με τη γερμανική, ρομαντική παράδοση και το ενδιαφέρον του για μια ανανεωμένη προσέγγιση της μυστικιστικής μεσαιωνικής σκέψης, σε μια περίοδο μάλιστα που η Γερμανία επιχειρούσε να επουλώσει τα τραύματα του παρελθόντος και να συγκροτήσει μια καινούργια ταυτότητα (Δασκαλοθανάσης, 2004: 252-3).

¹³⁰ <http://www.futureartnow.org/fan/?p=244>.

(εικ 20), ο καλλιτέχνης προτείνει μια «σκηνή εμπύθισης» (immersive scene) στην οποία ο θεατής εισέρχεται βιώνοντας μια «ψυχολογική απορρόφηση» (psychological absorption) (Bishop, 2008: 16). Ο καλλιτέχνης στήνει μια αφηγηματική σκηνή την οποία ο θεατής καλείται να κατανοήσει αποσαφηνίζοντας ένα χάος οπτικών ερεθισμάτων. Το αρχείο, όπως και στη περίπτωση των προηγούμενων περιπτώσεων που εξετάσαμε, παίρνει τη διάσπαρμένη (dispersed) μορφή που το συνδέει με το αίτημα της έκφρασης των πολλαπλών θέσεων των υποκειμένων (του αρχείου), του δημιουργού και του χρήστη. Ο θεατής εισέρχεται σε έναν σποραδικά διακοσμημένο διάδρομο, στον τοίχο του οποίου κρέμονται παλτά και ένα καπέλο. Σε έναν άλλο τοίχο βρίσκεται ένα ράφι, πάνω στο οποίο εκτίθενται μερικά καδραρισμένα έγγραφα. Πρόκειται για τρεις αναφορές σχετικά με ένα περιστατικό –ενός ανθρώπου που πέταξε στο διάστημα από το διαμέρισμά του– που δόθηκαν στην αστυνομία από τρεις ανθρώπους που μοιράζονταν το διαμέρισμα με τον δραπέτη. Στον διάδρομο βρίσκεται μια πρόχειρη ξύλινη κατασκευή, εν είδει πόρτας, μέσα από τις χαραμάδες της οποίας μπορεί κανείς να δει ένα σκηνικό. Το σκηνικό μας θυμίζει αμυδρά το *Étant Donnés* του Duchamp. Δεν έχει, όμως, την ίδια επίδραση με το έργο του Duchamp ως προς τη σοκαριστική ενεργοποίηση και συνειδητοποίηση της ηδονοβλεψίας του θεατή, του καθενός από εμάς. Ανάμεσα από τις χαραμάδες της πόρτας διακρίνεται ένα μικρό δωμάτιο γεμάτο με αφίσες, διαγράμματα και διαφόρων ειδών θραύσματα, ένας αυτοσχέδιος καταπέλτης με ένα κάθισμα και μια τρύπα στο ταβάνι. Στη μια γωνία του δωματίου βρίσκεται μια μακέτα της γειτονιάς από την οποία προεξέχει ένα λεπτό σύρμα το οποίο αιωρείται πάνω από μια ταρατσα-διαγράφωντας την πορεία του δραπέτη (οπ.:14). Το έργο αυτό αποτελεί μέρος μιας σειράς έργων του καλλιτέχνη που νοητά συνθέτουν μια κάπως ενιαία αφήγηση σχετικά με την κομμουνιστική συνθήκη.

Από τη δεκαετία του '80 ο Kabakon οργανώνει συλλογές από σκουπίδια. Η αρχειακού τύπου πρακτική του Ρώσου καλλιτέχνη, αποτελεί μια δημιουργική παραλλαγή της (δυτικής) τέχνης θεσμικής κριτικής. Το έργο του αφορά μια πιο κυριολεκτική κριτική που μας θυμίζει τα σκουπίδια των Νέων Ρεαλιστών (Nouveaux Realistes), όπως του Γάλλου Arman. Η κριτική του Kabakon σύμφωνα με τον ιστορικό τέχνης, Boris Groys, μέλος της ομάδας των αντιφρονούντων Ρώσων καλλιτεχνών και διανοούμενων κατά τα σκοτεινά χρόνια του σταλινικού καθεστώτος, στρέφεται στην απόλυτα ελεγχόμενη σοβιετική οικονομία. Το έργο του Kabakon μαρτυρεί τον ακραίο

γραφειοκρατικό έλεγχο και την υψηλή οπτικοακουστική επιτήρηση που (επι)τελούσαν τα αρχεία στην κομμουνιστική συνθήκη (Groys, 1998: 49). Ο Kabakov εισέρχεται στο πεδίο της θεσμικής κριτικής μέσα από μια ενδιαφέρουσα δίοδο· αυτή της προσωπικής αγωνίας που πηγάζει από το γεγονός ότι ως ‘ανεπίσημος’ καλλιτέχνης του σοβιετικού καθεστώτος τα έργα που παρήγε ήταν απροστάτευτα από οποιαδήποτε θεσμική ιδιότητα και πλαισίωση. Ταυτόχρονα, ο Kabakov ήταν συνολικά εκτεθειμένος και απροστάτευτος ο ίδιος, ως κομμουνιστικό υποκείμενο, εγκλωβισμένος σε έναν ανελέητο ελεγκτικό θεσμικό μηχανισμό. Τα σκουπίδια αντιστοιχίζονται με τη μοίρα που αναμένει τα απροστάτευτα, έξω από πλαίσιο, έργα του. Μεταφορικά η κατάσταση αυτή περιγράφει τη μοίρα του απροστάτευτου υποκειμένου της σταλινικής βίας. Με αλματώδεις αναγωγές ο καλλιτέχνης παραλληλίζει τα σκουπίδια με τα έργα τέχνης με κοινό σημείο τη μη-χρηστικότητα και τη μη-λειτουργικότητα των σκουπιδιών και των έργων. Σε αυτή τη διαδρομή σύμφωνα με τον ιστορικό, τα σκουπίδια αποτελούν το αντιστραμμένο ανάλογο, τον μεγάλο Άλλο της κουλτούρας (οπ.: 50).¹³¹

Με την πληθωρική εγκατάσταση *The Ship* (1985) ο καλλιτέχνης εισέρχεται στον κόσμο των αρχείων. Το έργο αποτελείται από τέσσερα ξύλινα ταμπλό που δημιουργούν στενούς διαδρόμους, που προσομοιάζουν τους διαδρόμους των κοινοτικών διαμερισμάτων. Τα ταμπλό είναι γεμάτα από το ένα άκρο στο άλλο με χειρόγραφα σημειώματα παραπόνων που αφορούν τα κοινόχρηστα σοβιετικά διαμερίσματα, τις κοινόχρηστες κουζίνες και τουαλέτες. Τυπωμένα έγγραφα, τουριστικές μπροσούρες και καρτ-ποστάλ συμπληρώνουν την εικόνα. Σε εξέλιξη αυτού του έργου ο Kabakov διαμορφώνει το *Big Archive (To Μεγάλο Αρχείο)* (1993) (εικ. 21). Οι επισκέπτες καλούνται να συμπληρώσουν πλήθος διαφορετικών αιτήσεων και στη συνέχεια οδηγούνται σε ένα καφκικό δωμάτιο. Μια πρόταση αποτελεί την πρόταση-κλειδί, η οποία δεν έχει, όμως, καμία λογική βάση, είναι «τυχαία και παράλογη», όπως σημειώνει χαρακτηριστικά ο Groys (1998:68). Κάθε πρόταση καταχωρεί τους επισκέπτες είτε στη λήθη είτε στο αρχείο της συλλογικής μνήμης. Το *Μεγάλο Αρχείο* είναι μια ανάκληση της παράλογης δομής της σοβιετικής γραφειοκρατίας (οπ.). Η αποσυναρμολόγηση του αρχείου μετά το τέλος της έκθεσης

¹³¹ Σύμφωνα με τον Groys, το μουσείο για τον Kabakov έχει μια ακόμη διάσταση: γίνεται το κοινόχρηστο (communal) μέρος –κατ’ αντιστοιχία– των κοινόχρηστων ρωσικών διαμερισμάτων. Το μουσείο για τους καλλιτέχνες δεν είναι ένα μέρος ήρεμης περισυλλογής αλλά μια αρένα όπου ο καθένας αγωνίζεται για το βλέμμα για την επίτευξη του οποίου ο καθένας ενεργοποιεί κάθε δυνατή κριτική αυτο-έκθεσης, αυτο-αποκάλυψης και αυτο-αποσιώπησης ανάλογα με την κατάσταση (Groys, 1998: 63).

το καθιστά μια απατηλή ανάμνηση, μια μεταφορά για το πρώην ανατολικό μπλοκ και τη μοίρα του. Σύμφωνα με την ερμηνεία του ιστορικού, τα έργα του Kabakov είναι τα απομεινάρια ενός μοντέρνου πολιτισμού που κατέρρευσε, αποτελώντας τον πρώτο του είδους του που κατέρρευσε μπροστά στα μάτια των «αρχαιολόγων», καθώς, όπως σημειώνει, όλοι οι άλλοι πολιτισμοί που κατέρρευσαν ήταν προ-νεωτερικοί (οπ.:69)¹³². Το αρχείο του Kabakov, καταστρέφεται, αποκαθλώνεται, όπως αποκαθλώθηκαν τα μνημεία και τα αγάλματα που ‘εκπροσώπησαν’ το κομμουνιστικό καθεστώς.

Στη μετα-σοβιετική συνθήκη ο καλλιτέχνης συγχρονίζεται με τη δουλειά καλλιτεχνών όπως ο Boltanski βρίσκοντας (παν)ανθρώπινες αναλογίες σε διαφορετικά ιστορικά συμφραζόμενα. Ο καλλιτέχνης προκειμένου να ενεργοποιήσει αυτές τις αναλογίες δημιουργεί ελεγειακά αρχειακά θεάματα που παλινδρομούν ανάμεσα στην έλξη και την αποστροφή προς το μνημειακό και ενσαρκώνουν με ιδεώδη τρόπο τις θεωρήσεις του αρχείου στη βάση των προσωπικών αναμνήσεων. Πανηγυρίζουν τις υποκειμενικές εικασίες που συνθέτουν μια προσωπική ανακατασκευή του παρελθόντος με ποιητικό, εύλωτο αλλά και υποδειγματικό τρόπο. Όπως και στην περίπτωση του Boltanski, τα έργα του Kabakov είναι αυτοβιογραφικά. Καθ’ όλη τη διάρκεια της οργάνωσης των αρχειακών του πρότζεκτ ο καλλιτέχνης ανακεφαλαιώνει και επανεγγράφει το παρελθόν του. Ο καλλιτέχνης καθιστά τον εαυτό διάυλο της συλλογικής μνήμης (Boyme, December 1999: χωρίς αρίθμηση).

Οι «καθολικές εγκαταστάσεις» (total installations) όπως ο καλλιτέχνης ονομάζει τις εγκαταστάσεις θραυσμάτων και αποσπασμάτων, είναι μια μετωνυμία των κενών, των συμβιβασμών, των μαύρων σημείων στην εγκαθίδρυση κάθε ουτοπίας και κάθε νοσταλγικού οικοδομήματος (Groys, 1998: 66). Ο Groys ερμηνεύει τον χαρακτηρισμό «total» με τον οποίο ο Kabakov περιγράφει, τιτλοφορεί τις εγκαταστάσεις του ως την (γλωσσική) αναφορά στο ολοκληρωτικό παρελθόν της σοβιετικής ένωσης. Στην ερμηνεία του Groys το αρχείο του Kabakov δεν είναι καθολικό αλλά ολοκληρωτικό (οπ.: 68). Ο καλλιτέχνης κατασκευάζει τα μνημεία, τους αρχαιολογικούς τόπους τους οποίους στη συνέχεια ο ίδιος ως αρχαιολόγος θα (εκ)θέσει ως μέρος της πολιτιστικής παρακαταθήκης. Η επιδίωξη είναι να καταστεί δυνατή για καλλιτέχνες και έργα μια

¹³² Ενδιαφέρον έχει ότι ο Groys, ταυτίζει κατά τα ρομαντικά πρότυπα την παρακμή με το υψηλό, προσθέτοντας στην ελεγειακή ατμόσφαιρα η οποία χαρακτηρίζει τα έργα του Kabakov.

έστω περιορισμένη αθανασία για το ‘εναλλακτικό’ αρχείο της ιστορικής μνήμης. Χωρίς να αποκαλύπτονται οι παράμετροι που καθιστούν ένα αρχείο πρωτίστως κριτικό, επιλεκτικό και αξιωματικό, το αρχείο αναδύεται ως το μνημείο του μέλλοντος που παίρνει τη θέση του θεσμού, της αρχής, του μηχανισμού που κατατάσσει τα γεγονότα του παρελθόντος. Ο Kabakov επιχειρεί μια υποκατάσταση θέσεων –αρχείου, μνημείου, θεσμού– σύμφωνα με τη διατύπωση του Groys (οπ.). Το αρχείο, όμως, στην περίπτωση του Kabakov, στη ‘νεα’ του μορφή επανέρχεται ως μνημείο και όχι ως δομή. Το μνημείο σε αυτή την εκδοχή του είναι πράγματι «ολοκληρωτικό» καθώς επιβεβαιώνει μια «οικουμενική ανθρωπότητα» (*humaine universelle*) (Groys, 1998: 60), παρά ανατρέπει τον ρόλο που επιτελούν τα μνημεία. Τα μνημεία, στο όνομα αυτής της ‘οικουμενικής ανθρωπότητας’ συνήθως αναλαμβάνουν να αναπαράγουν τις κυρίαρχες αναπαραστάσεις σχετικά με ζητήματα ταυτότητας, μνήμης και ιστορίας. Αναλαμβάνουν την αναπαράσταση και εκπροσώπηση των κυρίαρχων κοινωνικών ομάδων έναντι των υπολοίπων που χάνονται στη σκιά που ρίχνουν αυτά τα μνημεία πάνω τους –στη σκιά της ‘Ανθρωπότητας’ που απορροφά τη Διαφορά.

Αντίθετα τα λιγότερο μνημειακά έργα του Kabakov συνιστούν μια διαφοροποιημένη πρακτική ως προς το αρχείο και την αξιοποίηση της προσωπικής ιστορίας. Τα αρχεία αυτά διακρίνονται από την «ειρωνική νοσταλγία» για την οποία η «Ρώσικη [...] μυθολογία δεν είχε καθόλου χώρο», αποκαλύπτουν τον «νοσταλγικό σαδομαζοχισμό» και μας ωθούν να αναστοχαστούμε σχετικά με τη δεοντολογία της μνήμης, σύμφωνα με την Svetlana Boyme (December 1999: χωρίς αριθμηση). Στο *My Mother's Album* (1995), ο Kabakov συνδυάζει επίσημες και ανεπίσημες εκδοχές της αναπαράστασης της κομμουνιστικής συνθήκης. Η καταγραφή των συνθηκών ζωής στο κομμουνιστικό καθεστώς που έχει ζητήσει ο καλλιτέχνης από τη μητέρα του –την οποία λαμβάνει σε μορφή γραμμάτων–, συγκειμενοποιείται με φωτογραφίες από το οικογενειακό άλμπουμ της οικογένειας και με ‘επίσημες’ φωτογραφίες και κείμενα του κομμουνιστικού καθεστώτος. Οι ιδιωτικές φωτογραφίες είναι αναπαραστάσεις της αδυναμίας προσωπικής εκπλήρωσης, η οποία γίνεται ιδιαίτερα θορυβώδης σε αντιπαράβολή με τις φωτογραφίες του καθεστώτος και τις λεζάντες που τις συνοδεύουν. Οι λεζάντες αποτελούν οπτικές και λεκτικές, αντίστοιχα, αναπαραστάσεις μιας αναγκαστικής, επιβεβλημένης προόδου. Στην περίπτωση αυτού του έργου-βιβλίου, (σε τέτοια μετασηματίζονται πολλά από τα πρότζεκτ του

καλλιτέχνη¹³³), η αρχειακότητα, (συλλογή, οργάνωση με βάση μια υπόθεση εργασίας, παράθεση στοιχείων) δεν μετατρέπεται σε μια μνημειακή εγκατάσταση αλλά σε ένα τεκμήριο αυτό καθαυτό που θα προστεθεί στο εκτεταμένο αρχείο της μετακομμουνιστικής ιστορίας. Είναι ένα τεκμήριο που διατίθεται, διαδίδεται μέσω εναλλακτικών διαδρομών –για την πειθαρχία της ιστορίας –μέσα από εκθέσεις, βιβλιοπωλεία τέχνης κ.λπ. Είναι ένα τεκμήριο που αναλαμβάνει τον ρόλο να διαταράξει τη γραμμική αναπαράσταση της σχετικής ιστορίας. Όλες αυτές οι εναλλακτικές διαδρομές, εν τούτοις, τα μουσεία, τα καλλιτεχνικά βιβλία, τα αρχεία, δεν ενδιαφέρουν τον Kabakov, κατά τα λεγόμενά του, ως θεσμοί, αλλά ως ενδιάμεσοι χώροι προσωπικού καταφυγίου (personal refuge)¹³⁴. Ένα καταφύγιο υπήρξε και το NOMA, το γκρουπ που σχημάτισε με άλλους συναδέλφους και φίλους καλλιτέχνες, ένα είδος «παράλληλης ύπαρξης σε μια γκρίζα ζώνη, σε ένα κλεμμένο μέρος, διαμορφωμένο (carved out) στο ενδιάμεσο των σοβιετικών ιδρυμάτων και θεσμών» (οπ.).

Στη λιγότερο ‘μνημειακή’ εκδοχή του το αρχείο θέτει τις προϋποθέσεις για μια πολυκάναλη εκδοχή και διάχυση του υλικού, των τεκμηρίων σε άλλα πεδία. Η διάχυση αυτή είναι μια εκ των πρακτικών που επιδιώκει να μετατρέψει το αρχείο από γεωγραφικό χώρο σε μηχανισμό παραγωγής πολιτικού χώρου. Το αρχείο αποκολλάται από το μνημείο, αποκολλάται δηλαδή από τον «φυσικό χώρο που περιβάλλει το μνημείο» [Laclau στο (Marchart, 1999: χωρίς αρίθμηση)]. Άλλωστε, οι παγιωμένοι κοινωνικοί μύθοι και οι παραδόσεις είναι μόνο το αποτέλεσμα επαναληπτικών πρακτικών που έχουν χάσει την ενδεχομενική τους απαρχή μέσα από την επανάληψή τους, καθώς κάθε «επανάληψη που κυριαρχείται από έναν δομικό νόμο διαδοχής είναι χώρος» (οπ.). Έτσι, τις αντιλαμβανόμαστε ως φυσικοποιημένες, αμετάβλητες και αναγκαίες, ως αιώνιες. Ο χώρος –που παράγεται από την ηγεμόνευση του χρόνου από τον χώρο (Laclau, 1997 [1990]: 110)– μπορεί να είναι ένα χώρος μνήμης –όπως συμβαίνει με το εθνικό μνημείο, στο οποίο καθιλώνεται μια ιδιαίτερη ιστορική μνήμη– και δευτερευόντως ο «φυσικός» χώρος που περιβάλλει το μνημείο, σύμφωνα με τη θεώρηση του Laclau που «αποφυσικοποιεί» κυριολεκτικά και μεταφορικά το

¹³³ Μεταξύ του 1969-1980, ο καλλιτέχνης, υπό τον περιορισμό της σοβιετικής συνθήκης δημιούργησε 50 άλμπουμ. Κάθε άλμπουμ ήταν αφιερωμένο σε έναν διαφορετικό χαρακτήρα. Αυτά τα άλμπουμ έγιναν η βάση και το υλικό για πλήθος εγκαταστάσεων που συνέθεσε ο καλλιτέχνης. Τα άλμπουμ, από αντικείμενα μετασηματίστηκαν στο έργο του Kabakov σε βιωματικούς χώρους –μεγάλες εγκαταστάσεις σχηματισμένες από τις σελίδες των άλμπουμ.

¹³⁴ <http://www.answers.com/topic/ilya-kabakov>.

μνημείο. Θα επανέλθουμε σε αυτό πιο αναλυτικά στο επόμενο υποκεφάλαιο στο οποίο εξετάζουμε την οργάνωση του ‘αγώνα’ που λαμβάνει χώρα προκειμένου να εξαρθρωθούν και στη συνέχεια να συγκροτηθούν εκ νέου αυτοί οι ‘φυσικοί χώροι’.

Στο πλαίσιο των δραματικών εξελίξεων στο τέλος του 20^{ου} αιώνα, είναι κατανοητό γιατί αναζωπυρώθηκε η συζήτηση σχετικά με τη σημασία των μνημείων στις επίσημες και εναλλακτικές πολιτικές της μνήμης. Οι περιπτώσεις των Boltanski και Kabakov ανήκουν στις καλλιτεχνικές πρακτικές που ασχοληθήκαν με αυτά τα ζητήματα. Στη συζήτηση αυτή το αρχείο συγχωνεύεται με μνημειώδεις εγκαταστάσεις που επιχειρούν να περιορίσουν την ενοχή του δυτικού κόσμου σχετικά με τις δικές του φαντασιώσεις ολότητας –στην περίπτωση του Boltanski– και να θεραπεύσουν το τραύμα του ανατολικού μπλοκ από τη δική του «πραγματική» ολότητα –στην περίπτωση του Kabakov. Στη μνημειακή του υλικότητα το αρχείο μπορεί να γίνει κατανοητό φαινομενολογικά ή φορμαλιστικά. Μια φαινομενολογική, όμως, ανάλυση του χώρου –εσωτερικού και εξωτερικού– που εξετάζει το αρχείο ως στατικό μνημείο, δεν μας βοηθά να επικεντρωθούμε στις ιδεολογικές βάσεις συναίνεσης που συχνά υπηρετούν οι ‘μνημειώδεις’ προσεγγίσεις. Στην πραγματικότητα, μας απομακρύνουν από τη σημασία της «διαλεκτικής σύγκρουσης» (Ranciere, 2008 [2000]: 95) για μια κριτική, ριζοσπαστική καλλιτεχνική πρακτική. Αυτή προϋποθέτει μια θεωρία του δημόσιου χώρου ως πολιτικής κατηγορίας.

Όπως είπαμε προηγουμένως, ο Ranciere έχει επισημάνει ότι σε πολλές περιπτώσεις καλλιτεχνικών πρακτικών, οι οποίες αξιώνουν ζητήματα κατανομής χώρων και αναπεριγραφής καταστάσεων, διαφεύγει οποιαδήποτε σημασία ή σύγκρουση σημασιών. Όπως έδειξε ο φιλόσοφος, αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι η «κλασική μορφή της αισθητικής διχογνωμίας έχει διασπαστεί σε τέσσερις κύριες μορφές». Μια εξ αυτών είναι η «συλλογή» και μια δεύτερη η «πρόσκληση» (Ranciere, 2008 [2000]). Στη συλλογή, ετερογενή στοιχεία τοποθετούνται μαζί. «Ο συνδυασμός τους καθίσταται μια θετική πράξη συνάθροισης, ως προσπάθεια συλλογής των ιχνών και των μαρτυριών ενός κοινού κόσμου και μιας κοινής ιστορίας. Η συλλογή συνιστά ταυτόχρονα και μια ενθύμηση» (Ranciere, 2004 [2000]: 98). Κατά την περίπτωση της πρόσκλησης, οι θεατές, καλούνται να ‘πάρουν μέρος’, να πάρουν ένα βιβλίο από ένα σωρό και να το ξεφυλλίσουν, να έρθουν σε επαφή και να εμπλακούν σε νέες μορφές σχέσεων. Αυτός ο «μονοθέσιος τόπος», κατά τον Ranciere, μας καλεί να

πειραματιστούμε με νέες σχέσεις ανάμεσα σε μια κοινότητα και την ατομικότητα, στην εγγύτητα και την απόσταση» (οπ.). Στις περιπτώσεις που η αρχειακή πρακτική εμφιλοχωρεί στη συλλογή και ο ανταγωνισμός στην πρόσκληση, συμβαίνει αυτό που ο φιλόσοφος ονομάζει «η στροφή από τη διαλεκτική στον συμβολισμό» (οπ.: 99). Σε αυτή την περίπτωση η πολιτική διαμορφώνει μια κοινή σκηνή και η στροφή έχει ένα όνομα: αυτό της συναίνεσης, κατά την οποία τα δεδομένα μιας συλλογικής κατάστασης αντικειμενοποιούνται κατά τέτοιο τρόπο, ώστε να μην επιδέχονται πλέον έριδα, να μην μπορούν να γίνουν αντικείμενο, μέσα σε μια δεδομένη και παγιωμένη πραγματικότητα μιας πολεμικής διαμόρφωσης, ενός διαφιλονικούμενου κόσμου (οπ.).

Τα όρια ακριβώς που περιγράφουν το αρχείο, οι περιορισμοί όταν αυτό ταυτίζεται με το μνημείο ως χωρική οντότητα, προκαλούν το πέρασμα της τέχνης αρχείου από την εκθεσιακή στατικότητα της αρχειακής εγκατάστασης στην αρχειακή σχεσιακότητα και στον αρχειακό ανταγωνισμό, στον οποίο θα επικεντρωθούμε στη συνέχεια.

4.4. «Μέσα από τη δομή, έξω από τη δομή»¹³⁵. Το αρχείο στον δημόσιο χώρο. Συμμετοχή, αυτονομία και διακριτές θέσεις.

«Ο χώρος με την έννοια ‘κάποιου πράγματος που έχει διαμορφωθεί προκειμένου να ανοίξει χώρος για [κάτι]’ μπορεί να είναι μια πόλη, ένα κτήριο, ένα πάρκο, μπορεί να είναι επίσης, θα μπορούσαμε να πούμε μια κατηγορία, μια θεωρία, μια ταυτότητα, μια πειθαρχία, ένα έργο τέχνης, ένα συνέδριο [...]. Ο ορισμός του Heidegger, υπογράμμισε την κατασκευασμένη φύση του χώρου. Ο χώρος δεν είναι μια δοσμένη οντότητα, είναι ‘κάτι για το οποίο γίνεται χώρος’. Τα όρια που εμπεριέχουν ένα χώρο δεν δημιουργούνται σε μια προδιαμορφωμένη βάση. Δεν είναι τα φυσικά όρια ενός εσωτερικού του οποίου η ταυτότητα προέρχεται από μια εσωτερική κυριότητα ή παρουσία. Ο χώρος είναι μάλλον το αποτέλεσμα του καθορισμού των ορίων, που παράγουν την αίσθηση ενός εσωτερικού, αυτά είναι αζεχώριστα από το εξωτερικό» (Deutsche, 1998, χωρίς αριθμηση).

Ο W. T. J. Mitchell, είκοσι χρόνια πριν, στο βιβλίο *Art and the Public Sphere* (Mitchell, 1990), αναρωτιόταν αν η δημόσια τέχνη μπορεί να παρέχει ευκαιρίες για να αναδυθούν νέες μορφές δημόσιας αλληλεγγύης και να διανοιχθούν νέες δίοδοι δημόσιας αντίστασης στην ομογενοποίηση και την κυριαρχία. Διατύπωσε τη θέση ότι

¹³⁵ Οικειοποιούμεστε τον τίτλο έργου της Ελληνίδας καλλιτέχνης Μαίρης Ζυγούρη.

η κυρίαρχη ιδέα για τα δημόσια μνημεία και τη δημόσια τέχνη δεν μπορεί να ανταποκριθεί αποτελεσματικά στις προκλήσεις των σύγχρονων συνθηκών. Ο προβληματισμός αυτός, όπως ήδη διαφαίνεται από την ως τώρα ανάλυση των περιπτώσεων επεκτάθηκε στην τέχνη αρχείου. Όπως είδαμε μέχρι τώρα, το ίδιο το αρχείο ορίζει με έναν ιδιαίτερο τρόπο περιοχές του δημόσιου και του ιδιωτικού. Όπως και σε άλλες μορφές τέχνης (χάπενινγκς, περφόρμανς), που προέκυψαν ως αποτέλεσμα τέτοιου τύπου προβληματισμών, η σχεσιακότητα (relationality) προτάθηκε από θεωρητικούς και καλλιτέχνες και στην τέχνη αρχείου ως μια κριτική ατραπός. Η σχεσιακότητα συνέδεσε τον ενεργοποιημένο θεατή με το αποκεντρωμένο υποκείμενο¹³⁶ της ύστερης νεωτερικότητας και τις κρίσεις ταυτότητας που συνδέονται με αυτό. Όπως σημειώνει η ιστορικός Claire Bishop, η ενεργοποίηση του θεατή προσλήφθηκε ως περισσότερο πολιτική και ηθική στη σημασία της. Θεωρήθηκε η μεταβατική συνθήκη προς έναν ενεργοποιημένο θεατή, ο οποίος θα αναλάμβανε μια ενεργή δέσμευση ως προς την ευρύτερη κοινωνική και πολιτική αρένα. Αυτό συνδέεται με την υπόθεσή μας ως εξής: Η εστίαση στη θεσμιζουσα πρακτική, όπως δείχνουν και οι περιπτώσεις τις οποίες αναπτύξαμε μέχρι εδώ, συνδέεται με το ερώτημα για μια πολιτική τέχνη, όχι με την έννοια του συμβόλου ή της εικονογράφησης, ούτε ως μια διαδικασία κατανόησης που αντιλαμβάνεται το θεωρούν υποκείμενο ως «ένα μεμονωμένο υποκείμενο που ζει την εμπειρία της τέχνης» (Bishop, 2008: 102). Η τέχνη γίνεται μέρος μιας συνθήκης που εν δυνάμει μπορεί να οδηγήσει σε μη αναμενόμενες συναρθρώσεις, να παράγει νέες ταυτότητες, νέους όρους καλλιτεχνικής πράξης και νέους όρους θέασης.

Το πρόταγμα της σχεσιακότητας γίνεται κατανοητό στο πλαίσιο της ‘δημοκρατικής στροφής’ στην τέχνη. Η συζήτηση για τη δημοκρατία, τους μηχανισμούς και τους θεσμούς της καθώς και τις μεθόδους που είναι διαθέσιμες σε εμάς (κοινοβουλευτικές, επιτελεστικές, διαδικασιακές), αναζωπυρώθηκε σε μεγάλο βαθμό ως αποτέλεσμα των δραματικών εξελίξεων στο τέλος του 20^{ού} και στις αρχές του 21^{ου}. Τα ζητήματα αυτά δεν άφησαν ανεπηρέαστη την τέχνη, όπως επισημαίνει η θεωρητικός τέχνης Irit Rogoff (2008). Για παράδειγμα, η ιδέα της συμμετοχής στην οπτική κουλτούρα

¹³⁶ Όπως σημειώνει η θεωρητικός Claire Bishop, το «διασπαρμένο» (dispersed) ή «έκκεντρο» (decentered) υποκείμενο, στη μεταμοντέρνα συνθήκη της αποκεντρωμένης υποκειμενικότητας θεωρήθηκε ένα *fait accompli*. Όμως, για να οικειοποιηθούμε τον σχετικό προβληματισμό της Bishop, μέσα από αυτές τις υποθέσεις, έχουμε την πρόκληση να σκεφτούμε εάν μπορεί αυτό το σχέδιο, να θεωρηθεί πράγματι ένα *fait accompli* (Bishop, 2008:128).

υπήρξε μια από τις κυρίαρχες έννοιες που διερευνήθηκε στο πεδίο της τέχνης τα τελευταία χρόνια και δοκιμάστηκε ως μια ριζοσπαστική καλλιτεχνική πρακτική. Η συζήτηση για τη δημοκρατία και τους θεσμούς της αντικατέστησε ή, μάλλον, ενσωμάτωσε, το ενδιαφέρον της δεκαετίας του '80 για τα ζητήματα φύλου και σεξουαλικής διαφοράς. Έλαβε, επίσης, υπόψη το ενδιαφέρον της δεκαετίας του '90 για την αποικιακή, φυλετική και πολιτιστική διαφορά (οπ.). Όπως είναι καταφανές και από τις περιπτώσεις που παρακολουθήσαμε και στη δική μας μελέτη, οι μετατοπίσεις αυτές άνοιξαν το πεδίο της τέχνης στην αναμέτρησή του με το 'δημοκρατικό παράδοξο'¹³⁷, με την οντολογική έννοια του Πολιτικού. Η συζήτηση για τη δημόσια τέχνη εγκατέλειψε τις «κανονιστικές εκτιμήσεις της λέξης δημόσιο/κοινό (public) προς όφελος λειτουργικών αναλύσεων» (Deutsche, 2008: 159).

Στην τέχνη αρχείου διαπιστώνουμε μια ιδιαίτερη 'δημοκρατική στροφή' η οποία συνδέθηκε προγραμματικά με το πρόταγμα μιας πολιτικοποιημένης τέχνης. Όπως υπογράμμισε ο Claude Lefort [αναφορά στο (Deutsche, 1998a: χωρίς αριθμηση)], το να αξιώνει κανείς να είναι δημοκρατικός σημαίνει ότι η κοινωνία, ο δημόσιος χώρος – και οι μηχανισμοί της παραγωγής δημόσιου χώρου θα συμπληρώναμε–, παραμένουν σε αμφισβήτηση. Αυτό σύμφωνα με τον φιλόσοφο συνεπάγεται τη θέσμιση της διαμάχης, καθώς μέσα από μια απεριόριστη διακήρυξη δικαιωμάτων η άσκηση εξουσίας παραμένει σε αμφισβήτηση. Η ίδια η σημασία και το νόημα του να είναι κανείς δημοκρατικός είναι κρίσιμα για το αρχείο, όταν αυτό νοείται ως ένας ιδιαίτερος θεσμιστικός μηχανισμός.

*Τέχνη, Χώρος και Δημόσια(ες) Σφαίρα(ες)*¹³⁸

Ο θεωρητικός τέχνης Oliver Marchart συμπυκνώνει τη συζήτηση σε σχέση με το ζήτημα του χώρου (Marchart, 1999: χωρίς αριθμηση), έτσι όπως αυτή ανανεώθηκε

¹³⁷ Σύμφωνα με την Chantal Mouffe (2004: 85-6), όπως είπαμε στο δεύτερο κεφάλαιο, προϋπόθεση για μια «αγωνιστική δημοκρατία είναι να αποδεχτούμε ότι η σύγκρουση και η διαίρεση αποτελούν εγγενή στοιχεία της πολιτικής και ότι δεν υπάρχει κανένα επίπεδο στο οποίο θα μπορούσε να επιτευχθεί μια οριστική συμφιλίωση. Η συνθήκη δυνατότητας μιας πλουραλιστικής δημοκρατίας αποτελεί ταυτόχρονα συνθήκη αδυνατότητας της τέλει εφαρμογής της. Γι' αυτό πρέπει να αναγνωρίσουμε την παράδοξη φύση της δημοκρατίας.

¹³⁸ Από τον ομώνυμο τίτλο του σχετικού άρθρου του Oliver Marchart από το οποίο αντλούμε τη συζήτηση αυτού του υποκεφαλαίου (Marchart, 1999). Το κείμενο αυτό έχει μεταφραστεί στα Ελληνικά για την έκδοση του ερευνητικού προγράμματος *Αρχεϊακές Πρακτικές και Πολιτικές της Μνήμης στη Σύγχρονη Τέχνη του Δημόσιου Χώρου*, που εκπονείται στο Πανεπιστήμιο Πατρών, Τμήμα Αρχιτεκτονικής με υπεύθυνο τον καθ. Πάνο Κούρο και ερευνήτρια τη γράφουσα (υπό δημοσίευση).

από τη θεωρία του λόγου των Laclau και Mouffe, στο πρίσμα μιας ριζοσπαστικής δημοκρατίας. Οι επισημάνσεις που κάνει φαίνονται χρήσιμες στη δική μας υπόθεση.

Σύμφωνα με τη θεώρηση του Laclau σχετικά με τον προσδιορισμό του χώρου, τα ζητήματα της αποφυσικοποίησης, δηλαδή της προσπάθειας επαναπροσδιορισμού παγιωμένων θεωρήσεων, είναι ουσιώδη. Έτσι, η διαδικασία της εξάρθρωσης και της επαναδιάρθρωσης καθώς και η σημασία της ηγεμόνευσης και της ενδεχομενικότητας, στις οποίες αναφερθήκαμε διεξοδικά στο δεύτερο κεφάλαιο, αφορούν τον ίδιο τον προσδιορισμό του χώρου έχει 'πολιτικοποιηθεί'. Απαιτείται, δηλαδή, ένας «αγώνας» προκειμένου να κερδηθεί ή να χαθεί. Ο χώρος είναι το αποτέλεσμα μιας αρθρωτικής πρακτικής που καθορίζει το νόημα, όπως σημειώνει ο Marchart (οπ.) Αν ο χώρος σχετίζεται μονίμως με το χρόνο (που αντιπροσωπεύει) δεν υπάρχει καμία δυνατότητα να καθιλωσουμε ή να ολοκληρώσουμε αυτή την ενδεχομενική και πραγματιστική κατασκευή ενός συστήματος σημασίας μονομιάς. Η σύνδεση ανάμεσα στα στοιχεία δεν είναι ουσιώδης ούτε προηγείται της άρθρωσης. Η άρθρωση είναι μια διαρκής διαδικασία που συνεχώς αποτυγχάνει και συνίσταται σε μια επαναληπτική σύνδεση στοιχείων. «Μέσω της άρθρωσης ακριβώς, με τη σύνδεση διαφορετικών στοιχείων, ανοίγουμε έναν χώρο» (οπ.).

Η άρθρωση εξελίσσεται σε δύο επίπεδα. Αν η ηγεμονική άρθρωση επιτύχει, μπορεί να οδηγήσει σε αυτό που ο Laclau ονομάζει «ιζηματοποίηση/παγίωση» ή «ιζηματικές/παγιωμένες μορφές αντικειμενικότητας» [(Laclau στο (οπ.))]. Πρόκειται, δηλαδή, να σχηματίσει το πεδίο της φαινομενικά αντικειμενικής ή της «φυσικοποιημένης» κοινωνικής σφαίρας, σύμφωνα με τον χαρακτηρισμό του Barthes, όπως σημειώνει ο Marchart (οπ.). Τέτοιες τυποποιημένες πρακτικές είναι για παράδειγμα οι παραδόσεις ή οι ιδρυτικοί μύθοι και χώροι της μνήμης όπως κατασκευάζονται, μεταξύ άλλων, από τα μνημεία, εθνικά και άλλα. Ωστόσο, στον βαθμό που αυτές οι χωρικές παγιώσεις μπορούν να ενεργοποιηθούν εκ νέου, επέρχεται επίσης μια χρονικοποίηση του χώρου ή μια «επέκταση του πεδίου του δυνατού» (οπ.). Έτσι, ερχόμαστε αντιμέτωποι με μια στιγμή «επανενεργοποίησης» (οπ.), με μια διαδικασία αποκαθήλωσης του νοήματος. Στην περίπτωση αυτή, όλο και περισσότερα στοιχεία, επίπεδα και μέρη γίνονται αντιληπτά ως ενδεχομενικά και σχεσιακά. Σύμφωνα με τη θεώρηση των Laclau και Mouffe η κοινωνία δεν υπάρχει και είναι μια κατηγορία η οποία συνδέεται πάντα με το καταστατικό της έξωθεν. Έτσι,

κατ' αναλογία ο χώρος με την έννοια μιας αδιάσπαστης, μη εξαρθρωμένης ολότητας, δεν υπάρχει. Οι χώροι δεν προϋπάρχουν, θα πρέπει να κατασκευάζονται διαρκώς. «Αυτή η διαδικασία της χωροποίησης ή της ιζηματοποίησης-παγίωσης είναι η πραγματική στιγμή της πολιτικής» (οπ.).

Ο πολιτικός προσδιορισμός του χώρου και η αποφυσικοποίησή του μας οδηγούν σε ένα διαφορετικό μοντέλο του χώρου: τον υπερ-χώρο ή τον μετα-χώρο της δημόσιας σφαίρας. Η ιδέα της τυποποιητικής δημόσιας σφαίρας έχει αποδοθεί συχνά στον Jurgen Habermas. Αυτό εν μέρει δικαιολογείται, γιατί, αν και ο Habermas στην πραγματικότητα αναγνωρίζει την πληθυντικότητα της δημόσιας σφαίρας (καθώς κάνει λόγο για πολιτισμικές, πολιτικές, επιστημονικές και άλλες δημόσιες σφαίρες), στη θεώρησή του οι διαφορετικές δημόσιες σφαίρες απορροφώνται από μια θετική αρχή που είναι η αρχή του επικοινωνιακού λόγου, όπως σημειώνει ο Marchart (οπ.). Η ιδέα του Laclau, αντίθετα, αναγνωρίζει μια πληθώρα δημόσιων σφαιρών που συγκροτούνται γύρω από ειδικά θέματα και αιτήματα, είναι ανεξάρτητες η μια από την άλλη και εμφυσούν στα μέλη τους πολιτική συνείδηση που αποτελεί το κεντρικό συστατικό της ταυτότητάς τους. Ως συνέπεια αυτής της πληθώρας δημιουργείται μια δημοκρατική κουλτούρα που δίνει στην κοινότητα την ιδιαίτερη ταυτότητά της, στο πλαίσιο της οποίας διατηρούνται οι θεσμοί της που αποτελούν έναν δημόσιο χώρο, όχι τον δημόσιο χώρο, όπως επισημαίνει ο Laclau [στο (οπ.)]. «Αυτό δεν σημαίνει ότι η δημοκρατία συνίσταται σε ένα τυχαίο συνονθύλευμα δημόσιων σφαιρών. Δημοκρατία σημαίνει, απεναντίας, ότι η διαμάχη γύρω από το ποιες δημόσιες σφαίρες γίνονται ανεκτές ως νόμιμες πολιτικά και ποιες όχι δεν επιλύεται αυτόματα εξαρχής», όπως καταλήγει συμπερασματικά ο Marchart (οπ.). Ο πολλαπλασιασμός του χώρου (όπως στην περίπτωση των ετεροτοπιών του Foucault) ή η πληθυντικότητα των δημόσιων σφαιρών μπορεί να έχουν αποπολιτικοποιητικές (depoliticizing) συνέπειες ή προεκτάσεις, καθώς ενδέχεται να μας οδηγούν σε ένα ατελείωτο και αδόμητο συμπίλημα πολλών και ποικίλων χώρων όπου όλοι είναι ίσοι, όπως επισημαίνει ο θεωρητικός. Αυτό από την άλλη δεν σημαίνει ότι υπάρχει μόνο ένας δημόσιος χώρος που διατηρεί ένα οντολογικό πρωτείο έναντι άλλων (ο τυποποιημένος δημόσιος χώρος του ορθού επικοινωνιακού λόγου).

Προκειμένου να κατανοήσουμε πώς διασυνδέονται μεταξύ τους οι ποικίλες δημόσιες σφαίρες, ώστε να μη μένουμε με ένα σύνολο ασύνδετων δημόσιων σφαιρών ανάμεσα

στις οποίες δεν υπάρχει καμία επικοινωνία και ανταλλαγή, έχουμε ανάγκη την πολιτική θεωρία. Η πολιτική θεωρία λαμβάνει υπόψη την αντιπαράθεση μεταξύ διαφορετικών σχεδίων χωροποίησης –δηλαδή ηγεμόνευσης του χώρου– τα οποία κατασκευάζουν μερικές, πρόσκαιρες ηγεμονίες πάνω σε άλλους χώρους. Σε αυτή τη διαδικασία, η θεσμοποίηση, η δημιουργική διαδικασία του ‘λέγειν’ και του ‘πράττειν’ και η δημοκρατία ως θεσμοποίηση της σύγκρουσης –δηλαδή της διαμάχης γύρω από τα θεμέλια της κοινωνίας– γίνονται κεντρικές στην κατανόηση αυτού του παραγωγικού κύκλου κατασκευής του χώρου. Η θεσμοποίηση αφορά τη φανερή νομιμοποίηση της διαμάχης σχετικά με το τι νοείται νόμιμο και τι όχι. Η διαμάχη σύμφωνα με τη θεωρία του λόγου δεν εναποτίθεται σε έναν προϋπάρχοντα χώρο, σε μια προϋπάρχουσα δημόσια σφαίρα, όπως εξηγεί ο Marchart. Η δημόσια σφαίρα δημιουργείται συνεχώς μέσα από τη σύγκρουση που αφορά τα θεμέλια της κοινωνίας, τα δικαιώματα των ανθρώπων «καθώς επίσης και την επέκταση των δικαιωμάτων σε νέες ομάδες του πληθυσμού» (οπ.).

Ο Marchart αναφέρεται στην προσφορά της θεωρητικού Rosalyn Deutsche, στην οποία οφείλουμε σε μεγάλο βαθμό την επαναδιατύπωση της δημόσιας τέχνης ως δημοκρατικής δημόσιας τέχνης (Deutsche, 1998a). Σύμφωνα με τη θεώρηση της Deutsche, που αξιολογεί δημιουργικά το «δημοκρατικό παράδοξο» της Mouffe, όσο και αν η δημοκρατική δημόσια σφαίρα υπόσχεται ανοιχτότητα και προσβασιμότητα, δεν μπορεί ποτέ να είναι πλήρως συμπεριληπτική ή να αρθρώνεται σε μια ενιαία πολιτική κοινότητα. Κατ’ αναλογία αυτής της αρχής οργανώνεται και η δημόσια τέχνη. Είναι από την αρχή μια στρατηγική διάκρισης που βασίζεται σε αποκλεισμούς, στην προσπάθεια να τοποθετήσει κανείς κάτι εκτός. Πιο συγκεκριμένα, όπως δείξαμε στο δεύτερο κεφάλαιο, η Mouffe υποστηρίζει τη σημασία να αναγνωρίσουμε το δημοκρατικό παράδοξο. Στην πολιτική, η σύγκρουση και η διαφορά αποτελούν εγγενή στοιχεία και μια οριστική συμφιλίωση και ολοκληρωτική ενότητα δεν είναι εφικτή ούτε επιθυμητή. Η θεωρητικός περιγράφει ένα ανταγωνιστικό πεδίο το οποίο δεν λαμβάνει χώρα μεταξύ εχθρών, δηλαδή προσώπων που δεν έχουν κανένα κοινό συμβολικό πεδίο. Λαμβάνει χώρα μεταξύ «φίλων εχθρών» (αντιπάλων), που είναι φίλοι γιατί μοιράζονται ένα κοινό συμβολικό πεδίο, αλλά εχθροί, επειδή θέλουν να το οργανώσουν με διαφορετικό τρόπο (Mouffe, 2004 [2000]: 83).

Η θεώρηση αυτή από θεωρητικούς τέχνης, όπως η Deutsche, στρέφει το ενδιαφέρον μας σε μια τέχνη που εστιάζει κυρίως στις σχέσεις οι οποίες μπορούν να δημιουργήσουν μια δημόσια σφαίρα. Περιγράφει μια καλλιτεχνική πρακτική που είναι δημοκρατική με την έννοια της δημοκρατίας έτσι όπως την περιγράφει η Mouffe. Δημιουργεί, δηλαδή, ένα 'αγωνιστικό πρότυπο τέχνης'. Πρόκειται για μια τέχνη που παράγει έναν δυναμικό χώρο στον οποίο λαμβάνει χώρα η πρωτότυπη διαδικασία του 'λέγειν' και του 'τεύχειν'. Η δημόσια τέχνη δεν είναι ένα άχρονο και άτοπο μνημείο στον δημόσιο χώρο. Ο επαναπροσδιορισμός της δημόσιας τέχνης, σύμφωνα την Deutsche, συντρίβει κυρίαρχες (mainstream) κατηγοριοποιήσεις της δημόσιας τέχνης, διότι με αυτούς τους νέους όρους η δημόσια τέχνη δεν λαμβάνεται ως ένα έργο που καταλαμβάνει ή σχεδιάζει φυσικούς χώρους και απευθύνεται σε ένα προϋπάρχον κοινό (της τέχνης). Η δημόσια τέχνη είναι ένα εργαλείο που εγκαθιδρύει ένα κοινό (public), εμπλέκοντας ανθρώπους σε πολιτικές συζητήσεις ή εισερχόμενη σε μια πολιτική διαπάλη. Κάθε πεδίο έχει τη δυνατότητα να μεταμορφωθεί σε δημόσιο χώρο. Η εισχώρηση του ζητήματος της δημόσιας σφαίρας καθιστά την τέχνη δημόσια, όχι γιατί λαμβάνει χώρα σε έναν προσβάσιμο, κοινόχρηστο χώρο αλλά γιατί η τέχνη αυτή συμμετέχει στη δημιουργία δημόσιας σφαίρας και ως εκ τούτου πολιτικοποιείται (Deutsche, 1998b: χωρίς αριθμηση). Όπως το διατυπώνει η Deutsche «η τέχνη που είναι 'δημόσια' μετέχει ή δημιουργεί έναν πολιτικό χώρο και είναι καθαυτή ένας χώρος όπου αναλαμβάνουμε πολιτικές ταυτότητες» (Deutsche, 2008: 158). Στη δημόσια τέχνη διαφαίνεται η προοπτική που διανοίγεται από έναν «αρχαιακό ανταγωνισμό» (Bishop, 2008: 120).

Όπως είδαμε προηγουμένως, η σύγχρονη θεώρηση της δημόσιας τέχνης αναφέρεται στις ίδιες τις δημοκρατικές διαδικασίες. Εξετάζει τον θεσμό της δημοκρατίας ως θεσμοποίησης της σύγκρουσης και τον ρόλο των υποκειμένων στην ανάληψη ευθύνης ως προς αυτή τη διαδικασία. Η δημόσια τέχνη, με ένα τρόπο, δεν αναφέρεται στο θεσμίζουν ως γραφειοκρατική ιεραρχία. Δεν αναφέρεται, επίσης, στους θεσμισμένους χώρους μνήμης (επίσημα, κρατικά εθνικά μνημεία) αλλά στην ουσία μιας έννομης και υπεύθυνης συγκρότησης που αφορά την ηθική σχέση του υποκειμένου με τον Άλλον. Στο κέντρο αυτής της σχέσης βρίσκεται το ερώτημα της Δικαιοσύνης και της βίας στην κοινωνία, καθώς και η ελπίδα για μια καλύτερη κοινωνία μετά την κατάρρευση

των πολιτικών ουτοπιών¹³⁹. Η θεσμοποίηση αναφέρεται στη φανερή νομιμοποίηση της πολιτικής διαμάχης γύρω από το νόμιμο και το μη νόμιμο. Η σχέση με τον νόμο και τη θέσμιση δεν είναι προνόμιο της νομοθετικής εξουσίας. Είναι μια δομική σχέση, όπως έχουμε προσπαθήσει να δείξουμε μέχρι εδώ, που αφορά τη συγκρότηση των ίδιων των υποκειμένων στη σχέση τους κατ' αρχάς με τον συμβολικό Νόμο. Αφορά, επίσης τη σχέση τους με το νομικό σύστημα που οφείλει να είναι μια σχέση υπεύθυνων ως προς αυτό πολιτών, πολιτών που διεκδικούν ένα ορθό, δίκαιο και λειτουργικό νομικό σύστημα το οποίο θα υπηρετεί το συμφέρον των πολλών έναντι των λίγων¹⁴⁰. Η πρόθεση της συγκρότησης καλλιτεχνικών αρχείων αφορά, όπως έχει αρχίσει ήδη να διαφαίνεται και από τις προηγούμενες περιπτώσεις στις οποίες αναφερθήκαμε, σε αρχεία που προσβλέπουν σε νέες και απρόσμενες συναρθρώσεις εντός και εκτός του πεδίου της τέχνης. Οι προθέσεις αυτών των αρχείων γίνονται ολοένα και πιο σαφείς ως προς την 'ηγεμόνευση' ενός περιεχομένου με την καθήλωση του νοήματος γύρω από συγκεκριμένα κομβικά σημεία¹⁴¹.

Η πρόθεση συγκρότησης, σταδιακά συνδέεται με τις διατυπώσεις περί ριζοσπαστικής δημόσιας τέχνης και γίνεται ακόμα πιο σαφές ότι ο ανταγωνισμός καθίσταται απαραίτητο εργαλείο προκειμένου να διατηρηθεί ζωντανό το Πολιτικό. Η παραγωγή του αρχείου επικυρώνει τη δράση που αναλαμβάνουν οι δημιουργοί του. Οι δημιουργοί του αρχείου αναλαμβάνουν να καθορίσουν τα όρια που παράγουν την αίσθηση ενός «εσωτερικού», ενός χώρου ως «κάτι για το οποίο γίνεται χώρος» (Deutsche, 1998b: χωρίς αρίθμηση). Αυτή η διαδικασία συνδέεται με την ιδέα της δημοκρατικής δημόσιας τέχνης και κάνει ακόμα πιο σαφές ότι η σύσταση ενός αρχείου «παράγει τον χώρο» που επιτρέπει να αποκολληθούν ταυτότητες, έννοιες, ομάδες, από συγκεκριμένες, φυσικοποιημένες ιδεολογικές εικόνες. Η διαδικασία αυτή επιτρέπει σε επιμέρους ομάδες να διεκδικήσουν το δικαίωμά τους στην πόλη, στον δημόσιο χώρο και στους θεσμούς· με άλλα λόγια το δικαίωμά τους στην πολιτική.

¹³⁹ βλ. (Λίποβατς, 2001: 120) σε αυτό αναπτύσσεται το ζήτημα της υπευθυνότητας του υποκειμένου, η ηθική σχέση του με τον Άλλον και η εκπλήρωση της επιθυμίας χωρίς να είναι εκμεταλλευτική και καταπιεστική, προβληματισμός που αφορά τη διευκρίνιση της σχέσης μεταξύ ηθικών και πολιτικών ερωτημάτων με την πραγματικότητα.

¹⁴⁰ Η μελέτη, άλλωστε, και αυτής την νομικής επιστήμης διαπερνάται πρωτίστως και κύρια από φιλοσοφικά ζητήματα που αφορούν την εξουσία, την αυτονομία, την ευθύνη, την ίδια τη γλώσσα, τις φιλοσοφικές κατηγορίες του αντικείμενου και του υποκειμένου βλ. σχετικά (Coleman & Shapiro, 2002).

¹⁴¹ Η «ηγεμόνευση» ενός περιεχομένου ισοδυναμεί με τη μερική καθήλωση του νοήματος γύρω από ένα κομβικό σημείο. Βλ. σχετικά (Laclau, 1997 [1990]: 90)

Οι περιπτώσεις που αναδεικνύονται στο τελευταίο μέρος αυτού του κεφαλαίου εισάγουν ένα είδος «αρχεϊακού ανταγωνισμού». Πιο συγκεκριμένα στις πρακτικές αυτές το πεδίο της τέχνης νοείται ως ένα πεδίο παραγωγής ανταγωνιστικής δημόσιας σφαίρας. Η εκκένωση της κατηγορίας του χώρου από προηγούμενες οντικές θεωρήσεις φαίνεται ότι αποτελεί προϋπόθεση μιας αρχεϊακής πρακτικής ως δημοκρατικής δημόσιας τέχνης. Όπως θα δείξουμε στη συνέχεια, η ιδέα του ανταγωνιστικού χώρου δεν αποτελεί τον μοναδικό ορίζοντα μιας ριζοσπαστικής δημοκρατικής δημόσιας τέχνης.

4.4.1. Παρέκβαση. Αρχεϊακός Αιφνιδιασμός (Hans Haacke).

Ο Hans Haacke αξιοποίησε την αρχεϊακή έρευνα κατανοώντας, σχολιάζοντας και αντιστρέφοντας την εξουσία που αυτή επιτελεί. Η αντιστροφή δεν εγγράφεται με «αφηρημένο [...] τρόπο, αλλά ιστορικά και πολιτικά» με πραγματικές, συγκεκριμένες (concrete) επιπτώσεις πάνω στον ίδιο τον καλλιτέχνη και την πορεία αυτού και όσων έδειξαν αλληλεγγύη στις ‘κρίσεις’ που κάθε φορά προκαλούσαν οι «αποκαλύψεις» του αρχεϊακού υλικού που εξέθετε, όπως σημειώνει, ο Walter Grasskamp (2004: 64). Θα μπορούσε να πει κανείς, ότι οι πρακτικές του Haacke, θέτουν τη βάση ενός αρχεϊακού ακτιβισμού και αρχεϊακού αιφνιδιασμού βασισμένου στην ιδέα της εμφύτευσης στοιχείων. Αυτή, σύμφωνα με τις φουκωικές διατυπώσεις, μπορεί να είναι μια θετικά νοούμενη «διαστροφική εμφύτευση» (perverse implantation) κατά την οποία μια νέα σειρά από ρηματικές πρακτικές εμφανίζεται γύρω από ένα εμπειρικό και φυσικό γνωστικό αντικείμενο [στο Howarth, 2008 [2000]: 107 - 8)]. Η εμφύτευση γίνεται ένα σημαντικό μέσο πρόσβασης στην αλήθεια των αντικειμένων, καθίσταται το σημαίνον της «θέλησης για αλήθεια» (οπ. 108). Θα μπορούσαμε να σκεφτούμε το αρχείο σχετικά με τις βιοτεχνολογικές πρακτικές υλικών που παράγει το εργαστήριο της συλλογικότητας Critical Art Ensemble, ως ένα είδος ‘διαστροφικής εμφύτευσης’. Θυμίζουμε, παρενθετικά, το εργαστήριο σπερματοζωαρίων (*Intelligent Sperm*, 1999) και μεταλλαγμένων διαγενετικών βακτηρίων (*GenTerra*, 2001-3) που δημιούργησε η συλλογικότητα. Οι δράσεις αυτές έγιναν κατανοητές στην κυριολεκτική τους εκδοχή ως βιοτρομοκρατία, με αποτέλεσμα ο δημιουργός της, Steve Kurtz, να συρθεί σε μια μακροχρόνια και πολύκροτη δίκη, από την οποία αθώωθηκε. Η πρακτική αυτή, μέρος της οποίας μπορεί να θεωρηθεί και η πρόκληση της κυριολεκτικής αντίδρασης από την πλευρά της επίσημης κρατικής εξουσίας,

αναδεικνύει περισσότερο την έλλειψη συμβολικής ικανότητας στην ίδια την επίσημη εξουσία παρά στους δημιουργούς αυτού του αρχείου.

Προκειμένου να κατανοήσουμε την έννοια του «αρχειακού αιφνιδιασμού» θα κάνουμε εδώ μια παρέκβαση. Ο Oliver Marchart σε ένα κείμενό του αφηγείται την ιστορία του ιδιάζοντος, υβριδικού κινήματος του Neoism. Περιγράφει μια παράξενη συνθήκη. Σε μια συνέντευξη του Stuart Homes, ιδρυτή του κινήματος του Neoism, προς τον Marchart, ο Homes παραπέμπει για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με το έργο του στα αρχεία των μουσείων Victoria & Albert Museum και της Tate Modern. Ο Marchart περιγράφει, κάπως μυθιστορηματικά, τη στιγμή κατά την οποία πηγαίνοντας να βρει αυτά τα αρχεία, βιώνει μια ιδιαίτερη κατάσταση σύγχυσης μεταξύ πραγματικότητας και φαντασίας. Συνειδητοποιεί ότι στο μυθιστόρημα του Stuart Homes *Slow Death* υπάρχει η αναφορά της «εμφύτευσης» αρχείων σχετικά με το κίνημα του Neoism στα αρχεία του μουσείου Victoria & Albert. Ταυτόχρονα αυτή η πληροφορία συγχέεται στο μυαλό του Marchart με το γεγονός ότι ο Homes είχε μόλις πρόσφατα πουλήσει το αρχείο του στο Victoria & Albert. Ο ίδιος ο Marchart είναι πιασμένος μέσα σε μια κατάσταση αρχειακής «προαίσθησης» και αφήνει να σχηματιστεί το ερώτημα «fiction or fucking up?». Στη σειρά των ερωτημάτων που διατυπώνει ο Marchart, υπό τη σκέπη αυτού του γενικού ερωτήματος, καταλήγει:

«η ιστοριογραφία κατασκευάζει τα υποκείμενά της στον ίδιο βαθμό που αυτή η κατασκευή διαρρηγνύεται από αυτά τα ίδια υποκείμενα, ώστε να μην μπορεί πλήρως να κατανοήσει ή να κατασκευάσει. [...] το αποτέλεσμα δεν είναι μια αυθαιρεσία των ιστορικών 'γεγονότων', καθώς, παρότι η ουσία αυτών των γεγονότων είναι ενδεχομενική, δεν είναι αυθαίρετη» (Marchart, 1997: χωρίς αριθμηση).

Ας επιστρέψουμε στην περίπτωση της 'εμφυτευτικής' πρακτικής του Haacke. Ο Haacke είναι ένας από τους πρωτοπόρους της τέχνης θεσμικής κριτικής, πριν σχηματιστεί η τέχνη αρχείου ως διακριτή κατηγορία. Όπως και στις άλλες κομβικές περιπτώσεις στις οποίες αναφερθήκαμε η πρακτική του Haacke προσδιόρισε μερικές από τις 'διαφοροποιητικές' παραμέτρους αυτού του μέσου. Τα «εκθεσιακά αρχεία» του καλλιτέχνη, καταφέρονται ενάντια στις εκθεσιακές πρακτικές και τους λοιπούς ιεραρχικούς θεσμούς (της τέχνης) που αναπαράγουν τις κυρίαρχες ιδεολογίες μιας κοινωνίας. Με την μορφή ενός επιμελημένου εκθεσιακού αρχείου, τα καθραρισμένα,

αναρτημένα και εκτεθειμένα έγγραφα και εικόνες απαρτίζουν μια απειλητική καλλιτεχνική «σύνθεση», «ένα ξένο σώμα που εισχώρησε στον οργανισμό του μουσείου τέχνης» και που, σε πολλές περιπτώσεις, έπρεπε «να απομακρυνθεί» (Grasskamp, 2004: 50).

Από τη δεκαετία του '70, καλλιτέχνες όπως ο Haacke –στο πλαίσιο της ‘τεκμηριωτικής στροφής’, στην οποία αναφερθήκαμε στο πρώτο κεφάλαιο– θα αξιοποιήσουν το αρχείο και τους μηχανισμούς γραφειοκρατικών μεθόδων και γενικότερα τις ερευνητικές μεθόδους, διευρύνοντας τα όρια των παραδοσιακών καλλιτεχνικών μέσων. Οι πρακτικές αυτές ορίζουν, χωρίς επιστροφή, την τέχνη «όχι ως ελεύθερο χώρο που υπάρχει έξω από την ιδεολογία αλλά ως έναν εγγενώς διεκδικούμενο (contested) και ακριβώς γι’ αυτό πολιτικό πεδίο, καθώς αυτό που αντιλαμβανόμαστε και αποδεχόμαστε ως τέχνη είναι προσδιορισμένο από τη θεσμική εξουσία» [Haacke, στο (Grasskamp 2004: 105)].

Ο Haacke αφιερώνει το έργο του στη μελέτη των ‘συστημάτων’. Εστιάζει στο σύστημα ‘ανταλλαγών’ μεταξύ ιδρυμάτων τέχνης με πανίσχυρους οικονομικούς κολοσσούς, εταιρείες και ανθρώπους. Τις περισσότερες φορές εκθέτει την ‘ηθική ευελιξία’ με την οποία επιτυγχάνεται η εύρεση οικονομικών πόρων στο πεδίο του πολιτισμού. Τον απασχολεί η ‘ανταλλαγή κεφαλαίου’ και η εξομοίωση του οικονομικού με το συμβολικό κεφάλαιο. Η κριτική του, εμποτισμένη από τις ιδέες του κοινωνιολόγου Pierre Bourdieu, κάνει ορατή (visible) στους θεατές την μετατροπή του καλλιτεχνικού κεφαλαίου, μέσω του συστήματος των χορηγιών, σε υλικά οφέλη για το εταιρικό καπιταλιστικό σύστημα. Το 1970, ο Haacke ζήτησε από τους επισκέπτες της έκθεσης *Information* να απαντήσουν σε ένα ερώτημα της πολιτικής επικαιρότητας της εποχής, ρίχνοντας την ψήφο τους σε δύο διαφανείς κάλπες, των οποίων το περιεχόμενο αυτόματα καταμετρούνταν. Το ερώτημα ήταν το εξής: «Το γεγονός ότι ο γερουσιαστής Rockefeller δεν αποδοκίμασε την πολιτική του προέδρου Nixon για την Ινδοκίνα θα αποτελούσε λόγο να μην τον ψηφίσετε τον Νοέμβριο;» Η ερώτηση αφορούσε άμεσα ένα μέλος του συμβουλίου του Μουσείου στο οποίο εκτιθόταν το έργο. Το μουσείο μέχρι το άνοιγμα της έκθεσης δεν ήξερε το περιεχόμενο της ερώτησης. Με αυτό τον τρόπο ο καλλιτέχνης εισήγαγε όχι την αποστασιοποιημένη ανάγνωση των τεκμηρίων αλλά την έμπρακτη συμμετοχή στη

διαμόρφωσή τους. Με το παράδειγμα του Haacke η τεκμηριωτική πρακτική εισέρχεται στον χώρο της σχεσιακής τέχνης.

Από τη δεκαετία του '80 ο Haacke καταπιάστηκε με αντισυμβατικά μνημεία και ιστορικά προβληματικές περιοχές άσκησης της πολιτικής της μνήμης (Grasskamp, 2004: 71), επεκτείνοντας τη δράση του στη δημόσια σφαίρα, καθώς αυτά τα έργα πυροδότησαν ολόθυμες τοπικές δημόσιες συζητήσεις και διαμάχες. Το 1988 όταν προσκλήθηκε στο ετήσιο φεστιβάλ της πόλης Graz στην Αυστρία, εξετάζοντας την τοπική ιστορία βρήκε αρχειακές φωτογραφίες ενός οβελίσκου σε κεντρική πλατεία καλυμμένου με το Ναζιστικό σύμβολο ως ένδειξη πανηγυρισμού της νικηφόρας πορείας των Ναζί στην Αυστρία. Ο Haacke αναβίωσε αυτό το περιστατικό ξανακαλύπτοντας τον οβελίσκο μόνο που αυτή τη φορά το σύμβολο και οι πληροφορίες ήταν τροποποιημένα καταγράφοντας τις χιλιάδες ανθρώπων που σκόπιμα εξόντωσαν οι Ναζί. Η σκληρή αυτή υπενθύμιση της πρόσφατης ιστορίας της Αυστρίας και της συνεργασίας της με τους Ναζί ξεσήκωσε πλήθος αντιδράσεων και κατάληξε στον βανδαλισμό του μνημείου και την καταστροφή του έργου. Σε έργα σαν αυτό που «οι αισθητικές και θεματικές τους παράμετροι αντλούνται άμεσα από το τοπικό πλαίσιο» (οπ.:65) εκτίθενται όχι μόνο οι θεσμοί αλλά και οι ευρύτερες συμφύσεις μιας κοινωνικής παθολογίας. Η 'εμφύτευση', ο 'αρχειακός αιφνιδιασμός', η 'αποκάλυψη' αναδύονται ως κεντρικοί άξονες μιας σειράς αρχειακών πρακτικών 'εμπλοκής'. Το αρχειακό υλικό γίνεται το σημείο διαρραφής που νοηματοδοτεί (εκ νέου) το ίδιο το πεδίο της τέχνης και τους δρώντες μέσα σε αυτό, ανάλογα με τη θέση που παίρνουν στα πεδία διαμάχης.

Η πρακτική της καλλιτεχνικής κολεκτίβας Continuous Group¹⁴², αποτελεί μια σύγχρονη εκδοχή αυτής της παράδοσης. Η ομάδα αξιοποιεί εικόνες, κείμενα και αρχειακό υλικό προκειμένου να αποκαλύψει και, παράλληλα, να υποσκάψει την σχέση μεταξύ τέχνης και θέασης (spectatorship)». Στην περίπτωση τους, ο αρχειακός ακτιβισμός επεκτείνεται σε επιτελεστικές δράσεις. Η διάχυση της πληροφορίας μέσω φαξ συνδυάζεται με περφόρμανς «σκηνοθετημένων επαναδράσεων» (staged reenactments) συζητήσεων και εργασιών στρογγυλής τράπεζας μεταξύ καλλιτεχνών, κριτικών και επιμελητών. Προς αυτή την κατεύθυνση, με ακόμα πιο στοχευμένη

¹⁴² η κολεκτίβα απαρτίζεται από τους Bettina Funcke, Wade Guyton, Joseph Logan and Seth Price.

πρόθεση ‘φόρτισης’, κινείται το περίφημο έργο *The Battle of Orgreave* (2001) (εικ. 22) μια σύλληψη του Βρετανού καλλιτέχνη Jeremy Deller. Πρόκειται για ένα σύνθετο έργο που καταλήγει στο ομώνυμο αρχείο. Το έργο είναι μια «επανάδραση» (reenactment) –για την πραγματοποίηση της οποίας το αρχείο παίζει καθοριστικό ρόλο– της περίφημης σύρραξης των απεργών ανθρακωρύχων με την αστυνομία στη θατσερική Αγγλία τον Ιούνιο του 1984. Σύμφωνα με τον καλλιτέχνη η μνήμη της δραματικής συμπλοκής παραμένει σήμερα, σε μεγάλο βαθμό, ανενεργή και ασύνδετη με τη σημερινή συνθήκη (Barson, 2006). Στις σύγχρονες παγκοσμιοποιημένες κοινωνίες, όπου οι αλλαγές εξαπλώνονται ταχύτατα και ενοποιητικά χωρίς δυνατότητα προσαρμογής στα επιμέρους πολιτιστικά συμφραζόμενα, τέτοια γεγονότα αποσυνδέονται γρήγορα από την ιστορία που τα προκάλεσε και χάνουν το σύγχρονο νόημα τους. Αντίθετα, η οργάνωση του αρχείου και η επανάδραση ως έκφραση αυτού, θα γίνει η αφορμή για να ανακαλέσουμε και να επανεξετάσουμε αγώνες, το νόημα των οποίων δεν είναι ούτε μακρινό ούτε ασύνδετο με τη σημερινή κατάσταση. Το αρχείο μας υπενθυμίζει την ‘εγγύτητα’ κάποιων αγώνων ακόμα και αν μεταξύ τους έχει μεσολαβήσει αρκετός χρόνος. Μας υπενθυμίζει ότι ακόμα και αν κάποιες μάχες έχουν δοθεί, ο αγώνας δεν έχει ολοκληρωθεί. Το αρχείο γίνεται το σημείο συρραφής ανολοκλήρωτων αιτημάτων. Οι φωνές των τότε απεργών ενώνονται με τις φωνές των σημερινών αποργανωμένων εργασιακών υποκειμένων και το αρχείο ενεργοποιεί τη δυνατότητα, την ‘potentia’ της συνάρθρωσης. Στις περιπτώσεις αυτές προκρίνεται μια έμπρακτη, πιο κυριολεκτική συμμετοχική επιτελεστική χειρονομία. Θα μπορούσαμε να κατανοήσουμε αυτή την επιτελεστική κυριολεξία ως μια πρακτική που στρατηγικά στοχεύει στην ανατροπή της επίμονης, παρά τις ντεριντιανές και φουκωικές εννοιολογήσεις, ιδέας ότι το αρχείο είναι ένα αντικείμενο –το οποίο ο θεατής καταναλώνει παθητικά– όπως είδαμε κατά περιπτώσεις προηγουμένως. Θα επεκταθούμε λίγο περισσότερο σε αυτή την ιδέα των πρακτικών ‘εμπλοκής’, προκειμένου να κατανοήσουμε τι προσέφερε στη διεύρυνση της αρχειακής πρακτικής.

4.4.2. Thomas Hirschhorn. Αρχειακός Ανταγωνισμός.

Ο Ελβετός καλλιτέχνης Thomas Hirschhorn υπήρξε μια από τις κυρίαρχες φιγούρες ενός σχεσιακού ανταγωνισμού στη δεκαετία του '90. Τα έργα του έθεσαν στο επίκεντρο τους ανθρώπους που ζουν στις παρυφές της κοινωνίας και επιδίωξαν να αποκαλύψουν τους μηχανισμούς που ρυθμίζουν κοινωνικές συμπεριφορές και

συνειδήσεις. Τα έργα του καλλιτέχνη χαρακτηρίζονται από μια πληθωρική υλικών που έχουν βρεθεί και ανακυκλωθεί. Αυτά παρουσιάζονται σε ένα εντροπικό χάος ως περιβάλλοντα όπου ο θεατής σχεδόν ως ρακοςυλλέκτης αναζητά εναλλακτικές μορφές γνώσης για την κοινωνία και το περιβάλλον που ζει. Τα έργα του Hirschhorn προτείνουν μια αντιστραμμένη μνημειακότητα. Ο καλλιτέχνης στόχευσε την κριτική του στο καπιταλιστικό μοντέλο του δυτικού πολιτισμού και στους μηχανισμούς σχηματισμού ταυτοτήτων, μέρος των οποίων είναι και τα ίδια τα μνημεία και τα αρχεία. Ο Hirschhorn άσκησε την κριτική του στους θεσμούς της τέχνης και από και προς τα υποκείμενά της αξιοποιώντας συχνά τον αρχειακό μηχανισμό. Η ενασχόληση του Hirschhorn με τον αρχειακό μηχανισμό βρίσκεται στη συνέχεια της παράδοσης των πρακτικών που προαναφέραμε οι οποίες στρέφονται αποδομητικά προς τα μοντέλα γνώσης που κανονικοποιούν τις ταυτότητες της δυτικής, καπιταλιστικής κοινωνίας.

Ο Hal Foster, περιέγραψε την πρακτική του Hirschhorn με τους όρους της αρχειακής παρόρμησης. Ο ιστορικός παραλληλίζει την αρχειακή πρακτική του Hirschhorn με διακλάδωση ριζωματικού τύπου που φανερώνει τις «μεταβαλλόμενες συνδέσεις και αποσυνδέσεις» πάνω στις οποίες αναπτύσσεται κάθε αρχείο. Σύμφωνα με τον Foster, στην περίπτωση αυτών των αρχειακών δημόσιων παρεμβάσεων που οργανώνει ο Hirschhorn, παρουσιάζονται «εναλλακτικά αρχεία» που στοχεύουν στην εμπλοκή (involvement) του θεατή μέσω του «θυμικού» (της μέριμνας) (affect) (Foster, 2004: 7). Αυτές οι αρχειακές δημόσιες παρεμβάσεις είναι, κατά τον συγγραφέα, «αντι-αρχεία», που αρθρώνουν τις διαφορές και δεν συνδέουν τη μνήμη—και τα εκφέροντα της— με μονοσήμαντες δομές που συσκοτίζουν τους ανταγωνισμούς (οπ: 9). Η θέση του Foster μας παραπέμπει στο αντι-αρχείο του Sekula και στον «σχεσιακό ανταγωνισμό» της Bishop.

Σύμφωνα, με τη Bishop το αρχειακό υλικό που παρουσιάζει στα «εκθέματά» (display) του ο Hirschhorn στοχεύει σε μια «απορρυθμισμό» (Bishop: 127) παγιωμένων θέσεων για την ταυτότητα της κοινότητας, τα μνημεία και την ίδια την τέχνη. Η αρχειακή πρακτική του Hirschhorn είναι ένα «έκθεμα» ή, αν μιλούσαμε στη γραφειοκρατική γλώσσα της αρχειακής πειθαρχίας, ένα τεκμήριο ενός ‘ξένου σώματος που εισχώρησε στον οργανισμό του πεδίου της κοινότητας’. Αυτό που διαφαίνεται εδώ είναι ότι ο καλλιτέχνης διαγράφει μια πορεία που θα μπορούσε να εκκινεί από τον Haacke και να

εκτείνεται πέρα από το πεδίο της τέχνης. Η κίνηση που διαγράφει το έργο του Hirschhorn, βασίζεται, περισσότερο, σε μια παλίνδρομη σχέση ‘ανάμεσα’ στα πεδία και όχι σε μια γραμμική σχέση με κατεύθυνση ‘από-προς’ το πεδίο της τέχνης. Το ίδιο το περιβάλλον για το οποίο προορίζεται αυτό το έκθεμα γίνεται με τη σειρά του «ένα ξένο σώμα που εισχωρεί στον οργανισμό του πεδίου τέχνης» (Grasskamp, 2004: 50). Άλλωστε, το ‘περιθώριο’ (περιθωριοποιημένοι άνθρωποι, περιβάλλοντα, περιθωριακή γνώση κ.λ.π), που αποτελεί επίκεντρο των έργων του Hirschhorn, είναι ένα πεδίο το οποίο σύμφωνα με τον καλλιτέχνη, εξακολουθεί να αποκλείεται ή να απομακρύνεται από το πεδίο της τέχνης ως ξένο σώμα.

Για παράδειγμα, στο *Bataille Monument* (εικ. 23, 24) που ο καλλιτέχνης δημιουργεί για την *11^η Documenta*, το έργο τοποθετείται σε ένα προάστιο του οποίου η φυλετική προέλευση και οικονομική θέση (status) των κατοίκων το διαφοροποιεί από το προφανές κοινό της διοργάνωσης. Ο Hirschhorn προκαλεί μια αναγκαστική συνεύρεση. Το *Bataille Monument* είναι ένα ιδιόρρυθμο μνημείο-αρχείο¹⁴³. Με πρόχειρο τρόπο ο καλλιτέχνης κατασκευάζει έναν χώρο. Αλουμινοχαρτα, χαρτόνια, σελοτέιπ, είναι τα υλικά που θα γίνουν σήμα κατατεθέν των ιδιότυπων χώρων του καλλιτέχνη. Σε αυτούς του χώρους ο Hirschhorn εκθέτει τους θεατές σε ένα άναρχο και ανοργάνωτο αρχειακό υλικό που περιλαμβάνει βίντεο, φωτοτυπίες, βιβλία, εικόνες. Στο συγκεκριμένο έργο το υλικό αφορά τον αιρετικό Γάλλο φιλόσοφο George Bataille. Στη συνέχεια ο καλλιτέχνης ενορχηστρώνει μια δράση. Οι επισκέπτες της *Documenta* πρέπει να επιβιβαστούν στο μισθωμένο από τον καλλιτέχνη ταξί για να επισκεφτούν αυτή την κάπως απομακρυσμένη περιοχή, στην

¹⁴³ Ένα τέτοιο ιδιόρρυθμο μνημείο-αρχείο είναι το *Κτιστό Συμβάν, ανίσχυρα μνημεία* στο οποίο αναφερθήκαμε και νωρίτερα και όπως μαρτυρεί και ο τίτλος του, σε μια αντίστροφη κίνηση αποδιοργανώνει τη σημασία του ρόλου και της θέσης των κυρίαρχων μνημείων. Όπως σημειώνει ένας εκ των δημιουργών του θα μπορούσαμε να ονομάζουμε «ασθενή» ή «ανίσχυρα» μνημεία» μερικά από τα υπολείμματα ιδιότυπων στιγμών [βλ. Αντονάς στο (Αντονάς et al., 2009a: 58) συγκεκριμένα Σκηνή 1]. «Στα μνημεία αυτά μπορούμε να βρούμε ξανά την ανησυχητική δύναμη της υπολειπόμενης ενέργειας όσων τρομερών επεισοδίων γίνονται ή έγιναν. Η βεβαιότητα ότι η εγκατάσταση καμίας από τις ερμηνείες δε θα αποκαταστήσει την τάξη καμίας ουδετερότητας είναι αστική κατάκτηση και από αυτή την άποψη η ματαιότητα της ερμηνείας αποτελεί ίσως τη σημαντική στιγμή [...]» (οπ.). Στην περίπτωση του *Κτιστού Συμβάντος* η ανορθόδοξη μνημειοποίηση του φόνου αποκτά μια ειδική και παραδειγματική σημασία (οπ.: 46). Η ανακατασκευή της πόλης από φόνους αποκαλύπτει ένα μοντέλο βάρβαρου εκσυγχρονισμού: το πέρασμα της πόλης προς τη σύγχρονη αστικότητα άφησε τα ίχνη του σε αρχεία και αυτά τα αρχεία είναι ενίοτε τεκμήρια εγκλημάτων, όπως σημειώνει ο Αντονάς. Αντίθετα με τις «στρατηγικές λήθης» που επιδιώκει η αστική ευταξία, ως προς τη καταστατικότητα του βίαιου συμβάντος, η διάσωση του βίαιου συμβάντος πριν το ξεχάσουμε, όπως επισημαίνει ο δημιουργός του ανορθόδοξου αρχείου, «μπορεί να αποδειχτεί παραδειγματικής ιδιοτυπίας» (οπ. 48).

οποία βρίσκεται το αρχαιακό μνημείο. Οι επισκέπτες πρέπει να παραμείνουν αναγκαστικά στη γειτονιά μέχρι να επιστρέψει άδειο το ταξί να τους παραλάβει. Αυτή η οργανωμένη δράση στοχεύει σε μια διπλή έκθεση με αρνητικά και θετικά συμφραζόμενα. Οι κάτοικοι της περιοχής, για το διάστημα της διοργάνωσης, υπομένουν αυτές τις οργανωμένες επισκέψεις και εκτίθενται στο βλέμμα των επισκεπτών της τέχνης. Ταυτόχρονα, εξαιτίας αυτού του ιδιότυπου μνημείου, οι κάτοικοι της περιοχής, εκτίθενται στο έργο ενός φιλοσόφου, τον οποίο οι περισσότεροι αγνοούν. Το «εφέ του ζωολογικού κήπου» (Bishop, 2008: 127), όπως το χαρακτηρίζει ο καλλιτέχνης, προκαλεί, σύμφωνα με τη σχετική ανάγνωση της Bishop, πιθανώς, ένα αίσθημα πολιτιστικού εισβολέα στους επισκέπτες από τη μια, και από την άλλη στους ντόπιους ίσως δημιουργεί –στη θετική του εκδοχή– τη συνείδηση της διαφοράς.

Η Bishop επισημαίνει ένα επιπλέον στοιχείο σχετικά με το έργο του Hirschhorn. Στο έργο του διεκδικείται μια αυτονομία, η οποία κατ' επέκταση εξασφαλίζει και μια αυτόνομη θέση για τον θεατή. Η επαναφορά της ιδέας της αυτονομίας δεν ταυτίζεται με καντιανές ιδέες περί αυτονομίας του έργου αλλά με έναν ιδιαίτερο, πιστεύουμε, τρόπο υπογραμμίζει την 'επιστροφή του δημιουργού'. Η αυτονομία αναφέρεται στις διακριτές και υπεύθυνες θέσεις που, όπως έχουμε επισημάνει επανειλημμένα στη μελέτη μας, πρέπει να αναλάβει το κάθε εμπλεκόμενο μέρος, δηλαδή ο θεατής και ο δημιουργός. Η θεωρητικός εντοπίζει μια «θέση ανεξαρτησίας» από την πλευρά του καλλιτέχνη. Τα έργα παράγονται συνεργατικά αλλά είναι το προϊόν του οράματος ενός μεμονωμένου καλλιτέχνη. Η θέση αυτή, σύμφωνα με την ιστορικό, διασφαλίζει την αυτονομία των εμπλεκόμενων μερών, του καλλιτέχνη αλλά και του θεατή. Ο θεατής στο έργο του Hirschhorn δεν καλείται να ικανοποιήσει τις συμμετοχικές αξιώσεις του εκάστοτε καλλιτέχνη και να αναλάβει «κυριολεκτικά έναν συμμετοχικό ρόλο» (οπ.:127), αλλά να αναλάβει το ρόλο ενός «σκεπτόμενου και αναστοχαστικού» επισκέπτη. Αυτή η προσέγγιση δεν αποποιείται τη σημασία της συμμετοχής. Το ζήτημα της συμμετοχής παραμένει καίριο. Προοικονομείται, όμως, η πρόκριση μια πιο διευρυμένης, οντολογικής ιδέας της συμμετοχής που δεν αφορά την κατανόησή της μόνο ως μιας αναγκαστικής υποχρέωσης των ατόμων για δράση. Δεν αναφέρεται επίσης στη συμμετοχή ως συμμετοχή στις απογοητεύσεις και στην παραδοχή ότι η εξουσία ανήκει σε άλλα χέρια. Αναφέρεται στην ανάληψη ευθυνών απέναντι στην

κοινωνία και στην ετοιμότητα των υποκειμένων να υπερασπιστούν μια συγκεκριμένη ιδέα της δικαιοσύνης (Λίποβατς, 1988: 289-90), όπως σημειώσαμε νωρίτερα.

Η συμμετοχή στο έργο του Hirschhorn θα μπορούσε να προσεγγιστεί στη βάση της «ανεξάρτητης θεσιληψίας» (independent stance) (Bishop, 2008: 127) των εμπλεκόμενων μερών, που διεκδικούν την αυτονομία σε ένα ανταγωνιστικό μοντέλο το οποίο μας φέρνει αντιμέτωπους με την «ηθική της δημοκρατίας» (Mouffe, 2004 [2000]: 247). Αφορά την ανάγκη, δηλαδή, «να τεθούν όρια στον πλουραλισμό [στη βάση της αναγνώρισης] της ηγεμονικής φύσης κάθε δυνατής συναίνεσης και της ανεξάλειπτης βίας που αυτή εμπεριέχει» (οπ.:253). Οι διακριτές θέσεις αφορούν ακριβώς τον τρόπο που θα «αντιμετωπίσουμε αυτή τη βία, [που θα] χειριστούμε τον ανταγωνισμό» (οπ.: 260). Αφορούν, δηλαδή, τα ηθικά ζητήματα με τα οποία αναμετρώνται αυτές οι πρακτικές και στα οποία «δεν μπορεί να δοθεί οριστική λύση» (οπ.). Αυτή η διαπίστωση επαναφέρει το ζήτημα της εγκαθίδρυσης, της συγκρότησης, που εμπεριέχει τη συμμετοχή στην κατανομή της εξουσίας και επισφραγίζει τη δομική σχέση του αρχείου με το δημόσιο ως την ανάληψη εξουσίας/δύναμης.

Όπως σημειώνει ο Marchart στο κείμενό του *Staging the Political*, «η στιγμή της αρχικής εγκαθίδρυσης [...] είναι το σημείο στο οποίο αποκαλύπτεται η ενδεχομενικότητά, καθώς αυτή η εγκαθίδρυση είναι δυνατή μόνο μέσω της καταστολής των εναλλακτικών που ήταν εξίσου ανοιχτές» (Marchart, 2004: χωρίς αριθμηση). Η έννοια της αποκάλυψης –της ανάδυσης θα μπορούσαμε να πούμε με φουκωικούς όρους– αφορά τις «σχέσεις εξουσίας διαμέσου των οποίων η πράξη της εγκαθίδρυσης λαμβάνει χώρα» (οπ.). Όπως σημειώνει η Mouffe, οι διακριτές θέσεις σημαίνουν παραδοχή ότι το πεδίο απαιτεί πάντα αποφάσεις που συνδέονται με αυτή τη βία. Σύμφωνα με τη θεωρητικό, αυτό που είναι απαραίτητο είναι να τεθούν όρια ως προς το είδος της αντιπαράθεσης που θεωρείται νόμιμο στη δημόσια σφαίρα. Θα πρέπει όμως να αναγνωρίζεται η πολιτική φύση των ορίων και να μην παρουσιάζονται ως επιταγές ηθικής ή ορθολογικότητας (Mouffe, 2004 [2000]: 177). Αυτό μας επαναφέρει στο ζήτημα της σημασίας της θεσμίζουσας διάστασης που θα προσδιορίσει πώς θα διαμορφωθεί ένα σύνολο πρακτικών που θα επιτρέψει τη συγκρότηση κριτικών θεατών, που θα προσδιορίσει τους όρους συμμετοχής των υποκειμένων, για να παραφράσουμε τα λόγια της θεωρητικού.

Η έννοια αντι-ηγεμονικό αρχείο μπορεί να αναφέρεται περισσότερο στο θέμα της αντίθεσης ή της εναντίωσης και όχι στη φαντασίωση της εξάλειψης της ηγεμονίας που κάθε αρχείο εμπεριέχει. Κάθε αρχείο φέρει τα ίχνη των πράξεων εξουσίας που το συγκροτούν. Το αρχείο αναδεικνύει και δεν παραβλέπει το ζήτημα του εξουσιασμού και των μηχανισμών αποκλεισμού που διέπουν τη συγκρότησή του. Η εξουσία δεν αφορά μια «εξωτερική σχέση μεταξύ δύο προδιαμορφωμένων ταυτοτήτων, αλλά είναι ο παράγοντας εκείνος που διαμορφώνει τις ίδιες τις ταυτότητες» (οπ.: 184).

Ας σταθούμε για άλλη μια φορά στο ζήτημα του μέσου, ως ‘διαφοροποιητικού μηχανισμού’ και στο παράδειγμα του Hirschhorn. Το αρχειακό υλικό, στην περίπτωσή του είναι ένα έκθεμα που παίρνει τη θέση ενός γλυπτού ή ενός μνημείου. Τα αρχειακά-μνημεία, όμως, του Hirschhorn στοχεύουν άμεσα στην διατάραξη των ορίων των μέσων από τα οποία εκκινεί η πρακτική του. Τα έργα του αποβλέπουν στην αποδιάρθρωση παραδοσιακών χειρισμών του δημόσιου χώρου και δεσποζουσών σημασιών της κυρίαρχης πολιτικής της μνήμης. Τα μνημεία που κατασκευάζει φαίνονται αρχικά περισσότερο ως επιτίμηση αυτού που πανηγυρίζουν. Πρόκειται για εφήμερες κατασκευές αφιερωμένες σε φιλόσοφους, για προχειροφτιαγμένα αφιερώματα, τάματα σε συγγραφείς και καλλιτέχνες καθώς και για αυτοσχέδια περίπτερα στα οποία εκτίθενται κάθε λογιά αντικείμενα και πληροφοριακό υλικό. Στην οπτική αυτή ‘παραδρομή’, ελλείψει χάρις –στην όψη–, στιβαρότητας, αυτοπεποίθησης και οργάνωσης συνοψίζεται η αντί-θεση του αρχείου του Hirschhorn και η ανάκληση ταυτόχρονα ενός ηγεμονικού ρόλου. Θέτοντας τόσο φορμαλιστικά όσο και θεματικά το ζήτημα του διαχωρισμού της ελίτ από το λαϊκό, του πολιτισμού της ελίτ από τον λαϊκό πολιτισμό, μας υπενθυμίζει τη δυνατότητα που μας προτείνει ο κοινωνιολόγος Peter Burke. Ο Burke μας προτρέπει να αντικαταστήσουμε τις λέξεις αυτές με τους όρους «κυρίαρχος και υποτελής πολιτισμός προκειμένου να αναλύσουμε τη μεταξύ τους σχέση με όρους κοινωνικού ελέγχου και πολιτιστικής ηγεμονίας» (Burke, 2002 [1992]: 142). Αυτή η σχέση αναφέρεται σε επιλογές, όπως αυτές της διαπραγματεύσεως ή της αντίστασης¹⁴⁴ που επιτρέπουν να προσδιοριστούν

¹⁴⁴ Ο Burke κάνει έναν ενδιαφέρον σχόλιο για πρακτικές συλλογής αναμνηστικών της λαϊκής κουλτούρας. Το σχόλιό του είναι αρκετά ενδιαφέρον για πρακτικές όπως το Folk Archive: *Contemporary Popular Art from the UK* του Jeremy Deller, μια προσωπική συλλογή αντικειμένων, δραστηριοτήτων και πληροφοριών για τις δημιουργικές εκφράσεις της καθημερινής ζωής της σημερινής Βρετανίας. Ο Burke σημειώνει ότι ορισμένοι μελετητές του λαϊκού πολιτισμού καταλήγουν να τον ορίσουν ως πολιτισμό αντίστασης στην κυριαρχία του επίσημου πολιτισμού ή του πολιτισμού

θέσεις συλλογικής δράσης, να αναλυθούν όχι μόνο ατομικές ή ομαδικές πράξεις αλλά και πολιτισμικές μορφές (οπ.: 147). Οι δομές οι ίδιες, όπως έχει καταδείξει η θεωρία, υπόκεινται σε αυτό τον διαχωρισμό κυριαρχίας και υποτέλειας —χαρακτηριστικό παράδειγμα του οποίου είναι το αποικιακό αρχείο.

Το αρχείο αφορά μια πολιτική τάξη πραγμάτων η οποία σε κάθε περίπτωση είναι η έκφραση μιας ηγεμονίας, «ενός ειδικού σχήματος σχέσεων εξουσίας» (Mouffe, 2004 [2000]: 184). Μια τέτοια πρακτική «δεν μπορεί να περιοριστεί στην αντιπροσώπευση προδιαμορφωμένων ταυτοτήτων αλλά αξιώνει να διαμορφώσει τις ίδιες τις ταυτότητες σε ένα πεδίο πρόσκαιρων και πάντοτε τρωτών σχέσεων» (οπ.), που σε αυτή την περίπτωση εκτείνονται πέρα από τα αυστηρά όρια της τέχνης. Σύμφωνα με τον Marchart με τις πρακτικές αυτές:

«δεν έχουμε πρόσβαση στον ανταγωνισμό με την αυστηρή οντολογική έννοια, αυτό παρά όλα αυτά δε σημαίνει ότι η οντολογική κατηγορία του ριζοσπαστικού ανταγωνισμού είναι περιττή, ούτε σημαίνει ότι ο ριζοσπαστικός ανταγωνισμός δεν υπάρχει. Η θεωρητική οντολογική έννοια του ανταγωνισμού είναι χρήσιμη γιατί μας παρέχει μια ιδέα ορίου που δίνει έμφαση στις συνθήκες της δυνατότητας και της αδυνατότητας των ‘πραγματικά υπαρκτών’ ανταγωνισμών και διαμάχης στον πληθυντικό καθώς και των ‘δημόσιων σφαιρών’ στον πληθυντικό» (Marchart, 2004).

Οικειοποιούμενοι το επιχείρημα του θεωρητικού, μπορούμε να σκεφτούμε ότι το ανταγωνιστικό αρχείο μάς παρέχει μια «αίσθηση ορίου» σχετικά με αυτές τις συνθήκες. Μπορεί να ανοίξει μια δίοδο προς:

«τη στιγμή του ανταγωνισμού, όπου η αναποφάσιστη φύση των εναλλακτικών και της απόφασης (resolution), δια μέσου των σχέσεων εξουσίας γίνεται τελειώς ορατή, [αυτό] καθιστά το πεδίο του ‘πολιτικού’. [...] αυτή είναι ακριβώς η στιγμή στην οποία η δημόσια σφαίρα διανοίγεται, που καθίσταται ορατή και φέρνει στο φως πράγματα που δεν ήταν ορατά πριν. Η ‘δημόσια σφαίρα’ είναι το όνομα του τόπου (locus) στον οποίο

της ελίτ. Η στρατηγική που υιοθετείται σε αυτή την περίπτωση είναι αμυντική, κατάλληλη για ανθρώπους που βρίσκονται σε θέση υποτέλειας. Εκφράζει, μάλλον, την υπονόμηση παρά την πρόθεση σύγκρουσης, σε αντίθεση με τακτικές ανταρτοπόλεμου ή άλλων ειδών ανοιχτών εχθροπραξιών. Παρόλ’ αυτά, όπως καταλήγει ο Burke, δεν παύουν να αποτελούν αντίσταση. Εντούτοις αυτή η αμυντική αντίσταση, σύμφωνα με την πιο εκλεπτυσμένη προσέγγιση του Paul Willis, στην οποία στρέφει την προσοχή μας ο Burke έχει πολλές φορές την αθέλητη συνέπεια της αναπαραγωγής της ανισότητας (Burke, 2002 [1992]: 147-8)

η ενδεχομενικότητα αποκαλύπτεται από τον ανταγωνισμό. [...] αυτό που ‘αναπαρίσταται’ στην περίπτωση της επανάστασης δεν είναι η μια ή η άλλη συγκεκριμένη αξίωση αλλά η παντελώς κενή έννοια μια νέας τάξης η οποία αντιτίθεται στην παλαιά, στο παλαιό καθεστώς (ancient regime). [...] Σε τέτοιο βαθμό, μάλιστα ώστε η μελλοντολογική (futural) νέα τάξη, στην οποία η επανάσταση αποσκοπεί, πρέπει να είναι διαμετρικά αντίθετη με την υπάρχουσα και την τόσο γνωστή παλαιά τάξη, δεν μπορεί (τη στιγμή της επανάστασης) να έχει κανένα περιεχόμενο και κανένα αντικείμενο» (οπ.).

Υπό αυτή την έννοια το μελλοντολογικό αρχείο λαμβάνει ένα νέο νόημα. Το σημαίνον, μελλοντολογικό αρχείο, στρέφεται εκτός της σημασιολόγησης (signification) και καθίσταται ένα «κενό σημαίνον» [Laclau στο (οπ.)]. Τα ‘εκθέματα’ του Hirschhorn τοποθετούνται σκόπιμα στον διάκενο χώρο των καλλιτεχνικών μέσων. Η δομή δεν διαθέτει από μόνη της τις προϋποθέσεις για τη δυνατότητα ανασυνάρθρωσης, εκτός των ενδεχομενικών μορφών συνάρθρωσης οι οποίες επιτρέπουν στην όποια κρίση να διευθετηθεί στις πιο απίθανες κατευθύνσεις. Τα αρχειακά εκθέματα του Hirschhorn τοποθετούνται στη θέση των ενδεχομενικών συναρθρώσεων.

Το έργο του Hirschhorn, συστηματικά επιχειρεί να κάνει ορατές τις ομάδες εκείνες που βρίσκονται στη σκιά του σύγχρονου καπιταλιστικού συστήματος. Ταυτόχρονα ο καλλιτέχνης στρέφει την κριτική του στις ίδιες τις διοργανώσεις της τέχνης (όπως, αυτή της *Documenta*), οι οποίες αναπαράγουν το σύγχρονο καπιταλιστικό σύστημα. Ο καλλιτέχνης στο αίτημα της διοργάνωσης να οργανώσει ένα έργο που θα προωθούσε τις ιδέες της ‘κοινότητας και της ‘συνεργασίας’, έκανε ένα έργο που με έναν ενδιαφέροντα τρόπο καθιστούσε αυτή την ίδια την καλλιτεχνική κοινότητα της διοργάνωσης ένα διακριτό έξωθεν της κοινότητας την οποία συμπεριέλαβε ο καλλιτέχνης στο έργο του. Με τον τρόπο αυτό το έργο του αντί να πανηγυρίζει, στέκεται επικριτικά απέναντι στην ιδέα μιας πλήρως συμπεριληπτικής, συναινετικής κοινότητας. Παράλληλα, τα μνημεία του αξιοποιούν δημιουργικά τη δυναμική της αρνητικότητας. Χαρακτηρίζονται από ένα «διαφοτιστικό» πνεύμα καθώς ανακαλούν το όραμα της «διαπαιδαγώγησης» των φτωχών και αποκλεισμένων φέρνοντάς τους σε επαφή με όλους εκείνους τους διανοούμενους που μίλησαν εξ ονόματός τους. Η δράση του Hirschhorn ενέχει την αναγνώριση της σημασίας της «πλήθυνσης του θεσμιστικού γεγονότος» (pluralization of instituting event), κατά την προσέγγιση του

Raunig (2009a: 184). Όσοι συγκεντρώνονται γύρω από τα συναρθρωτικά μνημεία του Hirschhorn, ως μέρη του εκθέματος ή ως θεατές, οργανώνουν τον εαυτό τους εκ νέου, ως μέλη μιας δυνάμει ομάδας, «συνδεδεμένοι συνεχώς με νέους, τοπικούς και παγκόσμιους αγώνες» (οπ.: 185). Από αυτό το σημείο θα εκκινήσουμε το επόμενο κεφάλαιο, που εστιάζει ακριβώς στις πρακτικές που θέτουν στο επίκεντρο τη ριζοσπαστικοποίηση της καλλιτεχνικής πρακτικής προς νέες, απρόσμενες συναρθρώσεις. Πρόκειται για μια τέχνη που αναζητά νέα ερείσματα στην επανίδρυση θεσμών με δίκαιο και δημιουργικό τρόπο και προσβλέπει στον μετασχηματισμό (transforming) τόσο της καλλιτεχνικής όσο και της θεσμιζουσας πρακτικής. Τα έργα τα οποία θα εξετάσουμε προκρίνουν τη συμμετοχή στις ίδιες τις διαδικασίες της θέσμησης και σε πολιτικές πρακτικές που διαπερνά (traverse) τα πεδία, τις δομές, τους θεσμούς. Το κύριο ζητούμενο, όπως θα προσπαθήσουμε να δείξουμε είναι η εξέταση των προϋποθέσεων με τις οποίες λαμβάνει χώρα αυτή η μετάβαση. Όπως επισημαίνει ο Σταυρακάκης:

«[...]σε μια εποχή [...] επικοινωνίας ανάμεσα σε διαφορετικά [...] πεδία και θεωρητικά ρεύματα, δηλαδή σε μια εποχή ανοιχτότητας [...], θα ήταν [μη παραγωγικό] να μένουμε καθηλωμένοι σε προκαθορισμένες διαχωριστικές γραμμές (κάτι τέτοιο δημιουργεί αρχικά μια αμηχανία απέναντι στην ιδέα των διακριτών θέσεων). Το επιχείρημα αυτό ωστόσο δεν νομιμοποιεί μια λογική του τύπου 'τα πάντα επιτρέπονται'. Θα πρέπει να οδηγήσει στην επαναξιολόγηση και τον επανακαθορισμό των διακρίσεων παρά σε μια 'μετα-μοντέρνα' κατάργηση κάθε είδους διαχωριστικών γραμμών και ορίων. Σε κάθε περίπτωση ακόμα και αν φαντασιώνουμε ότι μπορούμε να τα καταργήσουμε, εφόσον η τάξη του συμβολικού παραμένει ο απώτερος ορίζοντας μας, το διακύβευμα είναι πάντοτε ο επανακαθορισμός των ορίων» (Σταυρακάκης, 2008 [1999]: 37).

Η πρακτική του Hirschhorn περιγράφει το είδος αρχειακής πρακτικής που σηματοδοτεί την αποκορύφωση του αρχειακού ανταγωνισμού. Η πρακτική του βρέθηκε στο επίκεντρο θεωρήσεων, όπως της Bishop, που μελέτησαν την τέχνη σχεσιακού ανταγωνισμού. Σε αυτό το κεφάλαιο παρακολουθήσαμε τις μετατοπίσεις στην αρχειακή πρακτική που παρουσιάζουν το αρχείο ως εγκατάσταση. Αναφερθήκαμε παραδειγματικά σε περιπτώσεις που καθιστούν το αρχείο ένα στατικό έκθεμα. Σταδιακά διαπιστώνουμε περιπτώσεις που προκαλούν τον θεατή σε μια κριτική κατανάλωση του αρχείου ως μνημειακού και άτοπου ταυτόχρονα. Σε αυτή την πορεία διαφαίνεται η πρόθεση να αναμετρηθούν τα αρχεία δυναμικά με τις κυρίαρχες

ηγεμονικές αναπαραστάσεις απομακρυνόμενα από γενικής χρήσης διατυπώσεις για το αρχείο ως φυσικό χώρο μνήμης. Στο επίκεντρο μιας τέτοιας προοπτικής βρίσκεται τόσο ο «σχεσιακός ανταγωνισμός» της Bishop όσο και η «διαλεκτική σύγκρουση» του Ranciere. Σε πολλές περιπτώσεις καλλιτεχνικών πρακτικών, οι οποίες αξιώνουν ζητήματα κατανομής χώρων και αναπεριγραφής καταστάσεων, διαφεύγει οποιαδήποτε σημασία ή σύγκρουση σημασιών, όπως σημειώνει ο φιλόσοφος. Η συλλογή και η πρόσκληση σύμφωνα με το επιχείρημα του θεωρητικού, όπως είπαμε νωρίτερα, διαμορφώνουν ένα μονοθέσιο τόπο που πολλές φορές συσκοτίζει τους όρους και τις προϋποθέσεις παραγωγής ‘μιας κοινότητας’. Η συλλογική κατάσταση αντικειμενοποιείται και δεν υπάρχει περιθώριο πειραματισμού προς νέες σχέσεις που δεν αντιλαμβάνονται τον κόσμο και την κοινότητα σαν κάτι δεδομένο. Αντίθετα, σύμφωνα με τις θεωρήσεις που εστιάζουν στον ανταγωνισμό, επιζητείται ένας πειραματισμός, που επιτρέπει να φανεί ότι η κοινότητα είναι κάτι που αγωνιστικά διεκδικείται μέσα σε έναν διαφιλονικούμενο κόσμο.

Πολλοί καλλιτέχνες εστίασαν την πρακτική του σε αυτό το ζήτημα. Ο Santiago Sierra και ο Artur Zmijweski, για παράδειγμα, των οποίων η πρακτική συνδέθηκε με τον σχεσιακό ανταγωνισμό, είναι καλλιτέχνες που με την πρακτική τους μίλησαν για τους ιδιαίτερους αποκλεισμούς που συγκροτούν τη σύγχρονη κοινωνία και περιγράφουν τη σημερινή συνθήκη. Στις αντιπαραθέσεις που προκάλεσαν, με το έργο τους, μέσα στους ίδιους τους κόλπους της καλλιτεχνικής κοινότητας φαίνεται για άλλη μια φορά ότι τα κεκτημένα του έργου τέχνης, οι όροι που τα περιγράφουν και το ζήτημα του δημιουργού, είναι υπό συνεχή διαπραγμάτευση. Τα θέματά και οι όροι παραγωγής των έργων τους σχετίζονται με ζητήματα που αφορούν την παγκοσμιοποίηση και τις σύγχρονες συνθήκες εργασίας. Εγείρουν ζητήματα που προκαλούν ανησυχία, αγγίζοντας θέματα ταμπού και «ξεσκεπάζοντας την παρουσία του Άλλου στην κοινωνία»¹⁴⁵. Ο Sierra, σε ένα από τα έργα του, πλήρωσε ναρκομανείς πόρνες από τη Βραζιλία με ναρκωτικά της αρεσκείας τους προκειμένου να σχηματίσουν μια γραμμή χτυπημένη με τατουάζ στην πλάτη τους. Το 1997 έβαλε φωτιά σε μια γκαλερί εκφράζοντας την εχθρικότητά του προς τις εμπορικές δομές του κόσμου της τέχνης. Ο Zmijweski στο *Them* (2007), ζήτησε από μέλη τεσσάρων ομάδων διαφορετικού ιδεολογικού προσανατολισμού να εκπροσωπηθούν ζωγραφίζοντας ένα πανό. Στην

¹⁴⁵ http://www.culture.pl/en/culture/artykuly/os_zmijewski_artur

πορεία αυτής της φαινομενικά αθώας πρόκλησης τα μέλη των διαφορετικών ομάδων θα αρχίσουν να εξαπολύουν μεταξύ τους λεκτικά και όχι μόνο πυρά. Υπήρξαν πολλές διαφωνίες για το αν η υπερέκθεση αδύναμων και επισφαλών ομάδων για τις ανάγκες ενός καλλιτεχνικού πρότζεκτ είναι θεμιτή ή όχι. Η ‘συγκρουσιακότητα’ αυτών των έργων δεν αφορά μόνο την εσωτερική συνθήκη που περιγράφει τα ίδια τα έργα, το θέμα και τους όρους παραγωγής τους, αλλά αφορά το γεγονός ότι τα έργα προκαλούν συγκρουσιακότητα. Η εσωτερική συνθήκη ‘συγκρουσιακότητας’ καθίσταται και η εξωτερική συνθήκη αυτονομίας του έργου τέχνης, που τελεί σε συνεχή διεκδίκηση, σε σχέση όχι μόνο με τις εσωτερικές υποθέσεις του πεδίου της τέχνης αλλά και με τις ίδιες τις κοινωνικές παραμέτρους. Στον κυνισμό με τον οποίο οι καλλιτέχνες εκφράζονται σχετικά με τα όρια της ίδιας τους της πρακτικής, επιβεβαιώνεται το γεγονός της συνεχούς διεκδίκησης. Κατά τον Sierra «τα έργα αφορούν τους ίδιους τους καλλιτέχνες που θέλουν να παρουσιάζονται ως οι καλόκαρδοι, ως αυτοί που σκέφτονται τους άλλους, ξέρω τι είμαι, ένας παραγωγός πολυτελών προϊόντων. [Το πρόβλημα δεν είναι το έργο]. Το πρόβλημα είναι οι κοινωνικές συνθήκες που μου επιτρέπουν να κάνω αυτά τα έργα»¹⁴⁶. Στον αρχαιακό ακτιβισμό των βιοτεχνολογικών ενεργημάτων των Critical Art Ensemble, στους οποίους αναφερθήκαμε νωρίτερα βρίσκουμε τις λεπτές παραμέτρους τέτοιων συγκρούσεων (βλ. σχετικά υποσημείωση 138) που δείχνουν πολλές φορές την αδυναμία της ίδιας της κοινωνίας να σκεφτεί ώριμα σχετικά με τις αιτίες των συγκρούσεων και την (α)δυνατότητα επίλυσής τους.

Ο αρχαιακός ανταγωνισμός του Hirschhorn εντάσσεται στο είδος των καλλιτεχνικών πρακτικών που τα τελευταία χρόνια σχημάτισαν μια μορφή τέχνης που θεωρεί τον ανταγωνισμό συστατικό κομμάτι της σχεσιακής τέχνης. Τις περισσότερες φορές οι πρακτικές αυτές αποκαλύπτουν την άρνηση της κοινωνίας να αποδεχτεί τον συγκρουσιακό της πυρήνα και ώριμα να αναγνωρίσει ότι η τελική λύση δεν είναι το ζητούμενο. Η αδυναμία της κοινωνίας να ανταποκριθεί, αποτελεσματικά στις ίδιες της τις αντιφάσεις, οδήγησε, όπως δείχνουν οι παραπάνω πρακτικές σε ένα είδος καλλιτεχνικού ακτιβισμού. Το αρχείο κατά πως φαίνεται δεν βρίσκεται εκτός αυτής της κατεύθυνσης. Ο αρχαιακός ακτιβισμός έχει ποικίλες και διαφοροποιημένες όψεις. Θα σταθούμε σε μερικές ακόμα.

¹⁴⁶ http://www.artnews.com/issues/article.asp?art_id=1335

4.4.3. Αρχειακή ‘Συντακτική Πρακτική’¹⁴⁷.

Μια σειρά πρακτικών, βασισμένες σε μια έμπρακτη δράση που χαρακτηρίζεται από έναν ‘κυριολεκτικό τρόπο’, θα επισφραγίσουν τη ρήξη με το παθητικό αρχείο χωρικού προσδιορισμού, με το αρχείο ως θεσμισμένου χώρου μνήμης (μνημείο). Το καλλιτεχνικό δίδυμο Urbonas¹⁴⁸ (Nomeda and Gediminas) μελετά τις αντιφάσεις που αφορούν τις νέες οικονομικές, κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες των πρώην Σοβιετικών χωρών, τον τρόπο που αυτές επιδρούν στην καθημερινή ζωή, τη διαχείριση του δημόσιου χώρου και την ιδέα του έθνους. Κάθε πρότζεκτ αναπτύσσεται ως επιμέρους απόσπασμα μιας διαδικασίας που συμπεριλαμβάνει τη συνεργασία με ομάδες και ειδικούς από διάφορα πεδία όπως είναι η μουσική, η αρχιτεκτονική, η ψυχιατρική. Στο έργο *Pro-Test Lab Archive* (2005) (*Αρχείο του Εργαστηρίου Διαμαρτυρίας*) (εικ. 25), αναζητούνται, συλλέγονται και αναλύονται εφικτές και ανέφικτες φόρμες διαμαρτυρίας για το κλείσιμο του κινηματογράφου *Λιθουανία* (Lietuva). Το γλωσσικό παιχνίδι του τίτλου του έργου στην ελληνική του απόδοση δεν μπορεί να γίνει εύκολα κατανοητό. Σημαίνει, εκτός από διαμαρτυρία, ‘προς-δοκιμή’ ή ‘υπέρ-της-δοκιμής’. Δημιουργικά θα μπορούσαμε στα Ελληνικά να κάνουμε ένα παρεμφερές γλωσσικό παιχνίδι ονομάζοντάς το *Εργαστήριο Διαμαρτυρίας*. Στη σύγκλισή τους αυτά τα γλωσσικά παιχνίδια θα μπορούσαν να αναφέρονται στον δοκιμαστικό και ευέλικτο χαρακτήρα της μαρτυρίας που αντιτίθεται στην ιδέα της αδιαμφισβήτητης αξίας και αποδοχής της μαρτυρίας.

Το εργαστήριο που οργάνωσαν οι καλλιτέχνες –στο ταμείο του κινηματογράφου, χαρακτηριστικού δείγματος κτιρίου του πρώην ανατολικού μπλοκ– χαρτογραφεί ένα σενάριο δυνατών τρόπων διαμαρτυρίας. Ανάμεσα στις ‘δοκιμές’ που επιχειρούν οι δημιουργοί του αρχείου-εργαστηρίου δοκιμάζεται ο μηχανισμός των μίντια για να εξεταστεί η δυνατότητα και η δυναμική ή η αδυνατότητα των διαμαρτυριών. Το αρχείο αυτό, σύμφωνα με τους δημιουργούς του, είναι συμβολικά αφιερωμένο στα «ηττημένα πεδία της ιδιωτικοποίησης»¹⁴⁹, καθώς η Λιθουανία είναι κατά τους καλλιτέχνες μια χαρακτηριστική τέτοια περίπτωση –όπως, άλλωστε, και στο σύνολό τους θα συμπληρώναμε οι ανατολικές χώρες. Η ηττημένη πόλη του Βίλνιου παρέδωσε

¹⁴⁷ Ο όρος συντακτική πρακτική είναι δάνειο από την ανάλυση του Gerald Raunig σχετικά με τις πιθανές δυνατότητες ερμηνείας της έννοιας του *constituo*, της *constituent* και *constituted power* (Raunig, 2009a: 176).

¹⁴⁸ Από το άρθρο *Devices for Action* της Adriana Soto, <http://www.e-flux.com/shows/view/5350>, τελευταία επίσκεψη 06/08.

¹⁴⁹ <http://www.nugu.lt/>, τελευταία επίσκεψη 01/11.

τα κλειδιά του κινηματογράφου στην Benetton, η οποία ύστερα από πλειστηριασμό αγόρασε το κτίριο. Το εργαστήριο διαμαρτυρίας απηύθυνε στους πολίτες το αίτημα να προτείνουν ένα πιθανό σενάριο διαμαρτυρίας. Η πρόσκληση για το είδος της διαμαρτυρίας είναι ανοιχτή. Οι διαμαρτυρίες σε οποιαδήποτε μορφή, ηχογραφημένες ή βιντεοσκοπημένες συνεντεύξεις, κείμενα, σχήματα, πόστερ, περφόρμανς ή άλλες προτάσεις που αντιπροσωπεύουν επιθυμίες των πολιτών καθώς επίσης και περιστατικά αδυναμίας τέτοιων πιθανών σεναρίων, συμπεριλαμβάνονται στο αρχείο. Το εργαστήριο διαμαρτυρίας απεύθυνε την πρόσκληση του σε πολιτιστικούς παραγωγούς και θεωρητικούς για να συζητήσουν τόσο την απουσία όσο και την (πολιτική) επιθυμία διαμαρτυρίας αναφορικά με διάφορα ζητήματα δημόσιου χώρου όπως τα μνημεία, η αστική ανάπτυξη ως καταναλωτικό προϊόν και η επικράτηση της ετικέτας/φίρμας (label). Στο εργαστήριο-περίπτερο έλαβε χώρα μια διαδικασία «κινηματογραφικής καταγραφής» (recording device). Το έργο σταδιακά μετατράπηκε σε έναν δικαστικό-πολιτικό αγώνα καθώς ασκήθηκαν τέσσερις διαφορετικές δικαστικές αγωγές στους δημιουργούς της πρωτοβουλίας και σε συνεργάτες τους κατηγορώντας τους για την παρεμπόδιση οικονομικών επενδύσεων στην περιοχή¹⁵⁰ ύψους πολλών εκατομμυρίων δολαρίων. Αυτό προκάλεσε έντονες διαμάχες. Το περίπτερο, παρόλ' αυτά, εξακολούθησε να λειτουργεί. Είναι ένας χώρος όπου οι συγκρούσεις μπορούν να γίνουν διαχειρίσιμες δημοκρατικά σε μια κοινωνία στην οποία η ιδέα της διαμαρτυρίας συνδεόταν με καταστολή και η έννοια της αντίστασης προς την εξουσία ήταν αδιανόητη.

Η εγκατάσταση του *Εργαστηρίου Δια-Μαρτυρίας* αποτελείται κυρίως από τεκμηριωτικό υλικό που συνιστά το αρχείο των διαφορετικών δράσεων διαμαρτυρίας που έχουν πραγματοποιηθεί. Το αρχείο σε αυτή την περίπτωση μετατρέπεται σε ένα συμμετοχικό εργαστήριο καταγραφής της επιθυμίας. Πρόκειται για μια χειρονομία που υπογραμμίζει τον ρόλο και τη σημασία της επιθυμίας σε ζητήματα του δημόσιου βίου. Όπως δηλώνουν οι δημιουργοί του πρότζεκτ, αυτή η έκβαση αρχίζει να αμφισβητεί τα όρια ενός καλλιτεχνικού πρότζεκτ και τους πρόσκαιρους περιορισμούς σχετικά με το τι γενικά κατανοείται ως έργο τέχνης. Αφορά, δηλαδή, την παραδοσιακή προσέγγιση που αντιμετωπίζει το έργο τέχνης ως αμιγώς προσδιορισμένο και περιορισμένο σχηματικά (gestalt) αντικείμενο και ως δράση που

¹⁵⁰ Βλ. http://www.evropskemesto.cz/cms/index.php?option=com_content&task=view&id=635 τελευταία επίσκεψη 11/2010.

ασχολείται με τους «αισθητικούς φορείς» (aesthetic institutions)¹⁵¹. Το έργο των Urbonas προσβλέπει στην κατανόηση της μαρτυρίας στη βάση του ‘δια-συνδεδετικού’ της χαρακτήρα μεταξύ υποκειμένων από διαφορετικά πεδία και μεταξύ πληροφοριών που η αλλαγή του συγκειμένου τους –οικονομικού, πολιτιστικού, καλλιτεχνικού κ.λπ.– παράγει νέα νοήματα.

Το πρότζεκτ βρίσκεται στα ίχνη ενός άλλου προγενέστερου αρχείου επιθυμιών, του *Park Fiction* (εικ. 26), το οποίο ξεκίνησε το 1994 ενάντια στον εξευγενισμό και την ανοικοδόμηση μιας περιοχής στο λιμάνι του Αμβούργου. Το πρότζεκτ εμπόδισε την ανοικοδόμηση κατοικιών και γραφείων σε μια κεντρική περιοχή του λιμανιού και στη θέση τους προτάθηκε η ανέγερση ενός δημόσιου πάρκου. Ο καλλιτέχνης Christoph Schäfer και οι κινηματογραφίστριες Margit Czenki και Ellen Schmeisser μεταξύ άλλων, ανέλαβαν τις διαπραγματεύσεις με τους επίσημους φορείς της πολιτείας. Το αρχείο αποτέλεσε μια από τις δραστηριότητες του πρότζεκτ που οργανώθηκαν προκειμένου να κάνουν προσβάσιμη την πρωτοβουλία σε όσο το δυνατόν περισσότερους πολίτες. Ανάμεσα σε αυτές τις τεχνικές υπήρχε και ένα αυτοκινούμενο όχημα το οποίο περιόδευε σε γειτονιές συλλέγοντας τις επιθυμίες των κατοίκων. Το φιλμ *Desire will Leave the House and Take to the Streets* που ετοίμασε η Margit Czenki και ο σχεδιασμός ενός ομαδικού παιχνιδιού που αναφερόταν στους ρόλους και τις στρατηγικές σχετικά με τον σχεδιασμό (planning) επιχειρούσαν να κάνουν διαφανή τη γραφειοκρατική διαδικασία. Μια σειρά κινήσεων που εξασφάλιζαν στο πρότζεκτ θέαση (visibility) και προσβασιμότητα σκόπευαν να δυσκολέψουν τις αρχές να σταματήσουν το πρότζεκτ. Το πάρκο υλοποιήθηκε το 2005¹⁵². Το αρχείο μετατράπηκε το ίδιο σε μια τεχνική θέασης και προσβασιμότητας. Η τεχνική αυτή δεν πρέπει να κατανοηθεί μόνο στις πρακτικές αλλά στις πολιτικές της διαστάσεις που αναφέρονται στους ίδιους τους μηχανισμούς της διαδικασίας θεσμοποίησης.

Μια τέτοια θεώρηση δίνει μια επιπλέον ώθηση στον αρχειακό ανταγωνισμό. Το *Park Fiction*, όπως σημειώνει ο Gerald Raunig, ανέπτυξε ένα «αρχείο που εκρήγνυται». Δημιούργησε μια λεωφόρο με γλυπτά των μη πραγματοποιμένων επιθυμιών –έναν φυσικό χώρο– και πρόσφερε ηλεκτρονική πρόσβαση στο υλικό του αρχείου,

¹⁵¹ http://www.evropskemesto.cz/cms/index.php?option=com_content&task=view&id=635 τελευταία επίσκεψη 11/2010.

¹⁵² Βλ. <http://www.spatialagency.net/database/park.fiction>, τελευταία επίσκεψη 11/2010.

δημιουργώντας έναν ιστότοπο, έναν εικονικό χώρο συνάντησης. Το *Park Fiction* χρησιμοποιεί τον όρο «συντακτική πρακτική» (Raunig, 2009a: 184) ως αυτοχαρακτηρισμό. Ο χαρακτήρας του, έτσι, γίνεται κατανοητός ως «θεσμίζουσα πρακτική». Σε αυτά τα χαρακτηριστικά ο θεωρητικός εντοπίζει ως βασικά την:

«ένδειξη μιας ισχυρότερης συμμετοχής στη θέσμιση, την πληθυντικοποίηση του συμβάντος της θέσμισης: ειδικά η αλληλουχία τόσων πολλών εν εξελίξει και με διαφορετική σύνθεση θεσμίσεων λειτουργεί ως πρόσκομμα απέναντι σε έναν αυταρχικό τρόπο θέσμισης και ταυτοχρόνως εναντιώνεται στο κλείσιμο του θεσμού και εντός του θεσμού» (οπ.: 15).

Το αρχείο επιθυμίας και ο ρόλος του στη διαμόρφωση ενός δημόσιου πάρκου όπως στην περίπτωση του *Park Fiction*, κατοχυρώνει την αρχειακή πρακτική ως μια πρακτική δράσης, ως ένα είδος ακτιβισμού που βρίσκεται μέσα στα όρια της συμβολικής τάξης. Η ίδια η παραγωγή ενός αρχείου αποτελεί μια δικλείδα ασφαλείας. Η παραγωγή αρχείου επιτρέπει τη διαμεσολάβηση παρορμητικών και βίαιων πράξεων που αντί να εκτελούνται, εγγράφονται στο αρχείο το οποίο εκφέρει την επιθυμία για μια διαφορετική οργάνωση των πραγμάτων από την υπάρχουσα η οποία δημιουργεί το αίσθημα της αδικίας ή της αποτυχίας. Σε στιγμές που το υποκείμενο έχει συμπειστεί, όπου αισθάνεται ότι οι συνθήκες δεν του αφήνουν περιθώριο διαφυγής, ενδέχεται μια βίαιη ιδέα ή πρόθεση να εκδηλωθεί στην αντίστοιχη πράξη ως η έσχατη διέξοδος ενάντια στο άγχος. Η δημιουργία του αρχείου αποτελεί το σημείο συγκράτησης μέσα στο συμβολικό δίκτυο που δεν επιτρέπει τη διάλυση του κοινωνικού δεσμού ή ακόμα περισσότερο τη διάλυση του υποκειμένου κατά το 'πέραςμα στη πράξη'. Το πέραςμα άλλωστε από τη θεωρία στην πολιτική, από τον στοχασμό στη δράση δεν είναι μια εύκολη υπόθεση, γι' αυτό η πρόκληση δεν βρίσκεται σε μια βίαιη «εκδραμάτιση» (acting out) αλλά στην «επανενεργοποίηση» (re-activation), θα λέγαμε παραφράζοντας τον Σταυρακάκη (2007: 103, 267-8)¹⁵³.

¹⁵³ Η Arendt στο κείμενο της με τίτλο *Εξακολουθεί η Πολιτική να Έχει Κάποιο Νόημα*; σημειώνει: «ουσιαστικά διασχίζουμε ένα πεδίο βίαιης εμπειρίας που μας ωθεί να εξισώσουμε την πολιτική με τη βία. Η εξίσωση αυτή μπορεί να αποδειχτεί ολέθρια, επειδή κάτω από τις παρούσες συνθήκες το μοναδικό πιθανό επακόλουθο είναι η πολιτική πράξη να χάσει οποιοδήποτε νόημα [Arendt στην ανθολογία που επιμελήθηκε ο Kohn με κείμενα που η φιλόσοφος έγραψε τη δεκαετία του 1950 (Kohn, 2009 [2005]: 259)]. Η διαπίστωση αυτή της φιλοσόφου, εξακολουθεί να είναι ιδιαίτερα επίκαιρη σχετικά με την απορία που μας δημιουργούν οι σημερινές συνθήκες ζωής που μας φέρνουν με

Όπως, επισημάναμε στην αρχή του κεφαλαίου κάνοντας λόγο για την επιθυμία θεσμίσης μελετάμε το πέρασμα στο επέκεινα του Πολιτικού δίνοντας βαρύτητα στην έννοια της Διαφοράς και όχι μόνο σε αυτή του ανταγωνισμού (Λίποβατς, 2001: 52). Η θεώρηση αυτή υπογραμμίζει το ενδιαφέρον για το είδος των στόχων, των μέσων επίτευξης και των αγώνων διεκδίκησης τους. Περιγράφει το πέρασμα από τη θεσμική κριτική στη θεσμίζουσα πρακτική. Η θεσμίζουσα πρακτική ανακόπτει την αέναη θέληση για «καθαρές» κινητοποιήσεις που γίνονται αυτοσκοπός. Σε αυτή την περίπτωση η επιθυμία του υποκειμένου απαιτεί τη μερική καθήλωση σε ορισμένους μη τυχαίους στόχους, τους οποίους το υποκείμενο πρέπει να πάρει στα σοβαρά (οπ.: 55). Για τα δρώντα υποκείμενα σημασία έχουν οι μερικές καθηλώσεις και πραγματώσεις της επιθυμίας, τόσο της δικής τους όσο και των προηγούμενων γενεών που εγγράφονται στη μνήμη. Η έννοια του επιθυμείν γίνεται κομβικής σημασίας, αναγνωρίζει, όμως, τη συνθήκη ύπαρξης της καθολικότητας του ορθού Λόγου και του ηθικού Νόμου. Στην αναγνώριση αυτή το υποκείμενο αποκτά μια ελάχιστη συμβολική συνεκτικότητα απέναντι στις περιπέτειες του επιθυμείν και στις διεξόδους μετουσίωσής του. Ιδιαίτερη σημασία αποκτά η ηθική έγκληση που εκπορεύεται από τη θέση του Άλλου προς το υποκείμενο, που είναι η θέση της Αλήθειας, της έλλειψης, της ασυνείδητης επιθυμίας. Σε αυτά βρίσκεται η σημασία της διατήρησης στο παιχνίδι της έννοιας της συμβολικής Διαφοράς, καθώς ο σεβασμός προς αυτή σημαίνει ότι τα υποκείμενα μπορούν να διαχειριστούν τις διαφορές τους με έναν μη βίαιο τρόπο μέσω κανόνων και δεν αποκλείονται αμοιβαία (οπ). Σε αυτό θα επικεντρωθούμε στις περιπτώσεις που εξετάζουμε στο επόμενο κεφάλαιο.

4.5. Σύνοψη

Το κεφάλαιο αυτό επικεντρώθηκε στην παραγωγική σχέση του αρχείου με το δημόσιο χώρο. Στις περιπτώσεις που εξετάσαμε είδαμε ότι η συζήτηση για το δημόσιου 'χώρο' του αρχείου αφορά το δίπολο μεταξύ συναίνεσης και ανταγωνισμού. Σχετίζεται με το πέρασμα από τον οντικό στον οντολογικό χώρο και στοχεύει στο 'πολιτικό σώμα' των υποκειμένων του αρχείου (όπως έδειξε η περίπτωση του Alan Sekula). Τα παραδείγματα που παρουσιάσαμε στο πρώτο μέρος του κεφαλαίου (Boltanski, Kabakov) και τα παραδείγματα του δεύτερου μέρους (Haacke, Hirschhorn, Urbonas)

επιτακτικό τρόπο αντιμετώπους με το δίλημμα μιας βίαιης αντίδρασης σε αυτές. Η βία πολλές φορές ταυτίζεται με ενεργό δράση και νοείται ως λύση στην απολιτική απάθεια.

περιγράφουν το πέρασμα από την αρχαιακή συναίνεση στον αρχαιακό ανταγωνισμό. Στην επαναδιατύπωση της κατηγορίας της δημόσιας τέχνης, ο χώρος νοείται ως η παραγωγή ανταγωνιστικών δημόσιων σφαιρών. Μέσα σε αυτή τη διαδικασία το αρχείο αναλαμβάνει έναν πολύ δυναμικό ρόλο. Σε ένα ‘σχήμα κατάχρησης’ θα μπορούσαμε να πούμε ότι το αρχείο είναι η ‘θέσμιση’ του ανταγωνισμού. Η σύσταση του αρχείου, ως τέτοια, μας προστατεύει από την ταύτιση με την ωμή βία, από το ‘πέρασμα στην πράξη’ και διασφαλίζει μια δημοκρατική προοπτική. Κατά το ‘δημοκρατικό παράδοξο’ ο ‘αρχαιακός ανταγωνισμός’ μας επιτρέπει να περάσουμε από μια φάση (αρχαιακής) αντίρρησης σε μια φάση (αρχαιακής) κατάφασης. Το ζήτημα της ηγεμονίας ως ‘ενδιάμεσης ζώνης’ μας επιτρέπει να στραφούμε στις διαρραφές μιας αμιγώς αρνητικής κριτικής των θεσμών από τη μία και μιας άνευ όρων συνθηκολόγησης από την άλλη. Μας επιτρέπει, δηλαδή, το πέρασμα από μια ‘αρνητική’ φάση που περιορίζεται στην κριτική των θεσμών, στην οικοδόμηση μιας καταφατικής εναλλακτικής πρότασης. Πρόκειται, όμως, για μια κατάφαση που παραδέχεται, δημιουργικά την αναγκαιότητα της αρνητικότητας για την επίτευξη πιο ριζοσπαστικών δημοκρατικών θεσμών. Οι ανταγωνισμοί που παράγει ο Haacke, η πρόταση για ένα εναλλακτικό μνημείο, στην περίπτωση του Hirschhorn, το αρχείο *Δια-Μαρτυρίας* των Urbonas είναι δηλωτικές μιας ενέργειας που διαγράφει τη διαδρομή από την αποκαθίλωση (των υπάρχοντων μνημείων και θεσμών) στην ‘ανέγερση’, στην επανίδρυση θεσμών με πιο δημιουργικό και δίκαιο τρόπο. Όπως φάνηκε από τις παραπάνω περιπτώσεις η μετατόπιση από τη θεσμική κριτική στη θεσμίζουσα πρακτική αφορά κυρίως τις περιοχές αλληλοεπικάλυψης τέχνης και πολιτικής. Αφορά μετασχηματισμούς που προϋποθέτουν μια εγκάρσια (transversal) τομή η οποία εκτείνεται πέρα από τα όρια ενός συγκεκριμένου πεδίου, σύμφωνα με τη θεώρηση του Rauning. Στα παραδείγματα που θα εξετάσουμε στο επόμενο κεφάλαιο τα ζητήματα του ιδιωτικού και του δημόσιου, της σύγκλισης μεταξύ ακτιβιστικών και τεκμηριωτικών μεθόδων και της συλλογικότητας παίρνουν πιο ριζοσπαστική μορφή που επιβεβαιώνει τη σχέση του καλλιτεχνικού αρχείου με τον νόμο.

Κεφάλαιο 5.

Το αρχείο ως δημόσια τέχνη. Μια θεσμιζούσα πρακτική. Η αποκατάσταση του Νόμου.

«οι χώροι της κοινωνικής δραστηριότητας δεν είναι αληθινά διαχωρίσιμοι [...] παρά λογικώς και κενώς. [...] τίποτα, στην κληρονομημένη σκέψη, δε μας επιτρέπει να πούμε τι αυτοί οι χώροι είναι και με τι τρόπο είναι ως ιδιαίτερες οντότητες. Δεν πρόκειται, βέβαια, για αφηρημένες όψεις, σύστοιχες του τόπου που επιλέγουμε για να παρατηρήσουμε το αντικείμενο ή των κατηγοριών που κινητοποιούμε για να το συλλάβουμε· και αυτό ήδη για τον εξής λόγο, ότι αυτοί οι τόποι και αυτές οι κατηγορίες δεν υπάρχουν παρά ως απόρροια και σε συνάρτηση μιας ιδιαίτερης και καθόλου προνομιούχου, κοινωνικο-ιστορικής θέσμησης, που τους έφτιαξε μέσα σε μια ιδιαίτερη κοινωνική πραγματικότητα και μέσω αυτής» (Καστοριάδης, 1985 [1975]: 264).

«Ζούμε σε μια δυϊστική συνθήκη που απαιτεί ταυτόχρονα έναν αναλυτικό τρόπο και μια επιταγή παραγωγής νέων υποκειμενικοτήτων που αναγνωρίζουν ότι είμαστε αυτό που η Hannah Arendt αποκάλεσε ‘συμπάσχοντες’ (fellow sufferers) της ίδιας συνθήκης την οποία κριτικά εξετάζουμε». (Rogoff, 2008: 147).

5.1. Εισαγωγή

Οι πρακτικές που παρουσιάζονται στο καταληκτικό κεφάλαιο της διατριβής, επιλέχθηκαν ως δείγματα αρχειακής θεσμιζουσας πρακτικής. Πιο συγκεκριμένα, σε συνέχεια των πρακτικών που παρουσιάσαμε στα προηγούμενα κεφάλαια, τις εξετάζουμε ως ένα ιδιαίτερο είδος δημόσιας τέχνης, του οποίου ο δημόσιος χαρακτήρας δεν περιορίζεται σε αφηρημένα σχήματα που αφορούν τη θεματική του. Οι πρακτικές στις οποίες θα αναφερθούμε, δοκιμάζουν να διευρύνουν ακόμα περισσότερο τα όρια της καλλιτεχνικής πρακτικής και τη σύνδεση διαφορετικών, λιγότερο δοκιμασμένων, μορφών τέχνης. Ο δημόσιος χαρακτήρας τους αφορά την εμφάνισή τους στον δημόσιου χώρο και ακόμα περισσότερο την αναζήτηση και τη δοκιμή σημείων επαφής με το δημόσιο που προϋποθέτει ως πεδίο αναφοράς το ευρύτερο κοινωνικό συγκείμενο¹⁵⁴. Αυτά τα σημεία επαφής εμφανίζονται στους τρόπους διάθεσης του αρχείου, στις ‘δοκιμαστικές’ πρακτικές έκθεσης που εφαρμόζουν σε φυσικό και εικονικό περιβάλλον, στη δύναμη αξιοποίηση των μηχανισμών κοινωνικής δικτύωσης, στη διάχυση στα μέσα μαζικής πληροφόρησης

¹⁵⁴ Χρήσιμη η σχετική συζήτηση στο (Σταυρακάκης & Σταφυλάκης, 2008: 41).

και σε άλλες παρόμοιες πρακτικές που ενεργοποιούνται ως στρατηγικές συνάρθρωσης. Ο δημόσιος χαρακτήρας των αρχείων που παρουσιάζουμε σε αυτό το κεφάλαιο (των Atlas Group, Temporary Services, Decolonizing Architecture) βρίσκεται στην καταστατική για τη δημοκρατία ιδέα της συμμετοχής και στην ανάδειξη της σημασίας της ανάληψης εξουσίας ως δημόσιας δύναμης. Ως συμμετοχή νοείται πρωτίστως η ανάληψη ευθυνών απέναντι στην κοινωνία, όπως είπαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο. Αφορά, δηλαδή, περισσότερο την ετοιμότητα των υποκειμένων να υπερασπιστούν μια συγκεκριμένη ιδέα της δικαιοσύνης (Λίποβατς 1988: 289-90). Με αυτή την έννοια, η παρούσα προσέγγιση σχετικά με το καλλιτεχνικό αρχείο και τον δημόσιο χώρο δίνει προβάδισμα σε μια έννομη, θεσμιζουσα πρακτική ως άσκηση, ως μια πολιτική, δημοκρατική άσκηση. Τα ζητήματα αυτά εξετάζονται υπό το πρίσμα μια συζήτησης που διατρέχει το παρόν κεφάλαιο, η οποία αφορά τη σχέση μεταξύ θεωρίας και πράξης. Τα συγκεκριμένα έργα φαίνεται ότι προτείνουν μια εναλλακτική στο κλασικό διχοτομικό ερώτημα, θεωρία ή πράξη. Ο σχηματισμός ενός αρχείου είναι μια έμπρακτη συγκρότηση μιας αναγκαίας ελάχιστης δομής. Συνιστά μια επαναδιαρθρωτική πράξη και δεν είναι λιγότερο δημόσιος ή περισσότερο παθητικός από άλλες πρακτικές που δίνουν προβάδισμα σε έμπρακτες ενέργειες στον φυσικό δημόσιο χώρο, όπως διαδηλώσεις, καταλήψεις, δημιουργία πάρκων. Στεκόμαστε στο γεγονός ότι σε αυτές τις περιπτώσεις η σύσταση ενός αρχείου υπογραμμίζει ότι η ανάληψη της απόφασης για την ίδρυση μιας δομής που θα ‘περι-ορίζει’ τις δραστηριότητες της ομάδας, της συλλογικότητας εξασφαλίζει τη ‘δύναμη’, την ‘potentia’, σύμφωνα με τη θεώρηση της Hannah Arendt (1986 [1958]: 274), τη δυναμική δύναμη που εμφανίζεται μεταξύ των ανθρώπων που συμπράττουν και η οποία χάνεται, όταν αυτοί διασκορπίζονται. Τα ζητήματα αυτά τα παρουσιάζουμε στο πρώτο μέρος του κεφαλαίου. Ακόμα, θα σταθούμε στο ζήτημα της ουτοπίας, για να διαφοροποιηθούμε ως προς αυτή την ανάγνωση του αρχείου, προκρίνοντας έναν δημοκρατικό και όχι έναν ουτοπικό ορίζοντα για το αρχείο, όπως έχουμε ήδη προμηνύσει από την αρχή αυτής της μελέτης. Θα επιχειρήσουμε να δείξουμε ότι το μελλοντικό αρχείο –των εν δυνάμει συναρθρώσεων που στηρίζει– δεν πρέπει να λαμβάνεται ούτε στην κυριολεκτική αλλά ούτε και στην ουτοπική του διάσταση. Αυτή η συζήτηση λαμβάνει ένα ιδιαίτερο (ηθικό) νόημα στη σχέση του αρχείου με το Νόμο. Αναφέρεται στην αξίωση για έναν καθολικό και δίκαιο Νόμο. Περιγράφει μια δέσμευση για το μέλλον, που παραμένει ανοιχτή στην έγκληση του Άλλου, η οποία λαμβάνει χώρα στο εδώ και τώρα. Με

αυτή την έννοια το αρχείο δεν είναι μια φαντασία αλλά μια πράξη, μια 'πολιτική επιτέλεση'¹⁵⁵ και δεν βρίσκεται στον ορίζοντα ενός νόμου που είμαστε καταδικασμένοι να υπακούμε, αλλά στο «γίγνεσθαι εν είδει νόμου» (*become law-like*) (Loxley, 2007: 124).

5.2. Το ποι-ω-τικό αρχείο. Η θεσμιζουσα προοπτική.

Η αυγή του 21^{ου} αιώνα συνδέθηκε με τις επενέργειες της παγκοσμιοποίησης, της κατάρρευσης του κομμουνισμού στην Ανατολική Ευρώπη, τις μεταβολές και την πρόσφατα εκδηλωμένη κρίση στην οργάνωση της παγκόσμιας καπιταλιστικής οικονομικής τάξης, τις αλλαγές στο σύγχρονο πολιτισμό –σχετικά με τη διαμόρφωση της ταυτότητας και τις προκλήσεις που αντιμετωπίζει το εθνικό κράτος και η δημοκρατία. Στην πιο δραματική εκδοχή που περιγράφει αυτές τις συνθήκες, κατά την οποία η ζωή απειλείται σε τέτοιο βαθμό, που μοιάζει να είναι εκτός του ελέγχου του ατόμου (Butler, 2006), (Butler, 2009), οι ζωές πολλών ανθρώπων καθορίζονται από μια νέα κατάσταση επισφάλειας, συστήνοντας το επονομαζόμενο, κάπως προειδοποιητικά, κάπως σαρκαστικά, νέο precariat¹⁵⁶ (Neilson & Rossiter, 2008: 65). Στη μετά-το τείχος εποχή το άγχος και η αβεβαιότητα διαπερνούν τις σχέσεις των υποκειμένων. Τα υποκείμενα έρχονται αντιμέτωπα με τις δραματικές επιπτώσεις της τρομακτικής εξάπλωσης ενός ανεξέλεγκτου καπιταλισμού, με την πραγματικότητα της διαμόρφωσης νεο-αποικιοκρατικών σχέσεων ανάμεσα στα ισχυρά οικονομικά κέντρα με τις αυξανόμενες και ταυτόχρονα εξαρθρωμένες περιφέρειες, ακόμα και με

¹⁵⁵ Σχεδιάγραμμα από το τον τίτλο του κεφαλαίου *Politics and Performativity* (Loxley, 2007: 123)

¹⁵⁶ Η αναγνώριση των επισφαλών υποκειμένων ως κρίσιμης κατηγορίας που προσδιορίζει το πεδίο της πολιτικής έχει τις τελευταίες δεκαετίες αποδειχτεί ιδιαίτερα σημαντική. Το ενδιαφέρον αυτό βρίσκεται διέξοδο σε μελέτες όπως είναι η έκδοση που αναφέρεται στο EuroMayDay Movement (Surhone, Tennoe, & Henssonow (2010), ακόμα το *Nice Work if You Can Get it: Life and Labour in Precarious Times* (Ross, 2009), το *Precarious Work, Women and the New Economy: The Challenge to Legal Norms* (Fudge & Owens, 2006). Το ενδιαφέρον για το ζήτημα της επισφάλειας έχει το αντίκριμά του σε εκφράσεις στο πεδίο της τέχνης στις οποίες επιχειρείται να διερευνηθεί και να διευρυνθεί ο δυναμικός ρόλος αυτής της υπερπροσδιορισμένης κατηγορίας. Στο *Intersections. At the Crossroads of the Production of Knowledge, Precarity, Subjection and the Reconstruction of History, Display and De-Linking* (Dokuzovic et al., 2009) μελετάται εκ νέου το ζήτημα των σχέσεων εξουσίας και ταξικής πάλης στην εκπαιδευτική, καλλιτεχνική και πολιτιστική παραγωγή αμφισβητώντας τις παγιωμένες αντιλήψεις περί επισφάλειας, φορντισμού και της (α)σημαντότητας τους στην διαδικασία της γνώσης. Ακόμα, ο Raunig στο *Art and Revolution: Transversal Activism in the Long Twentieth Century* (Raunig, 2007) επαναφέρει την ιδέα της ντελεζιανής μηχανής αναγνωρίζοντας την πολιτική δυνατότητα του EuroMayday Movement που επικεντρώνεται ακριβώς στην επισφαλή φύση της εργασίας και της ζωής. Επισημαίνει τη σημασία της συσπείρωσης γύρω από επιμέρους αιτήματα διαφορετικών ομάδων και της σύζευξη διαφορετικών αγώνων. Δεν είναι τυχαίο ότι η επιθεώρηση *Open*, που επικεντρώνεται σε θέματα που αφορούν το δημόσιο πεδίο, αφιέρωσε το 17ο τεύχος της στο ζήτημα της επισφάλειας (Sejdel & Melis, 2009).

τις συνέπειες της υποχώρησης του κράτους-έθνους ως αποτελεσματικής δομής και ασφαλούς πλαισίου. Αποτέλεσμα όλων αυτών είναι η μετέωρη ανάδυση και η συνάρθρωση νέων, ανταγωνιστικών και εναντιωματικών, ως προς τις προηγούμενες, ταυτοτήτων. Το ύστερο-νεωτερικό υποκείμενο καλείται να αντιμετωπίσει τις ‘απαιτήσεις’ αυτής της νέας συνθήκης. Η μεγαλύτερη πρόκληση είναι να ξεπεράσει το φόβο του και την απορία του αναζητώντας παραγωγικούς –και όχι αντιδραστικούς τρόπους– ‘εξόδου’, όπως θα έλεγε ο Rauning, εντός του πλαισίου της κυβερνησιμότητας. Καλείται να αναζητήσει τρόπους, που θα επιτρέπουν μια αμερόληπτη και προοδευτική θεώρηση των πραγμάτων, μια θεώρηση που θα βασίζεται στην κριτική του ορθού λόγου, χωρίς όμως να προσφεύγει σε πλήρη εγκατάλειψή του, μια θεώρηση που δεν θα απαξιώνει τη σημασία της ελπίδας και των ηθικών αιτημάτων που εγείρει η σημερινή σκληρή συγκυρία.

Συνδέοντας τα παραπάνω με τις περιπτώσεις αρχειακής πρακτικής που θα παρουσιάσουμε σε αυτό το κεφάλαιο, δεν εννοούμε ότι οι καλλιτεχνικές πρακτικές αποτελούν ένα είδος σχηματοποίησης, περιγραφής αυτής της κατάστασης. Το αντίθετο, θέλουμε να δείξουμε ότι αυτές οι πρακτικές επικεντρώνονται στην ‘πολιτική της αισθητικής’, όπως θα έλεγε ο Ranciere. Η συζήτηση για τη δημοκρατία και για τις διαδικασίες της, που φαίνεται να συγκεντρώνουν το ενδιαφέρον του πεδίου της τέχνης, ενσωμάτωσε το ενδιαφέρον της δεκαετίας του ’80 για τα ζητήματα φύλου και σεξουαλικής διαφοράς. Η ‘δημοκρατική στροφή’ συμπεριέλαβε το ενδιαφέρον για την αποικιακή, φυλετική και πολιτιστική διαφορά της δεκαετίας του ’90, η οποία αντιλήφθηκε την ‘γεωγραφία’ και το χώρο ως σώμα γνώσης με πολιτικές επιπτώσεις, όπως δείξαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο. Αυτές οι συζεύξεις οδήγησαν σταδιακά σε ένα σώμα αρχειακών πρακτικών που αποδεικνύονται πολύ δυναμικές στη διεύρυνση των ορίων της ίδιας της καλλιτεχνικής πρακτικής και γενικότερα της έννοιας του αρχείου. Η στροφή αυτή θα λέγαμε συνοπτικά, περιγράφει με ένα τρόπο και το επιχείρημά μας. Προκρίνει ζητήματα ενδεχομενικότητας, ηγεμονίας και κριτικής οικουμενικότητας, δίνοντας βαρύτητα στη σημασία του θεσμίζεин έναντι του θεσμισμένου, ζητήματα τα οποία βρίσκουν δυναμικό τρόπο έκφρασης στην τέχνη αρχείου.

Αυτό που αρχίζει να διαφαίνεται καθαρότερα είναι ότι οι πρακτικές αυτές προτείνουν μια εναλλακτική στο κλασικό διχοτομικό ερώτημα θεωρία ή πράξη. Το ζήτημα αυτό

διαπερνά το παρόν κεφάλαιο. Η Judith Butler στον διάλογο της με τους Laclau και Mouffe αναφέρεται στο γνωστό από τον Αριστοτέλη ζήτημα της «σοφίας» (που αφορά τη θεωρητική σοφία) και της «φρόνησης» (που αναφέρεται στην πρακτική σοφία). Η ίδια, όπως και οι συνομιλητές της, αναρωτιέται για τα με τα όρια αυτών των κατηγοριών και τη μη-χρησιμότητά τους (σχετικά με την πολιτική). Απευθύνοντας το μήνυμά της προς τους ακτιβιστές που κάθε άλλο παρά αμφισβητεί τη σημασία τους για την επίτευξη πολιτικών στόχων, υπενθυμίζει ότι «είναι ουσιώδες για την πρακτική να παραμένει, μονίμως κατά κάποιο τρόπο, απραγματοποίητη» (Butler et al., 2000: 268). Με αυτή την έννοια το αρχείο δεν είναι ένας παθητικός δείκτης της άρνησης για πράξη, δεν είναι παράδειγμα αναχωρητισμού. Το αρχείο δεν είναι μια όψη κοινωνικής επανάπαυσης, αλλά προκαλεί μια σειρά πολιτικών επακόλουθων (consequential), θα λέγαμε παραφράζοντας την Butler (οπ.: 270). Η διαμάχη σχετικά με τον ενεργητικό ή παθητικό χαρακτήρα της αρχειακής τέχνης δημιουργεί μια ανώφελη και περιοριστική συνθήκη. Πρέπει να κατανοήσουμε αυτή τη διαμάχη κατά την οποία το *a priori* τίθεται συνεχώς σε αντίστιξη με το *a posteriori* ως ένα σύμπτωμα που αφορά την κατάσχεση, τη χρεοκοπία (foreclosure) του εννοιολογικού πεδίου και τον περιορισμό του σε εξαντλημένες διχοτομικές προσεγγίσεις, όπως επισημαίνει η θεωρητικός. Η χρεοκοπία αυτή υπογραμμίζει την ίδια στιγμή ότι πλέον πρέπει να στραφούμε προς νέα ανοίγματα που θα ξεπερνούν τη διχοτομική αντίστιξη (οπ.: 274). Σε μερικά από αυτά τα ανοίγματα προσπαθήσαμε να επικεντρωθούμε στη δική μας μελέτη.

Το καλλιτεχνικό αρχείο εκκινεί από την αξίωση ότι το «απελευθερωμένο αρχείο του μέλλοντος», το ελευσόμενο αρχείο¹⁵⁷, θα πρέπει να επιτρέπει στους ανθρώπους να συγκροτούν πιο συνειδητά και ανοιχτά τις κοινωνικές τους διευθετήσεις, ευθυγραμμίζοντάς τις περισσότερο με τα δικά τους οράματα και ανάγκες. Η τέχνη αρχείου είναι μια κριτική καλλιτεχνική πρακτική, που δεν περιορίζεται στην αποχώρηση από τους υπάρχοντες θεσμούς, στην αποχή από τη διαδικασία της θέσμησης. Εμπλέκεται σε αυτές τις διαδικασίες με σκοπό να εξαρθρώσει μεν τον υπάρχοντα λόγο και τις πρακτικές με τις οποίες η τρέχουσα ηγεμονία καταρτίζεται και αναπαράγεται, για να συντάξει, όμως, μια διαφορετική. Τα καλλιτεχνικά αρχεία τοποθετούνται στον ορίζοντα μιας μη ουτοπικής, δημοκρατικής προοπτικής και

¹⁵⁷ Κατά την ελευσόμενη δημοκρατία (*démocratie à venir*) του Derrida [αντλείται από (Σταυρακάκης, 2008: 270)], η οποία δεν αποκλείει τη σημασία της υπόσχεσης, τη σημασία των ανθρώπινων υποθέσεων της ελπίδας και της πίστης.

συνιστούν μια πράξη ‘πολιτικής επιτέλεσης’. Δεν ταυτίζονται με τον νόμο, αλλά καθίστανται ‘εν είδει νόμου’. Το ‘γίνεσθαι εν είδει νόμου’ είναι μια επέκταση της ιδέας της Butler σχετικά με τις νόρμες οι οποίες γίνονται ‘εν είδει νόμου’, μέσω της επανάληψης και της ‘επανάδρασης’ (reenactment). Άλλωστε, θα μπορούσαμε να πούμε, η καλλιτεχνική πρακτική της επανάδρασης, στην οποία έχουμε αναφερθεί νωρίτερα, βασίζεται σε αυτή την ιδέα. Σύμφωνα με τη Butler η δυνατότητα για πολιτική παρέμβαση οφείλεται στο γεγονός ότι η ταυτότητα, το φύλο, η ίδια η ύπαρξη είναι ευάλωτες στην «επαναληψιμότητα» και την «παραθετικότητα» (iterrability, citationality, όροι που αντλούνται από τον Derrida). Η πολιτική παρέμβαση απαιτεί μια «διαδικασία προσποίησης» (dissimulatory process), μέσω της οποίας τα υποκείμενα που απαγγέλλουν επιτελεστικά την ταυτότητα τους –τον Νόμο θα λέγαμε– προς στιγμή την παράγουν, δημιουργούν, δηλαδή, το απαραίτητο σημείο μυθικής (fictive) προέλευσης, όπως έχουμε δει σε αρκετές πρακτικές που έχουμε αναλύσει στα προηγούμενα κεφάλαια. Αυτή η διαδικασία εκθέτει τις ίδιες τις διεργασίες με τις οποίες νομιμοποιούνται ορισμένες ταυτότητες, τρόποι ύπαρξης, αποκαλύπτοντας ταυτόχρονα τις στρεβλές επιτελέσεις που οι καθιερωμένες όψεις της ύπαρξής μας αποτυγχάνουν να δουν και τις τοποθετούν εκ νέου σε προοπτική (Loxley, 2007: 124-5). Τα παραπάνω θα ενεργοποιηθούν συστηματικά ως στρατηγικές από τα καλλιτεχνικά αρχεία που θα εξετάσουμε σε αυτή την ενότητα. Η κλήτευση, η επαναληψιμότητα, η προσποίηση θα παγιωθούν ως όψεις της καλλιτεχνικής πρακτικής αρχείου.

Το κρίσιμο σε αυτή τη διαδικασία είναι η επανα-διάρθρωση (Mouffe, 2008: χωρίς αριθμηση). Τα αρχεία αρθρώνουν, προτείνουν τη δική τους «κοινή λογική» (common sense) μέσω της οποίας εγκαθιδρύεται μια δεδομένη σύλληψη της πραγματικότητας. Έτσι, δεν πρόκειται για «αντιθετικούς» (oppositional) αλλά για «επαναρθρωτικούς» σχηματισμούς (οπ.). Στην περίπτωση αυτών των αρχειακών πρακτικών, που θα παρουσιάσουμε ως παραδείγματα, ανιχνεύεται η δυνατότητα για μια λιγότερο φαλλική, βίαιη, ανταγωνιστική πρακτική. Αυτή η προοπτική αναζητάται στη δυνατότητα ύπαρξης μιας σχέσης ανάμεσα στο επιθυμείν και τη βία επέκεινα των παρτικουλαρισμών σε μια (μελλοντολογική) κίνηση της Δικαιοσύνης που αναφέρεται στην κίνηση του Νόμου προς ένα καθολικό δίκαιο Νόμο, που εξωτερικεύεται ως πράξη, ως κριτική και ως αυτοκριτική. (Λίποβατς, 2001: 125-26).

Εν κατακλείδι, όπως προοδευτικά προσπαθήσαμε να δείξουμε με τις περιπτώσεις που μελετήσαμε, οι παράμετροι που περιγράφουν μια ριζοσπαστική αρχειακή πρακτική σχετίζονται με την εστίαση στον εγκληματικό και επιτελεστικό χαρακτήρα του αρχείου και στη 'θεσμίζουσα θεληματικότητα'. Η θέληση για θέσμιση στοχεύει πέρα από την εξάρθρωση σε νέες συναρθρωτικές δυνατότητες. Η θεσμίζουσα (καλλιτεχνική) πρακτική δεν ταυτίζεται με την ουτοπία των αρχών του 20^{ου} αιώνα (ταυτισμένη με την ιδέα της ολότητας και της πληρότητας) με την οποία ταυτίζονται συχνά τα αφηγηματικά εγχειρήματα και οι αφηρημένες, δυνητικές δομές. Εκτείνεται πέραν αυτής, ως μια άσκηση σχετικά με τη μορφή ζωής που αυτές οι συναρθρώσεις μπορούν να παράγουν. Η άσκηση αυτή θέτει τα υποκείμενα αντιμέτωπα με ερωτήματα σχετικά με τη ζωή υπό συγκεκριμένες πολιτικές αρχές έναντι άλλων. Τα ερωτήματα αναφέρονται στο τι διακυβεύεται κάθε φορά με την επιλογή μιας θεωρίας ή μιας κρίσης έναντι μιας άλλης (Nussbaum, 2006: 353).

Η θέληση για θέσμιση βασίζεται στην αναγνώριση της σημασίας μιας πιο οργανωμένης στόχευσης, απόφασης και ευθύνης. Ταυτόχρονα, όμως η θεσμική δομή, η οποία παράγεται από αυτή τη διαδικασία, παραμένει «λεπτή και αποκεντρωμένη». Αναγνωρίζει, δηλαδή, ότι αποτελεί μόνο μέρος ποικίλων θεσμικών εκφράσεων (οικονομικών, εθνικών, που αφορούν τα ανθρώπινα δικαιώματα, την εργασία, το περιβάλλον) και της διαπλοκής τους ως αποτέλεσμα ενός συνδυασμού ιστορικών παραμέτρων. Οι θεσμικές εκφράσεις δεν είναι γυμνές προθέσεις κανονιστικών αναδιπλώσεων και συλλογισμών (*deliberate normative reflection*). Η θεσμική δομή, παραμένει προσωρινή, υπόκειται σε αλλαγές και επανεξέταση (οπ.: 314-15), είναι ενδεχομενική¹⁵⁸. Πάνω από όλα η σύγχρονη τέχνη αρχείου επενδύει στη συλλογικότητα, κατά την οποία τόσο το καλλιτεχνικό υποκείμενο, όσο και η ίδια η καλλιτεχνική πράξη είναι μια συλλογική δραστηριότητα.

¹⁵⁸ Η άσκηση της θέσμησης μας εξασφαλίζει συμμετοχή σε έναν ηθικά αξιοπρεπή κόσμο. Αναγνωρίζοντας όπως σημειώνει η Martha Nussbaum (Nussbaum, 2006), ότι είμαστε πολίτες ενός αλληλοεξαρτώμενου κόσμου, που μας συνδέει η αμοιβαία συναδελφικότητα, η διεκδίκηση αμοιβαίων συμφερόντων, συναισθήματα συμπόνιας αλλά και προσωπικού συμφέροντος, η διεκδίκηση της ανθρώπινης αξιοπρέπειας ακόμα και αν δεν υπάρχει τίποτα να κερδίσουμε από τη συνεργασία μας με άλλους ανθρώπους. Σε αυτή τη βάση μπορούμε να κατανοήσουμε ακόμα περισσότερο ότι η άσκηση της θέσμησης προϋποθέτει τη χαρακτηριστική κίνηση που προτείνει η Mouffe στο δημοκρατικό παράδοξο. Αφορά, δηλαδή, την ταύτιση με το δημοκρατικό ήθος, που αναγνωρίζει ότι στο πλαίσιο αυτού του αλληλοεξαρτώμενου κόσμου, η διεκδίκηση λαμβάνει χώρα μεταξύ 'φίλων εχθρών'. (Mouffe, 2004: 83).

Η έμφαση στο ζήτημα της συλλογικότητας αφορά και μια διαφορετικού τύπου εξάρθρωση που έλαβε χώρα στο πολιτιστικό πεδίο στο πλαίσιο των υποσυνόλων που ανέδειξε ο μεταμοντερνισμός. Ο πλουραλισμός των κοινωνικών υποκειμένων μας έφερε αντιμέτωπους με ένα όλο και μεγαλύτερο κατακερματισμό του υποκειμένου. Οι γυναίκες, οι μαύροι, οι ομοφυλόφιλοι άρχισαν να διαιρούνται σε όλο και πιο επικεντρωμένα υποσύνολα, ώσπου «η ‘διαφορά’ της κοινωνικής εμπειρίας μεταφράστηκε στην αδυνατότητα έκφρασης μιας συνεκτικής πολιτικής δράσης» συνδράμοντας στην άνοδο μετα-ιδεολογημάτων (Δημητρακάκη, 2009: 40). Η εξάρθρωτική σύγχρονη συνθήκη καθιστά όλο και πιο επίκαιρη την ανάγκη συσπείρωσης και της διατύπωσης ξανά αιτημάτων με καθολικό χαρακτήρα, πέρα από κοινοτιστικά και ουτοπικά ιδεώδη. Στην αντεγκλητική αυτή διαπλοκή διαμορφώνεται ο ριζοσπαστικός ορίζοντας αρχειακής πρακτικής που παρουσιάζουμε στο παρόν κεφάλαιο.

Hannah Arendt. Η σημασία της πράξης.

Για την προσέγγισή μας έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον το αρχείο στην ‘ποιητική’ του διάσταση, ως μια (θεσμίζουσα) πράξη που ενέχει την εσωτερική λογική της χειραφέτησης η οποία καθιστά την πολιτική δράση δυνατή και βρίσκει έναν τρόπο να την αφηγηθεί. Το ζήτημα της ‘πράξης’ στην αρχειακή πρακτική βρίσκει την ιδιαίτερη διάσταση του ως «η πρωτοβουλία που ενυπάρχει [στην] ανθρώπινη δραστηριότητα, [... ως] η κατεξοχήν πολιτική δραστηριότητα», κεντρικό στοιχείο της οποίας είναι η «γεννησιμότητα» κατά την Arendt (1986 [1958]: 21).

Η Hannah Arendt, στην οποία οφείλουν πολλά οι διανοητές που ενεργοποίησαν τη συζήτηση για το Πολιτικό στην οντολογική του διάσταση, αφιερώνει το τρίτο μέρος του έργου της *Η Ανθρώπινη Κατάσταση* (οπ.) στην έννοια της πράξης. Στη σημερινή συνθήκη το έργο της Arendt φαίνεται ιδιαίτερα επίκαιρο¹⁵⁹. Μελετώντας με διορατικό

¹⁵⁹ Στην Arendt, μπορεί κανείς πράγματι να αναγνωρίσει τον ελιτισμό και μια «ηρωική όψη» της πολιτικής (Passerin d' Entreves, 1994: 98) Συχνά οι επικριτές της προσάπτουν την πρόθεση της «επαναφοράς των κλασικών πολιτικών κατηγοριών» [έκφρ. (Καββαθάς, 2005: χωρίς αρίθμηση)]. Μπορεί κανείς να αποδεχτεί σε ένα βαθμό ότι ο απόλυτος διαχωρισμός μεταξύ ποίησης, πράξης και θεωρίας δεν συμβάλλουν στο να κατανοήσουμε και να αξιολογήσουμε τη στρατηγικής σημασίας του συνδυασμού τους για τη θεσμική διάσταση της πολιτικής (οπ. 99). Η ανάπτυξη, όμως, αυτής της συζήτησης είναι πέραν των προθέσεων και του προσανατολισμού αυτής εδώ της έρευνας. Αντίθετα, το ενδιαφέρον της φιλοσόφου, για την πράξη σε ένα οντολογικό επίπεδο μπορεί να μας ενισχύσει την επιθυμία για συμμετοχή ως αντίσταση στην αδρανοποιητική απορία με την οποία μας φέρνει αντιμέτωπους η σημερινή συνθήκη. Στην αρχαιότητα τα άτομα μπορούσαν, έστω και σύντομα, να

τρόπο τη σχέση μεταξύ μόχθου, εργασίας και πράξης [...], χωρίς να ξεχνάει τι οφείλει στην ιστορική συνέχεια, μας υπενθυμίζει ότι πρέπει κανείς να επανέρχεται σε αυτές τις κατηγορίες με προβληματισμένο τρόπο (Λίποβατς, 1991: 126) που μας επιτρέπει να κατανοήσουμε την τωρινή κατάσταση. Η κριτική της προς τη μεταπολεμική συνθήκη και τα αδιέξοδά της δεν την οδηγεί σε μια μηδενιστική στάση, αλλά αντίθετα στην αποκατάσταση του Πολιτικού.

Σύμφωνα με την Arendt υπάρχουν τρεις θεμελιώδεις ανθρώπινες δραστηριότητες: ο μόχθος, η εργασία¹⁶⁰ και η πράξη. Ο μόχθος ανταποκρίνεται στο ανθρώπινο σώμα και τις ζωτικές ανάγκες και η εργασία σε μια παρά φύση, στο «μη-φυσικό χαρακτήρα» της ανθρώπινης ύπαρξης (Arendt, 1986 [1958]: 19). Η πράξη από την άλλη είναι η μόνη δραστηριότητα που συνδέεται άμεσα με τον άνθρωπο χωρίς τη μεσιτεία των πραγμάτων ή της ύλης και ανταποκρίνεται στην ανθρώπινη συνθήκη της πολλαπλότητας. Κυρίως είναι η δραστηριότητα που επιτρέπει την είσοδο στη δημόσια σφαίρα. Η φιλόσοφος διευκρινίζει ότι η πράξη έχει συγκεκριμένα χαρακτηριστικά που τη διαχωρίζουν από άλλες δραστηριότητες, δεν περιλαμβάνει όλες τις δραστηριότητες ούτε όλα τα «ομιλιακά ενεργήματα» (speech acts). Αναζητώντας τη ρίζα που θα επιτρέψει την κατανόηση αυτού του διαχωρισμού, ανατρέχει στις φιλοσοφικές θεωρήσεις της αρχαιότητας προτείνοντας τις δικές της ‘νεωτερικές μετατοπίσεις’. Στη μελέτη της καθίσταται σαφές ότι, προκειμένου να κατανοήσουμε τα ‘ιδιαίτερα χαρακτηριστικά’ της πράξης στη νεωτερικότητα, οφείλουμε να τα συνδέσουμε με τα ζητήματα του ιδιωτικού και του δημόσιου, του οίκου και της αγοράς.

Σύμφωνα με την Arendt, η δράση, *Hardlung*, μπορεί να ληφθεί ως η εσωτερική λογική της χειραφέτησης, καθώς καθιστά την πολιτική δράση δυνατή και βρίσκει έναν

απολαύσουν τις χαρές του δημόσιου βίου και να εγκαθιδρύσουν ένα χώρο πολιτικής ελευθερίας και αλληλεγγύης (όπ.: 97), ένα δημόσιο χώρο. Η αναφορά σε αυτή τη συνθήκη μπορεί να μας κάνει να σκεφτούμε στις τωρινές συνθήκες τη σύνδεση των εννοιών της εργασίας και μόχθου με την πολιτική πράξη. Ταυτόχρονα, η εκ μέρους της σύνδεση της πράξης με τη δύναμη της υπόσχεσης δίνει ένα ακόμα έναυσμα για τη συζήτηση σχετικά με την ελπίδα και τη σύνδεση ή την αποσύνδεση της από παραδοσιακά ουτοπικά σχήματα.

¹⁶⁰ Η ιδιαίτερη ενότητα που αφιερώνει η Arendt στο ζήτημα της εργασίας σε μια φιλοσοφική μελέτη που πρωτίστως αναδεικνύει το ζήτημα της σχέσης της θεωρίας και της πράξης, βρίσκει ιδιαίτερο νόημα στη σύγχρονη συνθήκη του εξευτελισμού του ανθρώπινου μόχθου και εργασίας και της απουσίας στα σύγχρονα εξαρτημένα και επισφαλής υποκείμενα του συλλογισμού σχετικά με τις συνθήκες ύπαρξής τους. Το ενδιαφέρον για την εργασία, όπως έχει φανεί και από παραδείγματα όπως του Sekula, στο οποίο αναφερθήκαμε στο 4^ο κεφάλαιο, αρχίζουν να γνωρίζουν μια πύκνωση στο τέλος του 20^{ου} και στις αρχές του 21^{ου} αιώνα, στο πεδίο της τέχνης. Η συστηματική μελέτη αυτής της κατηγορίας σε σχέση με το ζήτημα του αρχείου αποτελεί μια μελλοντική πρόκληση προέκτασης αυτής εδώ της έρευνας.

τρόπο να την αφηγηθεί. Εδώ μπορούμε να διακρίνουμε κάτι από το υπόβαθρο των θεωρήσεων διανοητών όπως ο Laclau και η Mouffe σχετικά με τους τρόπους που μπορεί κανείς να αναλάβει δράση στις σημερινές συνθήκες, ανακτώντας την αιχμή των ρηματικών και εξω-ρηματικών σχηματισμών στη βάση ορθολογικά αποδεκτών ανταγωνισμών. Στη σημερινή συνθήκη φαίνεται ότι επανέρχεται ως κεντρικό το ζήτημα των νέων δυνατοτήτων για δράση, των νέων τρόπων παρέμβασης (intervention) προκειμένου να διακοπούν οι τρέχουσες διαδικασίες –βασισμένες στη συναίνεση –που οδηγούν σε μια μετα-πολιτική, και μετα-θεωρητική στάση «ίσης απόστασης» από διάφορες έννοιες του Πολιτικού (Λίποβατς, 2001: 95)¹⁶¹.

Στο κεφάλαιο που αφιερώνει η Arendt στην πράξη, βρίσκουμε μια ετυμολογική ερμηνεία που μας επαναφέρει στο αρχείο. Στην υποενότητα που αναφέρεται στον διαδικασιακό χαρακτήρα της πράξης, κάνει αναφορά στον πλατωνικό διαχωρισμό μεταξύ του *ἀρχεῖν* και του *πράττειν*. Σύμφωνα με τη φιλόσοφο αυτός ο διαχωρισμός, διαστρεβλώθηκε σε μια σειρά αντιφάσεις και περιπλοκές που σχετίζονταν με την «εργαλειοποίηση της πράξης», τον «υποβιβασμό της πολιτικής σε μέσο για κάτι άλλο» (Arendt, 1986 [1958]: 313). Με αφορμή αυτή την συζήτηση η προσοχή μας στρέφεται για άλλη μια φορά στη σχέση αρχής και επιτέλεσης, σκέψης και πράξης, εξάλειψης του δημόσιου χώρου στο όνομα μιας μόνιμης τάξης που επιτρέπει στον άρχοντα (και στο αρχείο, αν θυμηθούμε τον Derrida, που ορίζει το αρχείο ως τον τόπο κατοικίας των αρχόντων) «να εξαλείψει από τον δημόσιο χώρο τους πάντες εκτός από τον εαυτό του» (οπ.: 305).

Το αρχείο έχει διαδραματίσει αποφασιστικό ρόλο στην οργάνωση των κοινών, γεγονός που το συνδέει μόνιμα με την πολιτική. Στην ετυμολογική σύζευξη της αρχής και της διακυβέρνησης (*ἀρχεῖν*) τίθεται εξ αρχής η πιο «στοιχειώδης και η πιο αυθεντική αντίληψη της ανθρώπινης ελευθερίας», στη γλωσσολογική προκαθορισμένη ταυτότητα της απαρχής ως νομιμοποίησης της εξουσίας (Arendt, 1986 [1958]: 306). Στην ανάλυση της θεωρητικού σχετικά με τον διαχωρισμό του γνωρίζειν και του πράττειν, που επαναφέρει το ενδιαφέρον στην καθημερινή εμπειρία

¹⁶¹ Αυτός ο προβληματισμός, όπως έχουμε ήδη δείξει και στα προηγούμενα κεφάλαια, αποτελεί το επίκεντρο πρόσφατων καλλιτεχνικών και επιμελητικών εγχειρημάτων πέραν του αρχείου. Σε αυτά συγκαταλέγεται για παράδειγμα και η πρόσφατη μπιενάλε του Βουκουρεστίου (2010), το πλαίσιο της οποίας βασίστηκε ακριβώς σε όσα εκθέτουμε και στη δική μας μελέτη σχετικά με την προσφορά της Arendt σχετικά με τις κατηγορίες της πράξης και της δημόσιας σφαίρας.

της κατασκευής, (ξανα)βρίσκουμε στο αρχείο μια μη-διαχωρισμένη «[...] σύλληψη της εικόνας ή της μορφής (του είδους) του υπό παραγωγή προϊόντος» (οπ.).

Η Arendt επισημαίνει τον ρόλο που έπαιξε η πλατωνική επιθυμία στην αντικατάσταση της πράξης με την κατασκευή (οπ.: 307). Στρεβλά η έννοια της πράξης ερμηνεύτηκε ως κατασκευή. Η ερμηνεία αυτή συνόψισε την άποψη «ολόκληρης της νεότερης εποχής» ότι η ιστορία «κατασκευάζεται» από τους ανθρώπους όπως η φύση «κατασκευάζεται» από τον θεό (οπ.: 311). Σύμφωνα με την Arendt η εργαλειοποίηση της πράξης και ο υποβιβασμός της πολιτικής σε μέσο, για να επιτευχθούν κάποιοι σκοποί, δεν εμπόδισε την πράξη να αποτελεί μια από τις πιο αποφασιστικές ανθρώπινες εμπειρίες (οπ.: 313). Η πράξη δεν ταυτίζεται με κάποια θεωρητική ικανότητα, δεν είναι ούτε ενατένιση ούτε ο Λόγος. Όπως επισημαίνει η φιλόσοφος, «[...] όποια και αν είναι η απαραίτητη για το ξεκίνημα [κάθε συστήματος, της επιστήμης κοκ] νοητική δύναμη, η πραγματική [...] ικανότητα που βρίσκεται στη βάση τους [...] αντιστοιχεί στην ανθρώπινη ικανότητα για πράξη –για έναρξη νέων, χωρίς προηγούμενο διαδικασιών, που το αποτέλεσμα τους παραμένει αβέβαιο και απρόβλεπτο» (οπ.: 315). Παραφράζοντας τη σκέψη της θεωρητικού, το αρχείο δεν είναι μια διαδικασία, «δυνητικά μη αναστρέψιμων και μη επανορθώσιμων», «ανεπίστροφων διαδικασιών». Είναι μια διαδικασία που συμμετέχει στη διερεύνηση των ανθρώπινων ικανοτήτων και εκφράζει την επιθυμία για νέα εγχειρήματα με απρόβλεπτη έκβαση, έτσι ώστε «καθοριστικό γνώρισμα των ανθρώπινων υποθέσεων να γίνεται η αβεβαιότητα παρά η ευπάθεια» (οπ.). Δεν μπορούμε ποτέ με βεβαιότητα να προκαθορίσουμε την έκβαση μιας πράξης, υπό αυτή την έννοια η πράξη δεν έχει τέλος (οπ.: 317).

Η νεωτερικότητα προσδιορίστηκε από κρίσεις. Το καλλιτεχνικό αρχείο, όπως είναι καταφανές και στη σχετική βιβλιογραφία, έλαβε μια ιδιαίτερη θέση μέσα σε αυτές που συχνά το συνέδεσαν με τη διάλυση και την ανομία. Η ανομία, όμως, και η διάλυση, «η ατελείωτη συζήτηση και η ανικανότητα λήψης αποφάσεων» οδηγούν σε σύγχυση, σε απελπισία και παρακμή. Σε τούτη εδώ τη νέα κρίση που διανύουμε – κορυφή της οποίας αποτελεί μια εκδηλωμένη βαθιά οικονομική κρίση, η βάση της οποίας, όμως, αγγίζει, για άλλη μια φορά όλο το εύρος των θεμελιωδών αξιών, όπως τις γνωρίζουμε– το αρχείο δεν προσεγγίζεται υπό το πρίσμα της διάλυσης, αλλά υπό το πρίσμα μιας «πράξης» χωρίς τέλος (οπ.: 317). Αφορά μια πράξη που αναζητά την

εσωτερική συγγένεια της «θεωρίας και της ποίησης» (οπ.: 407), που αναγνωρίζει τη σημασία μιας «συμβολικής Αυθεντίας, το αναγκαίο «αυταρχικό» στοιχείο κάθε νόμου (Λίποβατς, 2001: 141), προκειμένου να μπορεί να υπάρχει προς όφελος της βεβαιότητας για τον κόσμο και τους ανθρώπους. Η βεβαιότητα δεν πρέπει να στηρίζεται μόνο στην κλίμακα των υποκειμενικών συγκινήσεων και των προσωπικών αισθημάτων, κατά την Arendt (1986 [1958]: 75). Υπό αυτή την έννοια το αρχείο είναι μια ποιητική πράξη, είναι ποι-ω-τικό (για να κάνουμε ένα λογοπαίγνιο με μια έκφραση που χρησιμοποιείται συχνά αξιολογικά αναφορικά με έργα τέχνης και η οποία έκφραση συνήθως είναι τόσο γενικόλογη που εκλαμβάνεται περισσότερο ειρωνικά παρά θετικά. Ας αξιοποιήσουμε αυτό το λεκτικό παιχνίδι διαφορετικά για τη δική μας περίπτωση). Σε αυτή την ποι-ω-τική πράξη τίθεται πάντα το ζήτημα του δημόσιου χαρακτήρα του αρχείου, που αφορά εκείνα τα πράγματα που μπορούν να αναδύονται και να αξιοποιούνται πέρα από «το σκοτάδι μιας προφυλαγμένης ύπαρξης» (οπ. 76). Αυτή η διάσταση του αρχείου συγκεντρώνει και συνδέει τους ανθρώπους πέρα από την τρέχουσα γενιά (οπ.: 81). Αφορά τον πολλαπλασιασμό των (προσωπικών) θέσεων με τις συνακόλουθες όψεις και προοπτικές τους (οπ.: 84) εκεί όπου «είναι δυνατό να αντικρίζονται τα πράγματα από τους πολλούς, στην ποικιλία των όψεών τους χωρίς να μεταβάλλουν την ταυτότητα και όσοι συγκεντρώνονται γύρω τους να ξέρουν πως βλέπουν την ταυτότητα στην απόλυτη διαφορά» (οπ.: 85). Η ποι-ω-τική αρχειακή πράξη δεν παραδίδεται στον αέναο κύκλο του γίνεσθαι. Προϋποθέτει την ικανότητα να ελέγχουμε, εν μέρει τουλάχιστον και να αναιρούμε, χωρίς να παραδινόμαστε στην αναγκαιότητα αμετάκλητων νόμων (οπ.: 323). Η (ανα)θεώρηση της πράξης από την Arendt θα αποτελέσει οδηγό για τη δική μας ανάλυση. Θα επανέλθουμε σε αυτό το ζήτημα μέσα από τις περιπτώσεις που παρουσιάζουμε στη συνέχεια.

Κλείνοντας το πρώτο μέρος αυτού του κεφαλαίου θα σταθούμε, σύντομα, σε δύο ακόμα σημεία που αποδεικνύονται κρίσιμα για τα έργα που παρουσιάζονται. Το ένα αφορά το ζήτημα της συλλογικότητας, στο οποίο αναφερθήκαμε και νωρίτερα και το δεύτερο το ζήτημα της μετουσίωσης. Τα δύο αυτά στοιχεία είναι κεντρικά στην εξέλιξη της τέχνης αρχείου.

Τα αρχειακά καλλιτεχνικά εγχειρήματα ενδιαφέρονται όλο και περισσότερο για την παραγωγή δημόσιας σφαίρας, η οποία, μεταξύ άλλων συμπεριλαμβάνει την οργάνωση

μιας σύγκρουσης. Η οργάνωση ενός τέτοιου χώρου δεν είναι εύκολη υπόθεση. Έχει γίνει ήδη σαφές ότι η σύγκρουση δεν περιστρέφεται αποκλειστικά γύρω από καλλιτεχνικά ζητήματα, δεν περιορίζεται στις παραμέτρους της τέχνης. Το αίτημα, άλλωστε, για ‘εξωστρέφεια’ από την πλευρά της τέχνης βρίσκει τις ρίζες του στους προκατόχους αυτών των πρακτικών. Εντοπίζεται στις πρακτικές και τις δράσεις των καλλιτεχνών της ιστορικής πρωτοπορίας και στα αιτήματα που συνδέθηκαν με τον Μάη του ’68. Η τέχνη θέτει προκλήσεις ανάλογες με αυτές της πολιτικής. Η πραγματική της πρόκληση και δυνατότητα βρίσκεται στην κατασκευή της (αντί)θέσης, στην κατασκευή μιας (αντι)ηγεμονίας. Όπως επισημαίνει ο θεωρητικός Oliver Marchart (2008), αυτό που συγκροτείται σε αυτή την περίπτωση είναι μια άλλη θέση από την κυρίαρχη θέση. Μια θέση που έχει συνέπειες στην καλλιτεχνική λειτουργία, τη λειτουργία των εκθέσεων και των καλλιτεχνικών θεσμών. Ο θεωρητικός επικαλείται τον ρόλο των «οργανικών διανοούμενων» του Gramsci, προκειμένου να διασαφηνίσει τον τρόπο που λειτουργεί το καλλιτεχνικό υποκείμενο. Οι οργανικοί διανοούμενοι λειτουργούν ως «οργανωτές της ηγεμονίας» (οπ.: 256), η οποία συνδέεται με μια παρατεταμένη διαμόρφωση της «κοπιώδους οργάνωσης» (οπ.) μιας (αντι)ηγεμονίας στην καθημερινή ζωή. Η θέση του καλλιτεχνικού υποκειμένου βρίσκεται σε συγκεκριμένα που εκτείνονται πέρα από εκείνα του πεδίου της τέχνης. Υπό αυτή την έννοια η τέχνη είναι μια λειτουργία «συλλογική» (οπ.: 258). Η έννοια της συλλογικότητας βρίσκει ιδιαίτερα ερείσματα στις αρχαιακές πρακτικές. Η συλλογικότητα, όπως είδαμε σε προγενέστερες περιπτώσεις, είχε αρχίσει να διαφαίνεται ως ένας μηχανισμός της τέχνης. Σε αρκετές περιπτώσεις λαμβάνει έναν κυριολεκτικό τρόπο ‘συμμετοχής’ (καταγραφή των χτύπων της καρδιάς στην περίπτωση του Boltanski, απάντηση ερωτηματολογίων στην περίπτωση του Kabakov). Άλλοτε παίρνει μια πιο σύνθετη μορφή, όπου ο δημιουργός ‘επιστρέφει’ ως πολλαπλή περσόνα (όπως στην περίπτωση του Broodthaers) ή ως πληθυντική φωνή (όπως στην περίπτωση της Green).

Η ‘επιστροφή του συγγραφέα’ μπορεί να συνδεθεί με τα παραπάνω ως εξής. Κανείς δεν μπορεί να εγκαθιδρύσει μια θέση, μια ηγεμονία από μόνος του, γιατί αυτή η ιδέα βασίζεται στην ψευδαίσθηση του «παραδοσιακού (μεγάλου) διανοούμενου», όπως σημειώνει ο Marchart (2008: 257), του μεγάλου καλλιτέχνη, θα συμπληρώναμε. Ένας «οργανικός διανοούμενος» δεν εμφανίζεται μόνος του. Παρόλ’ αυτά ο ίδιος εκτίθεται, αναλαμβάνει μια θέση να διακόψει ρυθμισμένες διαδικασίες, υπευθυνότητες

και ιεραρχίες. Στο σημείο αυτό θα διαφοροποιηθούμε από τον θεωρητικό. Μια τέτοια ενέργεια εξουδετερώνει τη λογική του ιδρύματος και αποκτά μια «αποθεσμοποιητική επίδραση» (οπ.: 259). Η ενέργεια αυτή, όμως, προκειμένου να αναλάβει την ευθύνη της θέσης της, παγιώνεται ξανά σε μεθόδους και διαδικασίες που προς στιγμή αποσοβούν τις συγκρούσεις στο νέο σχήμα που παράγουν. Προκειμένου, άλλωστε, να σχηματίσουν νέες μορφές αλληλεγγύης –στις οποίες ο ίδιος αναφέρεται– μέσα και έξω από το ίδρυμα, οφείλουν να αναδιοργανώνονται, δηλαδή, να αποκτούν, παράλληλα μια θεσμοποιητική επίδραση. Τα παραπάνω μας λένε το εξής: σε αντίθεση με τον αποδομιστικό θάνατο του συγγραφέα, ο συγγραφέας (η αρχή) επιστρέφει ως συλλογικότητα (ως αλληλεγγύη μεταξύ όλων όσων ενώνονται απέναντι σε έναν κοινό αντιμαχόμενο) (οπ.: 259). Ο δημιουργός «ενεργοποιείται [...] εντός κοινωνικών και πολιτικών συγκείμενων πέρα από τον καλλιτεχνικό θεσμό και συνδέει τα συγκείμενα αυτά με το πεδίο της τέχνης» (οπ.: 257). Αυτό που παραμένει πάντα ανοιχτό είναι, «ποιόν αφέντη –δηλαδή– ποιον ηγεμονικό σχηματισμό» (οπ.) υπηρετεί ο δημιουργός.

Η σύνδεση με τα κοινωνικά και πολιτικά συγκείμενα πέρα από τον καλλιτεχνικό θεσμό προκαλούν συχνά μια άλλη απορία από την πλευρά των θεατών σχετικά με το ίδιο το αντικείμενο της τέχνης. Η τέχνη θα συγχωνευθεί με την πραγματικότητα. Πολλοί προσλαμβάνουν κάτι τέτοιο ως ταύτιση με το Πραγματικό, μια πραγματοποίηση της ταύτισης του Πραγματικού με το Αληθινό. Αντίθετα, οι περιπτώσεις που μελετάμε προτείνονται ως κατεξοχήν μορφές μετουσίωσης και ως τέτοιες «δημιουργούν ένα δημόσιο χώρο» (Σταυρακάκης, 2008 [1999]: 258), ένα ενοποιητικό πεδίο. Η μετουσίωση συνδέεται με την προσπάθεια να περιχαρακωθεί ένας χώρος για το μη αναπαραστάσιμο μέσα στην ίδια την αναπαράσταση. Έτσι η τέχνη μπορεί να αρθρώσει, να δείξει μια «αδυνατότητα». Κατά τη διατύπωση του Σταυρακάκη:

«Η μετουσίωση δεν παρέχει την ολική αναπαράσταση του χαμένου πράγματος, του αδύνατου πραγματικού· αναδημιουργεί απλώς ‘το κενό που αφήνει αυτή η απώλεια, η οποία είναι δομικά μη αναπαραστάσιμη για εμάς’. Αναγνωρίζει την έλλειψη και την κεντρικότητα του πραγματικού αντί να επιδιώκει την ‘αδύνατη’ εξάλειψη του όπως συμβαίνει στην ταύτιση με το ιδανικό. Η ίδια η έλλειψη λειτουργεί ως οργανωτική αρχή του δημόσιου, κοινού χώρου που παράγει η μετουσίωση» (οπ. 258).

Στις πρακτικές που ακολουθούν, επιχειρούμε να διαπιστώσουμε τον τρόπο που λαμβάνει χώρα η θέσμιση ως πρωτότυπη διαδικασία που αφορά μια ενορχηστρωμένη οργάνωση φορέων, γλωσσικών παιγνίων, θεωρίας και πράξης, επιτέλεσης, ακτιβισμού, τεκμηρίωσης και επανάδρασης. Σε αυτή τη διαδικασία οι ιδιωτικές περιπέτειες γίνονται έγνοια και φροντίδα για τις δημόσιες υποθέσεις και το ατομικό άγχος γίνεται συλλογική ενέργεια, η οποία απαιτείται, προκειμένου να συμβεί μια παραγωγική επανεγγραφή του νόμου, μια ποι-ω-τική πράξη.

5.3. Το Αρχείο Atlas Group. Ένας επαναρθρωτικός σχηματισμός. Από τη δυνατότητα στη 'δυναμική'.

Το αρχείο του Atlas Group συστήθηκε το 1999. Αποτελεί το τελικό αποτέλεσμα μιας έρευνας που ο δημιουργός της είχε ξεκινήσει από το 1989 και επικεντρώνεται στη μελέτη της πρόσφατης ιστορίας του Λιβάνου, ιδιαίτερα στους πολέμους της περιόδου 1975-1991. Το αρχείο αποτελεί, κατά τα φαινόμενα το έργο μιας συλλογικότητας, είναι, όμως, το πόνημα ενός και μόνο καλλιτέχνη του Walid Raad. Η βάση του αρχείου είναι 'αποκεντρωμένη'. Έχει πολλές και διαφορετικές εκφράσεις, παίρνει τη μορφή τεχνουργημάτων, εκθέσεων, εκδόσεων. Παράλληλα, όμως, μια διαδικτυακή πλατφόρμα ενοποιεί αυτή την αποκεντρωμένη δραστηριότητα. Στο ηλεκτρονικό αρχείο (εικ. 27) μπορεί κανείς να έχει πρόσβαση σε ένα σημαντικό μέρος του συνολικού αρχείου. Μπορεί να πλοηγηθεί στους φακέλους που περιέχει και να δει επίσης τρόπους με τους οποίους το αρχείο εκτίθεται και δημοσιοποιείται. Η 'δημόσια εμφάνιση' του αρχείου περιλαμβάνει εγκαταστάσεις, προβολές, οπτικά και κειμενικά δοκίμια και διαλέξεις/περφόρμανς. Το αρχείο κινείται αδιακρίτως μεταξύ διαφορετικών μέσων, τρόπων επιμέλειας και παρουσίασης και οργανώνεται σε ένα πολυκάναλο έργο. Τα διαφορετικά έργα, τα οποία παρουσιάζονται σε μια ποικιλία καλλιτεχνικών μέσων –βίντεο, ταινίες, εγκαταστάσεις– αποτελούν τα τεκμήριά του αρχείου.

Σύμφωνα με τον δημιουργό του, το αρχείο αποτελείται από «δεκάδες ντοκουμέντα που περιλαμβάνουν ταινίες, βιντεοκασέτες, φωτογραφίες, σημειωματάρια και άλλα αντικείμενα»¹⁶². Είναι ξεκάθαρο εξ αρχής, σύμφωνα με τις ταξινομητικές πληροφορίες που παίρνουμε, ότι το αρχείο αποτελείται κυρίως από «κατασκευασμένο

¹⁶² <http://www.theatlasgroup.org/index.html>

υλικό» που έχει παραχθεί ή παραχωρηθεί από φανταστικά ή ανώνυμα πρόσωπα και από το ίδιο το Atlas Group. Είναι επίσης σαφές ότι η παραγωγή και η καταχώρηση του υλικού –μυθοπλαστικού (fictional) και γνήσιου (real)– είναι αυστηρά ελεγχόμενη, γεγονός που καθιστά το ζήτημα της ‘κατασκευής’¹⁶³ και της ευθύνης του δημιουργού ιδιαίτερης σημασίας. Για κάθε τεκμήριο δηλώνεται ποιοι και πότε «στρατολογήθηκαν» για την παραγωγή του, με ποιους συνεργάστηκε η συλλογικότητα. Σε κάθε, όμως, περίπτωση με διαφορετικούς τρόπους, αφήνεται να εννοηθεί ότι το Atlas Group είναι πίσω από κάθε κατασκευή. Η σύγχυση που προκαλείται για την αξιοπιστία των πηγών, η αμφισβήτηση των ορίων μεταξύ αλήθειας και ψεύδους αφορούν την παραγωγή ενός διαφορετικού ιστορικού αρχείου. Παρά όλα αυτά η ρευστότητα του αρχείου βρίσκεται στην επιφάνεια του. Αυτό επικεντρώνεται ξεκάθαρα στη συλλογή υλικού που αφορά την «έρευνα και την καταγραφή» της σύγχρονης ιστορίας του πολύπαθου Λιβάνου.

Το αρχείο του Atlas Group αφορά τον ‘θάνατο’ αλλά κυρίως την ‘επιστροφή’ του συγγραφέα ως συλλογικότητας. Με διάφορους τρόπους οι δημιουργοί του αρχείου κάνουν σαφές ποιος έχει τον έλεγχο του υλικού. Για παράδειγμα, στο βίντεο που αφορά την ομηρία του Souheil Bachar (2000), πληροφορούμαστε ότι υπάρχουν 53 κασέτες (εικ. 28, 29). Ο δημιουργός τους επιτρέπει μόνο την προβολή δύο εξ αυτών εκτός Λιβάνου. Η υπόλοιπη αλήθεια είναι Λιβανέζικη υπόθεση. Το Atlas Group κάνει σαφές ότι είναι υπεύθυνο για την κατασκευή και διαχείριση του υλικού και αναλαμβάνει την ευθύνη των προθέσεων και του προσανατολισμού του αρχείου. Όταν ο Souheil Bachar διηγείται την ιστορία της δεκάχρονης ομηρίας του, αναφέρει ότι σχετικά με αυτή την ομηρία γράφτηκαν 5 διαφορετικά βιβλία. Γιατί; Διότι κάθε ιστορία δεν είναι η ίδια και καθεμιά θέλει να εισακουστεί. Το Atlas Group παράγει το δικό του αρχείο σχετικά με τη σύγχρονη ιστορία του Λιβάνου και αυτό το αρχείο παίρνει θέση (positioned), που είναι κριτική και όχι επικριτική. Δεν αφορά μια γενική, αντικειμενική αλήθεια, αλλά μια ειδική αλήθεια που συναρθρώνεται γύρω από έναν μύθο, τον οποίο αναλαμβάνει να εκφέρει. Το αρχείο μας εγκαλεί με την αραβική

¹⁶³ Η Nussbaum αναφέρει τη σημασία της αφηγηματικής μυθοπλασίας σε αυτή τη διαδικασία [υποσημείωση 27, (Nussbaum, 2006: 353)]. Ενδιαφέρουσα είναι και η προοπτική που δίνει στο ζήτημα της αφήγησης για τον εαυτό η Butler. Η αφηγηματική ικανότητα αποτελεί την προϋπόθεση της δυνατότητας να λογοδοτούμε για τον εαυτό μας, να αναλαμβάνουμε την ευθύνη για τις πράξεις μας (2009 [2005]: 26).

φωνή, με τον ήχο της οποίας, εμείς οι θεατές εξοικειωνόμαστε μέσα από τα διαφορετικά έργα.

Η μάχη της υποκειμενικότητας εκφράζεται από τον Bachar θαρραλέα και αγωνιστικά. Σε μια συνέντευξη που σκηνοθετεί ο Walid Raad με τον Bachar (Raad, 2007), ο Bachar εκφράζει την κριτική του για τον τρόπο που διαχειρίστηκαν, δημοσίευσαν και εκμεταλλεύτηκαν την εμπειρία της ομηρίας τους οι δυτικοί συγκρατούμενοι του. Ο Bachar καταλήγει στην αποφασιστική διαπίστωση: «η πιο σημαντική και παραγωγική πλευρά της κράτησης είναι ότι οι δυτικοί εμφανίστηκαν δημόσια με μια καθαρότερη και καλύτερη αίσθηση του εαυτού» (οπ.: 63) Ο Bachar καθ' όλη τη διάρκεια της συζήτησης μας κατευθύνει να σκεφτούμε τους μηχανισμούς της δυτικής κυρίαρχης κουλτούρας η οποία μετατρέπει κάθε εμπειρία σε ένα ακόμα εργαλείο ισχυροποίησης της παγιωμένης αντίληψης για την ηρωική, ανώτερη φύση του δυτικού υποκειμένου. Η 'ρύθμιση' αυτή από τη δυτική πλευρά, αρνείται ακόμα και υπό την πίεση των πιο τραυματικών εμπειριών να αναδιπλωθεί προς μια πιο αναστοχαστική, κριτική στάση απέναντι στον εαυτό, απέναντι στον ουσιοκρατικό και φυσικοποιημένο προσδιορισμό του εαυτού ως προς ένα κατώτερο, βάρβαρο Άλλο. Ο Bachar καταλήγει: είμαι πεπεισμένος ότι οι Αμερικάνοι απέτυχαν οικτρά να διηγηθούν, να καταγράψουν, να αναπαραστήσουν την εμπειρία της ομηρίας τους. Είναι άξιο απορίας γιατί από όλους τους τρόπους με τους οποίους θα μπορούσαν να γραφτούν οι ιστορίες ομηρίας, γράφτηκαν με αυτόν τον τρόπο (οπ.: 136).

Η στόχευση προς 'φυσικοποιημένες στιγμές' που αφορούν τον αραβικό κόσμο είναι διαρκώς παρούσα. Αυτό μας εξοικειώνει σχετικά με τον 'προσεκτικό' τρόπο που οφείλουμε να καταναλώνουμε το αρχείο. Στο βίντεο, όπου ο Souheil Bachar αφηγείται την ομηρία του, η φωνή του εκφωνητή (speakage) διακόπτει τη ροή της συνέντευξης, για να μας δώσει ορισμένες κατατοπιστικές πληροφορίες. Μας πληροφορεί για την ταυτότητα των υπόλοιπων ομήρων. Όλοι τους είναι Αμερικάνοι, εγγράμματοι και μορφωμένοι, εκπρόσωποι με τον τρόπο τους του δυτικού πολιτισμού: ένας ιεραπόστολος, ένας πολιτικός ακόλουθος, ο επικεφαλής τύπου του Associate Press, ένας πανεπιστημιακός, ένας διοικητικός υπάλληλος του πανεπιστημιακού νοσοκομείου. Εξαίρεση αποτελεί ο ντόπιος όμηρος, ένας χαμηλής βαθμίδας υπάλληλος της πρεσβείας, ο οποίος είναι και ο αφηγητής του βίντεο. Ερχόμαστε, άραγε, εδώ αντιμέτωποι με την αναπαραγωγή του σκόπιμου διαχωρισμού

του δυτικού από τον υπόλοιπο κόσμο σε πολιτισμένο και μη; Επιχειρείται, ίσως, από τους παραγωγούς του ντοκουμέντου, να μας ωθήσουν να αναλογιστούμε τη δυτική εξουσία που αναπαράγεται μέσω αυτών των ‘εκπροσώπων’ στη Μέση Ανατολή: ανθρώπων υπεράνω κάθε υποψίας, κληρικών, πανεπιστημιακών, εκπροσώπων του τύπου. Μια τέτοια ερμηνεία ίσως είναι υπερβολική. Βρίσκει όμως μια βάση στην έγερση της καχυποψίας που μας προκαλεί ένας τέτοιος διαχωρισμός. Και εδώ μπορούμε να υποθέσουμε μια ενδιαφέρουσα αντιστροφή· η καχυποψία, άλλο ένα χαρακτηριστικό που αποδίδεται συχνά στους ‘άλλους’ λαούς, καταλαμβάνει και εμάς τους δυτικούς θεατές μέσα από την αμφισημία των τεκμηρίων του αρχείου.

Στη μαρτυρία του Λιβανέζου αποκαλύπτεται η σοκαριστική πληροφορία ότι οι Αμερικάνοι ήθελαν να τους «βιάζει» τόσο ο ίδιος όσο και οι απαγωγείς τους, προκαταλαμβάνοντας, με έναν διεστραμμένο τρόπο, τον φόβο, όπως μας λέει ο Souheil, του ενδεχόμενου βιασμού τους από τους απαγωγείς. Σύμφωνα με την αφήγησή του, οι Αμερικάνοι συγκρατούμενοί του φαντασιώνονταν ότι ο βιασμός ήταν κάτι που συνέβαινε στο διπλανό δωμάτιο, πεπεισμένοι ότι μπορούσαν να ακούσουν το γεγονός. Ο αφηγητής αμφισβητεί αν αυτό ήταν πράγματι που άκουγαν από το διπλανό δωμάτιο. Παρουσιάζεται, έτσι, ως ο πιο ψύχραιμος σχετικά με τους απαγωγείς του αλλά και ο μοναδικός που τους δείχνει ενός είδους εμπιστοσύνης, υπονοώντας ίσως ότι η πεποίθηση των κρατουμένων αφορούσε μια δική τους προβολή. Σε μια αναπάντεχη αντιστροφή ο ίδιος ομολογεί ότι καμιά φορά θα ήθελε να βρίσκεται στη θέση των Αμερικάνων. Η πληροφορία για τη στρεβλή, υπό ομηρία σεξουαλικότητα που αναπτυσσόταν ανάμεσα στους ομήρους, προκαλεί πολιτικές συνδηλώσεις (connotations/συμπαραδηλώσεις). Στο βίντεο εμβόλιμα εμφανίζονται τηλεοπτικές ανταποκρίσεις, υποθέτουμε, σχετικά με το συμβάν, παραπέμποντάς μας σε οπτικά αποσπάσματα με το ομιλούν πρόσωπο του Ρήγκαν και φωτογραφίες αποκομμάτων εφημερίδων που καλύπτουν τις διαπραγματεύσεις μεταξύ Ιράν και Αμερικής. Η αφήγηση σχετικά με αυτή την πλευρά της ομηρίας καταλήγει σε μια σαφή διαπίστωση από την πλευρά του Λιβανέζου: οι Αμερικάνοι σιχαινόνταν το σώμα του, εντούτοις το άγγιζαν. Άραγε, αυτό αφορά μια ψυχαναγκαστική διαδικασία προκειμένου να ξεπεράσουν την αποστροφή τους, αναρωτιέται ο θεατής. Ο Λιβανέζος μιλάει για την ανομολόγητη απόλαυση που του προκαλούσε η εναλλαγή σεξουαλικής επιθυμίας και βίας. Στην περιγραφή του σχετικά με το εκούσιο παιχνίδι εξαπάτησης που διαμείβεται μεταξύ των απαγωγέων και των ομήρων σκεφτόμαστε κατ’ αναλογία

τις διολισθήσεις της διπλωματίας και των πολιτικών διαπραγματεύσεων. Το παιχνίδι αμφιβολίας επεκτείνεται προς εμάς τους θεατές, ως μοχλός κινητοποίησης. Με την αβεβαιότητα που προκαλείται από την αμφισημία των τεκμηρίων, ‘εγκαλούμαστε’ σε θεατές με επίγνωση ως προς την κατανάλωση των πληροφοριών και των μηνυμάτων του συγκεκριμένου αρχείου.

Το αρχείο σε αυτή την περίπτωση δεν αποποιείται τον ρόλο του ως ρυθμιστικός και θεσμίζων μηχανισμός. Ούτε προσπερνά το ζήτημα της έγκλησης. Η έγκληση, όμως, δεν αφορά μια *a priori* αποδοχή, όπου τα υποκείμενα αποδέχονται παθητικά τις υποκειμενικές θέσεις που τους αποδίδονται, χωρίς να υπάρχει δυνατότητα αντίστασης. Το αρχείο του Atlas Group θέτει συγκεκριμένα όρια ως προς την ευθύνη του χρήστη που πρέπει να κάνει τις κατάλληλες επιλογές, αναγνωρίζοντας ότι η συμπαράταξή του με έναν συγκεκριμένο μύθο έναντι ενός άλλου ενεργοποιεί ακριβώς τη δυνατότητα αντίστασης και δράσης. Η κατοχύρωση αυτού του μύθου με τον σχηματισμό του αρχείου, καθιστά τα θέματα γύρω από τα οποία επικεντρώνεται κοινωνικά ζητήματα και όχι απλά προσωπικές υποθέσεις. Πρόκειται για ζητήματα του δημόσιου και όχι του ιδιωτικού χώρου. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, τα υποκείμενα δεν συμβιβάζονται με τους κυρίαρχους ειδικούς ιδεολογικούς μηχανισμούς, όπως τα δυτικά MME. Ο τρόπος που συστήνεται το συγκεκριμένο αρχείο δεν επιτρέπει τον «πλήρη εγκιβωτισμό» του νοήματος σε συγκεκριμένα «κείμενα» τα οποία οι δέκτες καταναλώνουν με παθητικό τρόπο. Το αρχείο υπάρχει ως δηλωτικό της ρωγμής στην «κυρίαρχη ιδεολογία» (Phillips & Jorgensen, 2009 [2002]: 44), ή ακόμα ως επιβεβαίωση της φουκωικής θέσης ότι η ιδεολογία καθίσταται περιττή (οπ.: 47). Επιστρέφουμε, δηλαδή, εδώ στη θεωρία της ηγεμονίας που αναγνωρίζει σε κάθε κοινωνική ομάδα τη δυνατότητα να συμμετέχει και να επηρεάζει τη διαμόρφωση του νοήματος (οπ.). Με τη σύσταση του αρχείου ο δημιουργός του αναλαμβάνει την ευθύνη ως προς μια συγκεκριμένη διαμόρφωση του νοήματος. Το συγκεκριμένο αρχείο στρέφει την προσοχή μας, όχι τόσο στο περιεχόμενο, αλλά κυρίως στην κωδικοποίηση και την αποκωδικοποίηση του μηνύματος (οπ.).

Για παράδειγμα, το βίντεο *The Thin Neck* του ομώνυμου φακέλου, ανήκει στα τεκμήρια «Φάκελοι Τύπου AGP», φάκελοι, δηλαδή, που έχουν παραχθεί από το Atlas Group. Το συγκεκριμένο τεκμήριο κατά τα φαινόμενα είναι αποτέλεσμα μιας ακόμα συνεργασίας. Αφορά τη συνεργασία με τους Yussef Bitar, διευθυντή της κρατικής

υπηρεσίας ερευνών και George Semerdjian, «ατρόμητου φωτορεπόρτερ, ο οποίος έχασε με δραματικό τρόπο τη ζωή του το 1990» και «ακούραστα» κατέγραψε τους Λιβανέζικους πόλεμους τριών δεκαετιών. Ακόμα αφορά τη συνεργασία με τη Nahia Hassan, τοπογράφου της Διεύθυνσης Γεωγραφικών υποθέσεων του Λιβανέζικου Στρατού, όπως πληροφορούμαστε από τα στοιχεία του αρχείου. Τα τεκμήρια που έχουν κατατεθεί, παραχθεί για αυτόν τον φάκελο –αντίστοιχα με τα τεκμήρια των λοιπών φακέλων– παρότι θα μπορούσαν να θεωρηθούν τυπικά δείγματα υλικού ενός ιστορικού αρχείου, αποτελούν ταυτόχρονα χαρακτηριστικά δείγματα καλλιτεχνικών μέσων. Πρόκειται για τεχνουργήματα που ανήκουν στη σφαίρα των εικαστικών τεχνών. Είναι έργα μεικτής τεχνικής (mixed media), βίντεο τέχνης, σχέδια, φωτογραφίες. Αυτή η σύμπτωση δεν είναι καθόλου τυχαία, καθώς αποδιοργανώνει τα όρια μεταξύ των μέσων που ‘χρησιμοποιεί’ το αρχείο ή του υλικού που αποδέχεται ως αξιόπιστο τεκμήριο. Η αποδιοργάνωση των ορίων αποτελεί διακριτό χαρακτηριστικό της καλλιτεχνικής αρχειακής πρακτικής και προνόμιο (όχι βέβαια αποκλειστικό και μοναδικό έναντι άλλων συγγενών καλλιτεχνικών κατηγοριών) των δυνατοτήτων του συγκεκριμένου μέσου.

Το βίντεο του συγκεκριμένου φακέλου είναι χαρακτηριστικό της θέσης στην οποία μας (εγ)καλεί το εν λόγω αρχείο. Η απροσδιοριστία αυτού που βλέπουμε και ακούμε, η ανησυχία που προκαλεί η μετάβαση από την ηρεμία στην ένταση και τέλος η αποδοχή της απροσδιοριστίας ως αναγκαίας και ικανής συνθήκης κατανόησης του υλικού μοιάζουν να προτείνουν μια αλυσίδα ισοδύναμων με τη συνθήκη ζωής στο Λίβανο. Ακόμα, ο υπότιτλος ενός άλλου τεκμηρίου μικτής τεχνικής, *Για μια στιγμή καταλήφθηκα από τον πανικό της σκέψης ότι μπορεί να είχαν δίκιο (I Was Overcome By A Momentary Panic At The Thought That They Were Right)*, αποτελεί μια πολύ ισχυρή ένδειξη για τη σημασία του διαφορούμενου και την παραγωγική αξιοποίησή του. Ποιοι είναι αυτοί οι ‘άλλοι’ που μπορεί να είχαν δίκιο; Ο πανικός που προκάλεσε αυτή η σκέψη προέκυψε, ίσως, από το γεγονός ότι ‘αυτοί οι άλλοι’ είχαν πράγματι δίκιο· σκέψη την οποία το συγκεκριμένο υποκείμενο απώθησε. Το εύλογο ερώτημα που αιωρείται είναι: στην περίπτωση που αυτοί οι άλλοι είχαν δίκιο, γιατί αυτό θα σήμαινε κάτι τόσο συνταρακτικό για το εν λόγω υποκείμενο που θα δικαιολογούσε την απώθηση αυτής της παραδοχής και τον πανικό στην ανάκληση της; Ο πανικός είναι δηλωτικός της σύγχυσης που προκαλείται στα υποκείμενα, όταν βρίσκονται σε κατάσταση ‘εκτάκτου ανάγκης’, είτε αυτή αφορά την προσωπική ομηρία ατόμων, είτε

την ‘ομηρία’ μιας χώρας (του Λιβάνου) που βρίσκεται σε διαρκή εμπόλεμη κατάσταση. Σε κάθε περίπτωση η αίσθηση της απουσίας ελέγχου της ζωής τους αποδιοργανώνει ριζικά τα υποκείμενα.

Η αμφιβολία που αιωρείται ως προς το νόημα των τεκμηρίων, της καταλογράφησης και κατηγοριοποίησής τους αποτελεί δομικό στοιχείο του αρχείου. Η αμφιβολία ενεργοποιείται ως ένας μηχανισμός ενδυνάμωσης της ανάμειξης του θεατή, στην αποκωδικοποίηση και ερμηνεία των τεκμηρίων. Στην αρχή του βίντεο, που προαναφέραμε, παρακολουθούμε μια λεπτή γραμμή που αρχικά κινείται ανησυχητικά χωρίς να αποκαλύπτει τίποτα παραπάνω από την ευθεία της. Σταδιακά η γραμμή σχηματίζει μια ζώνη μέσα από την οποία βλέπουμε μια πανοραμική θέα της πόλης. Ο αρχικός ήχος, ο παφλασμός της θάλασσας αναμειγνύεται με τη βοή του αέρα δημιουργώντας ένα ηχητικό περιβάλλον (ambience) αβεβαιότητας και ανησυχίας, καθώς το σκοτάδι της εικόνας δεν μας επιτρέπει να εξοικειωθούμε με το περιβάλλον. Μετατρέπεται στον ήχο της πόλης, στη βοή αραβικών ομιλιών που σταδιακά δυναμώνουν για να αναμειχθούν με σειρήνες, ήχους πιθανά από πυροβολισμούς και φωνές τρόμου. Η εικόνα σταδιακά μαυρίζει, για να δώσει τη θέση της σε στατικές μαυρόασπρες εικόνες αρχείου από εκρήξεις βομβών εγκλωβισμένων στη μηχανή αυτοκινήτων. Παρενθετικά να σημειώσουμε, οι εικόνες αυτές μας παραπέμπουν στο ευρετήριο αυτών των αυτοκινήτων που υπάρχει σε άλλο σημείο του αρχείου σε μορφή «σημειωματάριου». Τα σημεία επαφής, επικοινωνίας των μερών του αρχείου, υπογραμμίζουν τον συνδετικό τρόπο με τον οποίο κανείς οφείλει να ξεδιπλώσει την ιστορία που αφηγείται το αρχείο.

Συνεχίζοντας με το βίντεο, σε αυτές τις στατικές εικόνες αρχείου, παίρνουμε εμβόλιμα πληροφορίες για τον δημιουργό του. Βλέπουμε το πρόσωπό του και κάποια στοιχεία ταυτότητας που τον αφορούν διέρχονται γρήγορα από τα μάτια μας, για να ξανααφεθούμε στην κίνηση μιας αφηρημένης ζώνης (ενδεχομένως πρόκειται για τη θέα από ένα μηχανοκίνητο που κινείται με ταχύτητα). Η μαύρη ζώνη περνά μπροστά από τα μάτια μας, ενώ ακούμε τον ήχο μιας μηχανής (ίσως τρένου) που κινείται γρήγορα και ρυθμικά. Η εικόνα αυτή δίνει τη θέση της σε πολύ αργά εναλλασσόμενες εικόνες της Βηρυτού υπό τον ήχο, για άλλη μια φορά της πόλης. Εκτός από τη βοή του δρόμου, αυτή τη φορά ακούμε ευδιάκριτα το τιτίβισμα πουλιών. Η εικόνα αλλάζει για άλλη μια φορά. Σταδιακά καταλήγει σε μια μπλε ζώνη, ενώ πάλι ακούμε ήχους

μιας απροσδιόριστης δραστηριότητας. Η εικόνα δίνει τη θέση της σε μαυρόασπρα στιγμιότυπα επιφανειών και ανθρώπων –έναν νεκρό στον δρόμο, το αρνητικό της φωτογραφίας ενός άνδρα και άλλες μαυρόασπρες φωτογραφίες προσώπων και της πόλης. Εικόνες καταστροφής διαδέχονται πανοραμικές όψεις της πόλης. Η σιωπή που τις συνοδεύει, δίνει πάλι σταδιακά τη θέση της στον ήχο της πόλης και οι εικόνες γίνονται για άλλη μια φορά έγχρωμες όψεις της. Η υπνωτική αργή εναλλαγή των εικόνων συνεχίζεται. Στο τέλος πληροφορούμαστε ότι η κινηματογράφηση έγινε από το Atlas Group, πληροφορία που επαναφέρει το ζήτημα της αυθεντίας (authorship), του δημιουργού (author) και της αντικειμενικότητας των τεκμηρίων.

Στον ορίζοντα της ηγεμονίας, η οποία κινείται ανάμεσα στην ‘αντικειμενικότητα’ και το ‘πολιτικό’, βλέπουμε την προοπτική αυτού του έργου. Ο βασικός, κατά τα φαινόμενα, δημιουργός του βίντεο είναι ένα «επίσημο» στέλεχος του κρατικού μηχανισμού. Είναι ο υπεύθυνος ερευνών για τις βόμβες-αυτοκίνητα (εικ. 30) που εκρήγνυνται ανεξέλεγκτα στους δρόμους της Βηρυτού κρατώντας τους υπεύθυνους σε εγρήγορση υπό το βάρος μιας διαρκούς απειλής. Το υλικό που μας παρέχει ο συγκεκριμένος «επίσημος» φορέας είναι άραγε αντικειμενικό; Το αντικειμενικό μπορεί να γίνει ξανά Πολιτικό. Η ποιητικότητα που χαρακτηρίζει το υλικό υπογραμμίζει ακριβώς αυτό. Οι συγκρούσεις ενδέχεται να υποχωρήσουν μέσα στο χρόνο και να δώσουν τη θέση τους σε μια νέα «αντικειμενικότητα» ως αποτέλεσμα της «φυσικοποίησης μιας ορισμένης οπτικής και της διαμόρφωσης κοινωνικής συναίνεσης γύρω από αυτή» (Phillips & Jorgensen, 2009 [2002]: 78). Υπό αυτή την έννοια το αρχείο γίνεται «αντικειμενο(ι)κό» και στη συνέχεια «χωροποιείται» για να αποτύχει στο μέλλον. Το αρχείο, από αντικειμενικό, ενιαίο, γνήσιο τεκμήριο αλήθειας και γνώσης αποδιαρθρώνεται. Και σε αυτή την (ορθογραφική) αποδιοργάνωση συμπυκνώνεται η διαδρομή του από ένα αντικειμενικό τεκμήριο σε αντι-κείμενο. Αφορά την αποδόμησή του αρχείου από φυσικό ντοκουμέντο, χώρο, αρχειοθήκη, βιβλιοθήκη σε κείμενο, σε αντικείμενο προς εξέταση, μέσα στον ιδιόρρυθμο τρόπο ύπαρξης του ως απόφανσης [ούτε γνήσια γλωσσικό, ούτε αποκλειστικά υλικό]. Σε αυτή την αποδόμηση το αρχείο μετασηματίζεται σε μέσο ανάλυσης, σε εξουσιαστικό μηχανισμό, σε ανταγωνιστική κατασκευή που δεν στέκεται μόνο στην εξάρθρωση, αλλά στοχεύει σε νέες διαμορφώσεις, όπως δείξαμε στο δεύτερο κεφάλαιο. Η συνεχής εναλλαγή του βίντεο μπορεί να διαβαστεί και μεταφορικά, ως μια αλληγορία αυτής της διαδικασίας.

Ποια είναι η συνθήκη με την οποία επιχειρεί να μας ‘συντονίσει’ ο δημιουργός του αρχείου; Οι πληροφορίες που μας δίνει το τεκμήριο δεν αφορούν συγκεκριμένους ανθρώπους, τόπους, ώρα και μέρα. Άρα τυπικά είναι ένα άχρηστο ιστορικό τεκμήριο σχετικά με τα συμβάντα που έλαβαν χώρα την περίοδο στην οποία αναφέρεται το αρχείο. Γιατί άραγε περιλαμβάνεται αυτό το τεκμήριο στο αρχείο και γιατί οι συνδημιουργοί του είναι ένας εκπρόσωπος της κρατικής μηχανής και ένας θαρραλέος ήρωας των τοπικών ΜΜΕ, ένας ατρόμητος φωτορεπόρτερ, ο οποίος έχασε τη ζωή του με τραγικό τρόπο το 1990; Στη βάση της ιδιότητας των δημιουργών του βίντεο, καλούμαστε να αποκρυπτογραφήσουμε το νόημα αυτού του αφαιρετικού βίντεο, που περιγράψαμε προηγουμένως. Μέσα στην εναλλαγή των εικόνων υποθέτουμε ότι κρύβεται μια πολύτιμη πληροφορία «επίσημη» και «έγκυρη». Η ‘καταχώρηση’ της στο αρχείο την καθιστά «θεσμοποιημένη και κοινωνικά καθορισμένη» (Βλ. σχετικά σπ.: 48). Το βίντεο περιγράφει μια αναγκαία και ικανή συνθήκη επιβίωσης. Στις φωτογραφίες που αφορούν την καταγραφή αυτοκινήτων που χρησιμοποιήθηκαν ως βόμβες σε βομβιστικές επιθέσεις η κρίσιμη παράμετρος της ιστορικής εμπειρίας για τον Walid Raad δεν είναι η στιγμή της έκρηξης, αλλά το διαρκές άγχος ότι μια βόμβα μπορούσε να εκραγεί ανά πάσα στιγμή χωρίς προειδοποίηση. Οι φήμες που εξαπλώνονταν κατά τη διάρκεια του πολέμου ότι συγκεκριμένα χρώματα και μάρκες αυτοκινήτων χρησιμοποιούνταν πιο συχνά για βόμβες επηρέαζε την καθημερινή ζωή κατά τη διάρκεια του πολέμου. Ταυτόχρονα, είναι δηλωτική του παραλογισμού που εγείρουν οι καταστάσεις εκτάκτου ανάγκης.

Σε έναν άλλο φάκελο του αρχείου, που αποδίδεται στον ιστορικό Fadl Fakhouri (μια ακόμα κατασκευασμένη διασύνδεση του αρχείου) υπάρχει το Σημειωματάριο Νο 38. Αυτό περιλαμβάνει στοιχεία αυτοκινήτων-βομβών: χρώμα, μοντέλο καθώς και πραγματολογικά στοιχεία των απωλειών των βομβιστικών επιθέσεων που λάμβαναν χώρα κατά τη διάρκεια των πολέμων. Το ασύνδετο του τύπου των αυτοκινήτων, η χωρίς νόημα πληροφορία σχετικά με τη μάρκα και τα λοιπά στοιχεία των αυτοκινήτων, η αδυνατότητα εξαγωγής μιας χρήσιμης πληροφορίας η οποία θα βοηθούσε την πρόληψη τέτοιων περιστατικών σε σχέση με το είδος των αυτοκινήτων, υπογραμμίζει τον ενδεχομενικό και ανακριβή τρόπο των στόχων και των δολοφονικών αποπειρών. Η πηγή του άγχους εντοπίζεται στον τυχαίο και απρόβλεπτο χαρακτήρα των επιθέσεων. Το κρίσιμο σε αυτή την περίπτωση είναι η παραδοχή ότι,

για να επιβιώσει κανείς, πρέπει να είναι ανθεκτικός. Αυτό το χαρακτηριστικό της συγκεκριμένης κοινωνίας μεταφέρει όχι απλά μια πληροφορία, αλλά ένα πολιτικό μήνυμα.

Μια ακόμα λεπτομέρεια διαταράσσει την ‘φυσικοποιημένη’ τάξη πραγμάτων. Το όνομα του ιστορικού που είναι υπεύθυνος για αυτόν το υποφάκελο του αρχείου είναι μια μεταφορά του εσωτερικού διχασμού της ίδιας της κοινωνίας στην οποία αναφέρεται. Το όνομά Fadh Fakhouri αυτή τη συγκεκριμένη ιστορική στιγμή είναι αδύνατο. Ένα τέτοιο όνομα δεν συνηθίζεται στην παράδοση του Λιβάνου. Ενδεχομένως αυτή η διαπίστωση δημιουργεί αμφιβολία για τη δυνατότητα ύπαρξης ενός τέτοιου προσώπου και κατ’ επέκταση των τεκμηρίων που παράγει. Η νοηματική αυτοαναίρεση που δημιουργεί αυτή η σύμβαση προκαλεί σκόπιμα μια παραγωγική σύγχυση, την οποία ο χρήστης πρέπει να εκμεταλλευτεί δημιουργικά για να ξεδιπλώσει όσα τα αρχείο σκόπιμα ‘αποκρύπτει’. Η διαδικασία αυτή μας παραπέμπει στο ‘σκιάδες’ αρχείο του Sekula. Πρόκειται για το συνδυασμό ενός χριστιανικού και ενός μουσουλμανικού ονόματος. Δηλώνει τις εσωτερικές συγκρούσεις που αφορούν την ταυτότητα του εν λόγω υποκειμένου. Στα Αραβικά το δεύτερο όνομα σημαίνει περήφανος, καυχησιάρης (bragging), ενώ το πρώτο σημαίνει επιφυλακτικός –μπορεί επίσης να σημαίνει ανώτερος, καλός και φιλικός. Σύμφωνα με την ερμηνεία του Dag Peterson, το όνομα του ιστορικού αποκαλύπτει ότι πρόκειται για έναν «καυχησιάρη αφηγητή», κάποιον που δεν δεσμεύεται στην «αντικειμενική ιστορία όπως πραγματικά έγινε», δηλώνει όμως ταυτόχρονα ότι ο αντιμαχόμενος χώρος μεταξύ εμπειρίας και τεκμηρίου δεν είναι κενός (Peterson, March 2004: 46). Το όνομα με περιγραφικό τρόπο αναφέρεται στον διχασμό στον οποίο κάθε υποκείμενο είναι καταδικασμένο και αναγκασμένο, έναν διχασμό ο οποίος δεν είναι δυνατόν να επουλωθεί, καθώς δεν υπάρχει καμία πιθανότητα σύνθεσης. Άλλωστε, για να κάνουμε ένα ακόμα διανοητικό άλμα, η σχέση του αρχείου και του ιστορικού αφορούν τη σχέση ανάμεσα στην αλήθεια και τη γνώση (που είναι άλλωστε αυτό το ίδιο διχασμένο υποκείμενο).

Οι κατασκευές του Atlas Group υπογραμμίζουν ότι η αμφιβολία και το αβέβαιο είναι βασικά στοιχεία ζωής και επιβίωσης. Σε αυτή τη βάση προσβλέπουν σε μια ‘άλλη νεωτερικότητα’, που εμπεριέχει ως δομικά αυτά τα στοιχεία. Οι ‘κατασκευές’ προσώπων, τεκμηρίων, καταστάσεων ανοίγουν μια σειρά από νέες δυνατότητες για το

υποκείμενο, καθώς το φέρνουν αντιμέτωπο με τα όρια του ανθρώπινου πράττειν, αλλά ταυτόχρονα το απελευθερώνουν από υπερπροσδιορισμούς του παρελθόντος. Η αμφιβολία και το αβέβαιο, όμως, δεν συνεπάγεται έλλειψη θέσης του υποκειμένου. Η κριτικός Kara L. Rooney (2009: χωρίς αριθμηση), συντάσσεται με την επικρατέστερη ανάγνωση του έργου του Raad σχετικά με τις μάταιες εχθροπραξίες και την υπερβολική οικονομική πόλωση. Σύμφωνα με τη ανάγνωσή της, το ενδιαφέρον του αρχείου του Atlas Group βρίσκεται ακριβώς στο γεγονός ότι ο καλλιτέχνης «αρνείται να διαλέξει στρατόπεδο». Σύμφωνα με την κριτικό το έργο είναι προστατευμένο μέσα στη διαρκή αμφισημία που προκαλεί (καθώς πρόκειται για «καλλιτεχνική πρακτική που παρουσιάζεται ως αρχειακό ντοκουμέντο μασκαρεμένο σε πολιτική ιστορία») και «αρνείται να καταπιαστεί με τη μοιρασιά της αλήθειας και της μυθοπλασίας, προτιμώντας να ενώσει τη γραμμή μεταξύ του πραγματικά αληθινού και του απόκρυφα φανταστικού» (οπ.). Πράγματι, όπως δείξαμε και στο προηγούμενο κεφάλαιο, αυτή είναι μια γενικού τύπου ανάγνωση για τις καλλιτεχνικές πρακτικές αρχείου· η διατάραξη, δηλαδή, των ορίων μεταξύ αλήθειας και κατασκευής και η κατά τα φαινόμενα αμεροληψία των δημιουργών αυτής της κατασκευής. Αυτή, όμως, η προσέγγιση δεν διαφωτίζει ούτε τα όρια αλλά ούτε και τις προοπτικές αυτής της πρακτικής. Η ανάδραση της θεραπευτικής διαδικασίας, της οικειοποίησης και της αλληγορίας, δεν επαρκούν, για να κατανοήσουμε την αιχμή των αρχειακών πρακτικών, όπως επισημαίνει ο Hal Foster (Καλοκαίρι 1996). Επιπλέον, μια προσέγγιση σαν της Rooney δεν διαφυλάσσει το αρχείο από το λόγο της υστερίας, όταν αυτό εγκαταλείπεται σε μια διαρκή μετωνυμική μετάθεση των σημαινόντων, όπου η επιθυμία για μερική καθήλωση σε ορισμένους μη τυχαίους στόχους προσπερνάται βιαστικά και αλόγιστα.

Πράγματι ο Raad δεν κάνει μια συμβατική πολιτική, αλλά το έργο του μπορεί να θεωρηθεί πολιτική τέχνη. Το αρχείο του Atlas Group αναδεικνύει τα σημεία συρραφής του νοήματος με τις νέες συνδέσεις που παράγει και είναι υποκείμενο και αντικείμενο κριτικής και (αυτο)κριτικής. Κάθε αρχείο είναι συγκεκριμένο, ως προς το περιεχόμενο του αλλά ταυτόχρονα είναι και ένα γενικό «σχήμα που επιτρέπει μια χαρτογράφηση των λόγων που κυκλοφορούν σε μια συγκεκριμένη χρονική στιγμή ή σε ένα ιδιαίτερο κοινωνικό τομέα» (Phillips & Jorgensen, 2009 [2002]: 50). Το συγκεκριμένο αρχείο μας υπενθυμίζει κάτι ακόμα: υπάρχουν Εβραίοι, Χριστιανοί, Ινδουιστές, Μουσουλμάνοι, Βουδιστές που όλοι μοιράζονται μια κοινή θεωρητική

απόρριψη της δυτικής νεωτερικότητας και του καπιταλιστικού ήθους. Η βάση της εκτεταμένης λαϊκής στήριξης αυτών των κινημάτων βασίζεται στη ματαίωση που ένωσαν από τα αντισυστημικά κινήματα και τις κρατικές τους δομές, όπως σημειώνει ο Wallerstein (2007 [1998]: 76). Η διαπίστωση αυτή αφορά μια ακόμη κρίσιμη παράπλευρη συζήτηση η οποία μπορεί να αναπτυχθεί με τη μελέτη αρχείων, όπως αυτό του Atlas Group.

Η παραγωγή τέτοιων αρχείων γίνεται κατανοητή μέσα σε ένα κοινωνικο-ιστορικό πλαίσιο. Στο άρθρο *Identity and Victimhood* (Enns, 2007) πληροφορούμαστε ότι από το τέλος της δεκαετίας του '90 επιστήμονες και ειδικοί στο θέμα «πάλης και συγκρούσεων» κατέληξαν στο συμπέρασμα ότι χρειάζονται νέοι τρόποι και νέα παραδείγματα επίλυσης και διαχείρισης της εξάρθρωσης των βεβαιοτήτων μας, εξαιτίας της αλλαγής που σημειώνεται στο είδος των συγκρούσεων που αναδύονται με το τέλος της ψυχροπολεμικής περιόδου. Μια τάση που επισημαίνουν με αρκετή ευκρίνεια είναι ότι οι συγκρούσεις έχουν γίνει κατά κύριο λόγο ενδοκρατικές (intrastate) και εθνοκεντρικές. Το νέο τοπίο απαιτεί νέες προσεγγίσεις. Το 1992 καταμετρήθηκαν 81 ειρηνικές και βίαιες διεθνείς και εμφύλιες διαμάχες στην Αφρική, στην Ευρώπη και στη Μέση Ανατολή (οπ: 8). Στο ίδιο άρθρο εξετάζονται ως παραδείγματα η περίπτωση της Ρουάντα και η περίπτωση της Μέσης Ανατολής σχετικά με τις επενέργειες του σύγχρονου τρόπου των συγκρούσεων και της διαχείρισής τους. Στη μελέτη αυτών των περιπτώσεων διαπιστώνεται ότι τέτοιου τύπου κρίσεις αλλά και κρίσεις όπως αυτή της Ανατολικής Ευρώπης, ισχυροποιούν εκ νέου τα αιτήματα του εθνικού προσδιορισμού και πολύ περισσότερο τα ζητήματα της ταυτότητας. Η επιτακτικότητα του «ανήκειν» (belonging) γίνεται απόλυτη και χαρακτηρίζεται από τη διάθεση αποκλεισμού (exclusionary), όταν η ταυτότητα απειλείται από εξωγενείς δυνάμεις. Σε αυτή την περίπτωση, οι μέθοδοι αποκλεισμού, μέσω διακριτικών πρακτικών που καθιστούν σαφές το πού ανήκει κάποιος, θεωρούνται πράξεις αντίστασης (οπ.:9).

Οι περιπτώσεις κρατών που βιώνουν τέτοιες μακροχρόνιες βίαιες συγκρούσεις στις οποίες αναφέρεται το άρθρο, όπως φαίνεται από το αρχείο του Atlas Group αλλά και όπως δείχνουν άλλες περιπτώσεις αρχειακής τέχνης, δεν άφησαν ανεπηρέαστο το πεδίο της τέχνης. Σχετικά με την τραγική περίπτωση της γενοκτονίας της Ρουάντα, ο καλλιτέχνης Alfredo Jaar επιδίδεται σε μια καλλιτεχνική έρευνα διάρκειας έξι χρόνων.

Στη διάρκεια αυτή, όπως καταθέτει ο ίδιος έκανε είκοσι ένα διαφορετικά έργα, απόπειρες να αναπαραστήσει την εμπειρία του και «όλες απέτυχαν»¹⁶⁴. Με έναν τρόπο το συνολικό πρότζεκτ μιλά για την αποτυχία της αναπαράστασης. Το αρχείο φωτογραφιών που δημιουργεί, προκαλεί μια ανθρωπιστική συγκίνηση. Αυτό, όμως, δεν αρκεί, για να ξεδιπλωθεί το σύνολο της εμπειρίας. Εμείς οι θεατές οφείλουμε να ανασύρουμε πληροφορίες που τείνουμε να παραβλέπουμε, για τις οποίες εθελουφλούμε, πληροφορίες σχετικά με την άθλια υπόθεση της μαύρης ηπείρου και των πρώην αποικιών. Το πρότζεκτ μιλά, κυρίως, για την ευθύνη των δυτικών υποκειμένων, του καθενός μας, απέναντι στην εγκληματική αδιαφορία της διεθνούς κοινότητας, όταν δεν υπάρχει άμεσο οικονομικό όφελος. Καταδεικνύει, ακόμα, την αποτυχία των μέσων μαζικής επικοινωνίας να μεταφέρουν τις πραγματικές πληροφορίες που κρύβονται πίσω από τα γεγονότα. Ο Jaar δεν παράγει έργα που είναι άμεσα καταγγελτικά. Αξιοποιεί τις τεχνικές της τεκμηριωτικής τέχνης στην παράδοση των καλλιτεχνικών ερευνητικών πρότζεκτ επιλέγοντας, όμως, μια ποιητική γλώσσα, μετατρέποντας τα πορίσματα των ερευνών του σε μνημεία για τους ανθρώπους της Ρουάντα. Κατά κάποιο τρόπο η τέχνη του χαρακτηρίζεται από τη λυρικότητα της ανθρωπιστικής καλλιτεχνικής παράδοσης. Σε αντίθεση, όμως, με άλλες ‘ουμανιστικές’ προσεγγίσεις, η δική του προσέγγιση διακατέχεται ταυτόχρονα από μια διαρκή αμφιβολία σχετικά με τα όρια της αναπαράστασης, την πλάνη του θεάματος, γεγονός που μαρτυρούν οι πολυάριθμες εκδοχές του πρότζεκτ ως ένδειξη αποτυχίας.

Το αρχείο του Atlas Group μας εξοικειώνει με την ιστορία του Λιβάνου. Ο θεατής έρχεται αντιμέτωπος με μια ευθύνη. Αναλαμβάνει προς στιγμή τη θέση του αναλυτή, καλείται να ανακαλύψει ευρύτερες δομές, να σκεφτεί τις συνέπειες των συγκεκριμένων παραστάσεων που παράγει το αρχείο. Καθένας οφείλει να αναλάβει τη ‘διπλή διανοητική διαδικασία’ για την οποία έχουμε κάνει λόγο: πρώτα να αποσαφηνίσει τη θέση του δρώντος σε σχέση με αυτή την πράξη (σύστασης του αρχείου) και στη συνέχεια να αναλάβει ο ίδιος μια θέση, να έρθει αντιμέτωπος με τις δικές του αντιφατικές και άρρητες επιθυμίες, τις ρήξεις, τις ρωγμές των αποτυχιών και των αντιφάσεων στη δική του ζωή και των λοιπών υποκειμένων. Μέσω του αρχειακού

¹⁶⁴ <http://www.pbs.org/art21/artists/jaar/clip1.html> , τελευταία επίσκεψη 5/2011.

μηχανισμού¹⁶⁵ καλείται να κρατήσει την απόστασή του από όσα νοήματα θεωρεί ως δεδομένα (Phillips & Jorgensen, 2009 [2002]: 54). Η διαδικασία αυτή δεν παραλείπεται ούτε στην περίπτωση ενός αρχείου κατασκευασμένων ντοκουμέντων. Στο αρχείο και στα τεκμήρια υπάρχει η πρόθεση της εκδίπλωσης ενός «πολύπτυχου συνόλου πρακτικών, λόγων και γλωσσικών παιγνίων» (Mouffe, 2004 [2000]: 149), που δεν «αναζητούν βεβαιότητες, αλλά διερευνούν τις ευθύνες μας». Προκειμένου «να κατανοήσουμε τι σημαίνει ευθύνη, πρέπει να παραιτηθούμε από το όνειρο του απόλυτου ελέγχου» (οπ.: 158). Έτσι, η αμφισημία των ντοκουμέντων του Walid Raad αλλά και των ίδιων των χαρακτήρων που κατασκευάζει, στρέφει την προσοχή μας περισσότερο στην ευθύνη και όχι στην αποποίησή της με την άρνηση της λήψης θέσης. Αντίθετα, η θεσιληψία (positioning) είναι το ζητούμενο.

Όπως σημειώνει ο Dag Peterson στο *Archiving the Potentialities of Events* (Peterson, March 2004), τυπικά τα αρχεία δημιουργούνται, για να διευκολύνουν την κοπιώδη διαδικασία της ταυτοποίησης γεγονότων μέσω των αναπαραστατικών αναλύσεων. Αντιλαμβανόμαστε τα αρχεία ως το θεμέλιο της ιστορικής έρευνας. Τα αρχεία οργανώνονται, για να βοηθούν την αντιπροσωπευτική αναγνώριση γεγονότων. Η οργάνωση ενός αρχείου αφορά την τοποθέτηση αντικειμένων σε μια ροή. Κάθε είδος ταξινόμησης έχει ως κύριο στόχο της να τοποθετεί τα πράγματα σε γραμμικές διευθετήσεις. Το σύστημα ταξινόμησης δημιουργεί και διατηρεί τη γραμμική συνάφεια ενός αυξανόμενου και υπό διαρκή αλλαγή καταλόγου. Οι ροές που δημιουργούνται επιτρέπουν στην αντιπροσωπευτική (representational) ανάλυση να ανακαλύψει και να συγκρίνει τις αλλαγές που διασώζονται και έτσι να αναγνωρίσει ένα καθαυτό ιστορικό γεγονός. Οι ανακαλύψεις, οι συγκρίσεις και οι αναλύσεις που ένα αρχείο μπορεί να επιτρέψει, δύνανται να ανιχνεύσουν ένα είδος πραγματικής αλλαγής. Μόνο οι αλλαγές που διασώζονται μπορούν να ομαδοποιηθούν και να ταξινομηθούν σε ένα αρχείο. Τα μόνα γεγονότα που μπορούν να αναγνωριστούν σε ένα αρχείο είναι εκείνα που μπορούν να ανασυσταθούν μέσω της αναπαράστασης. Αυτό αφορά την ‘δυναμική’ του αρχείου¹⁶⁶. Κατά τον Peterson, η δυναμική είναι η

¹⁶⁵ ο Giorgio Agamben, στο *What is an Apparatus* σημειώνει: apparatus είναι οτιδήποτε έχει τη δυνατότητα με κάποιο τρόπο να συλλαμβάνει, να προσανατολίζει, να καθορίζει, να αναχαιτίζει, να διαπλάθει, να ελέγχει, να εξασφαλίζει τις χειρονομίες, τις συμπεριφορές, τις απόψεις και τους λόγους των ζωντανών όντων (Agamben, 2009 [2006]).

¹⁶⁶ Ο συγγραφέας εδώ μεταφράζει την αριστοτελική έννοια δυναμική ως potentiality και την έννοια ενέργεια ως actuality (πραγματικότητα) (Peterson, March 2004: 40).

εμμένεια ενός πράγματος στην εισέτι αόριστη μεταβολή που βρίσκεται καθ' οδόν (οπ.: 45). Η δυναμική, κατά τον συγγραφέα (ο οποίος παραπέμπει στον Deleuze), είναι εξίσου αληθινή όσο και η ίδια η πραγματικότητα (οπ.: 42). Ο χώρος της δυναμικής μεταξύ μιας εμπειρίας και ενός ντοκουμέντου είναι ικανός ο ίδιος να παράγει ιστορία (οπ.).

Σύμφωνα με τον Peterson σε αυτή τη δυναμική βρίσκεται η προοπτική του αρχείου του Atlas Group. Η συλλογή δυνατοτήτων (potentialities) αντικρούει και αμφισβητεί την παραδοσιακή έννοια του αρχείου, καθώς οι δυνατότητες δεν καθορίζονται με όρους αναπαράστασης. Τα τεχνούργηματα (artefacts), τα οποία συμπεριλαμβάνονται στο αρχείο ως τεκμήρια, δεν αναπαριστούν γεγονότα όπως ακριβώς συνέβησαν. Περισσότερο αποκαλύπτουν αλλαγές ιστορικής δυνατότητας και αυτές οι αλλαγές συνιστούν έναν αριθμό «εμμενών» (immanent) γεγονότων τα οποία ο Walid Raad κατόρθωσε να αναδείξει. Σύμφωνα με τον Peterson, στα παραδοσιακά αρχεία δεν βρίσκονται στην επιφάνεια οι κανόνες κατασκευής που τα διέπουν. Αντίθετα, στην περίπτωση του Atlas Group, αυτό αναδεικνύεται ως σημαντική παράμετρος του. Όπως αναφέρει ο δημιουργός του, σκοπός του αρχείου δεν είναι μόνο να εντοπίσει, να διατηρήσει και να μελετήσει διαφορετικά ιστορικά ευρήματα αλλά επίσης να τα παράγει. Το ερώτημα που παραμένει ανοιχτό είναι: στην περίπτωση που πράγματι, αυτό το ανορθόδοξο αρχείο παράγει ιστορία, προς ποια κατεύθυνση κινείται η πρόθεση αυτής της παραγωγής, τι είδους αγωνιστικό λόγο οργανώνει και ποια ευθύνη αναλαμβάνει ο δημιουργός του; Η ιστορία δεν τελειώνει με μια απλή τελετουργική αναφορά στην αποκέντρωση και αποδόμηση της δομής. Αφορά την ίδια την πρακτική της αποκέντρωσης και της αποδόμησης¹⁶⁷. Ο δημιουργός μιας δομής, ενός αρχείου έχει ευθύνη απέναντι σε αυτή τη διαδικασία.

Τα 'κατασκευασμένα' ντοκουμέντα υπόκεινται στην αρχή της ενδεχομενικότητας. Το αρχείο αφορά ένα μερικό κλείσιμο. Η διατήρηση της αβεβαιότητας για τη σύνδεση μεταξύ των ντοκουμέντων και της ιστορικής εμπειρίας, η συνεχής αναφορά στις 'πιθανότητες', δεν κλείνουν τον κύκλο, σύμφωνα με τον Peterson, αλλά τον ανοίγουν σε μια περιστροφική κίνηση. Υπάρχει ένας πολύ σαφής λόγος για αυτή τη στρατηγική. Αφορά την επιθυμία και την πρόθεση να μην περιοριστεί η εμπειρία του

¹⁶⁷ Βλ και σχετική συζήτηση στο (Marchart, 1999: χωρίς αριθμηση).

τραυματικού πολέμου σε λεκτικά ή οπτικά κλισέ. Αυτή η διαπίστωση υπογραμμίζει ότι το αρχείο του Atlas Group δεν είναι μια «εργαλειοποίηση» (instrumentalise) των παθών των Λιβανέζων. Ο δημιουργός του αρχείου αναλαμβάνει την ευθύνη να προφυλάξει τον χρήστη του αρχείου από την πολιτική παραπλάνηση που βασίζεται στην επιμονή στη θέση του θύματος. Μια τέτοια συνθήκη, σύμφωνα με τον Lolle Nauta κρατά το άλγος διαρκώς ζωντανό, κάνοντας «την ιστορία κάτι διαρκές, ένα άσειστο εμπόδιο στο μέλλον» (Nauta, 2001: 340).

Σχετικά με το δύσκολο τρόπο να μιλήσει κανείς καθαρά για συλλογικά τραύματα –όπως τα στρατόπεδα συγκέντρωσης, οι γενοκτονίες στην πρώην Γιουγκοσλαβία, στη Ρουάντα, στην Καμπότζη ή το καθεστώς του απαρχαίντ– χωρίς να υπονομεύει τις φρικαλεότητες σε ‘επίσημες’ εκδοχές (formal jargon), έχουν αποφανθεί διανοητές όπως οι Derrida, Libskid, Ronell, Keenan, επιχειρώντας στα πλαίσια του ύστερου αποδομισμού να βρουν τρόπους να υπερβούν αυτό το εμπόδιο (Peterson, March 2004). Ερωτήματα ευθύνης είναι θεμελιώδη σε αυτές τις προσεγγίσεις. Το πρότζεκτ του Walid Raad, ενός «αρχείου πιθανοτήτων» αφορά μια τέτοια ‘διαφοροποιημένη’ προσέγγιση από προσεγγίσεις όπως αυτή της Rooney περί ‘άρνησης επιλογής στρατοπέδου’. Κατά την Caroline A. Jones (2005: χωρίς αριθμηση), η αμφιβολία μπορεί να έχει βαθιές κοινωνικές επιπτώσεις. Τα στοιχεία, στην προκειμένη περίπτωση μπορούν να αφορούν μια χειριστική διαχείριση του φόβου οδηγώντας σε σύγχυση και στον συνασπισμό με αντιδραστικές δυνάμεις ή μια παραγωγική διαχείριση του φόβου. Η Jones θυμίζει τον τρόπο με τον οποίο τα στοιχεία του φόβου χρησιμοποιήθηκαν από την κυβέρνηση Bush προκειμένου να νομιμοποιήσει την εισβολή της στο Ιράκ, κάνοντας με τον κατάλληλο χειρισμό των στοιχείων «καλοπροαίρετους πολίτες να υποστηρίζουν την ορμή του πολέμου» (οπ).

Η δυνατότητα, όμως, δεν παραμένει αόριστη ούτε αστόχευτη. Ο Peterson, αναφερόμενος στα ντοκουμέντα του ιστορικού Fakhouri σχετικά με τα παγιδευμένα αυτοκίνητα, σημειώνει ότι οι εικόνες αυτές είναι κομμένες με πρόχειρο τρόπο, κολλημένες σε ένα κομμάτι χαρτί, παραπέμποντας στην ανακρίβεια (και στην τυχαιότητα) με την οποία συνέβαινε η στόχευση και η επακόλουθη δολοφονία μιας βομβιστικής επίθεσης. Κατά τον συγγραφέα, η κανονιστική απόσταση ενός αρχείου μεταξύ καταλόγου και κειμένου έχει καταρρεύσει, σαν την απέλπιδη προσπάθεια προσδιορισμού των αυτοκινήτων που είναι πιο πιθανό να χρησιμοποιηθούν ως

βόμβες. Όπως δείξαμε νωρίτερα, το περιεχόμενο αυτού του καταλόγου αυτοκινήτων δείχνει κάτι παραπάνω από την αλληγορία της κατάρρευσης της παραδοσιακής σχέσης του αρχείου με τον κανονιστικό του προορισμό. Παραμένει έτσι μετέωρο το ερώτημα σχετικά με τη δυνατότητα του αρχείου να δημιουργεί μύθο, να παράγει αξία συνδέοντας τον συγκεκριμένο μύθο με άλλες γνωστές και ήδη παγιωμένες ιστορίες με αναγνωρισμένη αξία (Peterson, March 2004: 48). Δεν αρκεί οι φάκελοι απλά να «αναδιπλώνονται συνεχώς», σκοπός είναι η ανάδειξη των σημείων διαρραφής. Σε αυτό έγκειται η ‘δυναμική’ του αρχείου. Μπορεί πράγματι «τα δυνάμει γεγονότα να διατηρούνται στη σφαίρα των αξιών» (οπ.: 49). Όμως, αυτά από δυνάμει γίνονται δυναμικά στον προσδιορισμό αυτών των αξιών και των μεταβλητών που καθιστούν το αρχείο ένα «πολιτικό πεδίο επανόρθωσης» (Marchart, 1999: χωρίς αρίθμηση). Η δυναμική δεν αφορά τη συνεχή αναδίπλωση, αλλά την ανάκληση μιας παραγωγικής ειδοποιητικής πράξης, που αποκαθιστά τη διαρρυθμιστική δυνατότητα του αρχείου προς μια άλλη κατεύθυνση. Στην περίπτωση του αρχείου του Atlas Group, τα υποκείμενα (εγ)καλούνται να συναρθρωθούν γύρω από έναν άλλο ‘μύθο’ που συνδέεται με την αλήθεια ενός ‘άφοβου’ και ταυτόχρονα αμφίβολου (μη-δυτικού, αλλά μη-εξωτικού) υποκειμένου. Το ‘άλλο’ υποκείμενο δεν είναι εσωστρεφές και ανορθολογικό, όπως το θέλει ο δυτικός ‘μύθος’. Έχει στραμμένο το βλέμμα του προς της Δύση και συμβολικά φωτογραφίζεται μπροστά από μνημεία του δυτικού, ορθολογικού πολιτισμού.

Μια σειρά από φωτογραφίες δείχνουν τον ιστορικό Fadl Fakhouri ως έναν ωραίο και κομψό νεαρό να ποζάρει μπροστά από μνημεία στο ταξίδι που έκανε, τη δεκαετία του '20, σε νεαρή ηλικία στο Παρίσι. Αυτές οι εικόνες είναι διαθέσιμες στον ιστότοπο της γκαλερί που εκπροσωπεί τον Walid Raad στη Γερμανία (την Galerie Sfeir-Semler) και όχι στον ιστότοπο του Atlas Group (Peterson, March 2004: 44). Η διαδικασία αναζήτησης των ιχνών του συνόλου των τεκμηρίων δημιουργεί μια σκόπιμη δυσκολία. Ο ενδιαφερόμενος για την υπόθεση πρέπει να καταφύγει σε περισσότερες κινήσεις προκειμένου να συγκεντρώσει και να συνθέσει τα επιμέρους κομμάτια του αρχείου που θα του επιτρέψουν την κατά τα φαινόμενα πιο ασφαλή ανάγνωση της ιστορίας.

Το νέο αρχείο, όπως και κάθε νέο αρχείο, δεν μπορεί να αρκείται στην εξάρθρωση ενός συστήματος σημασίας. Η εξάρθρωση είναι το αποτέλεσμα της σύγκρουσης

μεταξύ διαφόρων δυνάμεων για το νόημα αυτού του συστήματος, μια έκκληση για την εκκίνηση νέων προσπαθειών για τη δημιουργία νοήματος. Το αρχείο συνδέεται με την κατασκευή συγκεκριμένων κέντρων νοήματος. Αυτά βασίζονται όχι μόνο στο τυχαίο αλλά και σε ορισμένους μη τυχαίους στόχους τους οποίους τα υποκείμενα πρέπει να λάβουν σοβαρά υπόψη δίνοντας προβάδισμα στην «αρθρωτική βούληση» (articulatory will) (Marchart, 1999: χωρίς αριθμηση). Η παρότρυνση για τη σύνδεση των στοιχείων του αρχείου αποτελεί ένα είδος χειρονομίας, κατάφασης προς την ‘αρθρωτική βούληση’.

Υπάρχουν τρία στοιχεία που φαίνεται σταδιακά να προσδιορίζουν όλο και εμφανέστερα το μέσο του καλλιτεχνικού αρχείου. Αυτά αφορούν την πολυπρισματική υιοθέτηση της παρουσίασης και επιμέλειάς του (εγκατάσταση, βίντεο προβολές, παραδοσιακή έκθεση καδραρισμένων εικόνων αναρτημένων στον τοίχο), την αξιοποίηση της επιτελεστικότητας και τέλος το στοιχείο της συλλογικότητας που μοιάζει να κερδίζει συνεχώς έδαφος σε αυτές τις πρακτικές, όπως σημειώσαμε στην αρχή αυτού του κεφαλαίου. Στην περίπτωση του Atlas Group, τόσο το ζήτημα της παρουσίασης του, όσο και το θέμα της συλλογικότητας, παραμένει στα όρια της καλλιτεχνικής πρακτικής. Η συλλογικότητα και οι συνεργασίες του παρουσιάζονται ως μια επινόηση, μια κατασκευή στα πρότυπα της καλλιτεχνικής περσόνας ή ακόμα σαν τα ετερόνυμα του Pessoa. Είναι μια καλλιτεχνική κατασκευή που αφορά τη διαπλοκή των καλλιτεχνικών υποκειμένων με αυτά των MME, της εξουσίας κ.ο.κ., και τη διαπλοκή του καλλιτεχνικού πεδίου με άλλα πεδία. Η πρακτική του Atlas Group είναι οιονεί συλλογικότητα, μια ‘παραδοσιακή’ καλλιτεχνική πρακτική που συναρθρώνει υποκείμενα έναντι ενός κοινού στόχου. Προσβλέποντας στη συλλογικότητα –ακόμα και αν αυτή είναι κατασκευασμένη– πραγματοποιεί το βήμα πέρα της παραδοσιακής καλλιτεχνικής πρακτικής. Σε αυτή τη βάση μπορεί να θεωρηθεί μια ριζοσπαστική θεσμίζουσα πρακτική. Το αρχείο αυτό είναι ένας οιονεί θεσμός. Όπως έχουμε πει προηγουμένως, δεν μπορούμε να τον ταυτίσουμε με τους θεσμούς, αλλά κατά ένα μεγάλο μέρος είναι θεσμός εκεί όπου το ‘ιδιωτικό φάντασμα’ (του Walid Raad) έρχεται να καλύψει στην κατάλληλη στιγμή το άνοιγμα που υπάρχει στο ασυνείδητο των άλλων και το οποίο (δυνάμει) κατέχει μια σε ικανό βαθμό λειτουργική και ορθολογική συνοχή.

Όπως είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, η θεσμιζούσα πρακτική ωθεί την τέχνη να αναμετρηθεί με τα ίδια της τα όρια. Η θεσμιζούσα καλλιτεχνική πρακτική στοχεύει στον μετασχηματισμό της ίδιας της τέχνης της κυβερνησιμότητας, όχι μόνο σε σχέση με τους θεσμούς του πεδίου της τέχνης αλλά ως συμμετοχή στην ίδια τη διαδικασία της θέσμισης και σε πολιτικές πρακτικές που διασχίζουν εγκάρσια τα πεδία, τις δομές και τους θεσμούς. Η αλλαγή θέσης στην τοποθέτηση της σχέσης αρχείο-τέχνη –ως προς τα γραφειοκρατικά, ρυθμιστικά, κατασταλτικά και παραγωγικά συμφραζόμενα– οδηγεί σε ποικίλες διευρύνσεις. Αυτές περιλαμβάνουν τον εναγκαλισμό δημιουργικών διαδικασιών έρευνας και στρατηγικών όπως η αυτο-παρατήρηση, η συνεργασία, η κειμενική κριτική. Η διεύρυνση αναφέρεται, κυρίως, σε μια πολεμική διατομεακότητα που στοχεύει σε μια πιο εγκάρσια τομή της διαδικασίας θέσμισης. Το Atlas Group παράγει ένα (αγωνιστικό) αρχείο και επικαλείται τον «ιδεολογικό μηχανισμό (apparatus) της ιστορίας της τέχνης, της ακαδημίας, των μουσείων, της κριτικής τέχνης, των εκδόσεων, της αγοράς, για να διαδώσει τις ιδέες του» (Jones, 2005: χωρίς αριθμηση). Υπό αυτό το πρίσμα, η έννοια της συλλογικότητας αλλά και του ίδιου του αρχείου υπογραμμίζουν το ενδιαφέρον για τον δημόσιο χαρακτήρα του. Άλλωστε, ενέργειες αρχείου χωρίς να είναι δημόσια ορατές δεν υπάρχουν: «όταν οι άνθρωποι σε νέες δημοκρατικές συνθήκες έρχονται αντιμέτωποι με το παρελθόν [και με την πρόκληση του μέλλοντος] μια τέτοια αναμέτρηση πρέπει να βρει την πολιτιστική της έκφραση», όπως επισημαίνει ο Nauta (2001: 340) και αυτού του είδους τα αρχεία είναι ένα εκ των εκφερόντων αυτών των πολιτιστικών εκφράσεων. «Οι [...] γλώσσες είναι πρακτικά εργαλεία που διαμορφώνονται από όλων των ειδών τις εμπειρίες». Κάθε αρχείο «παράγει νέες και διανοίγει [λεκτικές] σημασίες και κόσμους που ήταν προηγουμένως άγνωστοι σε εμάς» (οπ.).

Το Atlas Group είναι μια ‘ελευσόμενη’ συλλογικότητα. Αντιλαμβανόμεστε τη θέση που αναλαμβάνει ο Walid Raad να προτείνει τον εαυτό του ως μέρος μιας συλλογικότητας ως μια κίνηση στρατηγικής. Η πρακτική του διαφοροποιείται από παραδοσιακές οριοθετήσεις του έργου τέχνης και της πρόσληψής του, όπως δείξαμε και στα προηγούμενα κεφάλαια και αναδιπλώνεται προς νέες, απρόσμενες συναρθρώσεις. Η επιλογή της συλλογικότητας είναι μια κίνηση προς αυτή την κατεύθυνση. Ακόμα και αν στην περίπτωση του Atlas Group, οι συνεργασίες του Walid Raad αφορούν φανταστικές συναρθρώσεις με δημοσιογράφους, αρχιτέκτονες, υπαλλήλους κρατικών υπηρεσιών, επιστήμονες και ιστορικούς, οι συναρθρώσεις

αυτές προοικονομούν την εξασφάλιση τέτοιων μελλοντικών συνεργασιών. Αυτές οι συλλογικότητες δεν εκφράζουν οικουμενικά, πανανθρώπινα υποκείμενα (όπως στην περίπτωση για παράδειγμα του Boltanski). Είναι συλλογικότητες που πρωτίστως στηρίζονται σε υποκείμενα που είναι ‘μερικά’ και η ταυτότητα τους προσδιορίζεται μέσα σε συγκρουσιακά σχήματα, συνειδητά, όμως, ως προς το καταστατικό έξωθεν της συλλογικότητας. Κατά τη λογική του ‘οργανικού διανοούμενου’, η συλλογικότητα λειτουργεί ως «οργανωτής της ηγεμονίας» (βλ. σχετικά Marchart, 2008: 256), συνδέεται με μια διαρκή διαμόρφωση της απαιτητικής οργάνωσης μιας (αντι)ηγεμονίας στην καθημερινή ζωή. Ενεργοποιείται μέσα στα κοινωνικά και πολιτικά συγκείμενά πέρα από τους καλλιτεχνικούς θεσμούς, συνδέοντας τα συγκείμενα αυτά με το πεδίο της τέχνης.

5.4. Temporary Services. Τέχνη, Εργασία και Πολιτική. Ένα αρχείο ευέλικτων δομών.

«πώς ονομάζουμε εκείνους που δεν είναι και δεν μπορούν να εμφανιστούν ως ‘υποκείμενα’ εντός ενός ηγεμονικού λόγου;» (Butler, 2009: iii)

Το αρχείο που παρουσιάζεται στη συνέχεια δεν είναι ένα αρχείο. Ή όπως αναφέρει ένας εκ των δημιουργών της ομάδας Temporary Services, στην οποία θα επικεντρωθούμε σε αυτή την ενότητα, η στροφή προς αρχειακές πρακτικές δεν είναι μια κίνηση απομάκρυνσης της ομάδας προς αποκλειστικά, τεκμηριωτικές πρακτικές. Οι διάφορες πρακτικές της ομάδας οργανώνονται σε ένα αρχείο. Στην παρουσίαση μας εστιάζουμε στην αρχειακή ‘δυναμική’ του αρχείου των Temporary Services. Η δυναμική στην περίπτωση των Temporary Services περιγράφεται ως μέρος συναρθρωτικών ασκήσεων τέχνης, εργασίας και πολιτικής. Όπως επισημαίνουν οι ίδιοι δια της ομώνυμης έκδοσής τους, *Art Work: Art, Labor and Economics* (Νοέμβριος 2009), «τίποτα δεν αλλάζει αν οι άνθρωποι δεν εμπλακούν στη μακρά και δύσκολη εργασία της οικοδόμησης ενός ποικίλου (diverse) και πολυ-πολιτισμικού εργατικού κινήματος»¹⁶⁸. Η έκδοση για την Τέχνη, την Εργασία και τα Οικονομικά είναι –όπως δηλώνεται από το όνομα του τίτλου της– ένα «Έργο Τέχνης». Εδώ γίνεται σαφές αυτό που επισημάναμε και στην περίπτωση του Atlas Group, ότι,

¹⁶⁸ <http://www.artandwork.us/>. Η έκδοση βρίσκεται σε ηλεκτρονική μορφή στον ιστότοπο των Temporary Services.

δηλαδή, η σύμπτωση διαφορετικών μέσων –στη συγκεκριμένη περίπτωση μιας εφημερίδας, μιας εμπειριστατωμένης θεωρητικής μελέτης για την οικονομία, την τέχνη και την εργασία και ενός έργου τέχνης– αποδιοργανώνει τα ίδια τα μέσα που χρησιμοποιεί το κάθε πεδίο, με σκοπό να τα επανενεργοποιήσει, διευρύνοντας, όμως, τις δυνατότητες και τα πεδία εφαρμογής του καθενός από αυτά.

Το *Αρχειό των Κινητών (ή ευέλικτων) Δομών (Archive of Mobile Structures)*¹⁶⁹ είναι μια τέτοια συναρθρωτική πρακτική γύρω από την προσωρινή, επισφαλή εργασία και συνθήκη διαβίωσης. Τα λόγια των συντακτών του περιοδικού *Art Journal Aesthetics*, που φιλοξενείται στον ιστότοπο των Temporary Services, περιγράφουν το πνεύμα του αρχείου:

«είναι σημαντικό να φτιάξουμε μια λίστα από τα πράγματα για τα οποία είμαστε καχύποπτοι και επιφυλακτικοί αυτή τη στιγμή. Το τρέχον σύστημα της επισφαλούς εργασίας (εργασία επί συμβάσει, δημιουργική εργασία, προσωρινή εργασία) βρωμάει (sucks) και εν μέρει είμαστε υπεύθυνοι για αυτό. Η τέχνη συχνά χρησιμοποιήθηκε ως εξευγενιστής (gentrifier) και συχνά πυροδοτεί μεγαλύτερη ανισότητα παρά αντίσταση»¹⁷⁰.

Στην προσέγγισή μας εκκινούμε από αυτή τη διατύπωση, την οποία θα μπορούσαμε να εκλάβουμε ως έναν εναλλακτικό ορισμό για το αρχείο, που δημιουργούν οι Temporary Services. Επιχειρούμε ταυτόχρονα να ανιχνεύσουμε στο *Αρχειό των Κινητών Δομών* μια προοπτική που βρίσκεται πέρα από τη δημιουργία μιας λίστας της διατύπωσης, δηλαδή, των κακώς κείμενων. Στεκόμαστε, (επι)κριτικά απέναντι σε φαντασιώσεις που διατρέχουν, σε διάφορα σημεία την προσέγγιση των T.S., ότι οι «άνθρωποι θα εξελιχθούν σε μια μη-ανταγωνιστική, μη-εκμεταλλευτική, έχουσα μέριμνα γενιά» (Jeskey, 2010: χωρίς αριθμηση). Δεν θέλουμε να τη διαβάσουμε ως

¹⁶⁹ Η αγγλική λέξη structure μπορεί να αποδοθεί στα Ελληνικά ως δομή, διάρθρωση, κατασκευή. Όλες οι εκδοχές της συγκλίνουν στο ζήτημα του ειδοποιητικού της χαρακτήρα. Για την περίπτωση αυτή, χρησιμοποιούμε αδιάκριτα τις διαφορετικές αποδόσεις, ανάλογα με αυτή που διευκολύνει το νόημα στην κάθε περίπτωση. Δοκιμάζουμε αυτή την πρακτική, εκκινώντας από την υπόθεση ότι η λέξη structure αναφέρεται σε μια κονστρουξιονιστική θεώρηση των πραγμάτων. Συνδέεται, δηλαδή, με έναν πιο αφηρημένο τρόπο με το ζήτημα των (κοινωνικών) κατασκευών πέρα από την κυριολεκτική παραγωγή συγκεκριμένων αντικειμένων κινητών μονάδων.

¹⁷⁰ <http://www.joaap.org/index.htm>, τελευταία επίσκεψη 5/10.

αφηρημένοι ιδεαλιστές. Μπορούμε να δούμε αυτή τη διατύπωση ως μια πρόκληση και να σκεφτούμε ότι σε μια τέτοια προσδοκία ενδέχεται κάποιος να διαγνώσει τον «βαθύτερο εκείνο διχασμό, που θα ήθελε να κρατήσει το άνοιγμα για ένα άλλο μέλλον, [που θα] κρατήσει ζωντανή την επιθυμία, να μην απολιθωθεί αιώνια ο σημερινός, αναγκαστικός διχασμός ανάμεσα σε πολλές διαφορετικές ηθικές, αλλά να ξεπεραστεί στο μέλλον» (Λίποβατς, 2001). Η επιθυμία αυτή αναφέρεται σε μια κίνηση του Νόμου προς έναν καθολικό, δίκαιο Νόμο.

Στο *Αρχείο Κινητών Δομών*, σύμφωνα με τους δημιουργούς του, περιλαμβάνονται όλοι οι τρόποι κατά τους οποίους οι άνθρωποι μετατρέπουν στατικές, σταθερές δραστηριότητες σε κινητές (εικ. 31). Το αρχείο περιλαμβάνει από κινητά σινεμά και οίκους ανοχής μέχρι εργαστήρια στείρωσης. Μεταξύ άλλων συμπεριλαμβάνεται η κινητή κλινική εκτρώσεων *Women On Waves* (εικ. 32).

Η οργάνωση *Women on Waves* είναι ένας ολλανδικός μη κερδοσκοπικός οργανισμός που ασχολείται με τα ανθρώπινα δικαιώματα των γυναικών. Αποστολή του είναι να αντιμετωπίσει προληπτικά ανεπιθύμητες εγκυμοσύνες και μη ασφαλείς εκτρώσεις σε όλο τον κόσμο. Η πιο γνωστή εκστρατεία τους είναι τα θαλάσσια ταξίδια σε χώρες όπου οι εκτρώσεις είναι παράνομες. Παράλληλα με αυτό η οργάνωση αναλαμβάνει καλλιτεχνικά πρότζεκτ, όπως οι ίδιοι τα ονομάζουν και παρέχει πλήθος υπηρεσιών, μεταξύ των οποίων μαθήματα σεξουαλικής διαπαιδαγώγησης, εργαστήρια ιατρικών γνώσεων και βοήθεια σε γυναίκες σχετικά με τη διαδικασία της έκτρωσης μέσω του διαδικτύου. Ο σχεδιασμός της κινητής αυτής μονάδας ανατέθηκε στο Atelier Van Lieshout. Η καλλιτεχνική ομάδα του Atelier μελέτησε και σχεδίασε το κινητό νοσοκομείο αμβλώσεων, το οποίο προσφέρει τις υπηρεσίες του σε όσες γυναίκες επιθυμούν να κάνουν έκτρωση αλλά δεν έχουν τα μέσα και κυρίως τη νομική κάλυψη για να το κάνουν. Σε θαλάσσια περιοχή –σε ασφαλή απόσταση από την ισχύ του νόμου– λαμβάνει χώρα, κατά συρροή, μια πράξη που βρίσκεται στα όρια του νόμου.

Το Atelier, που συνεργάστηκε με το *Women on Wave*, ιδρύθηκε από τον καλλιτέχνη Joep van Lieshout το 1995. Πρόκειται για μια «πολυτομεακή» (multidisciplinary) καλλιτεχνική πρακτική που περιλαμβάνει εγκαταστάσεις, ντιζάιν και αρχιτεκτονική.

Σύμφωνα με τον δημιουργό του, το σχήμα και το όνομα του Atelier Van Lieshout υπογραμμίζει το γεγονός ότι «τα έργα τέχνης δεν είναι το αποκύημα του δημιουργικού μυαλού του ιδρυτή του, αλλά παράγονται από μια δημιουργική ομάδα καλλιτεχνών, σχεδιαστών και αρχιτεκτόνων». Το έργο του Atelier συνοψίζεται σε πρότζεκτ που επανέρχονται διαρκώς γύρω από τα ζητήματα της «αυταρχίας, της εξουσίας, της πολιτικής και του φύλου»¹⁷¹.

Τα παραπάνω είναι ένα από τα περιεχόμενα του αρχείου των Temporary Services. Η περίπτωση της κινητής ομάδας εκτρώσεων που συμπεριλαμβάνεται στο αρχείο, παραπέμπει στη συνεργασία με την καλλιτεχνική ομάδα του Atelier Van Lieshout και έτσι δημιουργείται ένα δίκτυο μεταξύ Temporary Services, Women on Wabe και Atelier Van Lieshout. Ένα ρίζωμα καλλιτεχνικών και μη-καλλιτεχνικών δράσεων, συλλογικοτήτων, συνεργασιών και δικτύωσης. Τέτοια δίκτυα παρουσιάζονται συνεχώς στο αρχείο των T.S. Οι δράσεις των εμπλεκόμενων μερών, οι οποίες συμπεριλαμβάνονται στο αρχείο, αφορούν συλλογικότητες που συναρθρώνονται γύρω από καλλιτεχνικές πρακτικές –έργα τέχνης, εγκαταστάσεις κ.λπ.– αλλά εκτείνονται πέραν αυτών, σε ένα είδος «κοινωνικο-καλλιτεχνικών παρεκκλίσεων»¹⁷².

Επιλέξαμε να ξεκινήσουμε την παρουσίαση του καλλιτεχνικού αρχείου με μια από τις πιο επίμαχες κινητές μονάδες που συμπεριλαμβάνονται σε αυτό, γιατί πιστεύουμε ότι οι συνιστώσες που περιγράφουν αυτή τη μονάδα αποκαλύπτουν ενδιαφέροντα στοιχεία για τον προσανατολισμό του ίδιου του αρχείου. Στο αρχείο δεν περιλαμβάνονται μόνο φανερά αμφιλεγόμενες προτάσεις οι οποίες προκαλούν εντάσεις και διχάζουν την κοινή γνώμη, όπως συμβαίνει με την φορητή κλινική εκτρώσεων. Ταξινομούνται, δημοσιοποιούνται και εν μέρει οργανώνονται, με έναν φαινομενικά ουδέτερο τρόπο, διαφορετικές και παντός είδους πρωτοβουλίες κινητής παροχής υπηρεσιών και βοήθειας. Αυτές αφορούν ποικίλες περιπτώσεις, από κινητές βιβλιοθήκες, «εμπορικές εφαρμογές» όπως το *Siegal Office of Mobile Design*, μέχρι κινητές μονάδες βοήθειας προς πληγείσες περιοχές από φυσικές καταστροφές, σεισμούς, πλημμύρες, ακόμα και «στρατιωτικές εφαρμογές» όπως το *Mobile Bomb Detection Solution*. Το εύλογο ερώτημα που προκαλεί η σύσταση ενός τέτοιου

¹⁷¹ <http://www.ateliervanlieshout.com/>, τελευταία επίσκεψη 4/10.

¹⁷² Όρος της Tanja Lesničar-Pučko στο (Milohnich, 2005).

αρχείου αφορά τους όρους σύνδεσης αυτών των τόσο διαφορετικών περιπτώσεων κινητών μονάδων.

Οι Temporary Services είναι μια ομάδα τριών καλλιτεχνών (Brett Bloom, Salem Collo-Julin και Marc Fischer) οι οποίοι συνεργάζονται από το 1998. Το επίκεντρο του ενδιαφέροντός τους είναι «τέχνη που λαμβάνει τη μορφή δέσμευσης και ενδυνάμωσης (engaging and empowering forms)»¹⁷³. Σε αυτές τις μορφές «ενδυναμωτικής τέχνης» τοποθετούμε το αρχείο, το οποίο η ομάδα αξιοποιεί ως μηχανισμό, ως μια εξ αυτών των μορφών –ενδυναμωτικής– τέχνης, ως μια από τις εκδηλώσεις των δραστηριοτήτων της ομάδας. Οι υπόλοιπες, που λειτουργούν ως συγκοινωνούντα δοχεία, περιλαμβάνουν εκδόσεις, πρότζεκτ στον δημόσιο χώρο, συζητήσεις και εκθέσεις. Ονομάζουμε τους T. S. ομάδα εν μέρει χάριν ευκολίας, καθώς όπως εξηγούν οι ίδιοι δεν αποτελούν μια ομάδα με την παραδοσιακή και στενή έννοια του όρου. Πρόκειται για τρεις ανθρώπους καθένας εκ των οποίων αναλαμβάνει τα δικά του πρότζεκτ και παράλληλα εργάζονται συστηματικά με αυτό το σχήμα αποδίδοντας στην ομάδα μια αυτοκριτική διάσταση. Αυτή συνδέεται με την προοπτική της αποσταθεροποίησης έναντι της σταθερότητας και της ασφάλειας, χαρακτηριστικά συνήθως που συνδέονται με τη συμμετοχή σε μια ομάδα. Όπως, δηλαδή, εξηγούν, η μεταξύ τους συνεργασία και η συνεργασία με άλλους ενδέχεται να «αποσταθεροποιήσει τον τρόπο που κανείς καταλαβαίνει τη δουλειά τους»¹⁷⁴. Η σύμπραξή τους δεν είναι μια ανώνυμη συλλογικότητα, της οποίας δεν γνωρίζουμε τους συμμετέχοντες. Οι δημιουργοί της συλλογικότητας είναι επώνυμοι, υπεύθυνοι για την έκβαση επιμέρους πρότζεκτ που αναλαμβάνουν ατομικά και για τις θέσεις του αρχείου που δημιουργούν από κοινού. Η συνεργασία αφορά τον τρόπο πρόσληψης τέτοιων υβριδικών πρακτικών σε σχέση με τα όρια, τη δεοντολογία, την αισθητική της συλλογικότητας και τους όρους συμπαράταξης των εμπλεκόμενων μερών¹⁷⁵.

¹⁷³ <http://www.temporaryservices.org/contact.html> τελευταία επίσκεψη 5/10.

¹⁷⁴ <http://www.temporaryservices.org/contact.html> τελευταία επίσκεψη 5/10.

¹⁷⁵ Το ενδιαφέρον για το ζήτημα της συλλογικότητας και των ομάδων βρίσκει, στην περίπτωση των T.S., διάφορες διόδους έκφρασης και δοκιμής. Το 2003 δημιουργούν το έργο *Aesthetic Analysis of Human Groupings*, μια «οπτική έρευνα» (visual research) σχετικά με τους ποικίλους τρόπους με τους οποίους οι άνθρωποι οργανώνονται σε ομάδες. Σε μια μεγάλη επιτοίχια σύνθεση εκτίθενται διάφοροι συνδυασμοί και τρόποι των ανθρώπινων ομαδοποιήσεων στις οποίες, σύμφωνα με τους δημιουργούς, ο καθένας από εμάς συμμετέχει κατά περίπτωση και σε συνεχή βάση. Η επιτοίχια αυτή σύνθεση αποτελείται από στήλες διαφορετικών αντικειμένων της μαζικής κουλτούρας: μπλουζάκια με τυπώματα συνθέτουν τη μια στήλη, φωτογραφίες την επόμενη, εξώφυλλα δίσκων την τρίτη (http://www.temporaryservices.org/group_working.html). Η κατά κάποιο τρόπο ποπ οπτικοποίηση της

Η συλλογικότητα των T.S. μας υπενθυμίζει εξίσου τη σημασία των προσωρινών συμμαχιών, προκειμένου να επιτευχθούν επιμέρους στόχοι ενός ευρύτερου αγώνα. Οι συμμαχίες αυτές ενεργοποιούνται στο πνεύμα του Παγκόσμιου Κινήματος Δικαιοσύνης (Global Justice Movement)¹⁷⁶. Εκεί συναντήθηκαν φεμινιστές, περιβαλλοντολόγοι, ακτιβιστές, καλλιτέχνες, εργάτες, ενώνοντας προσωρινά τις δυνάμεις τους, ωθούμενοι από μια κοινή αντίδραση στις νεοφιλελεύθερες οικονομικές πολιτικές [βλ. σχετικά (Staggenborg, 2008)]. Οι πολιτικές αυτές, οι οποίες επιθετικά οδήγησαν στη δημιουργία μιας ολοένα και μεγαλύτερης τάξης επισφαλών υποκειμένων, έκανε επιτακτική την ανάγκη επαναπροσδιορισμού του διαχωρισμού μεταξύ ‘πολυτελών’ επισφαλών υποκειμένων και μη προνομιούχων, ο οποίος συνέδεε τα πρώτα με τη «δημιουργική τάξη» και τα δεύτερα με τους μετανάστες, τους sans-papiers κ.λπ.

Το αρχείο, στην περίπτωση των Temporary Services, δεν είναι αμιγώς καλλιτεχνικό (όπως στην περίπτωση των αρχείων που έχουμε δει μέχρι τώρα). Παράγει, όμως, ένα έκδηλο αισθητικό αποτέλεσμα. Οι δημιουργοί του ενεργούν μέσα στον θεσμό της τέχνης (με την ευρύτερη έννοια), αλλά την ίδια στιγμή, όπως διατείνονται στα κείμενά τους, είναι αδιάφοροι απέναντι σε αυτόν και η καθαρότητα των μέσων που χρησιμοποιούν –αν δηλαδή, είναι καλλιτεχνικά ή όχι– δεν τους απασχολεί. Μερικοί από τους δημιουργούς και συνεργάτες τους συχνά περνούν από το ένα πεδίο στο άλλο. Το κοινό, όμως, σημείο που αναπτύσσεται γύρω από το αρχείο είναι ότι οι δημιουργοί του, οργανώνοντας φανταστικές εννοιολογικές βάσεις, στέλλουν «ισχυρά, αιχμηρά και ταραχοποιά σήματα» (Milohnich, 2005: χωρίς αριθμηση). Το ίδιο το αρχείο λειτουργεί ως ο προστατευτικός μηχανισμός από τον καθαρό ακτιβισμό, από την ταύτιση της τέχνης με τη δράση στην οποία αναφέρεται. Το αρχείο είναι μια μεταδράση που καθηλώνει μερικώς το νόημα των πρωταρχικών δράσεων. Δηλαδή, μια δομή που δεν ταυτίζεται με τις εκδηλώσεις, αλλά προάγει δυναμικές συναρθρωτικές πράξεις. Στις παράδοξες και αφελείς συνδέσεις που προτείνουν οι T.S. ενεργοποιούν

‘ανθρώπινης ομαδικότητας’ καθιστούν αυτή την ανάγκη μια κοινοτοπία, με αυτό τον τρόπο εφιστούν την προσοχή μας στην ανάγκη κριτικής σκέψης σχετικά με τις προϋποθέσεις συμμετοχής στην ομάδα.

¹⁷⁶ Σχετική με τα ακτιβιστικά λαϊκά κινήματα και την επίδραση τους στη σύγχρονη σκηνή αντίστασης στην παγκοσμιοποιημένη συνθήκη είναι η έκδοση για τις κινητοποιήσεις στο Seattle το 1999, η οποία περιλαμβάνει και το σχετικό φωτογραφικό πρότζεκτ του φωτογράφου Allan Sekula (Cockbur, Jefferey & Sekula (2001)).

τον «αφελή ρεαλισμό», θα λέγαμε δανειζόμενοι την έκφραση του Σταυρακάκη (Σταυρακάκης, 2008: 176), χρησιμοποιώντας την κυριολεξία ενάντια στην κυριολεξία. Υποσκάπτουν τον ρεαλισμό εκ των έσω, παγιδεύοντας το Πραγματικό και φανερώνοντάς το μέσα από την αποκάλυψη της απόστασης που το χωρίζει από την αναπαράσταση.

Με μια έννοια, το αρχείο των T.S. συναντιέται με το αρχείο του Atlas Group. Όπως αναφέρθηκε και νωρίτερα, παραδοσιακά, η οργάνωση ενός αρχείου αφορά την τοποθέτηση αντικειμένων σε μια ροή. Στον χειρισμό (manipulation), στην εναλλακτική διαχείριση της παραδοσιακής οργάνωσης του αρχείου, έγκειται η διαφορετική δυναμική των καλλιτεχνικών αρχείων όπως του Atlas Group και των T.S. Η συλλογή δυνατοτήτων (potentialities) αντικρούει και αμφισβητεί την παραδοσιακή έννοια του αρχείου, καθώς οι δυνατότητες δεν καθορίζονται με όρους αναπαράστασης. Τα τεχνουργήματα (artefacts) που περιλαμβάνονται στο αρχείο δεν αφορούν ούτε αναπαριστούν γεγονότα όπως ακριβώς συνέβησαν ούτε από την άλλη αναπαριστούν αρχεία: είναι τα ίδια αρχεία, όπως είπαμε νωρίτερα. Αυτά, αναδεικνύουν ή μάλλον αποκαλύπτουν αλλαγές ιστορικής δυνατότητας. Το *Αρχείο Κινητών Δομών* είναι το εκφέρον πιθανών συναρθρώσεων. Μέσα από τα χαρακτηριστικά των επιμέρους περιπτώσεων ‘συμπυκνώνονται’ η τέχνη, ο ακτιβισμός, η πολιτική, το κράτος, ο νόμος και η οικονομία. Το αρχείο σε αυτή την περίπτωση επιτελεί μια επιτάχυνση της συμπύκνωσης και ταυτόχρονα προσφέρει ένα πλαίσιο αναστοχασμού σχετικά με τη συμπύκνωση, «αξιοποιώντας δημιουργικά τη μεταφορική όψη της γλώσσας, χωρίς να καταστρατηγεί αυτό το όριο» (Milohnich, 2005: χωρίς αρίθμηση). Η συμπύκνωση δεν αποβλέπει στην αποσιώπηση των επιμέρους ανισοτήτων και δεν μειώνει τη βαρύτητα που έχει η κάθε περίπτωση. Η ιδέα της συμπύκνωσης δεν αφορά την απορρόφηση του ενός λόγου μέσα στον άλλο που τους ισοπεδώνει και τους καθιστά τετριμμένους (Λίποβατς, 2001: 96). Το ‘αρχείο συμπύκνωσης’ μας φέρνει αντιμέτωπους με τα αδιέξοδα ενός «ανώδυνου σχετικισμού» (οπ.: 95) και τη θέση που λαμβάνουμε μέσα σε αυτόν.

Σχετικά με την ανάδειξη των επιμέρους ανισοτήτων, ας δανειστούμε ένα παράδειγμα από το πεδίο της οικονομίας (πολύ επίκαιρο στην παρούσα συγκυρία) το οποίο χρησιμοποιεί η Martha Nussbaum (Nussbaum, 2006). Η ιδέα του GNP (Ακαθάριστο Εθνικό Προϊόν) βασίζεται στην υποτιθέμενη προώθηση ενός ενιαίου κοινωνικού

καλού. Αυτή η ιδέα στηρίζεται στην αποσιώπηση του είδους της ισορροπίας στην οποία αυτό αποσκοπεί, δηλαδή τον πλουτισμό κάποιων σε βάρος άλλων. Η φαινομενικά ενοποιητική δυναμική του αρχείου των T.S. δεν πρέπει να προσλαμβάνεται αμέριμνα. Στη διαπλοκή των επιμέρους πεδίων αναζητούμε την ανάδειξη των ανισορροπιών που υποκρύπτουν. Ο θεατής οφείλει να μην επαναπαυτεί και αφεθεί σε μια ανώφελη σύγχυση, σε ένα οργιαστικό ανακάτεμα, αλλά να αναλάβει την ευθύνη να το αντιμετωπίσει ο ίδιος κριτικά. Γιατί συχνά η μεταθεωρητική απόσταση τείνει να γίνει μια γενικευμένη, μηδενιστική στάση ζωής ισοπεδώνοντας τις διάφορες έννοιες.

Εντοπίζουμε τη σημασία αυτού του αρχείου στην ιδέα του «χειραφετημένου (θεατή)» έναντι του συμμετέχοντα (θεατή). Παρότι σε πολλά πρότζεκτ των T.S προωθείται η ιδέα της συμμετοχής– το κρίσιμο στοιχείο στην αρχαική τους δράση δεν είναι η συμμετοχή με αυτή την έννοια. Το κρίσιμο στοιχείο της παραγωγής αρχείων είναι το ‘απρόβλεπτο και η δύναμη της υπόσχεσης’¹⁷⁷. Αυτό συνδέεται με την ποι-ω-τική δύναμη της προβολής στο μέλλον, απέναντι στην οποία ο θεατής, όχι ως συμμετέχων στην κατασκευή αλλά ως υπεύθυνος απέναντι σε αυτή την υπόσχεση, πρέπει να λάβει μια θέση, πέρα από ολοκληρωτικές φαντασιώσεις καθολικής αποκατάστασης και ενότητας. Αυτή δεν συνδέεται με μελλοντικές προβολές βασισμένες σε φαντασιώσεις εγκαθίδρυσης ενός τέλει και αρμονικού κόσμου (Σταυρακάκης, 2008 [1999]: 214). Αφορά μια κίνηση στο μέλλον χωρίς φανατισμό, αυταπάτες και βία, χωρίς όμως να πιστεύουμε ότι αυτό είναι ποτέ δυνατό να γίνει χωρίς φανατισμό, αυταπάτες, βία και απογοητεύσεις (Λίποβατς, 2001: 126).

Σχετικά με το περιεχόμενο του αρχείου, οι Temporary Services αξιοποιούν την κυριολεξία ενάντια στην κυριολεξία. Το περιεχόμενο γίνεται κατανοητό πέραν της κυριολεκτικής κατανάλωσης των σχημάτων που προτείνει, στις ευρύτερες συνδέσεις των πληροφοριών και των δεδομένων με άλλα σχήματα. Η συνεργασία με καλλιτέχνες, για την παραγωγή (καλλιτεχνικών με την ευρύτερη έννοια) προϊόντων

¹⁷⁷ Σύμφωνα με την Arendt, η ειδοποιός για τον άνθρωπο ικανότητα της υπόσχεσης, συνδέεται με τις ανθρώπινες υποθέσεις της πίστης και της ελπίδας. Βασίζεται στην ικανότητα του ανθρώπου για τη (γέννηση) του καινούργιου. Βλ. σχετικά το κεφάλαιο το *Απρόβλεπτο και η Υπόσχεση* στο (Arendt, 1986 [1958]: 330-336).

που εκτίθενται, το γεγονός, ακόμα, ότι το αρχείο αυτό φιλοξενείται στην ιστοσελίδα μιας καλλιτεχνικής ομάδας η οποία φέρει «τα αποτυπώματα ανθρώπων που έχουν εκπαιδευτεί και εργάζονται στο πεδίο του πολιτισμού και των εικαστικών τεχνών»¹⁷⁸ παράγει ήδη ένα όριο. Ο ‘καλλιτεχνικός χαρακτήρας’ των T.S παράγει ένα προϋπάρχον φίλτρο πρόσληψης των περιπτώσεων που παρουσιάζονται σε αυτό το αρχείο, που δεν μας επιτρέπει να αρκεστούμε στην κυριολεξία των πληροφοριών που παίρνουμε για αυτές τις περιπτώσεις.

Ας αναφέρουμε ένα διαφορετικό παράδειγμα προς αυτή την κατεύθυνση. Ο Antoni Muntadas στο πρότζεκτ του *File Room* (1994), οργανώνει ένα αρχείο για το ζήτημα της λογοκρισίας από την αρχαιότητα ως τις μέρες μας. Αυτό βασίζεται σε μια «εκτεταμένη έρευνα και συσσώρευση» (λογοτεχνικού) υλικού. Ο δημιουργός του αναφέρει ότι το αρχείο που δημιουργεί έχει επιπρόσθετες επενέργειες (effect) «όταν εγκαθίσταται εντός των πολιτιστικών θεσμών [και εκτός αυτών]»¹⁷⁹, στη δημοτική βιβλιοθήκη και σε άλλους εξωκαλλιτεχνικούς δημόσιους χώρους. Στην περίπτωση του Muntadas επανεισάγεται, δια της πλαγίας οδού (μέσω ενός καλλιτεχνικού έργου) λογοκριμένο υλικό στους χώρους (στη βιβλιοθήκη) από τους οποίους αυτό το ίδιο υλικό είχε αρχικά αποκλειστεί. Το έργο σε αυτή την περίπτωση αναγκάζει τους θεσμούς να υιοθετήσουν μια πιο ευέλικτη πολιτική.

Γίνεται έτσι, ελπίζουμε, σαφές ότι δεν κατανοούμε αυτό το όριο σχετικά με την κυριολεξία των πληροφοριών ως περιορισμό της σημασίας ή της σοβαρότητας των πρωτοβουλιών, όπως το Women on Wave. Το όριο αυτό μας προτρέπει να σκεφτούμε προεκτάσεις αλλά και την αποτελεσματικότητα των σκοπών που δεν θα πυροδοτούνταν αυτόματα ή άμεσα σε μια άλλη συνθήκη. Οι συνδέσεις αυτές πιθανώς δεν θα ενεργοποιούνταν, αν, για παράδειγμα, πληροφορούμασταν τη δράση της οργάνωσης αυτής όχι στην ιστοσελίδα ενός καλλιτεχνικού πρότζεκτ, αλλά στη σελίδα ενός ειδησεογραφικού πρακτορείου. Θα σκεφτόμασταν πιθανώς την οργάνωση στο

¹⁷⁸ Βλ. σχετικά το προλογικό σημείωμα των Λία Γυίoka και Σωκράτη Παπάζογλου του βιβλίου των Critical Art Ensemble, *Η Μηχανή της Σάρκας* (Critical Art Ensemble, 2006 [1998]). Επίσης, <http://www.temporaryservices.org/contact.html>, τελευταία επίσκεψη 11/10.

¹⁷⁹ Βλ. σχετικά <http://www.thefileroom.org/publication/kirshner.html>

πλαίσιο μόνο άλλων αντίστοιχων MKO οργανώσεων και όχι στη διαπλοκή του, παραδείγματος χάριν, με το *Female Slave University*¹⁸⁰, ένα πρότζεκτ που αφορά τη δημιουργία ενός Πανεπιστημίου εκπαίδευσης γυναικών σκλάβων το οποίο βρίσκεται στη *Slave City* που έχει διαμορφώσει το Atelier Van Lieshout. Ακόμα δεν θα το συνδέαμε με τα βιοτεχνολογικά καλλιτεχνικά πρότζεκτ της κολεκτίβας Critical Art Ensemble, όπως το *Intelligent Sperm*, το οποίο παρουσιάζεται σε Πανεπιστήμια που ασχολούνται με το θέμα της ευγονικής. Οι CAE οργανώνουν περφόρμανς κατά τις οποίες αναπαράγουν τους μηχανισμούς προώθησης της σχετικής βιομηχανίας, αποκαλύπτοντας τις χρηματοοικονομικές παραμέτρους αυτών των εγχειρημάτων¹⁸¹. Οι δράσεις αυτές θεωρήθηκαν, όπως αναφέραμε προηγουμένως, τόσο επικίνδυνες, ώστε ο εμπνευστής της κολεκτίβας Steve Kurtz, με αφορμή ένα δραματικό για τον ίδιο τραγικό συμβάν, τον θάνατο της γυναίκας και συνεργάτιδας του, Hope στο εργαστήριό τους, οδηγήθηκε σε μια πολύκροτη και βασανιστική δικαστική πάλη. Με τη συνδρομή πολλών ανθρώπων, οι οποίοι ανέλαβαν μια οργανωμένη εκστρατεία γνωστοποίησης της περίπτωσης του και συνέδραμαν οικονομικά, ο Kurtz δικαιώθηκε. Με έναν ειρωνικό τρόπο η περιπέτειά του είναι η ‘κυριολεκτική’ συνάντηση της τέχνης με τη ζωή.

¹⁸⁰ Το *Female Slave University* δημιουργήθηκε από το Atelier Van Lieshout το 2006. Σύμφωνα με τη διατύπωση των δημιουργών του πρόκειται για ένα «μοντέλο κομψά και αποτελεσματικά σχεδιασμένου κέντρου εκπαίδευσης που βρίσκεται στην Πόλη Σκλάβων (Slave City), έναν σύγχρονο καταυλισμό, κέντρο μόχθου (labor camp) που έχει επίσης δημιουργήσει το Atelier. Το Πανεπιστήμιο αποτελείται από 12 αίθουσες διαλέξεων. Υπάρχουν δύο πανεπιστήμια, ένα θηλέων και ένα αρρένων. Οι καθηγητές του Πανεπιστημίου είναι οι μοναδικοί που λαμβάνουν αμοιβή για την εργασία τους και έχουν την έδρα τους στην ‘Αίθουσα Συνεδριάσεων’. Οι άλλες αίθουσες προορίζονται για τις γυναίκες σκλάβους που εκπαιδεύονται να είναι λειτουργικές και αποτελεσματικές ως προς τους στόχους της Πόλης Σκλάβων. Οι σκλάβες λειτουργούν σε 7ωρες βάρδιες (δηλαδή 7 ώρες μελέτη, 7 ώρες εργασία στο ίδιο το ίδρυμα ή σε άλλες υποστηρικτικές δραστηριότητες, 7 ώρες ξεκούραση και 3 ώρες προσωπική φροντίδα που περιλαμβάνει φαγητό, πλύσιμο και χαλάρωση). Το Πανεπιστήμιο προσφέρει θέσεις για 1896 γυναίκες σπουδάστριες και έχει 632 θέσεις εργασίας, 632 καταλύματα ύπνου και 124 τουαλέτες που συνδέονται με μια φιλική προς το περιβάλλον βιολογική εγκατάσταση, <http://www.ateliervanlieshout.com/>.

¹⁸¹ Οι Critical Art Ensemble σχηματίστηκαν το 1987. Το έργο τους εστιάζει στην διερεύνηση των συνδέσεων μεταξύ τέχνης, κριτικής θεωρίας, τεχνολογίας και πολιτικού ακτιβισμού. Η ομάδα εκθέτει και οργανώνει περφόρμανς και δράσεις σε εναλλακτικούς χώρους, δρόμους, μουσεία και στο διαδίκτυο. Το *Intelligent Sperm* (1999) είναι μια περφόρμανς που οργανώθηκε σε πανεπιστήμια τα οποία έχουν μονάδα αναζήτησης σπέρματος για τις κλινικές γονιμότητας. Η περφόρμανς επικεντρώνεται στην αισθητική της ευγονικής. Σε αυτή τη δράση ένα μέλος των CAE παρουσιάζεται ως Αντιπρόσωπος της κλινικής γονιμότητας (BioCom). Σε μια οθόνη, μέσω του Ίντερνετ, συνδέεται ζωντανά (live) ένας «πελάτης» που ενδιαφέρεται για την εύρεση δωρητή σπέρματος. Ο Αντιπρόσωπος εξηγεί και υποστηρίζει με ζέση (μέσω της γλώσσας της ευγονικής) τους λόγους που οι νεαροί φοιτητές του πανεπιστημίου πρέπει να δωρίζουν το σπέρμα τους στην κλινική, επεξηγώντας επίσης πόσα χρήματα μπορούν να εξασφαλίσουν από αυτή τη διαδικασία. Στο κοινό υπάρχει ένας συνεργάτης της ομάδας, ο οποίος προσφέρεται να κάνει μια δωρεά, δημιουργώντας αμηχανία και σχετική ανησυχία στο κοινό. Η περφόρμανς ολοκληρώνεται καθώς ο δωρητής κατευθύνεται προς τον Αντιπρόσωπο προκειμένου να υπογράψει το συμβόλαιό του. <http://www.critical-art.net/Biotech.html>.

Σχετικά με τις ‘συνδέσεις’ που παράγει το αρχείο των T.S., σύμφωνα με τους δημιουργούς του το αρχείο υποδεικνύει ατελείωτες αντιμεταθέσεις παρεμφερών δομών¹⁸². Το είδος των κινούμενων μονάδων και των αντιμεταθέσεων που προτείνονται είναι μάλλον παιγνιώδες και ως ένα βαθμό προκλητικό. Ένα οδοντιατρείο μπορεί να συνυπάρξει με ένα κέντρο υιοθεσίας ζώων. Ένας γιατρός εξυπηρετεί ταυτόχρονα ζώα και ανθρώπους. Ένα κινητό μνημείο μπορεί να σχετίζεται με μια κινητή αίθουσα προβολών ή ακόμα με ένα γυμναστήριο. Οι δημιουργοί του αρχείου αναζητούν ένα αίσθημα κοινωνικής αλληλεγγύης και εγγύτητας (communality) που ξεκινά από κοινές σχεδιαστικές βάσεις τέτοιων δομών. Τα ‘κοινά’ στοιχεία βρίσκονται αρχικά στην ‘αθώα’ διαπίστωση της τυπικής (generic) αισθητικής αυτών των κινητών μονάδων και επεκτείνονται πιο ανησυχητικά στα κοινά που αφορούν τις ίδιες τις δομές και τη λειτουργία τους, κυρίως για να μας προκαλέσουν ως προς αυτές τις ομοιότητες, τις οποίες τείνουμε να παραβλέπουμε. Μπορούμε, για παράδειγμα, να σκεφτούμε κριτικά τους παραλληλισμούς της ‘αισθητικής της υιοθεσίας’ σε ζώα και ανθρώπους στις σύγχρονες δυτικές κοινωνίες ή ακόμα την κατανάλωση των μνημείων ως μέρος της κουλτούρας του ελεύθερου χρόνου (leisure culture), στο πλαίσιο, όπως είπαμε προηγουμένως, μιας ισοπεδωτικής και μηδενιστικής «ισοδυναμίας». Τα ζώα και οι άνθρωποι, όπως θα έλεγε η Nussbaum στη διατύπωσή της σχετικά με τα όρια της δικαιοσύνης, πράγματι επιδιώκουν μια ποικιλία κοινών αγαθών: της φιλίας και της συντροφικότητας, της ελευθερίας από τον πόνο, της κινητικότητας και πολλών άλλων (Nussbaum, 2006: 344). Οι αντιμεταθέσεις μας προκαλούν περισσότερο να σκεφτούμε τις άμυνές μας σε σχέση με παγιωμένες δομές και τρόπους λειτουργίας καθώς και τα όρια των αναγωγών. Δεν αφορούν την πραγματοποιημένη, τωρινή και θεμιτή συνεύρεση τέτοιων ‘κατασκευών’. Από την άλλη η ίδια η κυριολεξία των περιπτώσεων αυτού του αρχείου καλλιεργεί τη συνάρθρωση γύρω από σημεία που μας προτρέπουν να την υπερβούμε και να κατανοήσουμε αυτές τις κατασκευές με εννοιολογικούς όρους (Milohnich, 2005: χωρίς αρίθμηση).

Η ανάγνωση σχετικά με το συγκεκριμένο αρχείο βασίζεται στις δυνατότητες που διανοίγονται για την παραγωγή εναλλακτικών δομών, συναρθρώσεων και δικτύωσης.

¹⁸² http://www.temporaryservices.org/mobile_struct_rsrce.html

Το *Αρχείο Προσωρινών Δομών* σύμφωνα με τους δημιουργούς του, επιχειρεί να διαλύσει κάποιους από τους διαχωρισμούς μεταξύ των πρακτικών που συνδέονται με τις επιμέρους κινητές μονάδες και τις προσωρινές κατασκευές. Εντοπίζουμε το ενδιαφέρον αυτής της πρόθεσης σε μια αφηρημένη, θεωρητική βάση σχετικά με το ζήτημα των ευέλικτων, εναλλακτικών, υβριδικών δομών που είναι διαθέσιμες ή αποδεκτές στην κουλτούρα μας και που κινούνται ανάμεσα στα όρια ορισμένων περιοχών: τέχνη, εργασία, πολιτική και οικονομία. Το ενδιαφέρον για τις προσωρινές μονάδες και κυρίως η παραγωγή ενός αρχείου που θα συγκεντρώνει ετερόκλητες τέτοιες πρακτικές προάγουν τα κομβικά σημεία γύρω από τα οποία νοηματοδοτούνται και διαρθρώνονται τα επιμέρους σημαίνοντα σχετικά με νέες και απρόσμενες συναρθρώσεις και ‘ανορθόδοξες’ συλλογικότητες.

Θα μπορούσαμε να εκλάβουμε μεταφορικά τη διαπίστωση των δημιουργών του αρχείου ότι «κάθε στατική δομή έχει το ευκίνητο (mobile) ανάλογό της», δίνοντας προβάδισμα στη μεταφορική, μετωνυμική χρήση της γλώσσας που ενεργοποιείται μέσω αυτού του αρχείου. Αυτή η χρήση της γλώσσας βασίζεται στο παιχνίδι με τις ίδιες τις λέξεις που περιγράφουν αυτές τις μονάδες (οπ.). Όπως επισημάναμε και νωρίτερα σε αυτό εδώ το κεφάλαιο, τα συνώνυμα, η μετωνυμία, η μεταφορά σε αυτή την περίπτωση, όπως γίνεται σαφές από τη θεωρία του λόγου¹⁸³, δεν είναι μορφές σκέψης που προσθέτουν μια δευτερεύουσα αίσθηση και γνώση σε μια πρωταρχική σκηνή. Οι λειτουργίες αυτές είναι μέρος ενός πρωταρχικού πεδίου (primary terrain) στο οποίο συγκροτείται το Κοινωνικό (Laclau & Mouffe, 2001: 109)

Η «προσβασιμότητα», ο «αποκλεισμός» και η «κινητικότητα» λαμβάνουν μια ιδιαίτερη σημασία. Όπως το διατυπώνουν οι δημιουργοί του αρχείου:

¹⁸³ Ο καλλιτεχνικός ακτιβισμός δεν είναι ακτιβισμός αλλά «αρτιβισμός», όπως τον χρησιμοποιεί ο Milonich στο ομώνυμο άρθρο (οπ.) (από τον αγγλικό νεολογισμό artivism της σύζευξης των λέξεων art και activism): είναι μια διαφορετική δραστηριότητα που αναδεικνύει την ιδέα της κατάργησης σκέψης/πραγματικότητας, βασισμένη στην ιδέα της άρσης της ρηματικής/ εξω-ρηματικής διχοτόμησης, που διευρύνει το πεδίο αυτών των κατηγοριών οι οποίες μπορούν να σημασιοδοτήσουν τις κοινωνικές σχέσεις [βλ. σχετικά το ζήτημα αυτής της κατάργησης στο (Laclau Mouffe, 2001: 110)]. Ανάλογος είναι και ο νεολογισμός Ar/ctivism της Marion Hamm (2003).

«πολλές από αυτές τις κινητές μονάδες υπάρχουν είτε για να ικανοποιήσουν την επιθυμία ή την ανάγκη πρόσβασης σε μεγαλύτερη ακτίνα (perform outreach), είτε για να παρέχουν πρόσβαση εκεί που η εύκολη πρόσβαση είναι ελλιπής. [...] Μια κινητή ιατρική μονάδα παρέχει εγχειρήσεις σε ανθρώπους που στερούνται τα νοσοκομεία. Ένα κοινό ενδιαφέρον για την κινητικότητα ενώνει τις πιο διαφορετικές πρακτικές». [...], «μπορεί κανείς να φανταστεί ότι φέρνοντας σε επαφή όλους αυτούς τους *κινούμενους επαγγελματίες* [η έμφαση δική μας], θα έβρισκαν ότι έχουν πολλά κοινά να συζητήσουν μεταξύ τους»¹⁸⁴.

Οι έννοιες αυτές –μεταξύ αυτών και η ιδέα των κινούμενων επαγγελματιών, η οποία μας φέρνει στο νου μια διαφορετική συνθήκη κινούμενων επαγγελματιών, που σχετίζονται με τη σύγχρονη και απειλητικά αυξανόμενη πραγματικότητα της επισφαλούς εργασίας – παίρνουν ένα διαφορετικό νόημα, αν τις σκεφτεί κανείς με όρους «κρυφών γειτνιάσεων». Δανειζόμαστε την ιδέα των «κρυφών γειτνιάσεων» των Deleuze και Guattari (1998) σύμφωνα με την οποία, οι κρυφές γειτνιάσεις παρουσιάζονται ως ένας μηχανισμός που δια φωτίζει μια σειρά από κρυμμένες συνδέσεις. Στην περίπτωση του έργου του Frantz Kafka, στην ανάλυση του οποίου οι δύο διανοητές βασίζουν αυτή την ιδέα, αυτές οι συνδέσεις αφορούν το οικογενειακό και το γραφειοκρατικό, το δικαστικό και το ερωτικό. Κατ' αναλογία στην περίπτωση των κινητών μονάδων, οι «κρυφές γειτνιάσεις» μπορούν να συνδέουν το φυσικά κινούμενο και το πολιτικά κινούμενο, να περιγράψουν την απόσταση που χωρίζει και ενώνει την επιλογή και τον καταναγκασμό, την ελευθερία και την «αναγκαστική ελευθερία»¹⁸⁵. Η συλλογή τόσο προκλητικά διαφορετικών περιπτώσεων σε ένα αρχείο, μας ωθεί να αναγνωρίσουμε τα σημεία διαρραφής αυτών των περιπτώσεων.

¹⁸⁴ http://www.temporaryservices.org/mobile_struct_rsce.html (τελευταία επίσκεψη 5/2011).

¹⁸⁵ Ο καθηγητής Κώστας Δουζίνας αναφέρεται στο παράδειγμα της κοινότητας των Άμις. Σύμφωνα με την παράδοση αυτής της κοινότητας τα νεαρά της μέλη, που μέχρι την ενηλικίωση ζουν απομονωμένα και προστατευμένα μέσα στα αυστηρά όρια της κοινότητας, στέλνονται, πριν αποφασίσουν ως ενήλικες αν θα παραμείνουν στην κοινότητα, να γνωρίσουν τον αμερικάνικο τρόπο ζωής. Σύμφωνα με τον Δουζίνα, το 90% επιστρέφει καθώς δεν έχει τα απαραίτητα εφόδια να αντιμετωπίσει αυτόν τον ολότελα καινούργιο, διαφορετικό κόσμο. Το δικαίωμα επιλογής του τρόπου ζωής σε αυτή την περίπτωση δεν είναι μια πραγματική ελευθερία που παρέχεται απλόχερα και δίκαια στα μέλη της κοινότητας αλλά μια «αναγκαστική» ελευθερία που εκθέτει τα μέλη της κοινότητας σε έναν επικίνδυνο μονόδρομο. (Από ομιλία του Δουζίνα στο Μουσείο Μπενάκη στο πλαίσιο του ετήσιου συνεδρίου του ΙΚΤ, Αθήνα, 2010). Αυτό το παράδειγμα το αναφέρει και ο Slavoj Zizek, ονομάζοντας το «επιλογή ανελευθερίας» (Zizek, 2010 [2008-9]: 170).

Εντοπίζοντας αυτά τα σημεία, ο θεατής γίνεται φορέας «πραγματικών» γνώσεων και όχι απλά φανταστικών δοκιμών.

Όπως ήδη αναφέραμε στο εισαγωγικό κεφάλαιο αυτής της μελέτης, η νεωτερικότητα σήμερα αμφισβητεί ριζικά τη σταθερότητα των μέχρι τώρα ισχυουσών συλλογικών ταυτοτήτων καθώς και των τύπων της καθημερινής ζωής. Οι σχετικά προβλέψιμες θεσμοποιημένες σχέσεις εργασίας, τα επαγγέλματα και οι σταθερές σχέσεις που αντιπροσώπευαν, οι σταθερές σχέσεις οικογένειας, όλοι αυτοί οι φορείς συλλογικών ταυτοτήτων και αξιών, αποσταθεροποιούνται. Όλο και πιο πολλά άτομα ζουν με διπλές ή πολλαπλές, ασταθείς ταυτότητες, γεγονός που ευνοεί μια συστηματική και αυξανόμενη εξατομίκευση. Αυτή η τελευταία απαιτείται από τις όλο και πιο ευέλικτες δραστηριότητες και την κοινωνική και γεωγραφική κινητικότητα. Τα άτομα οδηγούνται σε μια «χαμαιλεοντική προσαρμοστικότητα [όρος του H.M Enzenberger στο (Λίποβατς, 2001: 70)]. Ο Richard Sennett κάνει λόγο για τον «σπονδυλωτό άνθρωπο», εννοώντας τον «ασπόνδυλο» άνθρωπο που προσαρμόζεται σε όλες τις καταστάσεις, ο οποίος εμφανίζεται ως η άλλη όψη της «αυτοπραγμάτωσης». Εκεί δεν υπάρχει καμία υπευθυνότητα, καμία ανθρώπινη σχέση με διάρκεια και δέσμευση (στο Λίποβατς, οπ.: 72). Αυτό που παραβλέπεται σε αυτή την περίπτωση, όπως επισημαίνει ο θεωρητικός, είναι ότι κάθε ταυτότητα ενός υποκειμένου υπόκειται σε αλλαγές μέσα στον χρόνο, προσανατολίζεται, όμως, ασυνείδητα σε ορισμένα συμβολικά σημεία αναφοράς, που της δίνουν το απαραίτητο 'ελάχιστο' συνοχής προκειμένου το άτομο να μην γίνει ψυχωτικό ή ανομικό.

Το νόημα της παραγωγής αυτού του καλλιτεχνικού αρχείου γίνεται διαυγέστερα κατανοητό στη συναρθρωτική του διάσταση και τη θεσμίζουσα πρόθεσή του, στη νομική και όχι στην ανομική του διάσταση. Όπως έχουμε επισημάνει νωρίτερα, το αρχείο μπορεί να είναι μια πολιτική διαδικασία που παράγει χώρο για κοινωνικές ομάδες, ταυτότητες και έννοιες. Η δημιουργία αυτού του χώρου δεν υφίσταται πριν συγκροτηθούν στον λόγο οι ομάδες, οι ταυτότητες, οι έννοιες. Αυτό, προϋποθέτει την ύπαρξη ενός φορέα που μιλάει εξ ονόματός τους. Το αρχείο, για παράδειγμα, μπορεί να αναλάβει αυτόν τον ρόλο. Αποτελεί ένα φορέα που αρθρώνει λόγο εξ ονόματος μιας ομάδας ή γύρω από αυτόν συναρθρώνεται μια ομάδα. Το αρχείο δεν είναι ο αντιπρόσωπος, μπορεί να αποτελέσει, όμως, «μια ενδεχομενική κατασκευή ισοδυναμίας ανάμεσα σε διαφορετικά στοιχεία» (Phillips & Jorgensen, 2009 [2002]:

93). Καθώς δεν ισχύει ότι η ομάδα πρώτα διαμορφώνεται και μετά εκπροσωπείται, έτσι και ο φορέας ή το εκφέρον της συγκροτείται ταυτόχρονα με την ίδια διαδικασία. Μια ομάδα δεν υφίσταται ως ομάδα, μέχρις ότου κάποιος μιλήσει για αυτή ή εξ ονόματός της. Η ιδέα της ομάδας δεν πρέπει, στη συγκεκριμένη περίπτωση, να προσληφθεί με την παρτικουλαρίστικη έννοια αλλά αντίθετα προσβλέπει πέραν αυτής. Στην παράλογη σύσταση –λόγω του ασύνδετου των εμπλεκόμενων μερών και των ονορθόδοξων χαρακτηριστικών και ομαδοποιήσεων– ανιχνεύει κανείς μια σύζευξη μεταξύ της ελπίδας και του ορθού Λόγου. Αφορά την ελπίδα να μην διαιωνιστεί ο διχασμός ανάμεσα σε πολλές ηθικές αλλά να βρεθεί ένας δίκαιος τρόπος να ξεπεραστεί στο μέλλον. Αυτή η επιθυμία μπορεί να γίνει ορατή με την κίνηση προς έναν «καθολικό, δίκαιο Νόμο» (Λίποβατς, 2001: 126). Η μαξιμαλιστική διάθεση ως προς την υβριδικότητα που χαρακτηρίζει το σχήμα των T.S, καθίσταται ενδιαφέρουσα στην προσπάθεια των δημιουργών τους να αναμετρηθούν σε αυτή τη βάση με τα όρια του δικού τους πεδίου, εκθέτοντάς το σε άλλα πεδία, χωρίς να καταστρατηγούν το διακριτό του κάθε πεδίου και την ευθύνη που προϋποθέτει η μετακίνηση από το ένα στο άλλο.

Οι T.S σχεδιάζουν τις δικές τους συσκευές αρχειακής κινητικότητας και ευελιξίας. Τα *Ντοσιέ Αρχεία (Binder Archives)*¹⁸⁶ είναι κινούμενες εκθέσεις που σύμφωνα με τους εμπνευστές και δημιουργούς τους «είναι σχεδιασμένα να ταξιδεύουν με τη μεγαλύτερη ευκολία». Καλλιτέχνες, διοργανωτές εκθέσεων, αρχειοθέτες και άλλες ομάδες έχουν συνεισφέρει παράγοντας τα δικά τους ντοσιέ. Κάθε ντοσιέ είναι ένα ανεξάρτητο και πλήρες (self-contained) αρχειακό πρότζεκτ. Τα *Ντοσιέ Αρχεία*, ξεπακετάρονται εύκολα και συμπεριλαμβάνουν μέσα σε μια πλαστική σακούλα όλα τα απαραίτητα για την έκθεσή τους. Η θήκη μεταφοράς τους μπορεί να μεταφέρει δέκα με δώδεκα ντοσιέ τα οποία μπορούν να αποθηκεύσουν πάνω από εκατό αφίσες, φυλλάδια και μία με δύο αναδιπλούμενες καρέκλες. Σύμφωνα με τους δημιουργούς της η συσκευή είναι «ανθεκτική στη φθορά και τη διάβρωση». Το υλικό της συσκευής μπορεί να αναρτηθεί οπουδήποτε με ευκολία. Όπως σημειώνουν οι ίδιοι στο ιστότοπο τους, «οι τοίχοι είναι μη αναγκαίοι». Τα *Ντοσιέ Αρχεία* είναι μια στρατηγική προκειμένου να παρουσιάσουν «μεγάλα και ολοκληρωμένα πρότζεκτ σε διαφορετικό

¹⁸⁶ Όλα τα παραθέματα σχετικά με τα *Binder Archives* αντλούνται από την ανάρτηση που αφορά τις εν λόγω συσκευές στο http://www.temporaryservices.org/binder_archives_index.html, τελευταία επίσκεψη 6/10.

κοινό με έναν ενεργό τρόπο». Η μέθοδος επιτρέπει την εύρεση οικονομικών χώρων έκθεσης ή χώρων που παρέχονται δωρεάν, βασίζεται σε βραχυπρόθεσμες συνεργασίες με άλλους θεσμούς, χρησιμοποιώντας «δημόσια διακινούμενους χώρους με νέους τρόπους και βρίσκοντας εφικτούς τρόπους να παρουσιάζουν εκθέσεις διεθνώς». Τα *Ντοσιέ* είναι κατ' αρχάς ένα εσωτερικό καλλιτεχνικό σχόλιο που αναφέρεται στο *Boite En Valise*, το κινητό μουσείο που σχεδίασε ο Marcel Duchamp. Το *Boite en Valise* θα μπορούσε να ιδωθεί ως μια κινητή μονογραφία που περιλάμβανε εξηνταεννέα αναπαραγωγές έργων του καλλιτέχνη. Το έργο υπήρξε εμβληματικό της κριτικής στο 'αυθεντικό' έργο τέχνης και στον ρόλο των ιδρυμάτων στη νομιμοποίηση της 'αξίας' των τεχνουργημάτων. Οι φράσεις που περιγράφουν τα *Ντοσιέ* των T.S χαρακτηρίζονται από μια αποστασιοποιημένη, ουδέτερη κυριολεξία. Θα μπορούσε, όμως, να σκεφτεί κανείς τις λέξεις πέρα από την κυριολεκτική τους σημασία. Να λάβει, δηλαδή, υπόψη τις επιπλέον σημασίες των λέξεων. Για παράδειγμα μπορεί κανείς να σκεφτεί ότι οι λέξεις φθορά και διάβρωση δεν αναφέρονται μόνο στη φυσική φθορά των υλικών, αλλά ότι αυτές οι κινητές μονάδες σε ένα άλλο επίπεδο μπορούν να λειτουργήσουν ως διαβρωτικές των στεγανών του υπάρχοντος συστήματος. Η αντοχή τους επίσης στη φθορά και στη διάβρωση μπορεί να αναφέρεται μεταφορικά σε μια διαφορετική κατάσταση, σε όλους εκείνους τους ανθρώπους που ζουν σε δύσκολες συνθήκες και οι οποίοι αναγκαστικά αποκτούν το πλεονέκτημα της αντοχής, της επιβίωσης σε απρόβλεπτες αλλαγές. Με τον ίδιο τρόπο μπορεί κανείς να σκεφτεί ότι η έκφραση 'μεγαλύτερη ταξιδιωτική ευκολία' ίσως αναφέρεται στην αναγκαστική κινητικότητα των προσωρινών εργατών, ενώ η λέξη 'αυτάρκεια' (self-containment), μπορεί να έχει αρνητική φόρτιση εννοώντας την αποχώρηση στον εαυτό. Τέτοιοι γλωσσικοί πειραματισμοί μας ωθούν να κατανοήσουμε ότι πίσω από τις λέξεις που τα περιγράφουν, τα *Ντοσιέ Αρχείου* αναφέρονται σε κρίσιμα ζητήματα που αφορούν τη σύγχρονη συνθήκη ζωής.

Η δραστηριότητα των Temporary Services δοκιμάζει συνεχώς τα όρια και τις πολιτικές της (καλλιτεχνικής) πρακτικής της. Θα μπορούσαμε να δώσουμε τον εξής υπότιτλο στο εγχείρημα τους: 'Από το Αρχείο Κινητών Δομών στη δημιουργία μιας Ευέλικτης Καλλιτεχνικής Δομής'.

Οι T.S., απευθυνόμενοι στον πολιτιστικό μηχανισμό, παρατηρούν: «κάποια μουσεία έχουν κινητές περιοδεύουσες εκδοχές της συλλογής τους, ενώ άλλες δεν έχουν καμία σταθερή τοποθεσία αλλά αντίθετα βασίζονται ολότελα σε τροποποιούμενες πλατφόρμες (mobile trucks)». Αυτή η πληροφορία αφορά πράγματι μια κυριολεκτική συνθήκη. Μεγάλα μουσεία προγραμματικά ‘αποκεντρώνονται’ μέσω ευέλικτων, προσωρινών δομών –με περιφερειακά παραρτήματα, ‘φιλοξενίες’ από τοπικούς φορείς και ιδρύματα– σε απομακρυσμένες περιοχές. Η δική τους κινητικότητα έχει έναν διαφορετικό στόχο. Τα μεγάλα ιδρύματα ακολουθούν την πολιτική της αποκέντρωσης επιτελώντας στην περιφέρεια την εξουσία της κυρίαρχης κουλτούρας. Σε αντίλογο, συχνά διαμορφώνονται ευέλικτες δομές που διεκδικούν το δικό τους μερίδιο στο πολιτιστικό πεδίο, «που παρέχουν σε ανθρώπους τα μέσα προκειμένου να προβάλλουν τη δουλειά τους και να διευρύνουν το κοινό που θα έρθει σε επαφή με τις ιδέες τους»¹⁸⁷.

Οι T.S. προτείνουν οι ίδιοι μια ευέλικτη δομή που διευκολύνει την καλλιτεχνική τους δραστηριότητα, το Mess Hall. Πρόκειται για τον χώρο που διατηρούν οι ίδιοι στη πόλη του Σικάγο. Το σχήμα αυτό επιχειρεί να δοκιμάσει τις δυνατότητες και τα όρια της «τέχνης κοινωνικών σχέσεων» μέσω μιας διαρκούς ανοιχτής πρόσκλησης για την παραγωγή έργων, εκθέσεων, ομιλιών, εκδόσεων και άλλων εκδηλώσεων και δράσεων. Σύμφωνα με τους δημιουργούς του, ο χώρος αυτός και ο τρόπος λειτουργίας του προτίθεται να ‘παραβιάσει’ (breach), να διαφοροποιηθεί από τον «καπιταλιστικό ορισμό των κοινωνικών σχέσεων». Το Mess Hall, κατά κάποιον τρόπο, θα μπορούσε να είναι ένα εργαστήριο δοκιμών εναλλακτικών κοινωνικών σχέσεων. Όπως διαμηνύουν οι ίδιοι, εκεί δοκιμάζονται δυνατότητες αποτελεσματικής συνεργασίας διαφορετικές από τις γραφειοκρατικές δομές που απαιτούνται από τα ανάλογα κυβερνητικά σχήματα¹⁸⁸. Θα μπορούσε κανείς να προεκτείνει αυτή τη σκέψη προς άλλες δομές του γραφειοκρατικού μηχανισμού.

¹⁸⁷ http://www.temporaryservices.org/binder_archives_index.html, τελευταία επίσκεψη 6/10.

¹⁸⁸ Βλ. αναλυτικά FAQ σχετικά με το Mess Hall στην ιστοσελίδα <http://www.messhall.org/faqs.html>.

Επιλέξαμε να προκρίνουμε μια ανάγνωση που επιχειρεί να μην παρασυρθεί άνευ όρων από τις διατυπώσεις συνεργασίας των Temporary Services, οι οποίες προτρέπουν προς μια κοινοτιστική πρόσληψη τέτοιων δομών. Σε ένα πρώτο επίπεδο φαίνεται ότι μια τέτοια κοινοτιστική θέση, υποθάλπεται από το ύφος των διατυπώσεων των T.S., οι οποίες ως επί το πλείστον διαπνέονται από μια ‘θετική διάθεση’ που συνοψίζεται στην «ανακατανομή» και τις «σχέσεις». Τα πρότζεκτ των T.S βασίζονται σε ιδέες όπως «συναδελφικότητα, καθοδήγηση, εγγύτητα» «δέσμευση, αφοσίωση, πίστη και συμπάθεια».

Το ζήτημα της αμοιβαιότητας (reciprocity) εστιάζει στα συναισθήματα που οδηγούν τους ανθρώπους να σχηματίσουν πολιτικές κοινότητες. Δεν θα προσεγγίζαμε τις διακηρύξεις σχετικά με το Mess Hall ως φαντασιώσεις ολότητας και πληρότητας αλλά θα τις εξετάζαμε ως επανενεργοποίηση της συζήτησης για τη «συμβολοικακή» (contractivist) ή αντισυμβολοικακή βάση των δομών, ως μια, δηλαδή, επιλογή σε σχέση με τη θεσμίζουσα πρακτική. Η εξουσία (authority) της ίδιας της δομής και του θεσμού εγκαθιδρύεται ως προστασία στη μετατροπή της πολιτικής κοινωνίας σε μια πλήρη κατάσταση πολέμου. Αυτό που υπογραμμίζει το Mess Hall, είναι ότι ούτε οι συλλογικότητες όπως οι T.S. απέχουν από την ίδρυση μιας δομής που θα περι-ορίζει τις δραστηριότητες της και θα εξασφαλίζει τη δύναμη¹⁸⁹, τη *potentia* στα Λατινικά, τη δυναμική δύναμη που εμφανίζεται μεταξύ των ανθρώπων που συμπράττουν και χάνεται όταν διασκορπίζονται (Arendt, 1986: 274). Η δυναμική δύναμη δεν είναι μια αναλλοίωτη μετρήσιμη και σταθερή υπόσταση. Είναι ανεξάρτητη από υλικούς παράγοντες, αριθμητικές ποσότητες ή μέσα. Περιγράφει όλες τις δυνατότητες, όσες ακόμα μπορούν μόνο να ενεργοποιούνται αλλά δεν μπορούν να υλοποιηθούν εντελώς (οπ.). Η συζήτηση σχετικά με τις παραμέτρους τις οποίες προκρίνει κανείς στον σχηματισμό μιας πολιτικής κοινότητας –στην προκειμένη περίπτωση των συναισθημάτων– μας ενδιαφέρει στον βαθμό που μπορούμε αξιολογήσουμε αυτές τις παραμέτρους σε σχέση με τη διαδικασία επαναθέσμησης. Μας ωθεί δηλαδή να σκεφτούμε τη σημασία του συναισθήματος και τον ρόλο του στη διαδικασία που

¹⁸⁹ Σύμφωνα με την Arendt η δύναμη είναι αυτή που συντηρεί τη δημόσια σφαίρα και τον χώρο της δημόσιας εμφάνισης και με αυτή την ιδιότητα είναι το κέντρο του ανθρώπινου οικοδομήματος, «το οποίο, αν δεν αποτελεί τη σκηνή της πράξης και της ομιλίας, του πλέγματος των ανθρώπινων υποθέσεων και σχέσεων και όσων ιστοριών δημιουργούνται από αυτές, στερείται την έσχατη του *raison d'etre*. (Arendt, 1986 [1958]: 279).

περιγράφει το πέρασμα από την εξάρθρωση στις διαρθρωτικές και συναρθρωτικές πρακτικές. Αυτές επαναφορτίζουν την πίστη στη δύναμη –και συνεπώς στην πολιτική, όπως σημειώνει η Arendt (1986 [1958]: 280)– που εξυψώνει την πράξη στην πρώτη θέση της *Vita Activa* και εξαίρει την ομιλία, η οποία μαζί με την πράξη δίνει στην πολιτική μια αξία.

Με έναν τρόπο τα παραπάνω μας θυμίζουν την έκτη θέση του μανιφέστου του Roberto Mangabeira Unger, περί μιας «πραγματοποιημένης δημοκρατίας» (*democracy realized*) (Unger, 2000). Όπως σημειώνει ο Unger, προκειμένου να επιτύχουμε μια προοδευτική (*progressive*), εναλλακτική, δημοκρατία πρέπει να σκεφτούμε τους «εναλλακτικούς οργανισμούς» (εργασίας, υγείας, εκπαίδευσης). Η ιδέα της προοδευτικής δημοκρατίας δεν βασίζεται μόνο στις πολιτικές συμμαχίες αλλά και στις κοινωνικές συμμαχίες. Αυτές, όμως, οι συμμαχίες δεν πρέπει να σχηματίζουν οργανισμούς που λειτουργούν απροϋπόθετα. Αντίθετα, τα υποκείμενά της πρέπει να είναι σε θέση να εξετάζουν το δημόσιο νομικό σύστημα, έτσι ώστε να ικανοποιούνται δύο βασικές προϋποθέσεις. Πρώτον, πρέπει να πληρείται μια «αυστηρή ισότητα» (*rough equality*) μεταξύ των μελών των επιμέρους ομάδων. Δεύτερον, τα άτομα δεν πρέπει να χρησιμοποιούν τη δύναμη τους προκειμένου να διαφεύγουν σε ένα περιχαρακωμένο οχυρό, σε μια «περιφερειακή υπεξουσιότητα» (*entrenched subordination*) (οπ.: 270-1). Αντίθετα, τα άτομα πρέπει να προσβλέπουν σε πιο συνολικές αξιώσεις, επανεφευρίσκοντας τον εαυτό τους και ωθώντας τον δημοκρατικό πειραματισμό ακόμα πιο μπροστά (οπ. 277).

Τα εγχειρήματα των T.S βρίσκονται στο πλαίσιο αυτού του ‘πειραματισμού’. Η ‘δύναμη’ που ενεργοποιείται με την πράξη της σύστασης του *Αρχείου Κινητών Δομών*, (της Ευέλικτης Καλλιτεχνικής Δομής του Mess Hall), προσανατολίζεται στα επισφαλή υποκείμενα της σύγχρονης συνθήκης. Στο πνεύμα της Arendt, το αρχείο που οργανώνουν δεν είναι ο σκοπός (το τέλος). Το αρχείο δεν είναι ό,τι ακολουθεί και περαιώνει τη διαδικασία, αλλά ό,τι ενσωματώνεται σε αυτή (Arendt, 1986 [1958]: 282). Στο αρχείο των T.S, μέσα από την επιταχυνόμενη συγκέντρωση «παθητικών κατηγοριών» υποκειμένων (Nussbaum, 2006: 52), ανακινείται η προοπτική να

αναλάβουν αυτά –τα συνήθως, αποκλειόμενα υποκείμενα– ρόλο στην κατασκευή πολιτικών ιδρυμάτων, θεσμών, δομών. Στις διατυπώσεις των T.S τα υποκείμενα αυτά είναι εξίσου οι «απομακρυσμένοι» κάτοικοι, οι «χωρίς πρόσβαση» στα κοινά παράνομοι μετανάστες, οι «κινούμενοι επαγγελματίες». Η ενδεχόμενη αλλαγή των ‘παθητικών υποκειμένων’ σε συμμετέχοντες δρώντες εκφράζει την πεποίθηση ότι η παρούσα κατάσταση δεν είναι αμετάκλητη. Εκφράζει την πεποίθηση ότι οι μεγάλες «εταιρείες» και οι συμμαχίες των ισχυρών δεν είναι άτρωτες και παντοδύναμες και ότι η δαιμονοποίησή τους δεν είναι η λύση, αλλά ότι η δράση και η ισχυροποίηση εναλλακτικών και διεθνικών θεσμών μπορούν να τις ελέγξουν και ότι η ανανέωση και η εκπλήρωση του ηθικού και πολιτικού Νόμου είναι η μόνη προοπτική [β. σχετικά (Λίποβατς, 2001: 75)]. Έτσι, στις διατυπώσεις και τις προθέσεις αναφορικά με τον τρόπο οργάνωσης του Mess Hall, οι T.S. απηχούν, κατά κάποιο τρόπο, ιδέες που αφορούν την επανεξέταση «ευαγών» (benevolent) συναισθημάτων, που μπορούν να αξιοποιηθούν στη θεσμίζουσα πρακτική και αντιστρόφως. Το Mess Hall μπορεί να προταθεί ως ένας πιλοτικός σχηματισμός στη βάση θεωρήσεων που προσβλέπουν στον ρόλο που θα παίξουν στην αξιοποίηση των ευαγών συναισθημάτων τα ιδρύματα και οι θεσμοί, στη «συνάρθρωση μιας επαρκούς και σαφούς σύλληψης σε σχέση με το τι απαιτείται [για αυτό]» (Nussbaum, 2006: 64/409)¹⁹⁰.

Το αρχείο και το Mess Hall, συναντιούνται στην αρχει(ο)τεκτονική διάσταση ως εξής: το (αποκεντρωμένο) αρχείο των Temporary Services βρίσκεται στον φυσικό χώρο Mess Hall, καθώς επίσης στο Half Letter Print (τον εκδοτικό οίκο της ομάδας), στα Ντοσιέ Αρχείων (Binder Archives), στο διαδίκτυο. Το περιεχόμενο του αρχείου και των λοιπών δράσεων της ομάδας, κείμενα, τεχνουργήματα, κατασκευές, συζητήσεις κ.λ.π, διαχέεται, δημοσιοποιείται και λαμβάνει ποικίλες μορφές έκφρασης, που δοκιμάζουν τα όρια, τις βάσεις και τη δυναμική της συγκεκριμένης δομής και ‘παγώνουν’ προσωρινά τα σημεία συνάρθρωσης. Η χωρικότητα (spatialization) σε

¹⁹⁰ Ο Λίποβατς, σχετικά με αυτό σημειώνει: η «επικοινωνία διυποκειμενικού, συναισθηματικού, αξιακού τύπου ανάμεσα στα υποκείμενα δεν προσανατολίζεται στη διαφάνεια και την πληρότητα/παρουσία επιχειρημάτων και μόνο, αλλά ενέχει και έναν ελλειμματικό, μεταφορικό λόγο, στον οποίο η σιωπή, το ακούειν και η απουσία παίζουν θεμελιακό ρόλο (κάτι που είναι αδύνατον να ισχύσει στον δημόσιο Λόγο) (Λίποβατς, 2001:87).

αυτή την περίπτωση γίνεται κατανοητή σε ένα οντολογικό επίπεδο. Πρόκειται για χώρους (spaces) που δεν προϋπάρχουν αλλά κατασκευάζονται συνεχώς. Η διαδικασία της χωροποίησης ή της ιζηματοποίησης είναι η πραγματική στιγμή της πολιτικής, την οποία ο Laclau καλεί λογική της πολιτικής ηγεμονίας. Σύμφωνα με αυτή τη θεώρηση, η χωροποίηση είναι η ηγεμόνευση του χρόνου και του χώρου, όπως δείξαμε νωρίτερα. Κάθε αναπαράσταση μιας εξάρθρωσης περιλαμβάνει μια δομική οργανική προσαρμογή. Ο τρόπος να αντιπαρέλθει κανείς την προσωρινή, τραυματική και μη αναπαραστάσιμη φύση της εξάρθρωσης είναι να την κατασκευάσει ως μια στιγμή σε μόνιμες δομικές σχέσεις με άλλες στιγμές. Σε αυτή την περίπτωση η γυμνή προσωρινότητα του γεγονότος περιορίζεται. Αυτή η κατασκευή, που οργανώνουν οι T.S παράγοντας απρόσμενες συνδέσεις μεταξύ κινητών μονάδων –και κατ’ επέκταση τρόπων ύπαρξης– οργανώνει, τρόπον τινά, τις απαραίτητες μόνιμες συνδέσεις μεταξύ ποικίλων στιγμών προκειμένου να σχηματιστεί ένα σύνολο, μια συνάρθρωση (Marchart, 1999: 6). Πιο σχηματικά, οι επιμέρους εκφράσεις, του αρχείου σχηματίζουν επιμέρους εικόνες που μας επιτρέπουν να σκεφτούμε πώς ο καθένας από εμάς ανταποκρίνεται σε αυτές τις απεικονίσεις και αν θέλει να επιλέξει αυτές τις εικόνες προκειμένου να αρθρώσει τις επιδιώξεις και τις προσδοκίες του σχετικά με την πολιτική κοινωνία. Μια τέτοια αφηρημένη άσκηση, όπως θα έλεγε και η Nussbaum, «έχει πρακτική σημασία, [προσδιορίζοντας] την αντίληψη μας σχετικά με το τι είναι δυνατό, δίνοντας μας όρους να ονομάσουμε τους εαυτούς μας και τις πολιτικές μας σχέσεις» (Nussbaum, 2006: 415). Δανειζόμενοι τα λόγια του Λίποβατς: «ο προβληματισμός εδώ κινείται στο επίπεδο του ηθικοπολιτικού αιτήματος για μια στοιχειώδη, θεμελιακή, αξιοπρεπή, ανθρώπινη ύπαρξη για εκατομμύρια ανθρώπους που ζουν σε απόλυτη [...] περιφρόνηση» (Λίποβατς, 2001: 90). Σε αυτό το πνεύμα μπορούν ορισμένες κεντρικές κατηγορίες-αιτήματα της ανθρώπινης ζωής να ορισθούν με ορθολογικό, αφαιρετικό τρόπο, καθολικά και παγκόσμια (οπ.: 91).

Η ‘ηθική’ που διαπερνά την πρακτική των Temporary Services και τις διατυπώσεις τους μας προτρέπει να συλλογιστούμε το ζήτημα της ‘δραστηριοποίησης’ ή περισσότερο να ανάγουμε αυτή τη συζήτηση στο ολοένα και πιο επίκαιρο –ακόμα και επιτακτικό θα μπορούσαμε να πούμε– ζήτημα της πράξης σε καιρούς που μοιάζει να καιροφυλακτεί ένα αίσθημα αποδυνάμωσης σχετικά με την αποτελεσματικότητα των

πράξεών μας σε πολιτικό και κοινωνικό επίπεδο. Πρόκειται για ένα αίσθημα απορίας που οδηγεί συχνά σε ανομικά και ανεύθυνα υποκείμενα, που σφυρηλατείται από μια ιδέα αδυναμίας διακυβέρνησης, πολιτικής ανικανότητας από το κράτος να εδραιώσει τη θέλησή του. Ακόμα περισσότερο ενισχύεται από την απορία που προκαλούν οι σημερινές συνθήκες σχετικά με το ποιες ανθρώπινες πράξεις είναι αποδεκτές και ποιες ανάρμοστες, ποια είναι τα κριτήρια ορθότητας των πράξεων μας και ποια είναι τα στοιχεία εκείνα που μπορούν να ορίσουν τον τρόπο ζωής που θα πρέπει να ακολουθήσει κανείς. Το αίσθημα απορίας ενισχύεται, όταν οι ετερόκλητες απαιτήσεις των κοινωνικών ομάδων, όταν ο εγωιστικός και παρτικουλαριστικός χαρακτήρας αυτών των απαιτήσεων γίνεται συνεχώς εμφανής. Αυτή η αίσθηση οδηγεί ως αντίδραση από την άλλη, την νεοφιλελεύθερη ιδεολογία να υπονομεύει κάθε έννοια κοινωνικής συναίνεσης και σεβασμού σε καθολικές αξίες [βλ. σχετικά (Λίποβατς, 2001: 120)]. Το ετερόκλητο των διασυνδέσεων και η αμφιλεγόμενη φύση των πεδίων που επιχειρούν να συνδυάσουν οι T.S. κεντρίζει με παραγωγικό τρόπο την απορία μας και μας ωθεί να αναλογιστούμε τους όρους αντίστασης μας σε αυτή.

Η διατύπωση των T.S., στο εναρκτήριο, εισαγωγικό σημείωμα του ιστότοπού τους είναι στην έκφρασή της ακτιβιστική. Αποτελεί, κυρίως, μια παρότρυνση για μια (αυτο)κριτική της ποι-ω-τικής αρχειακής τους πρότασης. Την παραθέτουμε: «ο καλύτερος τρόπος για να δοκιμάσουμε τις ιδέες μας είναι να τις κάνουμε πράξη, χωρίς να περιμένουμε την άδεια ή την πρόσκληση. Επινοούμε υποδομές ή τις δανειζόμαστε όταν αυτό είναι απαραίτητο»¹⁹¹. Μπορούμε να κατανοήσουμε την παραγωγή του *Αρχείου Προσωρινών Δομών* και ακόμα του *Αρχείου Δημόσιων Φαινόμενων (Public Phenomena Archive)*¹⁹² ως την πράξη που παράγει εκούσια ή ακούσια ιστορίες, με τον ίδιο φυσικό τρόπο με τον οποίο η κατασκευή νοείται ότι παράγει χειροπιαστά αντικείμενα. Αυτές ενδέχεται να καταγραφούν σε έγγραφα, σε μνημεία, να φανούν σε

¹⁹¹ <http://www.temporaryservices.org/contact.html>, τελευταία επίσκεψη 5/2010.

¹⁹² Το *Public Phenomena Archive* είναι ένα ακόμη αρχειακό υπόεργο της ομάδας. Πρόκειται για ένα σώμα εικόνων που αφορούν αυτοσχέδιες κατασκευές ανθρώπων που διεκδικούν τη θέση τους μέσα στο δημόσιο χώρο, 'αρχιτεκτονική των αστέγων', πινακίδες και άλλων ειδών ιδιοκατασκευές για τη φύλαξη θέσεων πάρκινγκ, βανδαλισμούς αγαλμάτων, αυτοσχέδιες κατασκευές προστασίας φυτών και δέντρων σε πεζοδρόμια και άλλες τέτοιου τύπου παρεμβάσεις. Το αρχείο συνδέεται με άλλα παρόμοιου ενδιαφέροντος ευρετήρια και καταλόγους. (http://www.temporaryservices.org/in_public_index.html 7/2010).

έργα τέχνης ή σε άλλα αντικείμενα χρήσης και να δουλευτούν σε κάθε είδους υλικό (Arendt, 1986 [1958]: 253).

Όπως σημειώσαμε νωρίτερα, το σχήμα των T. S. φαίνεται σε πολλά σημεία να εγείρει μια κοινοτιστική αισθητική. Μπορεί να διακρίνει κανείς, στην πρόκριση των «συναισθημάτων» μια «σειρά από κλασικές διχοτομήσεις-στερεότυπα, όπως αυτή ανάμεσα στην «οργανική, ζεστή» κοινότητα και στη «μηχανιστική, κρύα κοινωνία/εταιρία.» (Λίποβατς, 2001: 77). Όπως σημειώνει ο Λίποβατς, σε αυτή τη βάση εμφανίζονται τα φαντάσματα συγγραφέων και ιδεολόγων που προτείνουν την κοινότητα ως μια «απολεσθείσα, παρελθούσα, ‘παραδοσιακή’ κατάσταση, που πρέπει να επανέλθει» υιοθετώντας «τη γενικότερη τάση του 20^{ου} αιώνα, στην οποία κυριαρχεί η τεχνολογική αντιμετώπιση των προβλημάτων και η εργαλειακή διαμόρφωση των ανθρώπινων ταυτοτήτων και σχέσεων, σε βάρος της πολιτικής, επικοινωνιακής πράξης [...] Η ορθή κατανόηση του κοινοτισμού περνάει από την γνώση των διαδικασιών της ταύτισης» (οπ.). Το ζήτημα που τίθεται στην περίπτωση των T.S. είναι πώς το αρχείο θα αξιοποιηθεί στην κατανόηση των διαδικασιών της ταύτισης που λαμβάνουν χώρα κατά την εμπλοκή (engagement) σε μια κοινότητα ή συλλογικότητα. Δεν μπορούμε να επικαλεστούμε απροϋπόθετα τη συνάρθρωση επισφαλών υποκειμένων ως a priori θετική εξέλιξη αλλά να αξιολογήσουμε σε αυτή τον αποφασιστικό ρόλο της δημόσιας εμφάνισής τους μέσω του αρχείου και της δημοσιοποίησής των συνθηκών ύπαρξής τους. Αυτή η εμφάνιση αφορά τη διάκριση κάποιου από τους άλλους, «την κατάληψη μιας περιφανούς θέσης μέσα στο χώρο των ανθρώπινων υποθέσεων» (Arendt, 1986 [1958]: 297) που, στην προκειμένη περίπτωση απεικονίζεται στο γεγονός ότι κάνουν την «είσοδο τους στη σκηνή της ιστορίας, διαλέγοντας και κατασκευάζοντας τη δική τους «αμφίεση» (οπ.), τη δική τους κινητή μονάδα¹⁹³.

¹⁹³ Η Arendt, αναφέρεται στην περίπτωση των εργαζόμενων που κάνουν την είσοδο τους στη σκηνή της ιστορίας, αισθανόμενοι την ανάγκη να φορέσουν μια δική τους αμφίεση, την αμφίεση του sans-culotte, απ’ όπου κατά την περίοδο της γαλλικής επανάστασης πήραν ακόμα και την ονομασία τους. Παραθέτει, για την κατανόηση της σημασίας αυτής της χειρονομίας, το ανέκδοτο που αναφέρει ο Σενέκας που δείχνει πόσο επικίνδυνη θεωρούσε το πολιτικό ένστικτο των Ρωμαίων τη δημόσια εμφάνιση, όταν απορρίφθηκε η πρόταση της συγκλήτου να ντύνονται οι δούλοι ομοιόμορφα κατά τις δημόσιες εμφανίσεις τους όχι γιατί θα αποκαλύπτονταν ο μεγάλος αριθμός τους αλλά επειδή θα ήταν

Για να αναλάβουμε τώρα και τον αντίλογο σε σχέση με την πρακτική των T.S., αυτοί δεν προσβλέπουν πράγματι σε μια «ισχυρή ταύτιση» που απαιτεί «κλειστές, ειδικές μάζες» (τύπου δέσμη, σέκτα, λίγκα) (Λίποβατς, 2001: 91), ούτε ο λόγος τους προτρέπει σε τέτοιου τύπου παρανοήσεις. Αντίθετα, οι αντιφάσεις και τα παράδοξα των κατασκευών και των συνδέσεων που δημιουργούν συντελούν στη συνειδητοποίηση του διχασμού που υπάρχει σε κάθε ταυτότητα ανάμεσα στο παρτικουλαριστικό και το ουνιβερσαλιστικό (οπ.: 93). Ο διχασμός και η επίγνωσή του είναι κεντρικής σημασίας καθώς είναι παρών σε κάθε εγχείρημα και επιχείρημα θέσμησης. Κάθε τέτοιο επιχείρημα περιγράφει «μια στάση που προϋποθέτει μια νεωτερική υποκειμενικότητα που κατά κανόνα επιλέγει η ίδια συνειδητά που ανήκει» θα λέγαμε οικειοποιούμενοι τα λόγια του Λίποβατς (οπ.). Δεν κατανοούμε το αρχείο στη βάση του αιτήματος για «αυτοπραγμάτωση», σαν ένα μηχανισμού που συμμετέχει στην παραίτηση των ατόμων από τα κοινά (οπ.: 99), αλλά θα θέλαμε να επικαλεστούμε το αντίθετο.

Το αρχείο, άρχει και αναφέρεται στον Νόμο. Η ‘αρχή’ του αρχείου βασίζεται στην επίγνωση ότι «ο Νόμος¹⁹⁴ δεν έχει καμία σχέση με ουτοπίες τέλει κοινωνίας, αυτάρκειας και αυτονομίας ή «μη κυριαρχικής επικοινωνίας» (οπ.). Στην αναγνώριση του Νόμου πρέπει να αποδεχτούμε τους περιορισμούς που θέτει στις άκρατες απαιτήσεις και επιθυμίες του εγώ (θέληση για εξουσία). Να αναγνωρίσουμε ότι δεν υπάρχει καμία «συλλογική (οργανική) ψυχή» «παρά μόνο συμβολικά περιεχόμενα που αναμεταδίδονται γλωσσικά μέσω της παράδοσης και της ιστορίας» (Λίποβατς, 2001: 82) και τα εκφέροντά τους· ένα εκ των σημαντικότερων έχει διατελέσει το αρχείο. Μεταφέρουν τον καθαρό, υπερβατολογικό, συμβολικό χαρακτήρα αυτών των αναλογιών, που δεν αποτελεί μια «φυσική διαπίστωση» αλλά ένα πολιτικό αίτημα (οπ.: 83).

σε θέση να αναγνωριστούν μεταξύ τους και να συνειδητοποιήσουν τη δυναμική τους ισχύ (Arendt, 1986 [1958]: 297).

¹⁹⁴ ο Νόμος έχει μια ασυνείδητη τραυματική προέλευση που αφορά τη βία και τον αποκλεισμό που υπάρχει στην ίδρυση του. Το δεύτερο στοιχείο είναι η παραδοχή της έλλειψης και συνδέεται με το αίτημα της ισότητας και της καθολικότητας.

Η έντονη παραδοξότητα η οποία χαρακτηρίζει πολλές φορές τα ισοδύναμα που παράγει το αρχείο των T.S, μπορεί να έχει και μια διαφορετική ανάγνωση. Πολλές φορές οι άνθρωποι νιώθουν την ανάγκη να συνασπίζονται επειδή είναι απελπισμένοι. Όταν οι συνθήκες είναι πολύ πιεστικές τα άτομα δεν μπορούν να δουν τα πράγματα με νηφαλιότητα. Η απελπισία τους οδηγεί να ακολουθούν άκριτα τις επιταγές αντιδραστικών ομάδων και να οδηγούνται σε ακραίες και πολλές φορές χωρίς ειρμό αντιδράσεις (οπ.: 95). Ο προβληματισμός που μας δημιουργούν οι ανορθόδοξοι συνδυασμοί που παράγει το αρχείο των T.S είναι κρίσιμος προκειμένου να κατανοήσουμε ότι ως άτομα φέρουμε την ευθύνη των συναρθρώσεων που επιδιώκουμε και ότι οφείλουμε να διερωτώμαστε για τα όρια και τους όρους αυτών των συναρθρώσεων.

Έτσι, αναφορικά με το αρχείο του μέλλοντος –των εν δυνάμει συναρθρώσεων που στηρίζει– αυτό δεν πρέπει να λαμβάνεται ούτε στην κυριολεξία αλλά ούτε και στην ουτοπική του διάσταση. Η οργάνωση του αρχείου δεν μπορεί να αφορά μια «συζήτηση στο παρόν [η οποία] δεν μπορεί από μόνη της να καθορίσει αποκλειστικά τα πράγματα, γιατί υπάρχει πάντα ένα υπόλοιπο που της διαφεύγει, που δεν μπορεί να ερμηνευθεί» (οπ. 85). Αφορά μια απροσδιοριστία που εγκαλεί, όπως έχουμε επανειλημμένα υποστηρίζει σε αυτήν τη μελέτη, «σε λήψη αποφάσεων ενώπιον του αστάθμητου μέλλοντος, όπου μας εγκαλεί ο Άλλος, οι απύσες επόμενες γενεές, χωρίς όμως να απαρνείται το στήριγμα που μας κληρονομήθηκε από το παρελθόν, τις παρελθούσες [επίσης] απύσες γενεές» (οπ.) Η έγκληση από τον Άλλον, δεν εξαντλείται στις «διαπροσωπικές» σχέσεις της κοινότητας. Υπάρχει πάντα ο απών Άλλος, και η σχέση μας με αυτόν καθορίζει τη σχέση με το κοινωνικό σύνολο, πριν από κάθε απαραίτητη θεσμοποίηση (Λίποβατς, 2001: 103). Το μελλοντικό αρχείο ενώνει τις απύσες γενιές (του παρελθόντος και του μέλλοντος) με την τωρινή και δίνει την υπόσχεση για τη γέννηση του καινούργιου. Η δυσφορία μέσα στη νεωτερική συνθήκη δεν παύει να προσφέρει και καινούργιες ευκαιρίες για δικαιοσύνη και ελευθερία (οπ.: 104), ευκαιρίες οι οποίες ενεργοποιούνται στη σύσταση ενός αρχείου. Με αυτή την έννοια το αρχείο νοείται ως μια πολιτική διαδικασία η οποία κινείται ανάμεσα στη «λογική της ισοδυναμίας» και «τη λογική της διαφοράς». Έτσι,

μπορούμε να κατανοήσουμε τις συνδέσεις που παράγει το αρχείο των T.S, που αφορούν τη συλλογικότητα των ‘επισφαλών υποκειμένων’ ως μια σύσταση που δίνει προβάδισμα στην πράξη, ως μια πολιτική, δημοκρατική άσκηση. Το αρχείο δεν είναι μια κυριολεκτική πράξη (concrete act) αλλά ο λόγος που συμβολοποιεί αυτή την πράξη και εγείρει την ελπίδα της δυνατότητας. Ταυτόχρονα, η δημιουργία αρχείου είναι πράξη και ως εκ τούτου δίνει υπόσταση στη συνάρθρωση, η οποία μέσω του αρχείου υπάρχει και δεν είναι απλή ονειροφαντασία.

5.5. Decolonizing Architecture. Ένα φουτουριστικό αρχιτεκτονικό αρχείο πέραν της ουτοπίας.

«σε αυτό το αρχείο που συνεχώς αναπτύσσεται, κινηματογραφημένων συνεντεύξεων/μαρτυριών, [η επαρχία] Jabal Tawil / P’sagot, θα παρουσιαστεί ως το βαρυτικό (gravitational) κέντρο διαφορετικών περιστρεφόμενων τροχιών, κοντινών και μακρινών, εξαρθρωμένων κοινοτήτων, υποκειμένων, μεταναστεύσεων και οικογενειακών συνδέσεων. Το κινηματογραφημένο αρχείο αυτών των συνεντεύξεων θα παράγει έτσι έναν μικρόκοσμο της διαμάχης μεταξύ των Εβραίων και των Αράβων και της διαπλεκόμενης και ανταποδοτικής εξω-εδαφικότητας της διασποράς τους που εξίσου τροφοδότησε τη διαμάχη και δημιουργήθηκε από αυτή»¹⁹⁵.

Το αρχείο στην περίπτωση των Decolonizing Architecture, όπως και στις άλλες περιπτώσεις που παρουσιάσαμε είναι το σημείο διαρραφής μιας διευρυμένης καλλιτεχνικής πρακτικής. Η περίπτωση των Decolonizing συναντά και αυτή με τη σειρά της κομβικά σημεία που αφορούν την τέχνη αρχείου. Παρουσιάζει πολλές εκλεκτικές συγγένειες με τις προηγούμενες περιπτώσεις, αναφορικά, για παράδειγμα, με τη συλλογικότητα η οποία χαρακτηρίζει το πρότζεκτ, τη συνεργασία, τη διάνοιξη της προς άλλα πεδία πέραν του πεδίου της τέχνης. Επίσης το έργο των Decolonizing δίνει ιδιαίτερη σημασία στη διαχείριση του τεχνουργήματος και προσφέρει ενδιαφέρουσες προοπτικές και επιπλέον ερείσματα ιδιαίτερα για το ‘βήμα πέραν της ουτοπίας’ στη διαπλοκή του αρχείου με τη δημόσια σφαίρα, την πράξη και τη θεσιμίζουσα πρακτική. Το αρχείο των Decolonizing δεν αφορά μια κλειστή αρχειακή πρακτική, αλλά μια διευρυμένη αρχειακή δυναμική. Το επίκεντρο του βρίσκεται στην ενορχηστρωμένη οργάνωση φορέων. Προσβλέπει με εναλλακτικούς τρόπους στις

¹⁹⁵ http://www.decolonizing.ps/site/?page_id=50, τελευταία επίσκεψη 09/2010.

ίδιες τις δημοκρατικές αξίες, τον πολλαπλασιασμό των θεσμών, τη δοκιμασία των γλωσσικών παιγνίων, τη σύζευξη θεωρίας και πράξης, επιτέλεσης, ακτιβισμού, τεκμηρίωσης και επανάδρασης. Το ζήτημα στο οποίο επικεντρώνει το ενδιαφέρον της η συλλογικότητα εκτείνεται πέραν του πεδίου της τέχνης. Η πρακτική τους ενσωματώνει με ιδιαίτερο τρόπο τις ιδιωτικές περιπέτειες ατόμων και ομάδων, οι οποίες γίνονται κατανοητές όχι στη μια μοναδική τους προοπτική αλλά στην ποικιλία των όψεων τους η οποία περιγράφει τις δημόσιες υποθέσεις. Στο αρχείο των Decolonizing 'εισ ακούγεται' η ατομική μαρτυρία, προκειμένου, όμως, να ελέγχεται στα όρια της συλλογικής ενέργειας.

Το εν εξελίξει (in process) καλλιτεχνικό πρόγραμμα των Decolonizing Architecture στην εκθεσιακή και επιμελητική του εκδοχή παρουσιάζεται σε φυσικούς χώρους, αίθουσες μουσείων, εναλλακτικούς εκθεσιακούς χώρους κ.λπ., σε μια χωρική διάταξη που αποτελείται από διάφορα αποσπάσματα ή τεκμήρια μελετών και σχεδιαστικών προτάσεων σχετικά με συγκεκριμένες περιοχές προς απο-αποικιοποίηση (εικ. 33, 34). Στα 'αρχειακά εκθέματα' περιλαμβάνεται υλικό που αφορά δράσεις, πρωτοβουλίες και μαρτυρίες σχετικά με τις περιοχές. Η ιδιαιτερότητα πολλών από αυτά τα τεκμήρια μας υποβάλλουν σε μια αρχειακή λογική ή πρόθεση. Αρκετά από αυτά τα τεκμήρια είναι ανολοκλήρωτα και αποσπασματικά ή ακόμα παραπέμπουν σε άλλο παρεμφερές υλικό, το οποίο δεν εκτίθεται, αλλά υπάρχουν αναφορές στην ύπαρξή του. Μεγάλο μέρος του υλικού βρίσκεται σε έναν οργανωμένο διαδικτυακό τόπο, στον οποίο φιλοξενείται, μεταξύ άλλων, το σχετικό αρχείο μαρτυριών. Ο ιστότοπος της συλλογικότητας με τον τρόπο που είναι οργανωμένος –υπάρχει ένας κατάλογος λέξεων που μας οδηγεί σε ένα σύμπαν ερμηνειών, συμβάντων και δράσεων– μας κατευθύνει σε μια λεξικογραφική, ευρετηριακή ανάγνωση του πρότζεκτ. Με έναν έμμεσο, αλλά ενδιαφέροντα τρόπο αυτό μας επαναφέρει στη θεωρία του λόγου και τη δημιουργική αξιοποίηση της δομιστικής και μετα-δομιστικής γλωσσολογικής παράδοσης, στο ζήτημα της αρχειακής θεσιμίζουσας προοπτικής. Επίσης, στον ιστότοπο, στην κατηγορία Αφήγηση (Narration) φιλοξενείται το Αρχείο Συνεντεύξεων/Μαρτυριών (Archive of filmed interviews/testimonies). Στην αναζήτηση (search) του ιστότοπου η λέξη αρχείο 'ανοίγει' σε ένα πλούσιο υλικό δράσεων, μελετών, συνεντεύξεων, φωτογραφιών, εκθέσεων που δίνουν μια

αντιπροσωπευτική εικόνα των μεθόδων και των στόχων της ομάδας. Το υλικό ‘ενδυναμώνει’ την ομάδα, παγιώνει σε συγκεκριμένες εκφράσεις τα αιτήματα της και παραδίδεται στη χρήση των τωρινών και των επερχόμενων γενεών.

Το έργο των Decolonizing είναι το συλλογικό πρότζεκτ μιας ομάδας ανθρώπων από διαφορετικές πειθαρχίες, με πυρήνα τους αρχιτέκτονες Sandi Hilal, Alessandro Petti και Eyal Weizman. Είναι μια πρωτοβουλία συνάρθρωσης αρχιτεκτόνων, επιστημόνων, καλλιτεχνών και στοχεύει στη σύμπραξη όχι μόνο ενδο-καλλιτεχνικών αλλά και έξω-καλλιτεχνικών δρώντων. Η ομάδα προσκαλεί μέλη ΜΚΟ –τα αρχεία των οποίων οι Decolonizing θεωρούν χρήσιμα και απαραίτητα εργαλεία μιας συλλογικής δράσης με κοινούς στόχους¹⁹⁶– και συστηματικά συνεργάζεται με οργανώσεις και πολίτες που δραστηριοποιούνται στις ίδιες περιοχές. Ο πυρήνας του εγχειρήματός τους αφορά μια αρχιτεκτονική/καλλιτεχνική μελέτη εκκενωμένων παλαιστινιακών περιοχών, που υπήρξαν βάσεις ισραηλινών στρατευμάτων¹⁹⁷. Χωρίς αμφιβολία το σενάριο που διατρέχει το πρότζεκτ είναι η διαμάχη μεταξύ Εβραίων και Παλαιστινίων. Η πολεμική φρασεολογία και μια σειρά τακτικών ακτιβισμού που συχνά υιοθετούν οι δημιουργοί του δεν αφήνει αμφιβολία για τη θέση που παίρνουν. Το αρχείο τους περιλαμβάνει αρχιτεκτονικές προτάσεις της ομάδας, μαρτυρίες κατοίκων της περιοχής, καταγραφές των συμβάντων και των (καλλιτεχνικών) δράσεων. Το πρότζεκτ οργανώνεται γύρω από τις χρήσεις της αρχιτεκτονικής και την

¹⁹⁶ Παρατίθεται από το κείμενο τους *Fragments of Possibility* που παρουσιάζεται στον ηλεκτρονικό κατάλογο της έκθεσης, BozartArchitecture, στο Βέλγιο το 2009. Σύμφωνα με τη διατύπωση τους «τα αρχεία αυτών των ΜΚΟ είναι επίσης «ζωντανά αρχεία» των Παλαιστινίων. «Ένα αρχείο που θα ενώνει τα επιμέρους αρχεία των εκατοντάδων, τοπικών ΜΚΟ, στο οποίο η πρόσβαση θα μπορούσε να παρέχει πληροφορίες σχετικά με το περιβάλλον, την κοινωνική πρόνοια, τα ανθρώπινα δικαιώματα και τις πολιτικές που αφορούν όλη την επικράτεια της Παλαιστίνης, μπορεί να προσφέρει μια αποκεντρωμένη εναλλακτική στα συγκεντρωτικά κρατικά κέντρα πληροφοριών» <http://www.decolonizing.ps/visitors.pdf>, τελευταία επίσκεψη, 6/10, σ: 32.

¹⁹⁷ Η πιθανότητα μερικής ή συνολικής εκκένωσης των ισραηλινών «αποικιών» κατοχής και περιοχών στρατιωτικών βάσεων τίθεται ως το κομβικό πεδίο των διαπραγματεύσεων. Οι ζώνες που αποδεσμεύτηκαν ή θα αποδεσμευτούν από την ισραηλινή παρουσία αποτελούν για την ομάδα, κρίσιμα εργαστήρια μελέτης των πολλαπλών τρόπων επανάχρησης, επανακατοίκισης ή ανακύκλωσης της αρχιτεκτονικής που μαρτυρεί την προηγούμενη κατάσταση των περιοχών αυτών. Η συνθήκη της εναπομείνας αρχιτεκτονικής, που είναι προσωρινά αποδεσμευμένη από τη φόρτιση της στρατιωτικής και πολιτικής εξουσίας αποτελεί ένα από τα κρίσιμα σημεία εκκίνησης αυτής της μελέτης. Ένας διαδικτυακός χώρος ([decolonizing.ps](http://www.decolonizing.ps)) περιλαμβάνει περιγραφές των επιμέρους δράσεων, που και αυτές οργανώνονται σε επιμέρους θεματικές περιοχές.

οργάνωση, κατηγοριοποίηση και αποκωδικοποίηση των χωρικών και άλλων παραμέτρων, που μπορούν να συμβάλλουν στη διαδικασία της απο-αποικιοποίησης. Σύμφωνα με τις διατυπώσεις των δημιουργών της, η πρωτοβουλία σκόπιμα αποσυνδέεται από την «επαγγελματική γλώσσα της αρχιτεκτονικής και του αστικού σχεδιασμού», των «επίσημων» δηλαδή ‘ειδικοτήτων’ που ασχολούνται με αυτά τα ζητήματα. Εκτίθεται σε διεθνείς διοργανώσεις ως μια χωρική παρουσίαση αποσπασμάτων ενός αρχείου, μακετών, βίντεο και κείμενων χωρίς να δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στη σκηνοθεσία αυτού του υλικού, πέρα από την κατά κάποιον τρόπο ‘ψυχρή’, επιστημονική και τεχνολογικά άρτια παρουσίαση των ‘τεκμηρίων’. Αυτή η παρουσίαση ευνοεί την πρόκριση, σε επίπεδο τουλάχιστον φόρμας, της πεζότητας έναντι της λυρικότητας. Η επιλογή αυτή είναι, κατά κάποιον τρόπο, κοινή στις αρχαικές πρακτικές που παρουσιάζουμε σε αυτό το κεφάλαιο –η οποία παραπέμπει στην αισθητική ‘αυστηρότητα’ της εννοιολογικής τέχνης των δεκαετιών 60-70¹⁹⁸. Οι πρακτικές αυτές που διαφοροποιούνται ως προς τις προθέσεις τους επιλέγουν την κυριολεξία ως μια μέθοδο προβληματοποίησης των ορίων της καλλιτεχνικής πρακτικής. Εμφανίζονται σκόπιμα διαφορετικές για παράδειγμα, από πρακτικές όπως των Kabakov, Boltanski, στις οποίες αναφερθήκαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο ή ακόμα από το υπνωτικό βίντεο StasiLand, που αφορά το αρχείο της Stasi, των αδερφών Wilson και τις ποιητικές εικόνες της Susan Hiller και πολλές άλλες αντίστοιχης λυρικής αισθητικής πρακτικές. Εντούτοις, η λυρικότητα δεν προγράφεται αλλά αξιοποιείται με διαφορετικό τρόπο, όπως είδαμε στην περίπτωση του Atlas Group.

Ο επισκέπτης καλείται να περιδιαβεί, να ελέγξει και να μελετήσει το υπάρχον υλικό που παρουσιάζουν κάθε φορά οι Decolonizing Architecture. Πρόκειται για ένα ενεργό και εν εξελίξει αρχείο το οποίο επιζητά την εμπλοκή των θεατών όχι μόνο σε επίπεδο σύνθεσης και ερμηνείας του υλικού αλλά και συμμετοχής στις επιμέρους δραστηριότητες που συνδέονται με την παραγωγή του αρχείου. Η συμμετοχή, όμως, δεν εξαντλείται σε μια κυριολεκτική δραστηριοποίηση, που θα έχει απτά

¹⁹⁸ Η ευρετηριακότητα (indexicality) του Robert Morris, το ενδιαφέρον για τη συστημική, τη μελέτη συστημάτων του Hans Haacke, η ‘κειμενικότητα’ (textuality) των Art & Language, ο απογραφικός χαρακτήρας των εγχειρημάτων του Douglas Huebler και γενικότερα η ‘αντι-εικαστική’ στάση της εννοιολογικής τέχνης έθεσαν τις βάσεις της ‘αρχαικής πεζότητας’.

αποτελέσματα αλλά αναφέρεται περισσότερο στην εσωτερική δέσμευση αναφορικά με ένα ‘αρχείο κρίσης’ (που αναφέρεται, δηλαδή, στην εκδηλωμένη κρίση μεταξύ Εβραίων και Παλαιστινίων). Η δέσμευση αυτή προϋποθέτει έναν «ενδόμυχο διάλογο» (Arendt, 1986 [1958: 394), τον οποίο η Arendt περιγράφει ως μια «άκρως ενεργητική κατάσταση» (οπ.). Η διαλογική διαδικασία της σκέψης, είναι ο τρόπος κατά τον οποίο προπαρασκευάζεται η ψυχή και κατευθύνεται ο νους προς μια θεώρηση της αλήθειας πέραν της σκέψης και της ομιλίας (οπ.). Η δέσμευση του θεατή σχετίζεται με μια σειρά ερωτημάτων που κινούνται γύρω από το ποιοι είναι οι χρήστες αυτού του αρχείου, ποιες στρατηγικές θα αναπτύξουν για να το προσεγγίσουν, πώς θα υπερκεράσουν το γεγονός ότι τα αρχεία είναι εξ ορισμού κατασκευασμένα για να προβάλλουν τις θέσεις τους, ποιες είναι πιθανότητες να κινηθούν αντίθετα από την προβλεπόμενη ροή της αφήγησης του αρχείου και να αποκαλύψουν αυτά που οι διαχειριστές επιθυμούν να αποκρύψουν. Ακόμα, ο συγκεκριμένος προβληματισμός εκτείνεται στον τρόπο που η εμπάθυνση στα τεκμήρια μπορεί να επιτρέψει στον θεατή να διακρίνει την κρυμμένη λογική πίσω από αυτά καθώς επίσης και στον τρόπο που η ίδια τους η ανάγνωση, οι ερμηνείες, οι αναφορές σχηματίζουν εξίσου αυτό το αρχείο. Περισσότερο, τα άτομα δεν καλούνται να αναζητήσουν σε αυτά τα ερωτήματα την αιτιολόγηση των πράξεων που ενδέχεται να αναλάβουν, αλλά την αλήθεια της ύπαρξής τους και των επιλογών τους.

Ο Hayden White, έχει προ πολλού επισημάνει ότι ο τρόπος με τον οποίο κάποιος οργανώνει (ιστορικές) πληροφορίες, προσπαθεί να διασταυρώσει επιμέρους στοιχεία, δημιουργεί κατηγοριοποιήσεις, ακόμα και ο τεχνοκρατικός τρόπος με τον οποίο οργανώνει φακέλους, βάζει ετικέτες και στοιχειοθετεί ευρετηριακούς καταλόγους, αποτελεί τη συντομογραφία μιας γενεαλογίας συσχετισμών, ερμηνειών που έχουν προηγηθεί και «λογικών επικράτειας» [στο (Hamilton et al., 2002: 90)]. Το ενδιαφέρον που δείχνουν οι δημιουργοί του καλλιτεχνικού αρχείου για τον τρόπο που οργανώνεται και κατασκευάζεται μια δομή, για τις ίδιες τις τεχνικές αρχειοθέτησης (archivization) ακόμα και στις πιο μικρές τεχνικές λεπτομέρειες αμφισβητεί αλλά και ταυτόχρονα εμπλουτίζει τη λειτουργία του. Το ενδιαφέρον για τις παραπάνω λειτουργίες και τον θεσμίζοντα χαρακτήρα του αρχείου βρίσκεται πέρα από γραφειοκρατικές διευθετήσεις, στην ίδια την «αντιστρεψιμότητα» (Arendt 1986

[1958]: 396). Η αντιστρεψιμότητα, περιγράφει την ορμή των «σχημάτων σκέψης» που είναι δυνατόν να στρέψει τα «πάνω-κάτω» οποιαδήποτε στιγμή της ιστορίας, χωρίς αυτό να είναι αποτέλεσμα συγκεκριμένων συμβάντων, αποτέλεσμα ιστορικής αναγκαιότητας, κατά την Arendt (οπ.). Η αναστρεψιμότητα χαρακτηρίζει τις ανατροπές των παγιωμένων ιεραρχιών (οπ.).

Η αποκάλυψη του ίδιου του συστήματος πάνω στο οποίο κατασκευάζεται το αρχείο αποκαλύπτει τις αρχικές πηγές, προθέσεις, κατευθύνσεις πάνω στις οποίες αρχικά διαμορφώθηκε η συγκεκριμένη δομή. Το σύμπλεγμα του αρχείου, της αρχιτεκτονικής και της απο-αποικιοποίησης έχει μελετηθεί από τον Thomas Richards. Για τον Richards το αποικιοκρατικό αρχείο είναι υλικό και εικονικό (figurative), μια μεταφορά μιας απραγματοποίητης αλλά κοινής αυτοκρατορικής φαντασίας, «ένα αρχέτυπο για ένα παγκόσμιο σύστημα κυριαρχίας (domination). Αυτό επιτυγχάνεται με τη διαμόρφωση ενός μηχανισμού για εδαφικό έλεγχο που ρυθμίζει την παραγωγή, διακίνηση και κατανάλωση πληροφοριών» (οπ.: 89). Το αρχείο των Decolonizing θεμελιώνει μια νέα (από-αποικιακή) αρχειακή μυθοπλασία (archival fiction) που στοχεύει όχι στην ανάλυση της φόρμας της απο-αποικιοκρατικής αρχιτεκτονικής που εμπεριέχει άλλα της ίδιας της ταυτότητας της αρχιτεκτονικής που προτείνει και των υποκειμένων στα οποία προσβλέπει.

Θα σταθούμε πιο αναλυτικά, όπως και στην περίπτωση των Temporary Services, στο ηλεκτρονικό αρχείο στο οποίο συγκεντρώνεται υλικό για τη 'δράση του αρχείου'. Αυτό δε σημαίνει ότι η εκθεσιακή εκδοχή του αρχείου είναι λιγότερο σημαντική. Η 'αρχειακή έκθεσή' του αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι του πρότζεκτ και στρατηγική διάθεσης του σε ένα ευρύτερο κοινό. Το πλεονέκτημα που προσφέρει το ηλεκτρονικό αρχείο, σε χρήστες απομακρυσμένους από τις εκάστοτε παρουσιάσεις του είναι, κατά πως φαίνεται, ένας όχι τυχαίος κοινός παρανομαστής για αυτά τα πολυστρωματικά, πολυκάναλα, απο-κεντρωμένα αρχειακά έργα. Οι δημιουργοί του φαίνεται να λαμβάνουν υπόψη τους ότι κανείς δεν μπορεί να παρακολουθήσει όλες τις εκθέσεις στις οποίες φιλοξενείται το πρότζεκτ και στις οποίες λαμβάνει κάθε φορά μια άλλη κατεύθυνση, ανάλογα με το ποια συγκεκριμένα τεκμήρια παρουσιάζει και με ποιο τρόπο. Για μια πιο εκτεταμένη (σε περιεχόμενο και χρόνο) εικόνα των πολυστρωματικών αναγνώσεων, των σχηματισμών που παράγει ένα τέτοιου είδους

αρχειακό πρότζεκτ, η προσβασιμότητα που επιτρέπει η ηλεκτρονική του εκδοχή αναδεικνύεται ως μια χρήσιμη ατραπός. Δεν μπορούμε, όμως, να αρκεστούμε σε μια μόνο έκφραση του αρχείου. Για να έχουμε μια όσο το δυνατόν πληρέστερη εικόνα είναι σκόπιμο να αναζητάμε τις διαφορετικές εκδηλώσεις του. Συχνά καθεμιά από τις εκδοχές του αρχείου, εκθεσιακή, διαδικτυακή, εκδοτική κ.λπ., σκόπιμα υπολείπεται σε στοιχεία. Τα κενά που αφήνουν οι επιμέρους εκφράσεις, υπογραμμίζουν από τη μία τη δυναμική σχέση που οφείλουμε να έχουμε με τα τεκμήρια, τα αρχεία και τις ποικίλες εκφράσεις τους και από την άλλη το αδύνατον του αρχείου.

Οι διατυπώσεις σχετικά με το 'αδύνατο' του αρχείου και τον δημοκρατικό του ορίζοντα λαμβάνουν μια ακόμα προέκταση που συνδέεται με τις 'δυνατότητες' του διαδικτύου. Σύμφωνα με σχετικές διατυπώσεις θεωρητικών που μελετούν τις πολιτικές δυνατότητες στην 'ηλεκτρονική εποχή, τις προοπτικές της 'ηλεκτρονικής δημοκρατίας', ο χρήστης του διαδικτύου (του ηλεκτρονικού αρχείου) δεν πρέπει να θεωρεί a priori τον κυβερνοχώρο ως μια δημοκρατική δημόσια σφαίρα αλλά αντίθετα ένα χώρο στον οποίο ελέγχεται αυτή η δυνατότητα¹⁹⁹. Απαιτείται ένας προσεκτικός συνδυασμός μεθόδων, τεχνικών, κοινωνικών και πολιτικών μέτρων, και υπό αυτήν τη άποψη υπάρχει ανάγκη να αναγνωριστούν οι σύνθετες διαδικασίες που απαιτούνται για να αναπτυχθεί αυτή η δυνατότητα. Η συζήτηση αυτή είναι πλούσια αλλά πέρα από τις προθέσεις της παρούσας μελέτης. Στην περίπτωση μας αξιοποιήσαμε τη δυνατότητα που προσφέρει η ηλεκτρονική έκθεση του πρότζεκτ, χωρίς να παραλείπουμε να σκεφτούμε την αξία των λοιπών (φυσικών) εκδηλώσεων του αρχείου τις οποίες δεν βρίσκουμε στον κυβερνοχώρο.

Η ηλεκτρονική έκθεση, παρουσίαση του αρχείου, είναι μέρος του παζλ που οφείλουμε να αναζητήσουμε (θυμίζουμε τις φωτογραφίες του Fadl Fakhouri, που παραλείπονται από τον ιστότοπο του αρχείου του Atlas Group). Η ηλεκτρονική εκδοχή αυτών των αρχείων, καθιστά πιο φανερό τον τρόπο με τον οποίο μπορεί κανείς να δημιουργήσει

¹⁹⁹ Χρήσιμο για αυτή τη συζήτηση είναι το άρθρο του Wolfgang Ernst, *The Archive as Metaphor, From Archival Time to Archival Space* (Ernst, 2004). Ο Ernst μελετά τη σχέση του αρχείου με τα νέα μέσα, το διαδικτυακό 'Μεγάλο Αρχείο', προβληματίζοντας μας για το προνόμιο του αρχείου ως το a priori μιας (εκ)δημοκρατικής εκδοχής του.

ένα μετά-αρχείο με βάση τα κομμάτια που επιλέγει για την κάθε περίπτωση να συνθέσει. Οι σκόπιμες ‘ελλείψεις’ υπενθυμίζουν ότι πρέπει να είμαστε σε εγρήγορση και ενήμεροι για τα ολισθήματα που μπορεί να προκαλέσει κάθε μετα-ανάγνωση. Παρόλ’ αυτά, η διαδικασία δεν γίνεται με έναν απόλυτα ανεξέλεγκτο τρόπο. Στη δική μας περίπτωση, για παράδειγμα, βασίστηκε σε μια λεξικογραφική, όπως αναφέραμε προηγουμένως, ανάγνωση, στην οποία μας οδήγησε το ίδιο το γλωσσάρι εννοιών που βρίσκεται στην πρώτη σελίδα του ιστότοπου της ομάδας. Το γλωσσάρι αυτό, αποτελεί, ήδη, από την πλευρά των δημιουργών του έναν οδηγό ανάγνωσης του υλικού που περιλαμβάνεται στο ηλεκτρονικό αρχείο. Επιβεβαιώνει επίσης με παραδειγματικό τρόπο την «γραμματική του πολιτικού λεξιλογίου» (Norval, April 2006: 231). Τα πολιτικά λεξιλόγια, όσο και αν βρίσκουν τη ρίζα τους στην καθημερινή μας γλώσσα, δεν είναι ούτε παντελώς άκαμπτα, ούτε τόσο εύπλαστα. Για να επιτύχει κάποιος μια ικανοποιητική κατανόηση των δυνατοτήτων και των περιορισμών αλλαγής στο λεξιλόγια και τις επακόλουθες αλλαγές στην υποκειμενικότητα, πρέπει πρωτίστως να κατανοήσει ότι δεν αρκεί να αξιοποιεί κανείς μια συγκεκριμένη γραμματική αλλά ταυτόχρονα να αναστοχάζεται πάνω στη φύση αυτής της γραμματικής (οπ.).

Το γλωσσάρι στην ηλεκτρονική πλατφόρμα των Decolonizing μας προ(σ)καλεί σε μια τέτοια άσκηση. Το πρότζεκτ περιγράφεται με λέξεις κλειδιά όπως, αρχιτεκτονική, μνήμη, ταυτότητα, αρχείο, ακτιβισμός και πάνω από όλα αναφέρεται σε μια τρέχουσα και διαρκή κρίση που αφορά τους νεότερους χρόνους (σε αυτό παρουσιάζει μια πιο έντονη συγγένεια με το Atlas Group). Οι εικόνες που συνδέονται με αυτές τις λέξεις δεν αποτελούν μια οπτικοποίηση, ένα οπτικό ανάλογο των λέξεων. Γενικότερα οι εικόνες του αρχείου δεν βρίσκονται σε προφανή σχέση με τα κείμενα, τους τίτλους, τις θεματικές του αρχείου, όλα αυτά συνδέονται μεταξύ τους με ‘κρυφές γειτνιάσεις’. Δεν αντιλαμβανόμαστε τις εικόνες –οι οποίες ως επί το πλείστον είναι, σε επίπεδο φόρμας, τεκμηριωτικού χαρακτήρα– ως αμιγώς τεκμήρια, αποδείξεις, πειστήρια μιας κατάστασης. Οι εικόνες δεν επιβεβαιώνουν, στηρίζουν ή δικαιολογούν τη θέση που λαμβάνει το αρχείο. Οι εικόνες και οι λέξεις είναι μέρος μιας ποιητικής δράσης. Στη σχέση των εικόνων και των λέξεων πυροδοτείται η σημασία της δεύτερης ανάγνωσης, της δύναμης μη αναμενομένων συσχετίσεων. Η περίπτωση των Decolonizing,

στηρίζει μια αρχειακή πρακτική η οποία πειραματίζεται να συνδυάσει την αποδόμηση, τη διάρθρωση εναλλακτικών αρχείων και τη διεκδίκηση συμπερίληψης στους κυρίαρχους θεσμούς και μηχανισμούς, αξιοποιώντας δημιουργικά τα εργαλεία του αρχειακού μηχανισμού. Υπό αυτή την έννοια, συνιστά μια θεσμίζουσα πρακτική, στρέφοντας το ενδιαφέρον της στην πλέξη του «κοινωνικού ποιείν»/πράττειν και του «κοινωνικού παριστάνειν»/λέγειν (Καστοριάδης, 1985 [1975]: 500).

Η θέσμιση ενός αρχείου αποικιοκρατικής αρχιτεκτονικής (ακόμα και αν το συγκεκριμένο δεν παρουσιάζεται ρητά ως τέτοιο) αφορά υποκείμενα που αναλαμβάνουν την 'οργάνωση' των ταυτοτήτων και των αναπαραστάσεων στην εν λόγω συνθήκη. Το υλικό αυτού του πρότζεκτ περιγράφει τη σύσταση μιας νέας τάξης πραγμάτων. Η σύσταση δεν αφορά τη φυσική μόνο απο-αποικιοποίηση συγκεκριμένων περιοχών, αλλά την απο-αποικιοποίηση όρων και εννοιών που συνδέονται με ήδη παγιωμένες αντιλήψεις ή επιβεβλημένες εκφορές σε σχέση με συγκεκριμένα ζητήματα. Για παράδειγμα, ο όρος «πρόσβαση» στο γλωσσάρι συνδέεται με τον όρο αβεβαιότητα. Κάτω από το σχετικό λήμμα διαβάζουμε μεταξύ άλλων: «ο σχεδιασμός (planning) σε συνθήκες αβεβαιότητας δε θα μπορούσε να ανταποκρίνεται σε καμία δοκιμασμένη επαγγελματική μέθοδο». Εισάγεται, έτσι η αμφιβολία σε μια αρχικά θετικά φορτισμένη έννοια, αλλά ταυτόχρονα προκαταβάλλεται, όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως, η πεποίθηση ότι η δυσφορία μέσα στη (νεωτερική) συνθήκη δεν παύει να προσφέρει και καινούργιες ευκαιρίες για δικαιοσύνη και ελευθερία (Λίποβατς, 2001: 104). Ένας αρνητικός προσδιορισμός μπορεί να γίνει εργαλείο κινητοποίησης, το 'κομβικό σημείο' της συνάρθρωσης επισφαλών υποκειμένων που τελούν 'εν αμφιβολία'.

Η έννοια της κατοίκησης συνδέεται από τους Decolonizing με αυτήν της έρευνας, που εμπεριέχει την πράξη και το σώμα. Παραθέτουμε:

«η έρευνα δεν προηγείται της πρακτικής. Τη ζείτε, είστε μέρος αυτής. Το υποκείμενο ενσωματώνεται σε εσένα. Το σώμα είναι πολύ σημαντικό σε αυτό, [υποδεικνύει] πού βρίσκεσαι, πού διάλεξες να τοποθετήσεις τον εαυτό σου»²⁰⁰

Ο ιδιωτικός και οικείος χώρος παράγουν «πρόσθετους χώρους δραστηριοτήτων, λόγου και πράξης» που αποδεικνύουν ότι «δεν υπάρχει λόγος για ένα είδος δραστηριότητας να εξασκείται σε ένα μόνο πεδίο –[π.χ. δημόσιο, κοινωνικό ή οικείο]»– όπως σημειώνει η Ivana Ivkovic (2002: 620). Η έννοια «σενάρια» συνδέεται με αυτή των συναρθρώσεων. Διαφορετικοί εκπρόσωποι οργανισμών, θεσμών αλλά και ιδιώτες εντάσσονται μέσω του πρότζεκτ σε ένα πρόγραμμα διαπραγματεύσεων και υποθέσεων που καταγράφονται και καταχωρούνται, ως τεκμηριωτικό υλικό αλλά και ως υλικό προς χρήση για την πιθανή επίλυση του ζητήματος. Η «απατρία» (statelessness) συνδέεται με τις ΜΚΟ. Ο Sandi Hilal συνθέτει τις δύο αυτές συνθήκες αφήνοντας να αιωρείται μια αμφιθυμία σχετικά με το αν και οι δύο συνθήκες αφορούν –όπως είπαμε και στην προηγούμενη περίπτωση των T.S.– μια πραγματικότητα επιλογής, ελευθερίας ή ‘αναγκαστικής ελευθερίας’. Η λέξη αυτή συνδέεται ακόμα με την ιδέα μιας ισχυρής κοινωνίας πολιτών. Σε αυτές τις δύο συνθήκες –της απατρίας και της κοινωνίας πολιτών– στέκεται ενδιάμεσα, ως δοκιμασμένη άσκηση η δομή των ΜΚΟ. Αυτή η δομή ως πιο ευέλικτη δομή έχει καταφέρει να «κυβερνήσει» σε μια συνθήκη όπου οι μη ευέλικτες επίσημες αρχές, –στην προκειμένη περίπτωση η Palestinian Authority– έχουν αποτύχει, μη βρίσκοντας τρόπους να διαχειριστούν εποικοδομητικά την κατάσταση χωρίς «τα εργαλεία ενός έθνους ή ενός κράτους». Σύμφωνα με τη θέση που προάγει το αρχείο των Decolonizing, προκειμένου να «εργαστεί [κανείς] σε ένα σενάριο [στο λήμμα αυτό επανέρχεται το ζήτημα των σεναρίων] όπου οι άνθρωποι θα είναι ενεργοί σε μια από-αποικιοκρατική Αρχιτεκτονική, οι ΜΚΟ είναι το καλύτερο δυνατό προπύργιο, [στη συγκεκριμένη συγκυρία για τους σκοπούς] του Παλαιστινιακού λαού»²⁰¹.

Μπορεί κανείς να σκεφτεί την διαπλοκή της απατρίας, της ισχυρής κοινωνίας πολιτών και των ΜΚΟ, στη σύνδεση της κυβερνησιμότητας με το αρχείο. Το αρχείο αυτό διασφαλίζει πρόσβαση, «ορατότητα» (visibility, view) και προσδίδει διαφορετικό

²⁰⁰ http://www.decolonizing.ps/site/?page_id=50, τελευταία επίσκεψη 09/2010

²⁰¹ http://www.decolonizing.ps/site/?page_id=16, τελευταία επίσκεψη 09/2010.

νόημα στον όρο «δικαιοσύνη» δηλώνοντας ότι αυτοί οι όροι δεν είναι αδιαμφισβήτητοι, ούτε έχουν καθολική σημασία, αλλά λαμβάνουν κάθε φορά διαφορετικό νόημα ανάλογα με τη θέση που παίρνει κανείς απέναντι στο ζήτημα. Οι όροι αυτοί επαναπροσδιορίζουν τους όρους με τους οποίους διεκδικείται η αποικιοποίηση. Η δυσφορία της απαρτίας, στην προκειμένη περίπτωση, δημιουργεί κινητοποίηση για καινούργιες ευκαιρίες για δικαιοσύνη και ελευθερία. Η θεσμίζουσα προοπτική στην οποία προσβλέπει αυτό το αρχείο, που προβληματοποιεί, αλλά δεν αρνείται τη σημασία του έθνους, του κράτους και των επίσημων αρχών, επιβεβαιώνει ότι μια διαδικασία θέσμησης δεν μπορεί να ξεκινήσει χωρίς ανταπόκριση σε κάποιον μεγάλο Άλλο που μας εγκαλεί. Μια συνθήκη, μια ‘αρχή’ επιλέγεται έναντι μια άλλης ως πιο δίκαιης και αποδεκτής στα μάτια πολιτών/θεατών οι οποίοι συγκατατίθενται να την ‘υπα-ακούσουν’. Η διαπίστωση μας επαναφέρει στις διατυπώσεις του τέταρτου κεφαλαίου σχετικά με μια θεσμίζουσα πρακτική που είναι σε θέση να μετασχηματίσει την τέχνη της κυβερνησιμότητας, όχι μόνο σε σχέση με τους θεσμούς του πεδίου της τέχνης ή των θεσμών της. Αφορά, δηλαδή, την ευθύνη ως προς την ίδια τη διαδικασία της θέσμησης που προσβλέπει σε πολιτικές πρακτικές που διασχίζουν εγκάρσια τα πεδία, τις δομές και τους θεσμούς. Η τέχνη της κυβερνησιμότητας είναι και αυτή μια έκφραση της συλλογικότητας.

Το τελευταίο λήμμα του γλωσσάριου «θέα/όραμα» (vision), είναι ιδιαίτερα κρίσιμο για την προοπτική του αρχείου. Συνδέεται, αρχικά, με την εικόνα και την περιγραφή ενός πανοπτικού, επιτηρητικού (surveying) οικισμού. Η περιγραφή κάτω από αυτό το λήμμα αφορά, καταρχάς, έναν χωροταξικό «οπτικό μηχανισμό» που φαινομενικά μας αποσυνδέει από τις ιδεολογικές συμπαραδηλώσεις της λέξης όραμα, παραπέμποντάς μας στις πιο κυριολεκτικές αποδόσεις της. Εδώ για άλλη μια φορά επανέρχεται το ζήτημα της κυριολεξίας ως άρνησης της κυριολεξίας. Η αναφορά στις κυριολεκτικές αποδόσεις χαρακτηρίζεται από την πρόθεση ‘αντιστρεψιμότητας’. Οι εμπνευστές αυτού του σχεδίου μάς εξηγούν ότι ο «χώρος μεταξύ των σπιτιών και η οργάνωση των δωματίων και των παραθύρων ακολουθούν σχεδιαστικές αρχές που επιδιώκουν να μεγιστοποιήσουν τη δύναμη της θέας²⁰² η οποία έχει κατά νου «ιδεολογικές και

²⁰² Ο όρος vision έχει πολλές και διαφορετικές σημασίες, στα Ελληνικά επιλέγουμε κάθε φορά αυτή που σχετίζεται με το νόημα της κάθε πρότασης.

στρατηγικές επιδιώξεις»²⁰³. Η λέξη (vision-θέα/όραμα) έχει μια ουδέτερη σημασία και μια ιδεολογικά φορτισμένη σημασία. Η ιδεολογικά φορτισμένη σημασία μπορεί να αφορά μια ‘κατάσταση έκστασης’ που συνοδεύεται από εξιδανικευμένους στόχους, μπορεί, επίσης, να αφορά μια πολιτική υπόσχεση που λαμβάνεται με υπευθυνότητα και σύνεση. Σε κάθε περίπτωση, όπως γίνεται σαφές από τα λήμματα του αρχείου, η διαφορετική κατανόηση των λέξεων σχετίζεται από τα συμφραζόμενα, τα οποία καθορίζουν την πρόσληψη της ιδέας που περιγράφει η λέξη. Στην συγκεκριμένη περίπτωση η έννοια παλινδρομεί μεταξύ της αρνητικής σημασίας του μηχανισμού του πανοπτικού και εκείνης που αναφέρεται σε μια ειδυλλιακή όψη. Αυτό που φαίνεται ως μειονέκτημα μπορεί να αντιστραφεί σε μια θετική ενέργεια που μπορεί να οδηγήσει στην ανατροπή των παγιωμένων και φαινομενικά μη αντιστρέψιμων συνθηκών. Οι «στρατηγικές επιδιώξεις», άλλωστε, έχουν μια συγκεκριμένη αναφορά. Στοχεύουν στη διατάραξη της παγιωμένης συνθήκης για την περιοχή, του περιορισμού και της επίβλεψης της παλαιστινιακής μερίδας του πληθυσμού από ισραηλινές και διεθνείς δυνάμεις.

Η πολυσημία αποτελεί για τους Decolonizing μια κομβικής σημασίας πρακτική, παρά τη συχνή πολεμική φρασεολογία που χρησιμοποιούν. Χρησιμοποιείται για να περιγράψει θέσεις που εκ πρώτης όψης φαίνονται ως μη πολεμικές, ουδέτερες, τοποθετήσεις και περιγραφές. Η πολυσημία, ή, μάλλον, θα λέγαμε καλύτερα, η διέγερση της πολυσημίας, αποτελεί μια ασπίδα η οποία προστατεύει το εγχείρημά τους, από την προσκόλληση της πρότασής τους στο γράμμα ‘τελικών λύσεων’ και μονόδρομων. Ταυτόχρονα, οι δημιουργοί του αρχείου φροντίζουν να μην ολισθαίνουν σε σχετικιστικές διατυπώσεις ως προς το ποιο είναι το επιθυμητό αποτέλεσμα αυτής της προσπάθειας που συνεπάγεται τόσο την «έκλειψη του ηθικού όσο και του πολιτικού Λόγου» (Λίποβατς, 2001: 120). Σε κάθε περίπτωση οδηγούμαστε στην επιθυμία της απο-αποικιοποίησης, της εκπλήρωση ενός ‘δίκαιου παλαιστινιακού οράματος’.

²⁰³ http://www.decolonizing.ps/site/?page_id=11, τελευταία επίσκεψη 09/2010.

Οι Decolonizing δεν ‘υπεκ-φεύγουν’ στην πολυσημία. Η πολυσημαντότητα σταδιακά υποχωρεί σε πιο καθαρές διατυπώσεις: «κάθε πράξη απο-αποικιοποίησης πρέπει να περιλαμβάνει δράσεις μεσολάβησης (intervention) στο πεδίο του οραματισμού (vision)». Ο «οραματισμός» αφορά την ανάκτηση του δικαιώματος ενός παλαιστινιακού τρόπου ζωής. Σκόπιμα, η διατύπωση τους, αρχικά αναφέρεται στα προφανή, παγιωμένα, φολκλόρ στοιχεία της φυσιογνωμίας του τοπίου αλλά στη συνέχεια επεκτείνεται στην αντιστροφή του ρόλου επιτηρούμενου-επιτηρητή και στην αμφίθυμη και επισφαλή σχέση του τοποτηρητή με το τοπίο. Σύμφωνα με τη διατύπωση των Decolonizing:

«Η βουκολική θέα από τα παράθυρα του σπιτιού ενδυναμώνει μια αίσθηση εθνικού ‘ανήκειν’ (belonging), καθώς υποδεικνύει ίχνη της παλαιστινιακής καθημερινότητας –ελαιώνες, λιθοσκεπές (stone terraces), κοπάδια– ως σημαίνοντα ενός αρχαίου ιερού τόπου. Η θέα είναι επίσης στρατηγικής σημασίας καθώς εποπτεύει τακτικούς δρόμους και επιτηρεί (surveying) παλαιστινιακές πόλεις και καταυλισμούς προσφύγων. Η οπτική επενέργεια (visual affect) για τους Παλαιστινίους βρίσκεται στην πρόκληση (generating) μια συνεχούς αίσθησης επίβλεψης (being seen). Στις παλαιστινιακές πόλεις κάποιος δεν μπορεί να αποφύγει το θέαμα μιας τέτοιας χωρικής διευθέτησης [διευθέτηση που κάνει τον καθένα] στις περισσότερες περιπτώσεις ορατό [...]» (οπ.).

«Εάν δούμε την αποικιακή δομή ως έναν οπτικό μηχανισμό σε αστική κλίμακα, η ιδέα της θέασης (vision) πρέπει να ανατραπεί –να στραφεί στον ίδιο της τον εαυτό. [...] . Προφανώς για να τις ελέγχουν και να τις επιτηρούν. Αυτή, όμως, η ίδια η θέαση μπορεί να επιφορτιστεί με άλλα περιεχόμενα. Η ιδέα της από-αποικιοποίησης δεν αφορά μόνο τη φυσική κατοχή. Πώς μπορεί να εξουσιάζει κανείς κάτι μέσω της θέασης. Πώς μπορεί να συμμετέχει κανείς στο τοπίο μέσω αυτής; [...] Η θέα (vision) των εποίκων είναι αμφίθυμη σε σχέση με το τοπίο. Με το ανοιχτό είδος θέας, καθετί είναι ορατό αλλά δεν είναι προσβάσιμο. Αυτή η αλληλεπίδραση είναι αξιοπερίεργη, από τη μία πλευρά υπάρχει ένας θαυμασμός από την πλευρά των εποίκων για την αυθεντικότητα των Παλαιστινίων. Καθώς και η επιθυμία να τους εκτοπίσουν. Υπάρχει μια αντίφαση στο δικό τους πεδίο ορατότητας (visibility) »²⁰⁴.

Η αρχιτεκτονική πρόταση των Decolonizing περιλαμβάνει σχέδια που υπογραμμίζουν την παραπάνω αμφιλεγόμενη σχέση και προτείνουν σχήματα, εκμεταλλευόμενοι την αμφίθυμία. Αυτή μετατρέπεται σε ενδυναμωτικό μοχλό για μια συνθήκη που θα αντιστρέφει και θα αναιρεί τη σχέση επιτηρητή/επιτηρούμενου, εποίκου και κατοίκου.

²⁰⁴ Eyal Weizman, http://www.decolonizing.ps/site/?page_id=11

Τα σχέδια είναι μέρος μιας «Μελλοντικής Αρχιτεκτονικής» (Hilal et al., 2008: 8) η οποία συμμετέχει στη διατάραξη εννοιών και φυσικοποιημένων σχέσεων. Σύμφωνα με τη διατύπωσή τους:

«εισηγούμαστε την προσθήκη στις νομικίστικες προσεγγίσεις στο δικαίωμα επιστροφής μιας προβολής που προτείνει μια σειρά από εικόνες που αποσκοπούν στο άνοιγμα της φαντασίας προς διαφορετικές μορφές με τις οποίες η πραγματική επιστροφή μπορεί να λάβει χώρα. Πιστεύουμε ότι ο συνδυασμός μιας νομικής και μιας αρχιτεκτονικής προσέγγισης είναι απαραίτητος προκειμένου να ξεδιπλωθεί (open) η πολιτική φαντασία»²⁰⁵.

Η ‘προβολική πρόταση’ στο μέλλον χρήζει διευκρίνισης σχετικά με ουτοπικά ερείσματα που μπορεί κανείς βιαστικά να αποδώσει στο πρότζεκτ. Οι ίδιοι οι Decolonizing παραδέχονται ότι το πρότζεκτ έχει μια ουτοπική διάσταση (οπ.). Η πρωτοβουλία τους συνδέεται με την ελπίδα της «απο-αποικιοποίησης» του νου, που αποτελεί, όπως λένε οι ίδιοι, «το πρώτο βήμα προκειμένου οι Παλαιστίνιοι να αρθρώσουν το δικαίωμα να σχεδιάσουν το μέλλον και να ανακτήσουν τους φορείς αντιπροσώπευσής τους (their agency)»²⁰⁶.

Συνδυάζοντας, άλλωστε την προβολική αρχιτεκτονική πρόταση στο φως μιας, όπως αναφέρθηκε προηγουμένως, εκδηλωμένης κρίσης, οι μη υλοποιημένες αρχιτεκτονικές προτάσεις που συνθέτουν ένα αρχείο μελλοντικής αρχιτεκτονικής, αυτόματα φέρνουν στο νου ουτοπιστικά αρχιτεκτονικά εγχειρήματα των αρχών του αιώνα. Η φουτουριστική αρχιτεκτονική των αρχών του 20^{ού} αιώνα, συνδέθηκε, ως γνωστόν, με ματαιώσεις που επέφερε η βαθιά οικονομική και κατ’ επέκταση κοινωνική κρίση της εποχής και οδηγήθηκε σε αντιδραστικά μονοπάτια ολοκληρωτικών, απόλυτων φαντασιώσεων τελικής αρμονίας, στην τρομακτική της εκδοχή, στη βάση της εξάρθρωσης εξιλαστήριων θυμάτων (Σταυρακάκης, 2008 [1999]: 203). Η κρατούσα ιδέα για την ουτοπία βασίζεται στην ανάγκη «για ουτοπικό νόημα σε περιόδους αυξημένης αβεβαιότητας, κοινωνικής αστάθειας και σύγκρουσης» (Σταυρακάκης, 2008: 202). Η προσέγγιση των Decolonizing, όμως, ρητά διαφοροποιείται από τέτοιου τύπου ουτοπικά νοήματα. Όπως, δηλώνουν οι δημιουργοί του, το έργο τους «δεν

²⁰⁵ http://www.decolonizing.ps/site/?page_id=50

²⁰⁶ οπ.

αρθρώνει μια ουτοπία επανόρθωσης». Τα αρχιτεκτονικά σχεδιάσματα δεν αφορούν μια συνθήκη φαντασιακής σταθερότητας για τους Παλαιστίνιους. Αφορούν την «εγκαθίδρυση αρένων συλλογισμού» (Hilal et al et al. 2008: 6) στην περιοχή ως έναν εκ των μηχανισμών για τη λήψη αποφάσεων και την ανάληψη δράσης.

Η βάση που θέτει αυτό το πρότζεκτ ‘αρχεϊακής δυναμικής’ συνδέει το μελλοντικό αρχείο, για μια ακόμη φορά, με το ζήτημα του ανταγωνισμού, της ηγεμονίας, που βρίσκεται στη συνάρθρωση απέναντι σε έναν κοινό εχθρό, που αναζητά τη θέση του πέρα από την «ηθική της αρμονίας» [έκφρ. Σταυρακάκη (οπ.)]. Συνδέει το αρχείο, με την πεποίθηση ότι η θεσμίζουσα πρακτική και τα εκφέροντα αυτής, αποτελούν βασικές προϋποθέσεις της ίδιας της δημοκρατίας και δεν επιτρέπουν την αντιδραστική διαφυγή στη δημιουργία ‘εξιλαστήριων θυμάτων’. Η ριζοσπαστική προοπτική έγκειται σε μια θεσμίζουσα πρακτική που είναι συνειδητή ως προς τις φυσικοποιήσεις που παράγει και ταυτόχρονα παραμένει ανοιχτή στην έγκληση του Άλλου .

Σε ένα παρόν που φαίνεται να έχει μπλοκάρει, όπου κυριαρχούν συστήματα που έχουν αποτύχει, η ιδέα της ουτοπίας φαίνεται να αναλαμβάνει ένα πολύ ουσιαστικό ρόλο. Η ιδέα αυτή συνήθως συνδέεται με το στοιχείο της ελπίδας, το οποίο έτσι και αλλιώς, όπως σημειώνει ο Σταυρακάκης (2008 [1999]: 218), είναι απαραίτητο για μια κοινωνία, καθώς «κοινωνία χωρίς ελπίδα είναι νεκρή». Το στοιχείο αυτό, όμως, όπως εξηγεί ο θεωρητικός, παραπέμποντας στον Derrida, δεν είναι απαραίτητα ουτοπικό. Το γεγονός της υπόσχεσης, λαμβάνει χώρα στο εδώ και τώρα, καθώς η διενέργεια της ομιλίας που μεταφέρει αυτή την υπόσχεση είναι, ήδη, ένα συμβάν που λαμβάνει χώρα. Δεν πρέπει να εντάσσουμε το στοιχείο της ελπίδας απαραίτητα σε ένα ουτοπικό όραμα, αλλά αντίθετα να το διαφοροποιούμε από αυτό (οπ.).

Μια δίκαιη λύση στο πλαίσιο ενός δημοκρατικού λόγου, αναγνωρίζει την αδυνατότητα και τις καταστροφικές συνέπειες του οράματος μιας ουτοπικής αρμονικής κοινωνίας. Η «ανταγωνιστική πολυμορφία των αντιλήψεων περί αγαθού δεν θεωρείται κάτι αρνητικό που θα πρέπει να εξαλειφθεί», αλλά στοιχείο που θα

πρέπει να το εκτιμούμε (οπ.: 219). Η «δημοκρατία [...] βασίζεται κατεξοχήν στην αναγνώριση και θεσμοποίηση του πολιτικού» (οπ.: 220). Αφορά τη διατήρηση του κενού στην εξουσία και το αρχείο έχει το δικό του ρόλο σε αυτό ως πολύτιμο εργαλείο. Το γεγονός ότι η δημοκρατία βασίζεται ακριβώς στην αναγνώριση της θεσμοποίησης υπογραμμίζει για άλλη μια φορά, την αναγκαιότητα του θεσμίζεин, το ζήτημα των θεσμών «που εγκαθιδρύουν μια ιδιαίτερη δυναμική ανάμεσα στη συναίνεση και τη διαφωνία» [Mouffe στο (Σταυρακάκης, 2008 [1999]: 219)], προκειμένου να παραμείνουμε μέσα στα όρια ενός δημοκρατικού και όχι να υπεκφύγουμε σε έναν ουτοπικό ορίζοντα.

Το ερώτημα που διατυπώνει ο Σταυρακάκης, σχετικά με την «ηγεμονική αποτελεσματικότητα που μπορεί να έχει ένα πολιτικό σχέδιο που βασίζεται στην αντιουτοπική αναγνώριση της απώτερης αδυνατότητας της (τέλειας) κοινωνίας» συνοψίζει για εμάς, με ιδανικό τρόπο ένα ερώτημα, εύστοχο για το (αρχαιακό) πρότζεκτ των Decolonizing. Στον αντίποδα της ουτοπικής φαντασίωσης βρίσκεται η δυνατότητα μιας «μετα-φαντασιωτικής ή λιγότερο φαντασιωτικής πολιτικής». Το καλύτερο παράδειγμα, όπως σημειώνει ο θεωρητικός, μας το δίνει η «δημοκρατική επινόηση» (οπ. 231). Αυτή βασίζεται στην αναγνώριση «του γεγονότος ότι καμία αρχή δεν μπορεί να προβάλλει αξιώσεις καθολικής ισχύος, ότι καμία συμβολική [...] κατασκευή δε μπορεί να ισχυριστεί ότι ελέγχει πλήρως το αδύνατο πραγματικό» (Σταυρακάκης, 2008 [1999]: 232). Επιπλέον, η αποδοχή της αλληλεπίδρασης του καθολικού και του μερικού διασφαλίζει τα οικουμενικά ανθρώπινα δικαιώματα προστατεύοντας ταυτόχρονα τη διαφορά των συγκρουόμενων ομάδων [Chaitin στο Σταυρακάκης, 2008 [1999], οπ.].

Το πλαίσιο αυτό δεν προσφέρει μια «ηθική της αρμονίας», αντίθετα «μπορεί να αρθρωθεί γύρω από την αναγνώριση της τελικής αδυνατότητας της φαντασίωσης [...] και προσπαθεί να συναγάγει όλες τις πολιτικές [...] συνέπειες αυτής της αναγνώρισης (οπ.: 233). Αυτό δεν σημαίνει ότι δεν υφίσταται καμία ενότητα, «δεν σημαίνει ότι υποστηρίζεται ο παρτικουλαρισμός και ο καταμερισμός του κοινωνικού ιστού σε επιμέρους κομμάτια που αρνούνται τη δυνατότητα οποιασδήποτε βιώσιμης

συνάρθρωσης ανάμεσά τους» (οπ.: 248). Σημαίνει, όμως, ότι αυτή «η ενότητα δεν είναι ποτέ δεδομένη εκ των προτέρων, αλλά προκύπτει πάντοτε ως προϊόν πολιτικού ηγεμονικού αγώνα» (οπ.: 245). Κατ' αναλογία, η ενότητα των αφηγήσεων που παράγει το αρχείο, δεν αμφισβητείται ως καταστατικό στοιχείο της ίδιας της θέσμησης. Αντίθετα αναγνωρίζεται ως αποκύημα, ως προϊόν αυτού του αγώνα. Οι δημοκρατικοί θεσμιστικοί μηχανισμοί εμποδίζουν τη συνταύτιση της ενότητας και της εξουσίας ως συνυπόστατες με συγκεκριμένες, οριοθετημένες πολιτικές δυνάμεις ή πρόσωπα (οπ.: 245). Κάθε μορφή ενότητας που παράγει ένα αρχείο εξαρτάται από την ανάδειξη μιας πολιτικοποιημένης σκηνής (οπ.: 246).

Το (καλλιτεχνικό) αρχείο σε αυτή την περίπτωση δεν είναι ανομικό, ούτε αναρχικό. Το αρχείο δεν αφήνεται στην απορία, στην αίσθηση αδιεξόδου που ως ένα βαθμό προκαλούν πράγματι οι «ρευστοί καιροί» της εποχής της αβεβαιότητας. Αντίθετα, το αρχείο σε αυτή την περίπτωση αναγνωρίζει την ανάγκη εντατικοποίησης της θεσμοποίησης. Είναι μέρος των συμβολικών χειρονομιών που εγκαθιδρύουν την «ηθική αναγνώριση της αδυνατότητας κάθε κοινωνικού κλεισίματος» (οπ.: 262), παρέχοντας όμως σημεία αναφοράς, διαρραφής.

Τα σχεδιάσματα του Decolonizing είναι μια άσκηση (λεξιλογίου). Πρόκειται για μια εναλλακτική στην οποία είναι δυνατόν να διαγράψει κανείς τα συνθετικά ανά-, επανά-, μετά-, προκειμένου να ελέγξει μια θετική, *de novo* δημιουργία εννοιών, ή όπως το διατυπώνουν οι ίδιοι οι Decolonizing: μια *tabula rasa*, στη βάση της οποίας θα μπορούσαν να [συν]αρθρωθούν μια σειρά από νέες εκκινήσεις (Hilal et. al., 2008: 8). Όσον αφορά τις προοπτικές μιας τέτοιας τέχνης σήμερα, ας τη σκεφτούμε ως μια τέχνη που εμπρόθετα στοχεύει στην «κινητοποίηση παθών και συναισθημάτων, τον πολλαπλασιασμό των πρακτικών, των θεσμών και των γλωσσικών παιγνίων που παρέχουν τους αναγκαίους όρους για τη ριζοσπαστικοποίηση της δημοκρατίας» [Mouffe στο Σταυρακάκης, 2008 [1999]: 220]. Αφορά την ριζοσπαστικοποίηση της ίδιας της καλλιτεχνικής πρακτικής που συμμετέχει στην «ανάπτυξη και διατήρηση δημοκρατικών μορφών ταυτότητας, [που] απαιτεί την ταύτιση με [...] το δημοκρατικό ήθος» (Σταυρακάκης, 2008 [1999]: 220).

Στο αρχείο των Decolonizing, κάτω από τη λέξη αφήγηση, υπάρχει το αρχείο των μαρτυριών σχετικά με τις εκκενωμένες περιοχές. Σε αυτό το αρχείο δεν αποτυπώνεται μόνο η «επανα-ανακάλυψη της ιστορίας της γης που αποσιωπήθηκε από την ογκώδη ανάπτυξη της αποικίας, επιτρέποντας στα θραύσματα της γης να πουν τη δική τους ιστορία», κατά την διατύπωση των δημιουργών του²⁰⁷. Αποτυπώνεται ο ίδιος ο πολλαπλασιασμός των πρακτικών και των θεσμών, ακόμα η διεκδίκηση της ανάληψης μιας περιφανούς θέσης, εκείνων των υποκειμένων που έχουν στερηθεί την γη και την ιστορία. Η διατύπωση της Arendt συμπυκνώνει τη δύναμη αυτού του αρχείου μαρτυριών: οι λίγοι που επιμένουν να λένε την αλήθεια ακόμα και σε βαθμό «απρέπειας» έχουν σε αντάλλαγμα της αντιδημοτικότητας τους (unpopularity)²⁰⁸ ένα ανεκτίμητο όφελος: η ιστορία δεν είναι πλέον ένα κλειστό βιβλίο και η πολιτική δεν είναι προνόμιο μιας μόνο μερίδας (Arendt (1996 [1943]: 119)²⁰⁹.

Αυτή η πρόθεση θα έστρεφε για άλλη μια φορά την προσοχή μας στην ίδια τη διαδικασία της υποκειμενοποίησης, υπενθυμίζοντάς μας ότι ένα αρχείο, δεν είναι ταυτόσημο της μνήμης, της ιστορίας, της αλήθειας αλλά με ένα τρόπο της ίδιας της υποκειμενοποίησης, της οποίας φορείς είναι η μνήμη και η ιστορία. Ένα καλλιτεχνικό αρχείο δεν είναι μια αυτόνομη κατασκευή, αλλά συνδέεται με τα θεσμικά χαρακτηριστικά μιας δομής. Ένα καλλιτεχνικό αρχείο δεν επιζητά να ανατρέψει αυτά τα χαρακτηριστικά, αλλά να αποτελέσει το εκθέρον προκειμένου να κατανοήσουμε την ουσία τους. Επιζητά να δημιουργήσει «μια ενότητα στη βάση της κενότητας, της έλλειψης και του διχασμού» (Σταυρακάκης, 2008 [1999]: 259). Η αρχειακή δημιουργία δεν περιορίζεται στη φαντασίωση, ούτε τα σχέδια στα οποία αναφέρεται περιορίζονται στην ουτοπία. Είναι μια «τέχνη του αδύνατου» (οπ.), για να οικειοποιηθούμε τα λόγια του Σταυρακάκη, είναι μια διαρκής προσπάθεια να

²⁰⁷ http://www.decolonizing.ps/site/?page_id=50

²⁰⁸ Ας θυμηθούμε εδώ τα 'μη-δημοφιλή θέματα' (un-popular themes) του Allan Sekula που αναπτύξαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο.

²⁰⁹ Σχετικά με την 'ανεπάρκεια' των δοθέντων λύσεων και των υπολοίπων που μένουν ανοιχτά, σχετικά με την ασάφεια του 'εσωτερικού' και του 'εξωτερικού', ενδιαφέρον έχει η ανάγνωση του κειμένου της Arendt από τον Agamben (2006). Η ανάγνωση αυτή ενισχύει την ιδέα μας για τη σημασία της ατέλειας και τη δυνατότητα της αντιστροφής της ευαλωτότητας σε πολιτική δύναμη.

εγγραφεί θεσμικά η στιγμή του αδύνατου, «η πολιτική τροπικότητα του πραγματικού» (οπ).

Κλείνοντας, με ένα παιχνίδι λέξεων, παραθέτουμε, δια στόματος Laclau, τη λέξη ορατότητα στη διαπλοκή της με αυτή της θέσμησης:

«η ορατότητα [...] επιτυγχάνεται στο βαθμό που είναι δυνατόν να υπάρξουν αντίθετες μορφές θέσμησης και η δυνατότητα αυτή αποκαλύπτεται όταν οι αντίθετες μορφές γίνονται στην πράξη αντικείμενο διεκδίκησης και αγώνα στο στίβο της ιστορίας. [...]» [παράθεμα στο (Σταυρακάκης, 2008 [1999]: 264)].

Σύμφωνα με τον διανοητή η ενδεχομενικότητα των επιμέρους πράξεων θέσμησης γίνεται φανερή, όταν αντιπαρατίθεται προς άλλα σχέδια, προσδίδοντας τους πολιτικό χαρακτήρα. Όπως επεξηγεί ο Σταυρακάκης, η ορατότητα (της έλλειψης και της ενδεχομενικής φύσης κάθε σχεδίου και δομής) διέπεται από τις εξής προϋποθέσεις: θα πρέπει να γίνει ορατή η (εξωτερική) σύγκρουση ανάμεσα στα διαφορετικά πολιτικά σχέδια, επιδιώξεις και περιεχόμενα. Επίσης, θα πρέπει να γίνει ορατός ο (εσωτερικός) διχασμός ανάμεσα στη λειτουργία των επιμέρους σχεδίων ως εκπροσώπων μια καθολικής πληρότητας και στο συγκεκριμένο περιεχόμενό τους (οπ. 264). Ένα τέτοιο αρχείο, όπως άλλωστε και στην προηγούμενη περίπτωση που παρουσιάσαμε, μπορεί να ληφθεί ως ριζοσπαστική προοπτική στον βαθμό που λαμβάνεται μόνο ως μια πολιτική διαδικασία που κινείται ανάμεσα στη «λογική της ισοδυναμίας» και «τη λογική της διαφοράς» (Phillips & Jorgensen 2009 [2002]: 92). Παρόλ' αυτά στην οργάνωση κάθε τέτοιας δομής οφείλουμε να αξιολογήσουμε προκαταβολικά την (πολιτική) προοδευτικότητα των λογικών της ισοδυναμίας και της διαφοράς. Η λογική της ισοδυναμίας προσφέρει σε ομάδες, ταυτότητες, υποκείμενα μια κοινή πλατφόρμα που τους βοηθάει στον αγώνα της διεκδίκησης των στόχων τους. Είναι πιθανό όμως – όπως έχει δείξει η ιστορία– η λογική της ισοδυναμίας να επισκιάζει ποικίλες εσωτερικές διαφορές που ξεπερνούν τη διαχωριστική γραμμή την οποία προς στιγμή έχει θέσει η ομάδα προς άλλες εξωτερικές ομάδες, ταυτότητες, υποκείμενα. Από την άλλη η λογική της διαφοράς αναδεικνύει αυτές τις αδικίες με τον κίνδυνο να αποδυναμώσει τον κοινό τόπο που στηρίζει την κινητοποίηση μιας ομάδας.

Θα επισημάνουμε, τέλος κάτι επιπλέον για την κοινή πλατφόρμα που δημιουργεί το αρχείο και τις προοπτικές του. Στο πλαίσιο της ενεργοποίησης του δημοκρατικού ήθους οι Decolonizing δεν διστάζουν να χρησιμοποιήσουν το αρχείο τους ως πλατφόρμα προκειμένου να οργανώσουν έμπρακτες ενέργειες δράσης απο-αποικιοποίησης. Οργανώνουν εκδηλώσεις, πορείες, ειρηνικές συγκεντρώσεις, επισκέψεις σε επίμαχες περιοχές. Πολλές φορές οι δράσεις τους υπό την πίεση των αρχών γίνονται παθητικές διαμαρτυρίες, διαδηλώσεις. Οι δραστηριότητες αυτές καταγράφονται και πληροφορούν το αρχείο. Το αρχείο και οι δράσεις δημιουργούν ένα συνεχές του σκοπού αυτής της πρωτοβουλίας που επιθυμεί, επιδιώκει την επίτευξη μιας άλλης τάξης από αυτή που υπάρχει αυτή τη στιγμή. Το συνεχές αυτό αποδεικνύει ότι για το αρχείο η διάκριση μεταξύ θεωρίας και πράξης, αποτελεί μια σύμβαση.

5.5. Σύνοψη

Το καλλιτεχνικό αρχείο στο τέλος του 20^{ου} και στις αρχές του 21^{ου} αιώνα παρουσιάζεται ως μια δημοκρατική δημόσια τέχνη. Στις πρακτικές που παρουσιάσαμε στο παρόν κεφάλαιο εντοπίζουμε τη δημιουργική αξιοποίηση των μετατοπίσεων που αφορούν την μεταπολεμική τέχνη αρχείου, συγκεκριμένα την τρίτη φάση αρχειακής πρακτικής. Οι μετατοπίσεις αυτές επανασυνδέουν το αρχείο με την ‘αρχή’ που εξ ορισμού επιτελεί την ανάληψη εξουσίας. Οι περιπτώσεις του Atlas Group, Temporary Services, Decolonizing Architecture επιβεβαιώνουν με διαφορετικούς τρόπους, ότι η τέχνη αρχείου είναι πρωτίστως μια δημόσια πρακτική και όχι μια ιδιωτική ασχολία. Το αρχείο σε αυτές τις περιπτώσεις είναι δημοκρατικό και όχι ‘αναρχικό’, ‘έννομο’ και όχι ανομικό. Το ‘έννομο’ καλλιτεχνικό αρχείο αναγνώριζε ότι καμία ‘αρχή’ δεν μπορεί να προβάλλει αξιώσεις καθολικής ισχύος. Κάθε κατασκευή πρέπει να βασίζεται στην αλληλεπίδραση του καθολικού και του μερικού, η οποία διασφαλίζει τα οικουμενικά ανθρώπινα δικαιώματα προστατεύοντας ταυτόχρονα τη διαφορά των συγκρουόμενων ομάδων. Τα αρχεία αναλαμβάνουν την πρωτότυπη διαδικασία της θέσμησης που αφορά μια ενορχηστρωμένη οργάνωση φορέων, γλωσσικών παιγνίων, θεωρίας και πράξης, επιτέλεσης, ακτιβισμού, τεκμηρίωσης και επανάδρασης. Σε αυτή τη διαδικασία οι ιδιωτικές περιπέτειες γίνονται έγνοια και φροντίδα για τις δημόσιες υποθέσεις και το ατομικό άγχος γίνεται συλλογική ενέργεια. Δίνεται προβάδισμα στη δυνατότητα ύπαρξης μιας σχέσης ανάμεσα στο Επιθυμείν και τη βία, πέρα των

επιμερισμών (particularism) και των ιδιαιτεροτήτων. Το 'έννομο', δημοκρατικό αρχείο προσβλέπει σε μια (μελλοντολογική) κίνηση της Δικαιοσύνης που αναφέρεται στην κίνηση του Νόμου προς ένα καθολικό δίκαιο Νόμο, που εξωτερικεύεται ως πράξη, ως κριτική και ως αυτοκριτική, ως μια αρχειακή θεσμιζούσα πρακτική που είναι η ίδια υποκείμενη στην κριτική και την αυτοκριτική. Αντίθετα, με την ουτοπική διάσταση που συχνά αποδόθηκε στα αφηγηματικά εγχειρήματα και τις αφηρημένες, δυνητικές δομές της τέχνης οι συναρθρώσεις στις οποίες προσβλέπει ο σχηματισμός των συγκεκριμένων αρχείων εκτείνονται πέραν της ουτοπίας. Το καλλιτεχνικό αρχείο δεν συνδέεται με μελλοντικές προβολές βασισμένες σε φαντασιώσεις εγκαθίδρυσης ενός τέλει και αρμονικού κόσμου (Σταυρακάκης, 2008 [1999]: 214). Συνδέεται με το 'απρόβλεπτο της υπόσχεσης', της πίστης και της ελπίδας στην ικανότητα του ανθρώπου για τη γέννηση του καινούργιου, σύμφωνα με την Arendt (1986 [1954]). Η υπόσχεση, όμως, λαμβάνει χώρα στο εδώ και τώρα. Το αρχείο μεταφέρει αυτή την υπόσχεση είναι, ήδη, ένα συμβάν που λαμβάνει χώρα.

Συμπεράσματα: Καλλιτεχνική Επανάσταση ή Ρεφορμισμός; Ζήτω το αρχείο²¹⁰

Η έρευνα επικεντρώθηκε σε καλλιτεχνικές πρακτικές αρχείου, έτσι όπως διαμορφώθηκαν στο δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα και στις αρχές του 21^{ου}, υπό το πρίσμα της μεταδομιστικής θεωρίας και των διευρύνσεων της θεωρίας του λόγου. Η μελέτη αρχειακών πρακτικών γίνεται εφικτή χάρη στις εννοιολογήσεις και τις προσεγγίσεις του λόγου της θεωρίας της τέχνης και της επιμέλειας εκθέσεων που έδωσαν σε αυτή την πρακτική μια ιδιαίτερη προοπτική. Η προοπτική αυτή συνδέει την τέχνη αρχείου με τη συνθήκη της ύστερης νεωτερικότητας και τις ιδιαιτερότητες της μεταπολεμικής καλλιτεχνικής πρακτικής. Στις προσεγγίσεις και τις εκφράσεις της μεταπολεμικής τέχνης αρχείου διαπιστώνουμε ένα ζήτημα που δεν έχει αναπτυχθεί επαρκώς. Αυτό αφορά τη δομική σχέση του αρχείου με την πρωτότυπη διαδικασία του θεσμίζειν, την εξουσία και τον νόμο. Η σχέση αυτή στην προσέγγισή μας δεν προσλήφθηκε στην κατασταλτική και εργαλειακή διαπλοκή του αρχείου με τον νόμο και την εξουσία. Επιχειρήσαμε να αναδείξουμε την παραγωγική, επαναστατική προοπτική της θεσμίζουσας πρακτικής που συνδέεται με την προσδοκία και τη δυνατότητα για μια ριζοσπαστική δημοκρατία, καθιστώντας την τέχνη αρχείου μια πρακτική της (δημοκρατικής) δημόσιας τέχνης.

Το επιχείρημα της παρούσας μελέτης, που υποστηρίζει ότι η τέχνη αρχείου μπορεί να είναι μια θεσμίζουσα πρακτική δημόσιας τέχνης, δηλώνει ήδη από τους όρους τους οποίους χρησιμοποιεί ότι η σύγχρονη πολιτική θεωρία αποδείχθηκε πρόσφορο αναλυτικό εργαλείο για την προσέγγισή μας. Η αξιοποίηση της θεωρίας του λόγου δεν

²¹⁰ Παραλλαγή του *Class Struggle or Postmodernism? Yes Please* του Slavoy Zizek [τίτλος του ομώνυμου κεφαλαίου του Zizek στο Butler et al. 2000: 90-136)], στο οποίο αναφερθήκαμε στο τρίτο κεφάλαιο. Ο δάνειος αυτός τίτλος μάς ωθεί να σκεφτούμε ορμώμενοι κι εμείς από την αφετηρία του επιχειρήματος του Zizek: ο προβληματισμός σχετικά με το αν η ταξική και εμπορευματική δομή του καπιταλισμού δεν είναι ένα φαινόμενο που περιορίζεται στο συγκεκριμένο πεδίο της οικονομίας, αλλά είναι η δομική αρχή (structuring principle) που υπερπροσδιορίζει την ολότητα της κοινωνίας, από την πολιτική έως την τέχνη και τη θρησκεία (οπ.: 96), παράγοντας μια σειρά βιαστικών αναγωγών και απλοποιήσεων. Αυτές οι αναγωγές μάς οδηγούν στην ανάγκη πιο αφηρημένων σχημάτων, προκειμένου όμως να επιτευχθούν εμπράγματα αλλαγές. Η επερώτηση αυτή ανάγεται στο ζήτημα περί της (α)δυνατότητας μιας ριζοσπαστικής πολιτικής σκέψης και πράξης σήμερα, (α)δυνατότητας μιας στροφής ενάντια στον εαυτό (striking at himself) (οπ.: 122) που θα επιτρέψει την εκκένωση του πεδίου προς χάρην νέων ενάρξεων οι οποίες θα μας απελευθερώσουν από την «αντίσταση ενάντια στη πράξη» (resistance against the act) (οπ.: 127). Η κίνηση αυτή όμως, σύμφωνα με τον θεωρητικό, προϋποθέτει την αναγνώριση της εγγύτητας των επιμέρους διαφορετικών (φιλοσοφικών) θέσεων σχετικά με τη σημασία των παραπάνω για την ανάληψη δράσης ενάντια στα αδιέξοδα του σύγχρονου καπιταλιστικού συστήματος, για την εκπλήρωση μιας ριζοσπαστικής δημοκρατίας. Αφορά την ανάγκη μιας ρήξης των επιμεριστικών προσεγγίσεων που μας εμποδίζουν, θα λέγαμε, να δούμε τον σκοπό αυτό ως ορίζοντα μιας επαναστατικής δράσης. Μπορούμε να σκεφτούμε την τέχνη αρχείου μέσα σε αυτό τον ορίζοντα.

είναι αποκλειστικότητα της δικής μας θεώρησης· αφορά τις πρόσφατες εξελίξεις στη θεωρία και την ιστορία της τέχνης που συνδέουν με παραγωγικό τρόπο τον λόγο διαφορετικών πεδίων. Στη σχετική βιβλιογραφία είναι εμφανής η διεπιστημονική προσέγγιση της μελέτης μας. Από τον τρόπο που παρουσιάζονται οι αναφορές, που διαπλέκεται η τέχνη με την ιστορία, την πολιτική θεωρία, τις κοινωνικές επιστήμες και την ψυχανάλυση –ακόμα και μέσα στα ίδια τα κείμενα– είναι πλέον πολύ δύσκολο να εντάξει κανείς μια μελέτη στο ένα ή το άλλο πεδίο. Θα μπορούσε κάποιος να πει, με μια υπερβολή ίσως (που τονίζει την ‘έκταση’ της διεπιστημονικής προσέγγισης), ότι σήμερα θα ήταν μάλλον πιο ριψοκίνδυνο, και μερικές φορές αυθαίρετο, να προσπαθήσει κανείς να διαχωρίσει αυστηρά τα πεδία. Εντούτοις, η παραγωγική σύνδεση των διαφορετικών λόγων πρέπει να γίνεται κατανοητή στο πλαίσιο μιας «συνεργατικότητας που τονίζει την ανάγκη εύρεσης πιο δημοκρατικών μεθοδολογιών και *διά* της ιστορίας της τέχνης [έχοντας επίγνωση ότι] σε ένα τέτοιο πέρασμα οι ισορροπίες είναι λεπτές» (Δημητρακάκη 2009: 45). Η κατεύθυνση αυτή, όπως φάνηκε και από τις περιπτώσεις που παρουσιάσαμε στην μελέτη μας, προκρίνεται όχι μόνο από τους θεωρητικούς αλλά και από τους ίδιους τους καλλιτέχνες.

Σχετικά με τη μέθοδο που ακολουθήσαμε, επιχειρήσαμε να συστήσουμε μια οιονεί γενεαλογία, που διευκόλυνε την πρόοδο του επιχειρήματός μας για την τέχνη αρχείου. Ξεκινήσαμε από την επανεξέταση περιπτώσεων που υπήρξαν εμβληματικές της κατηγορίας που εξετάζουμε. Δώσαμε έμφαση σε παραμέτρους που δεν έχουν μελετηθεί επαρκώς και (επανα)συνδέουν το καλλιτεχνικό αρχείο με τον θεσμίζοντα, δημόσιο χαρακτήρα του. Οι παράμετροι αυτές υπό τη συγκεκριμένη προοπτική δίνουν προβάδισμα στην παραγωγική όψη της εξουσίας την οποία επιτελεί κάθε αρχείο.

Προσεγγίσαμε τις αρχειακές πρακτικές ως ρηματικές κατασκευές που, όπως κάθε σύσταση, έχουν στον πυρήνα τους το τραυματικό. Δεν ταυτίζονται όμως με την πραγματικότητα των τραυματικών γεγονότων της ιστορίας, ούτε αναπαριστούν το τραύμα, την ιστορία ή τη μνήμη. Η μελέτη μας δεν αναζήτησε τα εργαλεία της στον λόγο της ιστορίας, στη λογοτεχνία περί μνήμης, τραύματος και αφήγησης, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν αναγνωρίζει τη συμβολή τους στον σχηματισμό και την κατανόηση της τέχνης αρχείου. Το τραύμα ως καταστατική αρχή κάθε ταυτότητας προσεγγίστηκε στο πλαίσιο μιας αυτοβιογραφικής ενδοσκόπησης που μελέτησε το προσωπικό, ανάγοντάς το όμως στο κοινωνικό και στη διεκδίκηση ενός

αναστοχαστικού χώρου για το υποκείμενο μέσα σε αυτό – δηλαδή στο Πολιτικό. Η εστίαση της προσοχής στον δημόσιο χαρακτήρα του αρχείου συνδέεται με μια διεύρυνση αυτής της οπτικής προκειμένου να αντιμετωπιστεί το ολοένα επιτακτικότερα αναδυόμενο ζήτημα της ίδιας της δημοκρατίας και των θεσμών της (στην τέχνη και πέραν αυτής). Η ‘δημοκρατική στροφή’ στην τέχνη αποδείχτηκε πολύ πρόσφορη, συμβάλλοντας στην εδραίωση του έργου τέχνης σε ένα πολυκάναλο έργο συλλογικοτήτων που επιδιώκει συναρθρώσεις εντός αλλά και εκτός του πεδίου της τέχνης. Αναγνωρίζει τη σημασία του τραύματος (του καθεστώτος της βίας στην ίδρυση κάθε δομής), αλλά προσβλέπει πέραν αυτού.

Αυτό που προτείνεται στη συγκεκριμένη μελέτη είναι ότι η προοπτική της τέχνης αρχείου βρίσκεται στον πολιτικό της χαρακτήρα, ο οποίος συνδέει το αρχείο με το ‘δημοκρατικό ήθος’, με την κινητοποίηση παθών και συναισθημάτων, με τον πολλαπλασιασμό των πρακτικών, των θεσμών και των γλωσσικών παιγνίων. Τα αρχεία ως πολιτικοποιημένα εκφέροντα [συν]αρθρώνουν μια σειρά νέων εκκινήσεων. Η τέχνη αρχείου είναι μια τέχνη η οποία αντιμάχεται την απάρνηση του Πολιτικού. Αυτό που καθίσταται σαφές στην παραγωγική όψη της εξουσίας είναι ότι κάθε νέα κατασκευή επιδιώκει μια προσωρινή ιδιοποίηση του κενού χώρου που έχει προκληθεί από την εξάρθρωση της προηγούμενης εξουσίας, του «παλαιού καθεστώτος». Αυτή η διαδικασία ενέχει τη βία (το τραύμα) ως απαραίτητη προϋπόθεση για την πραγματοποίηση κάθε νέας ιδέας και ιδανικού (Butler et al. 2000: 268). Η άσκηση της εξουσίας, η (προσωρινή) ιδιοποίηση του κενού χώρου, γίνεται αντικείμενο πολιτικής διαπάλης και δεν μπορεί να επικαλεστεί καμία υπερβατική αρχή. Παρουσία αυτού του κενού, η κοινωνία καλείται (διαρκώς) να επιτελέσει το έργο της συνάρθρωσης, της αναθεμελίωσής της. Η εκκένωση του χώρου εξουσίας, ενός νοήματος, μιας λέξης, ενός θεσμού, απελευθερώνει ποικίλες δυνατότητες αυτονομίας, νέας ηγεμόνευσης και νομιμοποίησης (Marchart 1999: χωρίς αριθμηση). Στο πρίσμα αυτών των διατυπώσεων, το καλλιτεχνικό αρχείο παρουσιάστηκε ως μια άσκηση επαναδιαρθρωτικής συγκρότησης. Εξετάσαμε τη θεσμίζουσα διάσταση του (καλλιτεχνικού) αρχείου που το καθιστά μια ενορχηστρωμένη οργάνωση φορέων, γλωσσικών παιγνίων, θεωρίας και πράξης, επιτέλεσης, ακτιβισμού, τεκμηρίωσης και επανάδρασης. Μολονότι οι ιδιωτικές υποθέσεις δεν αποκλείονται από το αρχείο, γίνονται έγνοια και φροντίδα για τις δημόσιες υποθέσεις, και οι ατομικές προθέσεις οργανώνονται σε συλλογική ενέργεια. Στην πορεία αυτή στοιχειοθετείται η

διαδικασία που απαιτείται προκειμένου να συμβεί μια δίκαιη και παραγωγική επανεγγραφή του νόμου.

Στην προσέγγισή μας βασίσαμε την κατανόηση της πιο πρόσφατης εκδοχής των αρχειακών πρακτικών στη σημασία των αντιστοιχιών από τον ιδιωτικό στον δημόσιο βίο, που δεν εξαντλείται όμως στη μαγεία που ασκούν στον σύγχρονο άνθρωπο τα μικροπράγματα, στην «*inter homines*». Η σαγήνη των μικροπραγμάτων συνεπάγεται ολοκληρωτικά την εξαφάνιση της δημόσιας σφαίρας (Arendt 1986 [1958]: 78-9), την απορρόφησή της από την ιδιωτική σφαίρα μιας απολιτικής κοινωνίας ή κοινότητας, όπως υποστηρίζει η Arendt. Οι πρακτικές που παρουσιάσαμε εστιάζουν το ενδιαφέρον τους στη δημόσια σφαίρα, στον ενδιάμεσο χώρο που μας συνδέει, μας συγκεντρώνει και μας διαχωρίζει (οπ.). Με αυτή την έννοια, τα καλλιτεχνικά αρχεία προσβλέπουν πέραν της στενής υποκειμενικότητας, της ιδιωτικότητας. Αναγνωρίζεται ότι η υποκειμενικότητα της ιδιωτικότητας μπορεί να προσφέρει στο σύνολο με την επέκταση ή τον πολλαπλασιασμό θέσεων, με τις συνακόλουθες όψεις και προοπτικές της. Το βάρος της μπορεί να γίνει αισθητό στη δημόσια σφαίρα, δεν μπορεί όμως να την αντικαταστήσει (οπ.: 84). Στις περιπτώσεις που μελετήσαμε, γίνεται φανερό ότι ο δημόσιος χαρακτήρας δεν επιτυγχάνεται όταν η ατομική εμπειρία πολλαπλασιάζεται, έστω και απειράριθμες φορές. Επιτυγχάνεται εκεί όπου είναι δυνατό να αντικρίζονται τα πράγματα από τους πολλούς στην ποικιλία των επιμέρους εκδηλώσεών τους, «ώστε όσοι συγκεντρώνονται γύρω τους να ξέρουν πως βλέπουν την ταυτότητα στην απόλυτη διαφορά, εκεί όπου μπορεί αληθινά και αξιόπιστα να εμφανιστεί η εγκόσμια πραγματικότητα» (οπ.: 85), εκεί όπου επιβεβαιώνεται η σχέση με τον Νόμο.

Στη θέσμιση κάθε αρχείου –και το καλλιτεχνικό δεν αποτελεί εξαίρεση– επανεγγράφεται με νέο τρόπο η σχέση με τον Νόμο και επιβεβαιώνεται ότι ο δυναμικός χαρακτήρας του αρχείου είναι πρωτίστως δημόσιος. Ο Νόμος και το δημόσιο δεν είναι δυο έννοιες που ταυτίζονται. Για να προσεγγιστεί ο δημόσιος χαρακτήρας του αρχείου, για να μπορέσουμε να αποδεχθούμε την εξουσία στην παραγωγική της όψη, οφείλουμε να αναγνωρίσουμε την κίνηση προς έναν καθολικό και δίκαιο Νόμο. Ο Νόμος εγγυάται μια ορισμένη μορφή δικαιοσύνης, μας φέρνει αντιμέτωπους με το αίτημα του Άλλου και αποκλείει την αυθαιρεσία του Ενός ή των Πολλών. Στην παραδοχή αυτή, το αρχείο συναντιέται με το δημόσιο δημοκρατικό αίτημα και καθίσταται ένα ιδιαίτερο δείγμα αυτοπεριορισμού και αυτονομίας, θα

λέγαμε, παραφράζοντας τον Καστοριάδη. Το 'έννομο' δημόσιο αρχείο καθίσταται μια παραδειγματική άσκηση δημοκρατικού ήθους.

Στις περιπτώσεις που παρουσιάστηκαν ακολουθήθηκε μια χρονολογική σειρά με ετεροχρονισμένες παρεκβάσεις, όπου αυτό ήταν βοηθητικό για την ανάπτυξη του επιχειρηματός μας. Ταυτόχρονα επιχειρήσαμε ομαδοποιήσεις με βάση κοινά χαρακτηριστικά που παρουσιάζουν οι επιμέρους περιπτώσεις. Τα χαρακτηριστικά αφορούν τον φορμαλιστικό, εννοιολογικό σχηματισμό της τέχνης αρχείου, καθώς επίσης και τους μηχανισμούς και τις στρατηγικές που ενεργοποιούνται και αξιοποιούνται. Για παράδειγμα, η συμμετοχικότητα είναι ένα τέτοιο κοινό χαρακτηριστικό. Διατυπώθηκε θεωρητικά τη δεκαετία του '90 ως μια κυρίαρχη τάση της σύγχρονης τέχνης, βλέπουμε όμως ότι διαπερνά τις αρχειακές πρακτικές και σε προηγούμενες φάσεις, παίρνοντας κατά περίπτωση διαφορετικές κατευθύνσεις. Η συμμετοχικότητα, που στην περίπτωση της Renée Green εκφράζεται με την πρόσκληση στους θεατές να χρησιμοποιήσουν ακουστικά, να ξεφυλλίσουν ένα φωτογραφικό άλμπουμ, του Christian Boltanski να ηχογραφήσουν τον ήχο της καρδιάς τους, λαμβάνει σε άλλες περιπτώσεις, όπως για παράδειγμα στην περίπτωση του Thomas Hirschhorn, μια πιο πολεμική όψη, στοχεύοντας στην παραγωγή μιας ανταγωνιστικής δημόσιας σφαίρας έναντι μιας συναινετικής δημόσιας σφαίρας του επικοινωνιακού λόγου. Ακόμα, χαρακτηριστικά της αρχειακής τέχνης όπως το 'ρηματικό χάος', η πολυκάναλη διάχυση των τεκμηρίων σε διαφορετικές εκφραστικές εκδοχές, αφορούν τον σχηματισμό του καλλιτεχνικού 'μέσου' του αρχείου. Επιλέγονται από τους καλλιτέχνες ως μέθοδοι, ως στρατηγικές που δίνουν στην τέχνη αρχείου τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της, πρώτον ως διακριτό καλλιτεχνικό είδος και δεύτερον ως θεσμιζούσα πρακτική. Τα χαρακτηριστικά αυτά αφορούν, πιο συγκεκριμένα, τη σταδιακή διαμόρφωση της τέχνης αυτής από μια τέχνη θεσμικής κριτικής –όπως στην εμβληματική περίπτωση του Marcel Broodthaers που διαμορφώθηκε υπό την ισχύ των αιτημάτων του Μάη του '68, στο πλαίσιο της αποδομητικής παράδοσης– σε μια θεσμιζούσα πρακτική δημόσιας τέχνης υπό το πρίσμα μιας καταφατικής επανεγγραφής – όπως στην περίπτωση του Park Fiction, του αρχείου επιθυμιών που οδήγησε στη δημιουργία ενός πάρκου στην πόλη του Αμβούργου. Το ενδιαφέρον αυτής της μετάβασης βρίσκεται στο αντιφατικό γεγονός ότι όσο πιο πολεμικές είναι οι αξιώσεις της αρχειακής πρακτικής τόσο αυτή φαίνεται

να απομακρύνεται από τη λογική της εναντιωματικής αποδόμησης, προς έναν ‘καταφατικό αποδομισμό’.

Με τη συμβολή σύγχρονων διανοητών οι έννοιες της δημοκρατίας, των θεσμών της και του δημόσιου χώρου τέθηκαν σε μια νέα προοπτική. Για παράδειγμα, το ζήτημα του χώρου ως οντολογικής κατηγορίας της ανταγωνιστικής δημόσιας σφαίρας, ενώ διαπερνά την παρούσα μελέτη, αναπτύσσεται σε μεγαλύτερη έκταση στο 4^ο κεφάλαιο της έρευνας. Πιο συγκεκριμένα, το αναπτύσσουμε στην υποενότητα *Τέχνη, Χώρος και Δημόσια(ες) Σφαίρα(ες)*, καθώς θέλουμε να γίνει σαφές ότι οι προηγούμενες περιπτώσεις αρχειακής πρακτικής έλαβαν χώρα πριν διατυπωθεί ρητά η θεωρία που αφορά τη συγκεκριμένη προσέγγιση του χώρου και τη σχέση της με την καλλιτεχνική πρακτική. Προσπαθούμε να αποφύγουμε τον υπερπροσδιορισμό έργων από μη επαρκώς διερευνημένες για την εποχή τους κατηγορίες. Εντούτοις, εξετάζουμε και τις δυνατότητες που προσφέρει η κριτική προγενέστερων περιπτώσεων, διανθισμένη από εξελίξεις στη θεωρία που έλαβαν χώρα αργότερα. Αυτό δεν αποδεικνύεται χρήσιμο τόσο γιατί προσφέρει μια επικαιροποιημένη ανάγνωση των περιπτώσεων. Η δυνατότητα διαφοροποιημένων αναγνώσεων υπό το πρίσμα των νέων διατυπώσεων στη θεωρία μας διευκολύνει να κατανοήσουμε καλύτερα τις μετατοπίσεις και τις ρήξεις που επιχειρούν οι πιο πρόσφατες περιπτώσεις της τέχνης αρχείου με τις προγενέστερες.

Το ενδιαφέρον για το αρχείο, για τη θεσμίζουσα λειτουργία και τον νόμο τοποθετεί το εγχείρημα σε μια ρεφορμιστική παράδοση. Οι πρακτικές που εξετάζονται δεν βρίσκουν την απόλυτη έκφρασή τους στην επαναστατική διάθεση της *in situ* δράσης, δεν χαρακτηρίζονται από την πρόθεση εκρίζωσης του συνόλου των υπαρχόντων θεσμών. Η δράση συμβολοποιείται στον λόγο των αρχείων που παράγονται γι’ αυτήν. Σε διαφορετικά σημεία της έρευνάς μας αναφέραμε ότι η αρχειακή πρακτική επιχειρεί μια σύγκλιση τεκμηριωτικών, επιτελεστικών και ακτιβιστικών πρακτικών (κεφάλαια 2, 3, 4 και 5). Το νόημα αυτής της ανορθόδοξης σύγκλισης, όπως προσπαθήσαμε να δείξουμε, βρίσκεται στην υπέρβαση διχοτομικών διατυπώσεων κατά το πρότυπο του «επανάσταση ή ρεφορμισμός»²¹¹. Η σύγκλιση μας ενδιαφέρει στο πλαίσιο μιας

²¹¹ Πρόκειται για τον τίτλο του μικρού βιβλίου *Reformism or Revolution* που κυκλοφόρησε το 1900 ως απάντηση της Rosa Luxemburg στις θέσεις του Eduard Bernstein. Η Luxemburg είναι σαφής: η

κατάφασης που αναζητά τα όρια και τις δυνατότητες των επιμέρους εκδοχών, κατά τη ρήση του Slavoj Zizek, «Ταξική Πάλη ή Μεταμοντερνισμός; Ναι, παρακαλώ». Για την ακρίβεια, επιχειρήσαμε να παρουσιάσουμε την αρχειακή τέχνη ως μια ριζοσπαστική μορφή τέχνης του δημόσιου χώρου στο πλαίσιο μιας ‘καταφατικής αποδόμησης’ που αναγνωρίζει την ‘καταφατική επανεγγραφή’ του νόμου ως τον παραγωγικό ορίζοντα για την ίδια την (αρχειακή) τέχνη, αλλά και την επαναστατική της δυνατότητα μέσω της σύνδεσής της με την ίδια την τέχνη της κυβερνησιμότητας.

Υπό αυτή την έννοια, το αρχείο δεν είναι μια κίνηση αναχωρητισμού. Κάθε άλλο: η διαμάχη σχετικά με τον ενεργητικό ή παθητικό του χαρακτήρα δεν είναι γόνιμη παρά ως σχηματικό δίλημμα που δείχνει την ανάγκη προς νέα ανοίγματα αναφορικά με τη σχέση θεωρίας και πράξης. Το αρχείο είναι ένα ενδιαφέρον πεδίο εξέτασης αυτής της σχέσης και των ανοιγμάτων στα οποία μπορούμε να προβούμε, υπενθυμίζοντάς μας ταυτόχρονα ότι είναι κρίσιμο για την πρακτική να παραμένει, με κάποιο τρόπο, μόνιμα απραγματοποίητη (βλ. σχετικά κεφάλαιο 5). Σε μερικά από αυτά τα ανοίγματα προσπαθήσαμε να επικεντρωθούμε στη δική μας προσέγγιση.

Στη μελέτη μας αξιοποιούνται έννοιες όπως συμμετοχή, συλλογικότητα, πράξη, νόμος. Αυτές μπορούν να γίνουν κατανοητές στην κυριολεξία τους, αλλά κυρίως πέραν αυτής. Για παράδειγμα, η κρίσιμη ιδέα της ‘συμμετοχής’ δεν νοείται ως αναγκαστική δραστηριότητα αλλά ως η ανάληψη της διπλής ευθύνης που πρέπει να αναλάβει το υποκείμενο. Η διπλή αυτή δράση αφορά τη διαπίστωση της θέσης που

επανάσταση δεν μπορεί να αντικατασταθεί από τον ρεφορμισμό. Ο ρεφορμισμός είναι το μέσο, η επανάσταση ο σκοπός. Εντούτοις, ο αγώνας για μεταρρυθμίσεις επιτρέπει τη συνειδητοποίηση της (ταξικής) δύναμης και εξουσίας. Ο αγώνας επιτρέπει την πραγματοποίηση των μεταρρυθμίσεων, αλλά και τη συνειδητοποίηση των ορίων τους. Υπογραμμίζει την ανάγκη για την κατάληψη της εξουσίας, αναγνωρίζοντας, όμως ότι η δημοκρατία είναι απαραίτητη ως επικύρωση αυτής της ανάγκης και της δυνατότητας. Η δημοκρατία γίνεται, θα μπορούσαμε να πούμε, ο κρίκος που εξαλείφει τον διαχωριστικό σύνδεσμο μεταξύ των δύο δυνατοτήτων, ως ο ορίζοντας που διαπερνά την πάλη για μεταρρύθμιση χωρίς τη σκέψη για το τι επακολουθεί της πάλης. Ξεπερνά την ιδέα ενός μέλλοντος που περιγράφεται ως μια διαδοχή μεταρρυθμίσεων χωρίς ένα (μερικό) τέλος. Η δημιουργία μιας επαναστατικής παράταξης, μιας οργάνωσης που οδηγεί, στην περίπτωση της Luxemburg, στη δημιουργία ενός κόμματος που συναρθρώνει τα επαναστατικά υποκείμενα προς έναν επαναστατικό στόχο, είναι μια εμπράγματη σύγκλιση ρεφορμισμού και επανάστασης. Ή, όπως λένε οι σύγχρονοι μελετητές του έργου της, δεν χρειάζεται να εγκλωβιστεί κανείς μεταξύ του εναγκαλισμού του ρεφορμισμού ή της υποχώρησης στη βία του υπάρχοντος αδιέξοδου συστήματος, περιμένοντας την επανάσταση να έρθει. Μπορεί κανείς να επιταχύνει την αλλαγή βοηθώντας εκείνους που υφίστανται τη βία, ή ακόμα και βγάζοντας από το λήθαργο εκείνους που τη διαπράττουν, προκειμένου να γίνει δυνατός ο απεγκλωβισμός από ένα σαθρό σύστημα.

αναλαμβάνει το κάθε μέρος (δημιουργός και χρήστης) απέναντι σε έναν Λόγο μέσω του δικού του Λόγου. Ο ‘ποιητής’, ο δημιουργός του αρχείου, οφείλει να θέσει στον εαυτό του το καίριο ερώτημα σχετικά με τη μέθοδο και την επιθυμία του να ασχοληθεί με τη σύσταση της συγκεκριμένης δομής (σταθήκαμε αναλυτικά σε αυτό, στη διαφοροποίηση από μια εμμενή ιδέα της συμμετοχής, στο κεφάλαιο 3). Πρόκειται για μια διευρυμένη, οντολογική ιδέα της συμμετοχής που δεν αφορά την κατανόησή της μόνο ως μιας αναγκαστικής υποχρέωσης των ατόμων για δράση, αλλά την κατανοεί ως ανάληψη ευθυνών στην κοινωνία, ως την ετοιμότητα των υποκειμένων να υπερασπιστούν μια συγκεκριμένη ιδέα της δικαιοσύνης (Λίποβατς 1988: 289-90) (κεφάλαιο 4). Ο σχηματισμός ενός αρχείου είναι μια έμπρακτη συγκρότηση μιας αναγκαίας ελάχιστης δομής, συνιστά μια επαναδιαρθρωτική πράξη, και δεν είναι λιγότερο δημόσιος ή περισσότερο παθητικός από άλλες πρακτικές που δίνουν προβάδισμα σε έμπρακτες ενέργειες στον φυσικό δημόσιο χώρο. Αυτές σχετίζονται με παρεμβάσεις σε πλατείες και οικήματα, συγκρούσεις στον δρόμο, αποκλεισμούς περιοχών. Η πράξη της κατασκευής του αρχείου δεν εμποδίζει την *in situ* δράση (όπως για παράδειγμα συμβαίνει στην περίπτωση των Decolonizing). Μπορεί κανείς να αναρωτηθεί ορμώμενος από τη σημαντική θέση που παίρνει σταδιακά η εικονική εκδοχή αυτών των αρχείων στο διαδίκτυο, για τη φύση των ‘εμπράγματων παρεμβάσεων’. Μπορεί να εξετάσει την έκταση της *potentia* (της δύναμης που αποκτούν οι άνθρωποι όταν συναρθρώνονται) εστιάζοντας ακριβώς σε αυτή την ιδιαίτερη κατεύθυνση που συνδέεται με το διαδίκτυο, την ιδιαίτερη διαλογική, επικοινωνιακή δυνατότητα των χώρων κοινωνικής δικτύωσης. Ο κυβερνοχώρος αφορά μια διαφορετική χωρική συνθήκη ταυτόχρονα εικονική και εξίσου πραγματική, εξίσου αφηρημένη και εννοιολογική. Στην παρούσα μελέτη δεν εστίασαμε σε αυτό. Οι εννοιολογικές κατηγορίες όμως που εξετάσαμε μπορούν να γίνουν βάση για μια μελλοντική μελέτη προς αυτή την κατεύθυνση.

Στο ίδιο πνεύμα της σχέσης θεωρίας και πράξης, η ιδέα της συλλογικότητας δεν αφορά μια ουτοπική ιδέα ξεπεράσματος των διαφορών και των συγκρούσεων. Στη μελλοντολογική βάση του αρχείου –τη βάση των εν δυνάμει συναρθρώσεων– η συλλογικότητα δεν πρέπει να λαμβάνεται ούτε στην κυριολεκτική αλλά ούτε και στην ουτοπική της διάσταση. Η συλλογικότητα δεν σημαίνει την ισοπέδωση της Διαφοράς ανάμεσα στο Γενικό και το Ειδικό, το Γενικό και το Ατομικό. Κάθε αρχείο που προϋποθέτει τη συνάρθρωση επιμέρους υποκειμενικοτήτων, ή αρθρώνει λόγο εξ

ονόματος μιας ομάδας, λαμβάνει υπόψη την ιδιαιτερότητα που συνδέεται με τον σχηματισμό ιστορικών ομάδων. Το Πολιτικό συνδέεται με τη σχέση αυτών των ιδιαιτεροτήτων και με τη διαμεσολάβησή τους με την ανθρώπινη καθολικότητα, όπως δείξαμε ιδίως με τα παραδείγματα του τελευταίου κεφαλαίου. Το αρχείο μπορεί να βασίζεται σε πραγματικές ή μυθοπλαστικές συνεργασίες· σε κάθε περίπτωση όμως αποτελεί την έκφραση πραγματοποιημένων ή μελλούμενων συναρθρώσεων.

Θα μπορούσαμε να συνοψίσουμε τα παραπάνω ως εξής: το καλλιτεχνικό αρχείο είναι μια πρακτική στην οποία η σχέση θεωρίας και πράξης λαμβάνει ριζοσπαστική έκφραση. Η έκφραση αυτή βρίσκει τη βάση της στη φαινομενικά ανορθόδοξη σχέση του καλλιτεχνικού αρχείου με τον νόμο, την εξουσία και τη θέσμιση. Η «επανάσταση» άλλωστε, μετά από μια «αρνητική» φάση, απαιτεί προσπάθεια για την οικοδόμηση μιας θετικής εναλλακτικής πρότασης, μιας πρότασης που θα οραματίζεται έναν άλλο κόσμο, όπου θα έχουν περιοριστεί οι ανισότητες και θα μπορούν να αντιμετωπιστούν οι ανησυχίες των πιο ευάλωτων ομάδων, όπως αποφαίνεται η Mouffe (2004 [2000]: 246). Αυτό είναι ήδη αρκούντως επαναστατικό. Έτσι, στη θέσμιση κάθε αρχείου επανεγγράφεται με νέο τρόπο η σχέση με τον Νόμο, που συνδέεται με τη δέσμευση απέναντι σε συγκεκριμένους στόχους οι οποίοι δεν είναι τυχαίοι, στόχους τους οποίους τα υποκείμενα λαμβάνουν σοβαρά υπόψη τους. Αφορά μια δέσμευση που παραμένει ανοιχτή στην έγκληση του Άλλου, που λαμβάνει όμως χώρα στο εδώ και στο τώρα (κεφάλαιο 5). Το αρχείο είναι μια δημοκρατική πράξη που δεν υπηρετεί ένα νόμο τον οποίο είμαστε υποχρεωμένοι να υπακούμε, αλλά αντίθετα βρίσκεται στον ορίζοντα του «γίγνεσθαι εν είδει νόμου» (become law-like) (οπ.: 263). Ο ορίζοντας αυτός συνδέεται με το «απρόβλεπτο της υπόσχεσης», της πίστης και της ελπίδας στην ικανότητα του ανθρώπου για τη γέννηση του καινούργιου, όπως γράφει η Arendt (1986 [1954]). Ως προς την υπόσχεση αυτή, καθένας πρέπει να λάβει θέση υπεύθυνα και πέρα από ολοκληρωτικές φαντασιώσεις καθολικής αποκατάστασης και ενότητας. Η προβολή στο μέλλον διαφοροποιείται στην ανάγνωσή μας από ουτοπικές επενδύσεις και διερευνά το 'βήμα πέραν της ουτοπίας', ιδίως στις περιπτώσεις του τελευταίου κεφαλαίου. Η συζήτηση και η ελπίδα για το μέλλον δεν συνδέεται με μελλοντικές προβολές βασισμένες σε φαντασιώσεις εγκαθίδρυσης ενός τέλει και αρμονικού κόσμου (Σταυρακάκης 2008 [1999]: 214). Αφορά μια κίνηση στο μέλλον χωρίς φανατισμό, αυταπάτες και βία, χωρίς όμως να πιστεύουμε ότι αυτό είναι ποτέ δυνατό να γίνει χωρίς φανατισμό,

αυταπάτες, βία και απογοητεύσεις (Λίποβατς 2001: 126). Σε αυτή την παραδοχή, το αρχείο παραμένει εντός ενός δημοκρατικού ορίζοντα, δεν υπεκ-φεύγει σε έναν ορίζοντα ουτοπικό.

Υπάρχουν ακόμα πολλά περιθώρια για περαιτέρω διερεύνηση αυτής της πρακτικής, αλλά και της σύνδεσης του λόγου της τέχνης με άλλα πεδία στα οποία δοκιμάζονται και προωθούνται νέες και απρόσμενες συναρθρώσεις. Αυτό άλλωστε επιβεβαιώνεται από το γεγονός ότι πυκνώνουν συνεχώς οι καλλιτεχνικές πρακτικές αρχείου, οι συναντήσεις (ημερίδες, συνέδρια) και τα κείμενα για τη σημασία του ως προς την επιδίωξη μιας τέχνης που θα προκαλεί τα δικά της όρια αλλά και τα όρια των παγιωμένων κοινωνικών και θεσμικών δομών (βλ. σχετικά κεφάλαιο 1). Το άνοιγμα στα ζητήματα της σύγχρονης παγκοσμιοποιημένης οικονομίας και των υποκειμένων της, της οικουμενικότητας, της ηθικής τάξης, της ευθύνης –όπως φαίνεται πιο συγκεκριμένα από τα τελευταία παραδείγματα στο 5^ο κεφάλαιο– δεν καθίσταται μόνο αναγκαίο και πολλά υποσχόμενο, αλλά, υπό το βάρος των σύγχρονων εξελίξεων, επιτακτικό. Ελπίζουμε η παρούσα μελέτη να δώσει το έναυσμα για τέτοιες εξελίξεις στην έρευνα και στην καλλιτεχνική πρακτική και στην Ελλάδα²¹². Στις περιπτώσεις που μελετήσαμε δώσαμε προβάδισμα στο ‘τωρινό’ ζήτημα του δημόσιου χώρου και της δημοκρατίας έναντι μιας μεριμνητικής (affective) ευαισθητοποίησης σε σχέση με τεχνικές μνήμης και συλλογής. Ελπίζουμε η μελέτη μας να κινήσει το ενδιαφέρον για παρόμοια άλλα εγχειρήματα, εμπλουτίζοντας την αρχειακή πρακτική με διαφοροποιημένες και κριτικές, προς την παρούσα, θεωρήσεις.

²¹² Με τον καθηγητή μου Πάνο Κούρο και σε συνεργασία με επτά Έλληνες καλλιτέχνες επιχειρήσαμε να μελετήσουμε αυτή την προοπτική στη σύγχρονη εγχώρια καλλιτεχνική πρακτική, στο επιμελητικό ερευνητικό εγχείρημα *Αρχειακές Πρακτικές και Πολιτικές της Μνήμης στη Σύγχρονη Τέχνη του Δημόσιου Χώρου*. Το έργο αυτό πραγματοποιείται στο πλαίσιο του ερευνητικού προγράμματος Κ. Καραθεοδωρής του Πανεπιστημίου Πατρών και βρίσκεται σε εξέλιξη. Οι καλλιτέχνες που συμμετέχουν στο πρόγραμμα είναι οι Βαγγέλης Βλάχος, Νάγια Γιακουμάκη, Λίνα Θεοδώρου, Μαρία Κόντη, Γιώτα Ιωαννίδου, Στέφανος Τσιβόπουλος και η καλλιτεχνική συλλογικότητα Γρηγόριος Φαρμάκης.

Βιβλιογραφία

- Adorno, T. (2007 [1966]) *Negative Dialectics*, New York, Continuum International Publishing.
- Agamben, G. (2005) *State of Exception*, Chicago, University of Chicago
- Agamben, G. (2005 [1995]) *Homo Sacer. Κυρίαρχη Εξουσία και Γυμνή Ζωή*, Αθήνα, Scripta.
- Agamben, G. (2006) *Giorgio Agamben on Hannah Arendt's 'We Refugees'*. [Online] [διαθέσιμο στο]: <http://roundtable.kein.org/node/399>, [τελευταία επίσκεψη] 01/2007.
- Agamben, G. (2009 [2006]) *What is an Apparatus?*, Stanford, Stanford University Press.
- Alberro, A. & Stimson, B. (Επιμ.) (2009) *Institutional Critique: An Anthology of Artists' Writings*, Cambridge MA, The MIT Press.
- Alter, N. M., (Ανοιξη, Καλοκαίρι 2002) The Political Im/perceptible in the Essay Film: Farocki's Images of the World and the Inscription of War. *New German Critique*, 68, 165-192.
- Alteri, C. (Φθινόπωρο 1990) The Powers and the Limits of Oppositional Postmodernism. *American Literary History*, 2, 443-481.
- Althusser, L. (1999 [1976]) *Θέσεις*, Αθήνα, Θεμέλιο.
- Appadurai, A. (2003) Archive and Aspiration στο Brouwer, J. & Mulder, A. (Επιμ.) *Information is Alive* Rotterdam, V2_Publishing/NAI Publishers, 14-25.
- Asselin, O., Lamoureux, J. & Ross, C. (Επιμ.) (2008) *Precarious Visualities: New Perspectives on Identification in Contemporary Art and Visual Culture*, Montreal, Quebec, McGill-Queen's University Press.
- Araeen, R. (1988) *The Essential Black Art*, [Κατάλογος Έκθεσης], London, Chisenhale Gallery.
- Araeen, R., Sardar, Z. & Cubitt, S. (Επιμ.) (2002) *The Third Text Reader: On Art, Culture and Theory*, London, Continuum International Publishing Group.
- Arendt, H. (1986 [1958]) *Η Ανθρώπινη Κατάσταση (Vita Activa)*, Αθήνα, Εκδόσεις Γνώση.
- Arendt, H. (1996 [1943]) We Refugees στο Robinson, M. (Επιμ.) *Altogether Elsewhere: Writers on Exile*, Fort Washington, Harvest Books, 111-119.
- Arendt, H. (2000 [1970, 1969]) *Περί Βίας*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια.
- Ashcroft, B., Griffiths, G. & Tiffin, H. (Επιμ.) (1995) *The Post-Colonial Studies Reader*, New York, Routledge.
- Auge, M. (1995 [1992]) *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, London & New York, Verso.
- Austin, J. L. (1976) *How to Do Things with Words*, Oxford, Oxford University Press.
- Azimi, N. (March 2010) *Good Intentions*. [Online] [διαθέσιμο στο]: <http://www.frieze.com/issue/article/good-intentions/> [τελευταία επίσκεψη] 06/2010.
- Bacon, J. (Ανοιξη 2007) Archive, Archive, Archive! *Circa Art Magazine*, 50-59.
- Baere, B. (2002) Potentiality and Public Space. Archives as a Metaphor and Example for a Political Culture στο Bismark, B., Von, Eichle, S., Feldmann, H.-P. & K.A. (Επιμ.) *Interarchive. Archival Practices and Sites in the Contemporary Art Field*. Koln, Verlag der Buchhandlung Walter Koning.
- Barahoma De Brito, A., Gonzalez Enriquez, C. & Aquilar, P. (2001) *The Politics of Memory and Democratization*, Oxford, OUP Oxford.
- Barker, P. (1998) *Michel Foucault, An Introduction*, Edinburgh, Edinburgh UP.
- Barrit, M. & Bartlett, N. (1991) Perestroika in the Archives? Further Efforts at Soviet Archival Reform. *American Archivist*, Vol. 54, 70-95.

- Barry, J., Green, R., Wilson, F., Muller, P. C. & Fraser, A. (Άνοιξη 1997) Serving Institutions. *October*, 80, 120-129.
- Barson, T. (Επιμ.) (2006) *Making History, Art and Documentary in Britain from 1929 to Now* [Κατάλογος Έκθεσης], London, Tate Publishing.
- Barthes, R. (1979 [1970/1977]) *Μυθολογίες Μάθημα*, Αθήνα, Κέδρος
- Baudrillard, J. & Levin, C. (1981 [1971]) *For a Critique of the Political Economy of the Sign*, New York, Telos Press.
- Baudrillard, J. (1998 [1970]) *The Consumer Society*, California, Sage Publications Ltd.
- Baudrillard, J. (2005 [1968]) *The System of Objects*, London, Verso.
- Baudrillard, J. (2009 [1979]) *Περί Σαγήνης*, Αθήνα, Εξάντας.
- Bauman, Z. (1990) Modernity and Ambivalence στο Featherstone, M. (Επιμ.) *Global Culture* London, Sage.
- Bauman, Z. (1993) *Postmodern Ethics*, Oxford, Blackwell.
- Bauman, Z. (2000) *Liquid Modernity*, Cambridge, Polity Press.
- Bavo Collective (Επιμ.) (2007) *Cultural Activism Today: Strategies of Over-identification*, Amsterdam, Episode Publishers.
- Beatriz da, C. & Philip, K. (Επιμ.) (2008) *Tactical Biopolitics Art, Activism, and Technoscience*, Cambridge, MA, MIT Press.
- Benett, J. (2005) *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art*, Stanford, California, Stanford University Press.
- Benjamin, W. (2007 (1927-1940)) *Walter Benjamin's Archive*, London, Verso.
- Benjamin, W. (2002 [1927-40]) *The Arcades Project*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.
- Berger, P. L. & Luckmann, T. (2003) *Η Κοινωνική Κατασκευή της Πραγματικότητας*, Αθήνα, Νήσος.
- Berger, J. (1980) Why Look at Animals? στο Granzionse Corrin, L., Kwon, M. & Bryson, N. (Επιμ.) *Mark Dion*, London, Phaidon, 100-107.
- Berstein, M. (2005) Identity Politics. *Annual Review of Sociology*, 31, 47-74.
- Bhabha, H. (1997) The World and the Home στο McClintock, A., Mufti, A. & Shohat, E. (Επιμ.) *Dangerous Liaisons, Gender, Nation & Postcolonial Perspectives* Minneapolis, University Minnesota Press.
- Bishop, C. (2008) *Installation Art*, London, Tate Publishing.
- Bishop, C. (2008 [2004]) Ανταγωνισμός και Σχεσιακή Αισθητική στο Σταυρακάκης, Γ. & Σταφυλάκης, Κ. (Επιμ.) *Το Πολιτικό στη Σύγχρονη Τέχνη*, Αθήνα, Εκκρεμές: 215-252.
- Blaug, R. & John, S. (Επιμ.) (2006) *Democracy, A Reader*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Boltanski, C. & Hans-Urlich, O. (2009) *Christian Boltanski/Hans Ulrich Obrist*, New York, Konig Verlag Publishers.
- Bolton, R. (1992) *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, Cambridge, MA, MIT Press.
- Borger, I. & Boltanski, C. (1988/89) Christian Boltanski. *BOMB*, no. 26, 22-27.
- Bourdieu, P. & Haacke, H. (1995) *Free Exchange*, Cambridge, Polity Press.
- Bourdieu, P. (1999 [1977]) *Γλώσσα και Συμβολική Εξουσία*, Αθήνα, Καρδαμίτσας.
- Bourriaud, N. (1998) *Relational Aesthetics*, Paris, Les presse du réel.
- Bourriaud, N. (2002) *Postproduction*, New York, Lucas & Sternberg.

- Boyme, S. (December 1999) *Ilya Kabakov: The Soviet Toilet and the Palace of Utopias*. [Online] [διαθέσιμο στο]: <http://www.artmargins.com/index.php/archive/435-ilya-kabakov-the-soviet-toilet-and-the-palace-of-utopias>, [τελευταία επίσκεψη] 05/2006.
- Boyer, R. (2001) *Foucault and Derrida, The Other Side of Reason*, Νέα Υόρκη, Routledge.
- Baird, D. (2001) *Buchloh's Neo- Avantgarde*. [Online] [διαθέσιμο στο]: επίσκεψη] τελευταία επίσκεψη 10/2009.
- Boltanski, C. & Grenier, C. (Επιμ.) (2009) *The Possible Life of Christian Boltanski*, Boston, Museum of Fine Art, Boston.
- Brian, M. (2007) *Is This What Democracy Looks Like? Collective Subjectivity & Democratic Outcomes*. [Online] [διαθέσιμο στο]: http://www.allacademic.com/meta/p_mla_apa_research_citation/2/0/4/6/8/pages204686/p204686-1.php, [τελευταία επίσκεψη] 3/2009.
- Breitweiser, S. (2003) *Allan Sekula: Performance under Working Conditions. Level*, Stuttgart: Hatje Cantz.
- Bresson Cartier, H. (1998 [1952]) *Η Αποφασιστική Στιγμή*, Αθήνα, Άγρα.
- Broodthaers, M. (Άνοιξη 1987) An Interview with Marcel Broodthaers by the Film Journal "Trepied". *October*, 42, 36-38.
- Broodthaers, M., Irmeline, L. & Paul, S. (Φθινόπωρο 1987) Ten Thousand Francs Reward. *October*, 42, 39-48.
- Buchloh, B. H. D. (Επιμ.) (Fall 1987) *Broodthaers-Writings, Interviews, Photographs. October 42*, Cambridge MA, MIT Press.
- Buchloh, B. H. D. (1998) Warburg's Paragon? The End of Collage and Photomontage in Postwar Europe στο Schaffner, I. & Winzen, M. (Επιμ.) *Deep Storage* Munich, Prestel.
- Buchloh, B. H. D. (1999) Gerhard Richter's Atlas: The Anomic Archive. *October*, 88, 117-145.
- Buchloh, B. H. D. (2000a) Marcel Broodthaers: Open Letters, Industrial Poems στο Buchloh, B. H. D. (Επιμ.) *Neo-AnantGarde and Culture Industry*, Cambridge, MA, MIT Press, 65-117.
- Buchloh, B. H. D. (2000b) *Neo Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, Cambridge, MA, MIT Press.
- Buchloh, B. H. D. (2006) Gerhard Richter's Atlas: The Anomic Archive στο Merewether, C. (Επιμ.) *The Archive. Documents of Contemporary Art*, London, Whitechapel Ventures Limited, 85-102.
- Buck-Morss, S. (1991) *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge, MA and London, MIT Press.
- Burke, P. (2002 [1992]) *Ιστορία και Κοινωνική Θεωρία*, Αθήνα, Νήσος.
- Buskirk, M. (Φθινόπωρο 1994) Thoroughly Modern Marcel. *October*, 70, The Duchamp Effect, 113-125.
- Butler, J. (1997) *Excitable Speech: A Politics of Performative*, New York, Rutledge.
- Butler, J., Laclau, E. & Zizek, S. (2000) *Contingency, Hegemony, Universality*, London, Verso.
- Butler, J. (2005) *Giving an Account of Oneself*, New York, Fordham University Press.
- Butler, J. (2006) *Precarious Life: The Power of Mourning and Violence*, London, Verso Books.
- Butler, J. & Spivak, G. (2007) *Who Signs the Nation-State? Language, Politics, Belonging*, Utah, Seagull Books.
- Butler, J. (2009) [1990] *Η Ψυχική Ζωή της Εξουσίας*, Αθήνα, Πλέθρον.

- Butler, J. (2009 [1997]) *Αναταραχή του Φύλου*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια.
- Butler, J. (2009 [2005]) *Λογοδοτώντας για τον Εαυτό*, Αθήνα, Εκκρεμές.
- Butler, J. (2009) Performativity, Precarity and Sexual Politics. *AIBR. Revista de Antropologia Iberoamericana*, 4, i-xiii.
- Callinikos, A. (1989) *Against Post-Modernism: A Marxist Critique*, Cambridge, Polity Press.
- Cheah, P. & Guerlac, S. (2009) *Derrida and the Time of the Political*, Durham, North Caroline, Duke University Press.
- Cecilia, W. (2009) *Voice Over-On Staging and Performative Strategies in Contemporary Art*, Berlin, New York, Sternberg Press.
- Cockbur, A., Jefferey, C. S. & Sekula, A. (Επιμ.) (2001) *Five Days That Shook the World: The Battle of Seattle and Beyond*, London, Verso.
- Coleman, J. & Shapiro, S. (Επιμ.) (2002) *The Oxford Handbook of Jurisprudence & Philosophy of Law*, Oxford, New York, Oxford University Press.
- Coles, A. (2001) *Archaeology: Mark Dion*, London, Black Dog Publishing.
- Coles, A. (October 2001a) Revisiting Robert Smithson in Ohio: Tacita Dean, Sam Durant and Renee Green. *Parachute*, 104, 128-138.
- Coles, A. (Επιμ.) (September 2001b) *Site-Specificity in Art: The Ethnographic Turn. (De-, dis-, ex-)*, London, Black Dog Publishing.
- Connarty, J. & Lanyon, J. (Επιμ.) (2006) *Ghosting: The Role of the Archive within Contemporary Artists' Film and Video*, Bristol, Taylor Brothers.
- Corrini, L. G., Kwon, M., Bryson, N. & Berger, J. (1997) *Mark Dion (Contemporary Artists)*, London, Phaidon.
- Cotter, H. (March 2006) *The Collective Conscious*. [Online] [διαθέσιμο στο]: The New York Times. [nytimes.com,http://www.nytimes.com/2006/03/05/arts/design/05cott.html](http://www.nytimes.com/2006/03/05/arts/design/05cott.html), [τελευταία επίσκεψη] 6/2007.
- Couldry, N. (2010) *Why Voice Matters: Culture and Politics After Neoliberalism*, London, Sage Publications Ltd.
- Cramerotti, A. (2009) *Aesthetic Journalism: How to Inform without Informing*, Bristol, Chicago, Intellect.
- Crimp, D. & Lawler, L. (1993) *On the Museum's Ruins*, Cambridge, MA, London, MIT Press.
- Critchley, S. (2004) A Normative Deficit in Hegemony στο Critchley, S. & Marchart, O. (Επιμ.) *Laclau, A Critical Reader* New York, Routledge.
- Critical Art Ensemble (2006 [1998]) *Η Μηχανή της Σάρκας*, Θεσσαλονίκη, εκδόσεις των ξένων.
- Curtis, D. A. (Επιμ.) (1997) *The Castoriadis Reader*, Oxford, Blackwell.
- Daniel, B. & Isabelle, C. (2008) *Under Pressure. Pictures, Subjects and the New Spirit of Capitalism*, Berlin, New York, Sternberg Press.
- David, C. (Επιμ.) (1991) *Marcel Broodthaers [Κατάλογος Έκθεσης]*, Paris, Editions du Jeu de Paume.
- David, C. & Chevrier, J-F. (Επιμ.) (1997) *Documenta X, Poleitics*, Stuttgart, Verlag Gerd Hatje.
- Debord, G. (1992 [1967]) *Society of the Spectacle*, London, Rebel Press.
- Delacourt, S. (2008) Reformer les Moyens de Production Artistique par l' Archive. *Chronique des Arts Plastiques de la Communaute Francaise de Belgique*, 12-16.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1987 [1980]) *Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, Minneapolis, Minnesota, University of Minnesota Press.

- Deleuze, G. & Guattari, F. (1998) *Κάφκα. Για μια Ελάσσιμα Λογοτεχνία*, Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη.
- Deleuze, G. (2002 [1962]) *Ο Νίτσε και η Φιλοσοφία*, Αθήνα, Πλέθρον.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2004 [1991]) *Τι Είναι Φιλοσοφία*, Αθήνα, Καλέντης.
- Deleuze, G. (2005 [1985]) *Φουκώ*, Αθήνα, Πλέθρον.
- Demos, T. J. (Καλοκαίρι 2002) Duchamp's Boite-en-Valise: Between Institutional Acculturation and Geopolitical Displacement. *Grey Room*, 6-37.
- Derrida, J. (1982) *Positions*, Chicago, University of Chicago Press.
- Derrida, J. (1992 [1990]) Force of Law: The "Mystical Foundation of Authority" στο Cornell, D., Rosenfeld, M. & Carlson, D. G. (Επιμ.) *Deconstruction and the Possibility of Justice*, London, New York, Routledge, 3-67.
- Derrida, J. (1996 [1995]) *Η Έννοια του Αρχείου*, Αθήνα, Εκκρεμές.
- Derrida, J. (2010) *Copy, Archive, Signature: A Conversation on Photography*, San Francisco, Stanford University Press.
- Deutsche, R. (1998a) *Evictions. Art and Spatial Politics*, Cambridge, MA, MIT Press.
- Deutsche, R. (1998b) *The Question of "Public Space"*. [Online] [διαθέσιμο στο]: http://www.thephotographyinstitute.org/journals/1998/rosalyn_deutsche.html, [τελευταία επίσκεψη] 5/2009.
- Deutsche, R. (2008) Αγοραφοβία στο Σταυρακάκης, Γ. & Σταφυλάκης, Κ. (Επιμ.) *Το Πολιτικό στη Σύγχρονη Τέχνη*, Αθήνα, Εκκρεμές, 139-188.
- Dion, M., Dezeuze, A., Kelly, J. & Lomas, D. (Χειμώνας 2005) Mark Dion in Conversation with Anna Dezeuze, Julia Kelly and David Lomas. *Papers of Surrealism*, 1-14.
- Dion, M. (2010) *The Marvellous Museum*, San Francisco, Chronicle Books.
- Doherty, C. (Επιμ.) (2004) *Contemporary Art: From Studio to Situation*, London, Black Dog Publishing.
- Dokuzovic, L., Freudmann, E., Haselmayer, P. & Kovacic, L. (Επιμ.) (2009) *Intersections. At the Crossroads of the Production of Knowledge, Precarity, Subjection and the Reconstruction of History, Display and De-Linking*, Vienna, Locker Verlag.
- Dominiques, M. J. (2000) *Social Creativity, Collective Subjectivity and Contemporary Modernity*, Hampshire, Palgrave Macmillan.
- Ebeling, K. & Gunzel, S. (Επιμ.) (2009) *Archivologie*, Berlin, Kulturverlag Kadmos.
- Endt, M. (March 2007) Beyond Institutional Critique: Mark Dion's Surrealist Wunderkammer at the Manchester Museum. *Museum and Society*, 5, 1-15.
- Enns, D. (2007) *Identity and Victimhood. Questions for Conflict Practice*. Barghof Occasional Paper Berlin, Berhof Research Center for Constructive Conflict Management.
- Enwezor, O. (2001) *The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa 1945-1994*, New York, Prestel.
- Enwezor, O., Basualdo, C. & Bauer, U. M. (Επιμ.) (2002) *Documenta 11: Platform 2: Experiments with Truth*, Stuttgart, Hatje Cantz Publishers.
- Enwezor, O., Basualdo, C. & Bauer, U. M. e. o. (Επιμ.) (2002) *Documenta 11: Platform 3: Creolite and Creolization*, Stuttgart, Hatje Cantz Publishers.
- Enwezor, O., Bauer, U. M. & Basualdo, C. e. o. (Επιμ.) (2002) *Documenta 11 Platform 5: Exhibition* [Κατάλογος Έκθεσης], Stuttgart, Hatje Cantz.
- Enwezor, O. (2008a) *Archive Fever. Uses of Document in Contemporary Art*. New York, Goettingen, International Center of Photography and Steidl Publishers.

- Enwezor, O. (2008b) *Snap Judgments: New Positions in Contemporary African Photography*, New York, Goettingen, Steidl.
- Enwezor, O. (2009) *Contemporary African Art Since 1980*, New York, Damiani.
- Ernst, W. (2004) The Archive as Metaphor. From Archival Space to Archival Time. *Open (No) Memory*, 46-52.
- Escobar, E., Gondicas, M. & Vernay, P. (Επιμ.) (2007 [2004]) *Κορνήλιος Καστοριάδης. Παράθυρο στο Χάος*, Αθήνα, Ύψιλον/Βιβλία.
- Eshun, K. (2007) *The Ghosts of Songs: The Art of Black Audio Film Collective*, Chicago, Chicago University Press.
- Evans, D. (2005 [1996]) *Εισαγωγικό Λεξικό της Λακανικής Ψυχανάλυσης*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα.
- Ewald, F. (Μάιος 1985) Η Φροντίδα για την Αλήθεια. *Διαβάζω*, 125.
- Finkelpearl, T. (2000) *Dialogues in Public Art*, Cambridge, MA, MIT Press.
- Firstenberg, L. (2005) *Against the Archive: Toward Indeterminacy and the Internationalization of Contemporary Art*. [Phd], Cambridge, Massachusetts: Harvard University.
- Firstenberg, L. (Ανοιξη 2002) Representing the Body Archivaly in South African Photography. *Art Journal*, 61, 58-67.
- Fischer, G. & Vassen, F. (2011) *Collective Creativity: Collaborative Work in the Sciences, Literature and the Arts*, Amsterdam, Editions Rodopi B.V.
- Foster, H. (Φθινόπωρο 1994) What's Neo about the Neo-Avant-Garde? *October*, 70, 5-32.
- Foster, H. (Καλοκαίρι 1996) The Archive without Museums. *October*, 77, 97-119.
- Foster, H. (1999 [1996]) The Artist as Ethnographer στο Foster, H. *The Return of the Real*, Cambridge, MA, MIT Press, 171-203.
- Foster, H. (Χειμώνας 2002) Archives of Modern Art. *October*, 99, 81-95.
- Foster, H. (2004) An Archival Impulse. *October*, 110, 1-22.
- Foster, H. (2006) An Archival Impulse στο Merewether, C. (Επιμ.) *The Archive* London, Whitechapel.
- Foster, H., Krauss, R., Bois, Y.-A. & Buchloh, B. H. D. (Επιμ.) (2007 [2004]) *Η Τέχνη από το 1900*, Αθήνα, Επίκεντρο.
- Foucault, M. (1970) *Η Τάξη του Λόγου*, Αθήνα, Ηριδανός.
- Foucault, M. (1980) *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings (1972-77)*, New York, Pantheon.
- Foucault, M. (1984 [1967]) *Περί Αλλοτινών Χώρων, Ετεροτοπίες*. [Online] [διαθέσιμο στο]: http://www.thessalonikibiennale.gr/biennale1/pdf/MICHEL_FOUCAULT_HETEROTOPIAS_GR.pdf, , [τελευταία επίσκεψη] 08/2011.
- Foucault, M. (1987) *Εξουσία, Γνώση και Ηθική*, Αθήνα, Ύψιλον.
- Foucault, M. (1987 [1969]) *Η Αρχαιολογία της Γνώσης*, Αθήνα, Εξάντας.
- Foucault, M. (1989 [1975]) *Επιτήρηση και Τιμωρία: Η Γέννηση της Φυλακής*, Αθήνα, Ράππας.
- Foucault, M. (1989 [1978]) *Ιστορία της Σεξουαλικότητας. 1: Η Δίψα για Γνώση*, Αθήνα, Ράππας.
- Foucault, M. (1989 [1984]) *Ιστορία της Σεξουαλικότητας. 2. Η Χρήση των Απολάσεων*, Αθήνα, Εκδόσεις Ράππας.
- Foucault, M. (1991 [1969]) What is an Author? στο Rabinow, P. (Επιμ.) *The Foucault Reader*, London, Penguin, 101-120.
- Foucault, M. (1991 [1977-1984]) *Η Μικροφυσική της Εξουσίας*, Αθήνα, Εκδόσεις Ύψιλον.

- Foucault, M. (1992 [1984]) *Ιστορία της Σεξουαλικότητας. 3. Η Μέριμνα για τον Εαυτό*, Αθήνα, Εκδόσεις Ράππα.
- Foucault, M. (2003 [1964-74]) *Τρία Κείμενα για τον Νίτσε*, Αθήνα, Πλέθρον.
- Foucault, M. (2008 [1966]) *Οι Λέξεις και τα Πράγματα*, Αθήνα, Γνώση.
- Fraser, A., Graw, I., Hoffmann, J., Green, R., Haacke, H., Bonvicini, M., Kelly, M. & Saarle, J. (2006) *Institutional Critique and After* στο *SoCCAS Symposia vol.2*, Zurich, JRP Ringier.
- Fried, M. (1998 [1962-1977]) *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, Chicago, University of Chicago Press.
- Fudge, J. & Owens, R. (2006) *Precarious Work, Women and the New Economy: The Challenge to Legal Norms*, Oxford, Hart Publishing.
- Gangitano, L., Hertz, B.-S., Gray, R. & Green, R. (2010) *Renee Green: Endless Dreams and Time-based Streams*, London, Art Data.
- Gelder Van, H. (Επιμ.) *Constantin Meunier: A Dialogue with Allan Sekula*, Leuven, Belgium, Leuven University Press.
- Germer, S. (Καλοκαίρι 1988) Haacke, Broodthaers, Beuys. *October*, 45, 65-
- Gibbons, J. (2009) *Contemporary Art and Memory. Images of Recollection and Remembrance.*, London, I.B. Tauris.
- Giddens, A. (1990) *The Consequences of Modernity*, Stanford, California, Stanford University Press.
- Gierstberg, F., Verhoeven, M., Heuvel, M. v. d. & Scholten, H. (2005) *Documentary Now!: Contemporary Strategies in Photography, Film and the Visual Arts*, NAI Publishers, Rotterdam.
- Gilbert, A. & Raad, W. (Fall 2002) Walid Ra'ad. *BOMB*, no 81, 38-45.
- Gilmor, L. (2001) *The Limits of Autobiography: Trauma and Testimony*, New York Cornell University Press.
- Gingeras, A., Buchloh, B. H. D. & Bassualdo, C. (2004) *Thomas Hirschhorn (Contemporary Artists)*, London, Phaidon.
- Glynos, J. & Stavrakakis, Y. (2004) Encounters of the Real Kind στο Critchley, S. & Marchart, O. (Επιμ.) *Laclau, A Critical Reader*, Routledge, New York, 201-216.
- Godeau-Solomon, A. (1998) Mourning or Melancholia: Christian Boltanski's 'Missing House'. *Oxford Art Journal*, 21, 3-20.
- Gonzalez, J. A. *Subject to Display: Reframing Race in Contemporary Installation Art*, Cambridge, MA, MIT Press.
- Gonzalez-Ruibal, A. (April 2008) Time to Destroy: An Archaeology of Supermodernity. *Current Anthropology*, 49, 247-279.
- Grasskamp, W. (2004) Real Time: The Work of Hans Haacke στο Grasskamp, W., Nesbit, M. & Bird, J. (Επιμ.) *Hans Haacke*, London, Phaidon, 28-81.
- Green, R. (1991) Trading on the Margin. *Transition*, 52, 124-132.
- Grenier, C. & Mendelsohn, D. (2010) *Christian Boltanski*, Paris, Flammarion.
- Grimm, E. (Χειμώνας 2003) Fathoming the Archive: German Poetry and the Culture of Memory. *New German Critique*, Contemporary German Literature, 88, 107-140.
- Groys, B. (1998) The Movable Cave, or Kabakov's Self-memorials στο Groys, B., Ross, D. A. & Iwona, B. (Επιμ.) *Ilya Kabakov*, London, Phaidon, 32-78.
- Groys, B., David, R. A., Blazwick, I. & Chkhov, A. P. (1998) *Ilya Kabakov*, London, Phaidon.
- Guerin, F. & Hallas, R. (Επιμ.) (2007) *The Image and the Witness: Trauma, Memory and Visual Culture*, London, New York, Wallflower Press.

- Guest-Haden, A. (2010) *Christian Boltanski Interview*. [Online] [διαθέσιμο στο]: <http://www.aphotostudent.com/2010/05/25/christian-boltanski-interview/> [τελευταία επίσκεψη] 12/2010.
- Gumpert, L. (1994) *Christian Boltanski*, Paris, Flammarion.
- Haacke, H. (1989) *Artfairismes* [Κατάλογος Έκθεσης]. Paris, *Centre Georges Pompidou*.
- Haacke, H. (2004) Artist's Writings. All the "Art" that Fits to Show, 1974 στο Grasskamp, W., Nesbit, M. & Bird, J. (Επιμ.) *Hans Haacke*, London, Phaidon, 104-105.
- Habermas, J. (1993 [1985]) *Ο Φιλοσοφικός Λόγος της Νεωτερικότητας*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια.
- Habermas, J. (2007 [1962]) *Αλλαγή Δομής της Δημοσιότητας*, Αθήνα, Νήσος.
- Habermas, J. (2006 [2001]) *Η Εποχή των Μεταβάσεων*, Αθήνα, Scripta.
- Haidu, R. (2010) *Absence of Work*, Cambridge, MA, MIT Press
- Hekman, S. J. (2004) *Private Selves, Public Identities: Reconsidering Identity Politics*, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press.
- Hall, S. (2003 [1992]) Το Ζήτημα της Πολιτιστικής Ταυτότητας στο Hall, S., Held, D. & McGrew, A. (Επιμ.) *Η Νεωτερικότητα Σήμερα*, Αθήνα, Εκδόσεις Σαββάλα.
- Hamilton, C., Harris, V., Pivkover, M. & e.o. (2002) *Refiguring the Archive*, New York, Springer.
- Hamm, M. (2003) *Ar/ctivism in Physical and Virtual Spaces*. [Online] [διαθέσιμο στο]: <http://eipcp.net/transversal/1203/hamm/en> [τελευταία επίσκεψη] 01/2007.
- Harvey, D. (2007 [1990]) *Η Κατάσταση της Μετανεωτερικότητας*, Αθήνα, Μεταίχμιο.
- Haugaard, M. (2002) *Power: A Reader*, Manchester, New York, Manchester University Press.
- Henning, E. M. (1981) Foucault and Derrida: Archaeology and Deconstruction. *Stanford French Review*, 5, 247-64.
- Hewison, R. (1987) *The Heritage Industry*, London, Mathuen Publishing Ltd.
- Hilal, S., Petti, A. & Weizman, E. (2008) *Decolonizing Architecture, Scenarios for the Transformations of Israeli Settlements*. [pdf] [Online] [διαθέσιμο στο]: <http://www.decolonizing.ps/visitors.pdf>, [τελευταία επίσκεψη] 03/10.
- Hirschhorn, T. & Enwezor, O. (2000) *Thomas Hirschhorn*, Chicago, Renaissance Society at the University of Chicago.
- Hobsbawm, E. (1998 [1997]) *Για την Ιστορία*, Αθήνα, Θεμέλιο.
- Howarth, D. (2008 [2000]) *Η Έννοια του Λόγου*, Αθήνα, Πολύτροπο.
- Howarth, D., Norval, A. J. & Stavrakakis, Y. (Επιμ.) (2002) *Discourse Theory and Political Analysis: Hegemonies and Social Change*, London, Verso.
- Howarth, D. & Torfing, J. (2005) *Discourse Theory in European Politics: Identity, Policy and Governance*, London, Palgrave.
- Huyssen, A. (2003) *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford, California, Stanford University Press.
- Ivkovic, I. (2002) Field of Human Life in Hannah Arendt's "The Human Condition". *Philosophy, Sociology and Psychology*, 2, 619-637.
- Jacob, M. J. (1998) *Conversations in the Castle: Changing Audiences and Contemporary Art*, Cambridge, MA, MIT Press.
- Jackson, J. M. (2010) *The Experimental Group: Ilya Kabakov, Moscow Conceptualism, Soviet Avant-Gardes*, Chicago, University of Chicago Press
- Jameson, F. (1999 [1991]) *Το Μεταμοντέρνο ή Η Πολιτισμική Λογική του Ύστερου Καπιταλισμού*, Αθήνα, Νεφέλη.

- Jaskey, J. (2010) *Interview with Temporary Services*. [Online] [διαθέσιμο στο]: <http://rhizome.org/editorial/2010/feb/12/interview-with-temporary-services/>, [τελευταία επίσκεψη] 03/2010.
- Jones, C. A. (January/February 2005) *Doubt Fear*. [Online] [διαθέσιμο στο]: http://www.artpapers.org/feature_articles/feature1_2005_0102.htm, [τελευταία επίσκεψη] 07/2006.
- Jouffroy, A. (October, 1968) *Poems Industriel* [κείμενο σε φυλλάδιο για την ομώνυμη έκθεση του Marcel Broodthaers] Level, Paris.
- Kabakov, I. (1997) *Ilya Kabakov: Total Installation*, Stuttgart, Hatje
- Kabakov, I., Batschmann, O., Groys, B. & Stooss, T. (2004) *Ilya Kabakov: Installation 1983-2000. Catalogue Resonne*, Dusseldorf, Richter Verlag.
- Kaminska, A., Marchessault, J. & Rovito, J. (Επιμ.) (2009) "*Public?*", *Public*, Vol. 37, Toronto, Public Access.
- Kane, S. & Greenhil, P. (Φθινόπωρο 2007) A Feminist Perspective on Bioterror: From Anthrax to Critical Art Ensemble. *Signs*, 33, 53-80.
- Kaye, N. (2000) *Site Specific Art: Performance, Place and Documentation*, London, New York, Routledge.
- Kemal, S. & Gaskell, I. (2010) *Politics and Aesthetics in the Arts*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Kester, G. (1998) *Art, Activism and Oppositionality: Essays from Afterimage*, Durham, Duke University Press.
- Kester, G. (2004) *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, Berkley, University of California Press.
- Klanten, R., Hubner, M. & Bieber, A. (Επιμ.) (2011) *Art & Agenda: Politics Art and Activism*, Berlin, Die Gestalten Verlag.
- Knabb, K. (Επιμ.) (1982) *Situationist International Anthology*, Berkley, Bureau of Public Secrets.
- Kohn, J. (Επιμ.) (2009 [2005]) *Hannah Arendt. Υπόσχεση Πολιτικής*, Αθήνα, Κέδρος.
- Kohn, M. (2003) *Radical Space: Building the House of the People*, Ithaca, Cornell University Press.
- Krauss, R. (1999 [1986]) *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, MA, The MIT Press.
- Krauss, R. (2000) *A Voyage in the North Sea. Art in the Post-Medium Condition*, London, Thames & Hudson.
- Krauss, R. (Ανοιξη 1979) Sculpture in the Expanded Field. *October*, 8, 30-44.
- Kravagna, C. & Kunsthaus, B. (Επιμ.) (2001) *The Museum as Arena: Artists on Institutional Critique*, Cologne, Verlag der Buchlandlung Walther Konig.
- Kwon, M. (2004) *One Place After Another. Site-specific Art and Locational Identity*, Cambridge, MA, MIT Press.
- Lacan, J. (1998 [1973]) *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*, London, Verso.
- Laclau, E. (Επιμ.) (1994) *The Making of Political Identities*, London, Verso.
- Laclau, E. (1996) *Emancipation(s)*, London, Verso.
- Laclau, E. (1997 [1990]) *Για την Επανάσταση στην Εποχή μας*, Αθήνα, Νήσος.
- Laclau, E. & Mouffe, C. (2001) *Hegemony and Socialist Strategy*, London, Verso.
- Laclau, E. (2004) Glimpsing the Future στο Critchley, S. & Marchart, O. (Επιμ.) στο *Laclau. A Critical Reader*, London, New York, Routledge, 279-328.
- Lacy, S. (1994) *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, San Francisco, Bay Press.

- Latour, B. & Weibel, P. (2005) *Making Things Public: Atmospheres of Democracy*, Cambridge, MA, MIT Press.
- Lepecki, A. (Φθινόπωρο 2006) "After All This Was Not without Reason". Unfilled Notes on the Atlas Group Archive. *TDR*, 50, 88-99.
- Lequeux, E., Grenier, C. & Goldberg, I. (Επιμ.) (2010) *Christian Boltanski: Monumenta 2010*, Paris, Beaux Arts Editions.
- Leung, S. (Καλοκαίρι 2001) Returns to Conceptual Art: Renee Green, Silvia Kolbowski, and Stephen Prina. *Art Journal*, 60, 54-71.
- Lippard, L. (1997) *The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicentered Society*, New York, New York Press.
- Loxley, J. (2007) *Performativity*, London, New York, Routledge.
- Lu, C. (2011) *Just and Unjust Interventions in World Politics: Public and Private*, UK, Wales, Palgrave Macmillan.
- Luckhurst, R. (2008) *The Trauma Question*, London, Routledge.
- Luther, H. M., Gutman, H. & Patrick, H. H. (Επιμ.) (1988) *Technologies of the Self, A Seminar with Michel Foucault*, Massachusetts, University of Massachusetts Press.
- Lynch, M. (1999) Archives in Formation: Privileged Spaces, Popular Archives and Paper Trails. *History of Human Sciences*, 12, 1-25.
- Manoff, M. (2004) Theories of the Archive from Across the Disciplines. *Libraries and the Academy*, 4, 9-25.
- Marchart, O. (1997) *Does Neoism Exist?* [Online] [διαθέσιμο στο]: http://www.republicart.net/disc/artsabotage/marchart01_en.htm, [τελευταία επίσκεψη] 2/2010.
- Marchart, O. (1999) *Art, Space and the Public Spheres(s). Some basic observations on the difficult relation of public art, urbanism and political theory.* [Online] [διαθέσιμο στο]: <http://www.eipcp.net/diskurs/d07/index.html> [τελευταία επίσκεψη] 2/2010.
- Marchart, O. (2004) *Staging the Political. (Counter-)Publics and the Theatricality of Acting.* [Online] [διαθέσιμο στο]: <http://eipcp.net/transversal/0605/marchart/en>, [τελευταία επίσκεψη] 12/2010.
- Marchart, O. (2008) Η Επιμελητική Λειτουργία: Οργανώνοντας την Έκθεση στο Σταυρακάκης, Γ. & Σταφυλάκης, Κ. (Επιμ.) *Το Πολιτικό στη Σύγχρονη Τέχνη*, Αθήνα, Εκκρεμές.
- Mayo, E. N. (Επιμ.) (2000) *Shadows and Signals. Renee Green.* [Κατάλογος Έκθεσης], Barcelona. Foundation Antonio Tapies.
- McKenzie, J. (2001) *Perform or Else: From Discipline to Performance*, London, Routledge.
- McTighe, M. (2007) The Family Slide Show as Critical History in Renee Green's Video Partially Buried Continued. *Third Text*, 21, 441-450.
- Merewether, C. (Επιμ.) (2006) *The Archive*, London, Whitechapel.
- Merquior, J. G. (2002 [1985]) *Foucault*, Αθήνα, Εκδόσεις Πατάκης.
- Metz, C. (2007 [1993]) *Ψυχανάλυση και Κινηματογράφος*, Αθήνα, Πλέθρον.
- Milohnich, A. (2005) *Artivism.* [Online] [διαθέσιμο στο]: <http://eipcp.net/transversal/1> [τελευταία επίσκεψη] 3/2003.
- Mitchell, W. J. T. (1990) *Art and the Public Sphere*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Metzner, F. (Επιμ.) (2004) *Public Art. A Reader*, Ostfildern, Hatje Cantz.
- Morss Buck, S. (1991) *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge, MA, MIT Press.

- Mouffe, C. (2004 [2000]) *To Δημοκρατικό Παράδοξο*, Αθήνα, Πόλις.
- Mouffe, C. (2005) *On the Political*, London Routledge.
- Mouffe, C. (2005) *The Return of the Political*, London, Verso.
- Mouffe, C., Lutticken, S., Montmann, N. & Verwoert, J. (Επιμ.) (2008) "Art as a Public Affair", *Open, Vol. 14*, Belgium, NAI Publications.
- Mouffe, C. (2008) *Critique as Counter-Hegemonic Intervention*. [Online] [διαθέσιμο στο]: <http://eipcp.net/transversal/0808/mouffe/en> [τελευταία επίσκεψη] 8/2008.
- Muntadas, A. & Duguet, w. c. w. A.-M. (1999) *Anarchive no 1-Muntadas Media Architecture Installations*. France, Centre Pombidou.
- Murphy, M. C. (2007) *Philosophy of Law. The Fundamentals*, Oxfröd, UK, Blackwell Publishing.
- Nakas, K. & Schmitz, B. (2007) *The Atlas Group (1989-2004): A Project by Walid Raad*, Cologne, Buchhandlung Walther GmbH & Co.
- Nauta, L. (2001) The Democratization of Memory στο Enwezor, O., Basualdo, C. & Bauer, U. M. E. O. (Επιμ.) *Experiments with Truth Documenta 11_Platform 2*, Stuttgart, Hatje Cantz Publishers, 333-341.
- Negri, A. (2011) *Art and Multitude*, Cambridge, Polity Press.
- Neilson, B. & Rossiter, N. (2008) Precarity as a Political Concept, or Fordism as Exception. *Theory Culture and Society, Sage*, 25, 51-72.
- Nesmith, T. (Άνοιξη, Καλοκαίρι 2002) Seeing Archives: Postmodernism and the Changing Intellectual Place of Archives. *The American Archivist*, 65, 24-41.
- Nichols, B. (1992) *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, New Jersey, John Wiley & Sons.
- Nikolaus, F. (2011) *The Spatial Logic of Social Struggle: A Bourdieuan Topology*, Lahnam, Lexington Books.
- Noble, R. (2009) *Utopias (Documents of Contemporary Art)*, London, Cambridge, MA, London, Whitechapel Ventures Limited, MIT Press.
- Nora, A. M., Diederichsen, D., Mercer, K. & Schweizer, N. (2009) *Renee Green: Ongoing Becomings-Retrospective 1989-2009*, Zurich, JRP Ringier.
- Nora, P. (1989) Between Memory and History: Les Lieux de Memoire. *Representations, Special Issue: Memory and Counter-Memory*, 26, 7-24.
- Norval, A. J. (April 2006) Democratic Identification: A Wittgensteinian Approach. *Political Theory*, 34, 229-255.
- Nussbaum, M. C. (2006) *Frontiers of Justice, Disability, Nationality, Species Membership*, U.S.A, Harvard University Press.
- Oakland Museum of California, Rebecca, S. & Lawrence, W. (Επιμ.) (2010) *The Marvelous Museum: Orphans, Curiosities & Treasures: A Mark Dion Project*, San Francisco, Chronicle Books.
- Oguibe, O. (1995) *Uzo Egonu. An African Artist in the West*, London, Kala Press.
- Olick, J., Vinitzky-Seroussi, V. & Daniel, L. (Επιμ.) (2011) *The Collective Memory Reader*, Oxford, USA, OUP USA.
- Oliveira, N. d. & Oxley, N. (2004) *Installation Art in the Millennium: The Empire of the Senses*, London, Thames and Hudson.
- Osborne, T. (1999) The Ordinariness of the Archive. *History of Human Sciences*, 12, 51-64.
- Owens, C. (Άνοιξη 1980) The Allegorical Impulse. *October*, 12, 67-86.
- Paini, D. & Krauss, R. (Φθινόπωρο 2004) Should We Put an End to Projection? *October*, 110, 23-48.
- Parker, I. (2007) Lacanian Psychoanalysis and Revolutionary Marxism. *Lacanian Ink*, 29, 121-139.

- Passerin d' Entreves, M. (1994) *The Political Philosophy of Hannah Arendt*, London, Routledge.
- Payne, M. (1997) *Reading Knowledge: An Introduction to Foucault, Barthes, Althusser*, Oxford, Wiley-Blackwell.
- Pearce, G. & McLaughlin, C. (Επιμ.) (2007) *Truth or Dare: Art and Documentary*, Bristol, Chicago, Intellect.
- Peterson, D. (March 2004) Archiving the Potentialities of Events. *ESC*, 39-50.
- Phillips, P. & Jaar, A. (Fall 2005) The Aesthetics of Witnessing. A Conversation with Alfredo Jaar. *College Art Association*, 64, 6-27.
- Phillips, L. & Jorgensen, M. W. (2009 [2002]) *Ανάλυση Λόγου. Θεωρία και Μέθοδος*, Αθήνα, Εκδόσεις Παπαζήση.
- Plate, L. & Smelik, A. (2009) *Technologies of Memory in the Arts*, Palgrave Macmillan.
- Polleta, F. & Jasper, J. M. (2001) Collective Identity and Social Movements. *Annual Review of Sociology*, 27, 283-305.
- Potocnik, M., Ruda, F. & Volker, J. (Επιμ.) (2001) *Beyond Potentialities?*, Zurich, diafanos.
- Putnam, J. (2001) *Art and Artifact. The Museum as Medium*, London, Thames and Hudson.
- Queloz, C. (2009) Some Thoughts Regarding Renne Green's Research Methods. *Ongoing Becomings, 1989-2009* Zurich, JRP/Ringier, 87-90.
- Raad, W. (2007) *Scratching on Things I Could Disavow* [Κατάλογος Έκθεσης], Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther Konig.
- Rabinow, P. (Επιμ.) (1991) *The Foucault Reader*, London, Penguin
- Ranciere, J. (1994) *The Names of History: On the Poetics of Knowledge*, Minnesota, University of Minnesota Press.
- Ranciere, J. (2004 [2000]) *The Politics of Aesthetic*, Great Britain, Continuum.
- Ranciere, J. (2008 [2000]) Η Πολιτική της Αισθητικής στο Σταυρακάκης, Γ. & Σταφυλάκης, Κ. (Επιμ.) *Το Πολιτικό στη Σύγχρονη Τέχνη*, Αθήνα, Εκκρεμές, 85-100.
- Ranciere, J. (2009) *The Emancipated Spectator*, London, Verso.
- Ranciere, J. (2010) *Dissensus. On Politics and Aesthetics*, London, New York, Continuum International Publishing Group.
- Rapaport, H. (2003) *Later Derrida, Reading the Recent Work*, New York, Routledge.
- Raunig, G. (2007) *Art and Revolution: Transversal Activism in the Long Twentieth Century*, Los Angeles, Semiotext(e).
- Raunig, G. (2009a) *Instituent Practices, No. 2: Institutional Critique, Constituent Power, and the Persistence of Instituting* στο Raunig, G. & Ray, G. (Επιμ.) *Art and Contemporary Critical Practices*, London, MayLayBooks, 173-185.
- Raunig, G. (2009b) *Instituent Practices: Fleeing, Instituting, Transforming* στο Raunig, G. & Ray, G. (Επιμ.) (2009) *Art and Contemporary Critical Practice. Reinventing Institutional Critique*. London, MayLayBooks.
- Ray, G. (2005) *Terror and the Sublime in Art and Critical Theory*, U.K, U.S.A, Palgrave Macmillan.
- Reiss, J. H. (2001) *From Margin to Centre: The Spaces of Installation Art*, Cambridge, MA, MIT Press.
- Reynolds, J. & Roff, J. (2004) *Understanding Derrida*, Oxford, New York, Continuum International Publishing Group.
- Ridener, J. (2009) *From Folders to Postmodernism: A Concise History of Archival Theory*, Duluth MN, Litwin Books.

- Richards, T. (1993) *The Imperial Archive: Knowledge and Fantasy of Empire*, London, Verso.
- Ricoeur, P. (2004 [2000]) *Memory, History, Forgetting*, Chicago, University of Chicago Press.
- Ricoeur, P. (2004) *The Conflict of Interpretations*, Continuum International Publishing Group Ltd.
- Ricoeur, P. (2006) Archives, Documents, Traces στο Merewether, C. (Επιμ.) *The Archive*, London, Whitechapel Ventures Limited, 66-9.
- Rogoff, I. (2008) What is a Theorist? στο Hlavajova, M., Wilnder, J. & Choi, B. (Επιμ.) *On Knowledge Production: A Critical Reader in Contemporary Art*, Utrecht, BAK and Revolver, 142-159.
- Rosenthal, M. (2003) *Understanding Installation Art: From Duchamp to Holzer*, New York, Prestel.
- Ross, A. (2009) *Nice Work if You Can Get it: Life and Labour in Precarious Times*, New York University Press, New York.
- Rooney, K. L., (2009) *Walid Raad: Scratching on Things I Could Disavow: A History of Art in the Arab World*. [Online] [διαθέσιμο στο]: <http://www.brooklynrail.org/2009/12/artseen/walid-raad-scratching-on-things-i-could-disavow-a-history-of-art-in-the-arab-worldpart-1-volume-1-chapter-1-beirut-1992-2005>, [τελευταία επίσκεψη] 4/2010.
- Ruchel-Stockmans, K. (2006) Loops of History. Allan Sekula and Representations of Labour στο Baetens, J. & Gelder Van, H. (Επιμ.) *Critical Realism in Contemporary Art. Around Allan Sekula's Photography*, Leuven (Belgium), Leuven University Press, 28-40.
- Saitta, D. J. (2007) *The Archaeology of Collective Action*, Florida, University Press of Florida.
- Saltzman, L. & Rosenberg, E. (Επιμ.) (2006) *Trauma and Visuality in Modernity*, Boston, Darmouth
- Sandu Cultural Media (Επιμ.) (2010) *Installation Art: Space as Medium in Contemporary Art*, Berkley, Gingko Press Inc.
- Sante, L., Boltanski, C., Grenier, C. & Lowenthal, M. (2009) *The Possible Life of Christian Boltanski*, Boston, Museum of Fine Arts, Boston.
- Saunders, A. & Rorato, L. (2009) *The Essence and the Margin: National Identities and Collective Memories in Contemporary European Culture*, Amsterdam, New York, Editions Radopi B. V.
- Schaffer, C. (2004) *The City is Unwritten. Urban Experiences and Thoughts Seen Through Park Fiction*. [Online] [διαθέσιμο στο]: <http://www.inthefield.info/unwritten.pdf>, [τελευταία επίσκεψη] 07/2010.
- Schaffner, I. & Winzen, M. (Επιμ.) (1998) *Deep Storage*, Munich, Prestel.
- Schick, M. & Kabakov, I. (2000) *Ilya Kabakov: The Arriving Archive*, Stuttgart, Hatje Cantz.
- Schneider, A. (March 2008) Three Modes of Experimentation with Art and Ethnography. *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, 14, 171-194.
- Schneider Adams, L. (1996) *The Methodologies of Art: An Introduction*, London, Icon Books.
- Schultz, D. (2007) *Marcel Broodthaers: Strategy and Dialogue*, New York, Peter Lang Group.
- Schwartz, J. M. & Cook, T. (2002) Archives, Records, and Power: The Making of Modern Memory. *Archival Science*, 2.

- Sedikides, C. & Brewer, M. B. (Επιμ.) (2001) *Individual Self, Relational Self, Collective Self*, London, Psychology Press, Taylor & Francis Group.
- Seijdel, J. & Melis, L. (Επιμ.) (2009) A Precarious Existence. Vulnerability in the Public Domain στο *Open, Vol. 17*, Belgium, NAI Publishers, SKOR.
- Sekula, A. (1986) The Body and the Archive. *October*, 39, 3-64.
- Sekula, A. & et al (1996) *Dismal Science. Photo works 1972-1996*, Bloomington, University Galleries, Illinois State University.
- Sekula, A. (2002) *Fish Story*, Dusseldorf, Richter Verlag.
- Sekula, A. (Φθινόπωρο 2002) Between the Net and the Deep Blue Sea. *October*, 101, 3-34.
- Sekula, A. (2003) *Performance Under Working Conditions*, Stuttgart, Hatje Cantz.
- Semin, D., Garb, T., Kuspit, D. B. & Percec, G. (Επιμ.) (1997) *Christian Boltanski*, London, Phaidon.
- Sholette, G. (2010) *Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*, London, Pluto Press.
- Senie, H. F. & Webster, S. (1998) *Critical Issues in Public Art*, Washington, London, Smithsonian Institution Press.
- Sennett, R. (1999 [1977]) *Η Τυραννία της Οικειότητας*, Αθήνα, Νεφέλη.
- Sennett, R. (2008 [2006]) *Η Κουλτούρα του Νέου Καπιταλισμού*, Αθήνα, Σαββάλας.
- Sheikh, S. (Επιμ.) (2005) *In the Place of the Public Sphere*, Berlin, B_Books.
- Silvey de, C. (October 2007) Art and Archive: Memory-Work on a Montana Homestead. *Journal of Historical Geography*, 33, 878-900.
- Smart, B. (1996) *Michel Foucault: Υποκείμενα Εξουσίας, Αντικείμενα Γνώσης*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Smart, B. (1998) Michel Foucault: Κύρια Θέματα και Ζητήματα στο Πετμεζίδου, Μ. (Επιμ.) *Σύγχρονη Κοινωνιολογική Θεωρία*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτη, 135-166.
- Smith, T., Enwezor, O. & Condee, N. (Επιμ.) (2008) *Antinomies of Art and Culture*, Durham & London, Duke University Press.
- Staggenborg, S. (2008) *Social Movements*, New York, Oxford University Press.
- Stallabrass, J. (χωρίς ημερομηνία) *Types and Prospects of Radical Art*. [Online] [διαθέσιμο στο]: http://www.courtauld.ac.uk/people/stallabrass_julian/essays/types_prospects_radical_art.pdf, [τελευταία επίσκεψη] 6/2008.
- Stoler, A. L. (2008) *Along the Archival Grain: Epistemic Anxieties and Colonial Commonsense: Thinking Through Colonial Ontologies*, New Jersey, Princeton University Press.
- Spieker, S. (2008) *The Big Archive*, Cambridge, MA, MIT Press.
- Spivak, G. (1988) Can the Subaltern Speak? στο Nelson, C. & Lawrence, G. (Επιμ.) *Marxism and the Interpretation of Culture*, London, Macmillan.
- Staggenborg, S. (2008) *Social Movements*, New York, Oxford University Press.
- Steyerl, H. (2005) The Politics of Truth-Documentarism in the art field στο Harvanek, V., Schaschl-Cooper, S. & Steinbrugge, B. (Επιμ.) *The need to document* Zurich, JPR Ringier: 53-64.
- Steyerl, H. (2008) *Politics of Archive. Translation in Film*. [Online] [διαθέσιμο στο]: <http://eipcp.net/transversal/0608/steyerl/en> [τελευταία επίσκεψη] 01/2007.
- Steyerl, H. (2009) The Institution of Critique στο Raunig, G. & Gene, R. (Επιμ.) *Art and Contemporary Critical Practices*, London, MaryFlyBooks, 13-21.

- Stimson, B. & Sholett, G. (Επιμ.) (2007) *Collectivism after Modernism. The Art of Social Imagination after 1945*, Minneapolis, Minnesota, University of Minnesota Press.
- Sullivan, G. (2005) *Art Practice as Research: Inquiry in the Visual Arts*, London, Sage Publications.
- Surhone, L. M., Tennoe, M. T. & Henssonow, S. F. (2010) *Precarity, Euromayday*, Seattle, Batascript Publishing.
- Sutton, G. (2009) Renee Green: Some Formal Operations. *Ongoing Becomings, 1998-2009*, Zurich, JRP/Ringier, 91-2.
- Tawadros, G. (1997) *Sonia Boyce. Speaking in Tongues*, London, Kala Press.
- Tagg, J. (1993) *Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*, Minnesota, University of Minnesota Press.
- Takahashi, T., L. (2007) The Imaginary Archive: Current Practice *Camera Obscura* 66, 179-184.
- Taylor, H. F., Kessin, K. & Kenji, I. (March 1969) The Self or the Collectivity: Simulation of a Marxian Hypothesis. *Social Forces*, 47, 299-305.
- Unger, R. M. (2000) *Democracy Realized: The Progressive Alternative*, New York, Verso Press USA.
- Terrell, C. & Chambers, S. A. (2008) *Judith Butler's Precarious Politics: Critical Encounter*, London, New York, Routledge.
- Thomas, R. (1993) *The Imperial Archive: Knowledge and Fantasy of Empire*, London, Verso Books.
- Thompson, K. (2003 [1992]) Κοινωνικός Πλουραλισμός και Μετανεωτερικότητα στο Hall, S., Held, D. & McGrew, A. (Επιμ.) *Η Νεωτερικότητα Σήμερα*, Αθήνα, Σαββάλας, 352-399.
- Tonder, L. & Thomassen, L. (Επιμ.) (2006) *Radical Democracy: Politics Between Abundance and Lack*, Manchester, Manchester University Press.
- Torring, J. (1999) *New Theories of Discourse: Laclau, Mouffe and Zizek*. New Jersey, Willey-Blackwell.
- Tuomela, R. (2007) *The Philosophy of Social Practices: A Collective Acceptance View*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Walker, J. & Sarkar, B. (Επιμ.) (2009) *Documentary Testimonies: Global Archives of Suffering*, London, New York, Routledge.
- Wallach, A. (2001) *Kabakov Ilya: 1969-1998*, New York, Bard College of Art.
- Wallerstein, I. (2007 [1998]) *Ουτοπιστική ή Αλλιώς οι Ιστορικές Επιλογές για τον 21ο Αιώνα*, Αθήνα, Κέδρος.
- Walsh, K. (1992) *The Representation of the Past*, London, Routledge.
- Walwin, J. (2010) *Searching for Art's New Publics*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Wells, L. (2002) *The Photography Reader*, London, Routledge.
- Well, K., H. (2008) *Ancestral Irrepressible: Marshall McLuhan and the Future of the Archive in Derrida's Archive Fever*. [Online] [διαθέσιμο στο]: επίσκεψη] 10/2008.
- Woodfield, R. (2001) *Art History as Cultural History: Warburg's Projects*, London, Routledge.
- Woods, F. (2008) *Ilya Kabakov and the Shadows of Modernism*. [Online] [διαθέσιμο στο]: http://www.acw.ie/images/uploads/Ilya_Kabakov_and_the_shadows_of_modernism.pdf, [τελευταία επίσκεψη] 5/2009.
- Wright, C. & Schneider, A. (2006) *Contemporary Art and Anthropology*, Oxford, New York, Berg.

- Yiakoumaki, G. N. (2009) *Curating Archives, Archiving Curating*. [phd], London: Goldsmiths College.
- Zizek, S. (2000) *Class Struggle or Postmodernism? Yes Please* στο Butler, J., Laclau, E. & Zizek, S. (Επιμ.) *Contingency, Hegemony, Universality*, London, New York, Verso, 90-135.
- Zizek, S. (29993399010 [2008-9]) *Βία. Έξι Λοξοί Στοχασμοί*, Αθήνα, Scripta.
- Αθανασίου, Α. (2009) *Επίμετρο στο Butler, J. (Επιμ.) Λογοδοτώντας για τον Εαυτό* Αθήνα, Εκκρεμές.
- Αντονάς, Α., Δάλλας, Α. & Ωραιόπουλος, Φ. (Επιμ.) (2009a) *Κτιστό Συμβάν, Ανίσχυρα Μνημεία*, Θεσσαλονίκη, Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, ΚΕΘΕΑ.
- Αντονάς, Α. (2009b) *Residing in Archives. Remembrance of Oblivion*. [Online] [διαθέσιμο στο]: <http://www.monumenttotransformation.org/en/activities/texts/aristide-antonas#more>, [τελευταία επίσκεψη] 10/2010.
- Αυγήτα, Λ. (2009) Η Θεωρία Εκτίθεται: Ενδιάμεσες Νεωτερικότητες με Υπέργειες Ρίζες. *Τέχνη και Κριτική*, 3, 52-63.
- Βέλτσος, Γ. (1977) *Κοινωνιολογία των Θεσμών. Ο θεσμικός λόγος της εξουσίας*, Αθήνα, Εκδόσεις Παπαζήση.
- Δασκαλοθανάσης, Ν. (2004) *Ο Καλλιτέχνης ως Ιστορικό Υποκείμενο από τον 19ο στον 21ο Αιώνα*, Αθήνα, Εκδόσεις Άγρα.
- Δημητρακάκη, Α. (2009) Η Πρόταξη του Παγκόσμιου: Μέθοδος και Κοινωνικό Υποκείμενο στην Ιστορία της Τέχνης Σήμερα. *Τέχνη και Κριτική*, 3, 34-49.
- Δημητρίου, Σ. (1978) *Λεξικό Όρων. Τόμος 1: Σημειολογικής και Δομικής Ανάλυσης της Τέχνης*, Αθήνα, Καστανιώτης.
- Δημητρίου, Σ. (1980) *Λεξικό Όρων. Τόμος 4: Σημαντική*, Αθήνα, Καστανιώτης.
- Δημητρίου, Σ. (1980) *Λεξικό Όρων. Τόμος 5: Κυβερνητικής, Δομισμού και της Θεωρίας Συστημάτων*, Αθήνα, Καστανιώτης.
- Δημητρίου, Σ. (1983) *Λεξικό Όρων. Τόμος 3: Γλωσσολογίας Α' και Β'*, Αθήνα, Καστανιώτης.
- Δημητρίου, Σ. (1988) *Λεξικό Όρων. Τόμος 2: Επικοινωνίας και Σημειωτικής Ανάλυσης*, Αθήνα, Καστανιώτης.
- Καββαθάς Δ. (2005) *Ποιος απορασίζει την αξία ή την μια αξία της ζωής*. [Online] [διαθέσιμο στο]: <http://www.tovima.gr/default.asp?pid=2&artid=166603&ct=47&dt=05/06/2005> [τελευταία επίσκεψη] 07/2006.
- Καλύβας, Α. (Φθινόπωρο 2000) Κανονιστικότητα και Κριτική στην Θεωρία της Αυτονομίας του Καστοριάδη. *Νέα Κοινωνιολογία*, 93-110.
- Καστοριάδης, Κ. (1985 [1975]) *Η Φαντασιακή Θέσμιση της Κοινωνίας*, Αθήνα, Εκδόσεις Ράππα.
- Καστοριάδης, Κ. (2000 [1989]) *Οι Ομιλίες στην Ελλάδα*, Αθήνα, Ύψιλον.
- Κούρος, Π. (Επιμ.) (2007) *Κατασκευάζοντας τη Δημόσια Σφαίρα: Τοπικές Εργασίες 2002-07*, Αθήνα, Futura.
- Κούρος, Π. (2008) *Πράξεις Συνεκφώνησης*, Αθήνα, Futura.
- Λαμπρόπουλος, Β. (Φθινόπωρο 2000) Δικαιοσύνη και Ευνομία. *Νέα Κοινωνιολογία*, 70-92.
- Λίποβατς, Θ. (1988) *Η Απόρνηση του Πολιτικού*, Αθήνα, Εκδόσεις Οδυσσέας.
- Λίποβατς, Θ. (1991) *Ζητήματα Πολιτικής Ψυχολογίας*, Αθήνα, Εξάντας.
- Λίποβατς, Θ. (2001) *Δημοκρατικός Λόγος, Ψυχανάλυση, Μονοθεϊσμός*, Αθήνα, Πλέθρον.
- Λίποβατς, Θ. (2003) *Η Ψυχοπαθολογία του Πολιτικού*, Αθήνα, Οδυσσέας.

- Μουζακίτης, Α. (Μάιος 2008) Κορνήλιος Καστοριάδης: Η Κοινωνική Μεταβολή ως Δημιουργία. *Intellectum*, 4, 85-104.
- Μπέτζελος, Τ. & Σωτήρης, Π. (Οκτώβριος-Δεκέμβριος 2004) *Σώματα, Λόγοι, Εξουσίες: Ξαναγυρνώντας στην Περίπτωση Φουκώ!*. [Online] [διαθέσιμο στο]: http://www.theseis.com/index.php?option=com_content&task=view&id=872&Itemid=29 [τελευταία επίσκεψη] 06/2006.
- Παπαγιώργης, Κ. (1981) *Κείμενα Σημειολογίας*, Αθήνα, Νεφέλη.
- Παπαθεοδώρου, Γ. (1999) *History in the Promised Land of Memory*. [Online] [διαθέσιμο στο]: http://www.historein.gr/vol1_rPapatheodorou.htm [τελευταία επίσκεψη] 10/2010.
- Σταυρακάκης, Γ. (2007) *The Lacanian Left: Psychoanalysis, Theory and Politics*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Σταυρακάκης, Γ. (2008 [1999]) *Ο Λακάν και το Πολιτικό*, Αθήνα, Ψυχογιός.
- Σταυρακάκης, Γ. & Σταφυλάκης, Κ. (Επιμ.) (2009) *Το Πολιτικό στη Σύγχρονη Τέχνη*, Αθήνα, Εκκρεμές.
- Σταυρακάκης, Γ. (2010) *Discourse, Affect, Jouissance: Psychoanalysis, Political Theory and Artistic Practices*. [Online] [διαθέσιμο στο]: <http://www.sanatvearzu.net/pdf/IJZS-Stavrakakis.pdf>, [τελευταία επίσκεψη] 01/2011.
- Φιλιπάκη-Warburton (1992), *Εισαγωγή στη Θεωρητική Γλωσσολογία*, Αθήνα, Νεφέλη.

Αναφορές στο διαδίκτυο (με τη σειρά που αναφέρονται στο κείμενο)

- <http://www.installationart.net/PDF/Green.pdf>
- http://www.culture.pl/en/culture/artykuly/os_zmijewski_artur
- http://www.artnews.com/issues/article.asp?art_id=1335
- <http://www.thefylis.uoa.gr/fylopedia/index>
- http://www.historein.gr/vol1_rPapatheodorou.htm
- <http://www.iisg.nl/collections/anti-apartheid/archives.php>
- <http://www.iisg.nl/collections/anti-apartheid/archives.php>
- <http://video.google.com/videoplay?docid=5502081768910930821>
- <http://www.costis.org/x/castoriadies>
- <http://www.eipcp.net/>
- <http://www.tate.org.uk/tateetc/issue13/espritdecor.htm>
- <http://www.installationart.net/Chapter5Dissociation/dissociation02.html>
- http://www.muhka.be/documenten_files/SEKULA%20text%20SHIP%20OF%20FOO%20LS.pdf
- <http://www.postcolonialweb.org/poldiscourse/spivak/spivak2.html>
- <http://www.nytimes.com/1988/06/12/arts/art-view-boltanski-s-haunting-fragments-of-despair.html>
- <http://www.futureartnow.org/fan/?p=244>
- (<http://www.answers.com/topic/ilya-kabakov>)
- http://www.thephotographyinstitute.org/journals/1998/rosalyn_deutsche.html
- (http://www.artnews.com/issues/article.asp?art_id=1335)
- <http://www.e-flux.com/shows/view/5350>,
- <http://www.nugu.lt/>

http://www.evropskemesto.cz/cms/index.php?option=com_content&task=view&id=635
<http://www.spatialagency.net/database/park.fiction>
<http://www.theatlasgroup.org/index.html>
<http://www.pbs.org/art21/artists/jaar/clip1.html>
http://www.artpapers.org/feature_articles/feature1_2005_0102.htm
<http://www.joaap.org/index.htm>
<http://www.ateliervanlieshout.com>
<http://www.temporaryservices.org/>
<http://www.thefileroom.org/publication/kirshner.html>
<http://www.critical-art.net/Biotech.html>
<http://www.decolonizing.ps>

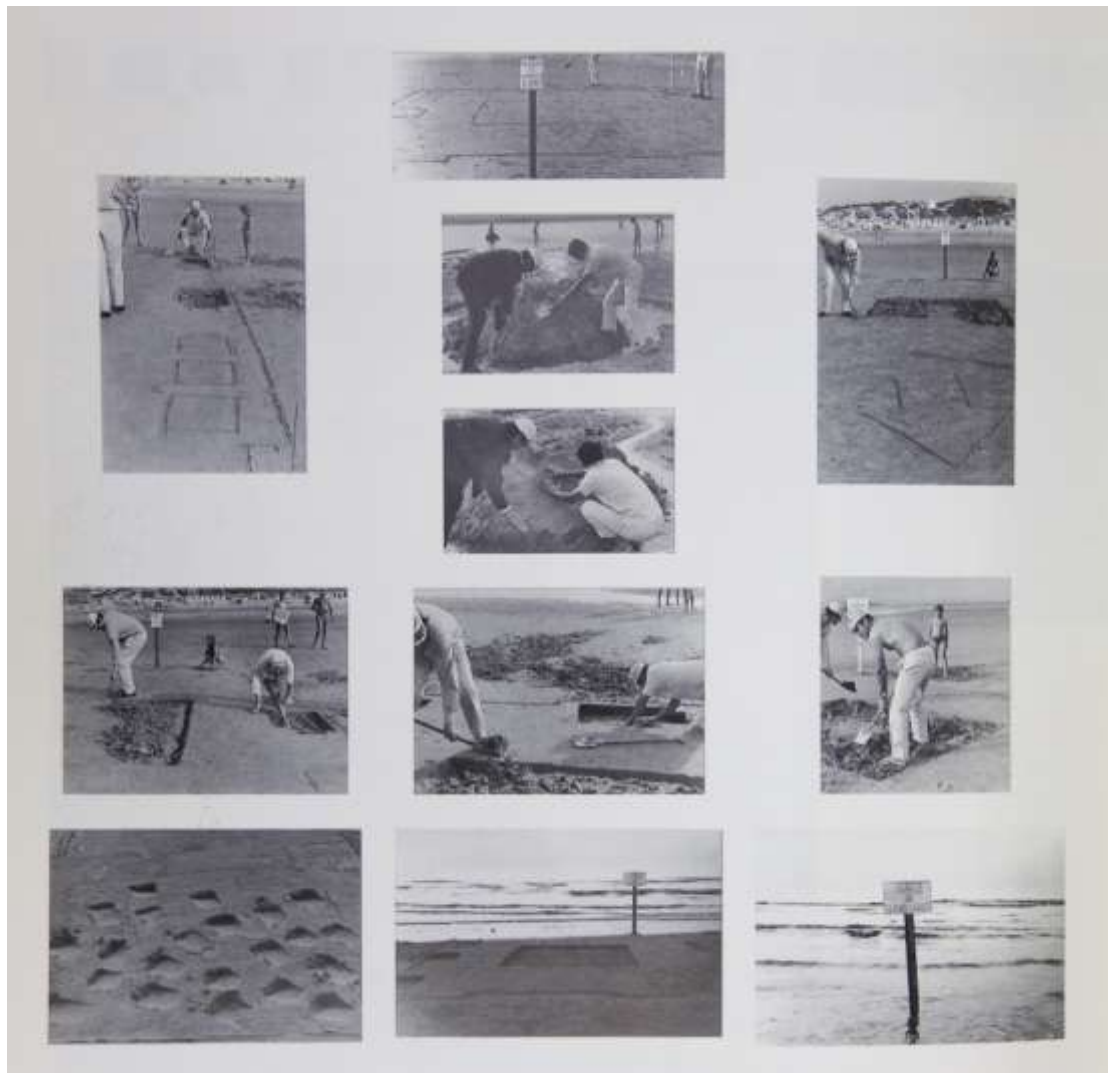


Παράρτημα-Εικόνες

Εικ. 1. Στιγμιότυπο από το αρχείο των *Black Audio Film Collective* (1982-98).



Εικ. 2, 3. Επισκέπτες στο *Τμήμα των Αετών*, του Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης του Marcel Broodthaers.



Εικ. 4. Marcel Broodthaers, *Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Τμήμα Ντοκιμαντέρ, Εξωτερική Δράση* (1969).



Εικ. 5. Όψη της εγκατάστασης του Mark Dion, *Systema Metropolis*, στο Μουσείο Φυσικής Ιστορίας του Λονδίνου (2007).



Εικ. 6. Όψη εγκατάστασης του Mark Dion, *Cabinets of Curiosities*, Wexner Center for the Arts, Ohio (1997).



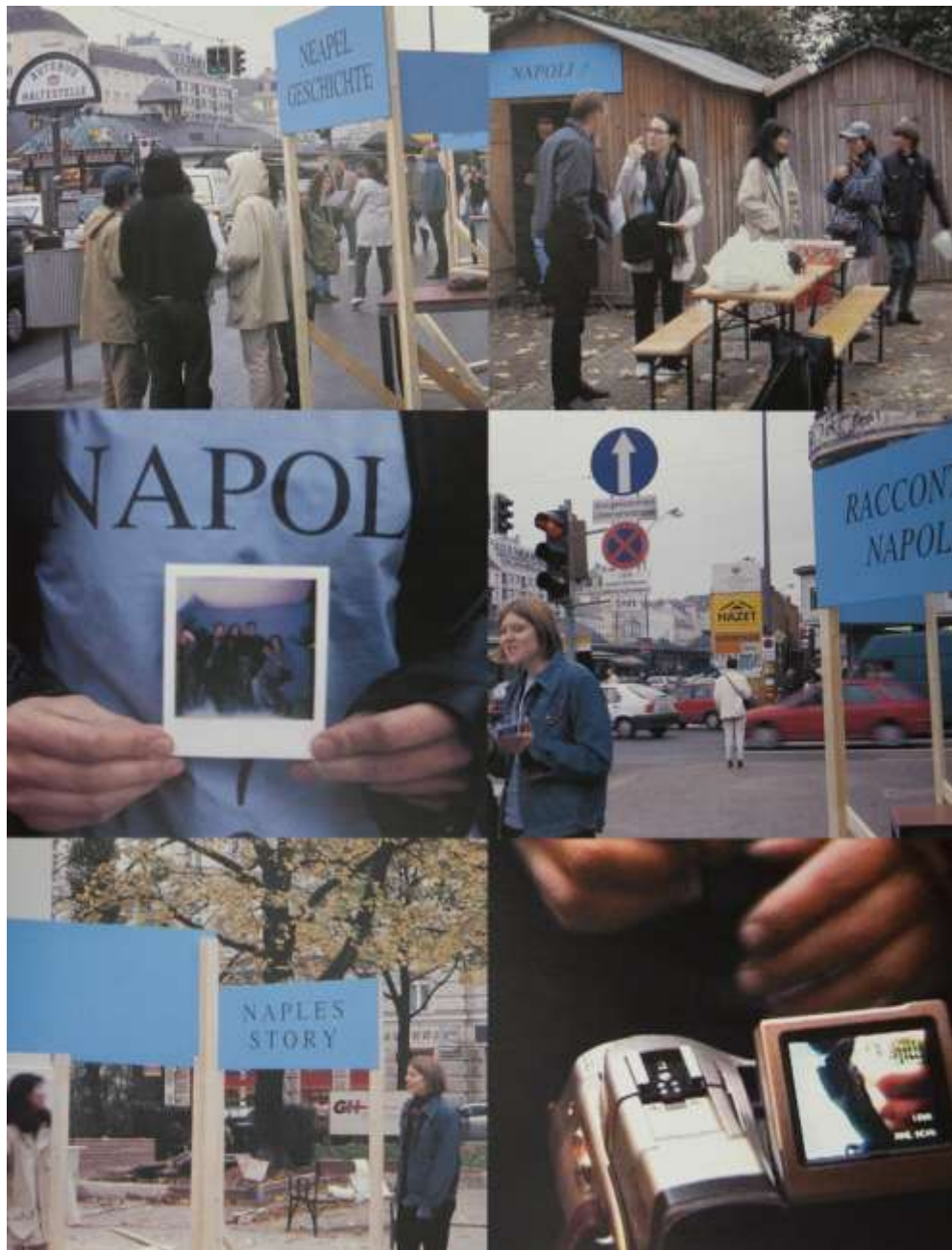
Εικ. 7,8. Δράση που οργάνωσε ο Dion με μαθητές του γυμνασίου του Σικάγο, με τους οποίους σύνεστησε το *Chicago Urban Ecology Action Group* (1993).



Εικ. 9. Renee Green, *Partially Buried in Three Parts* (1996-1997).



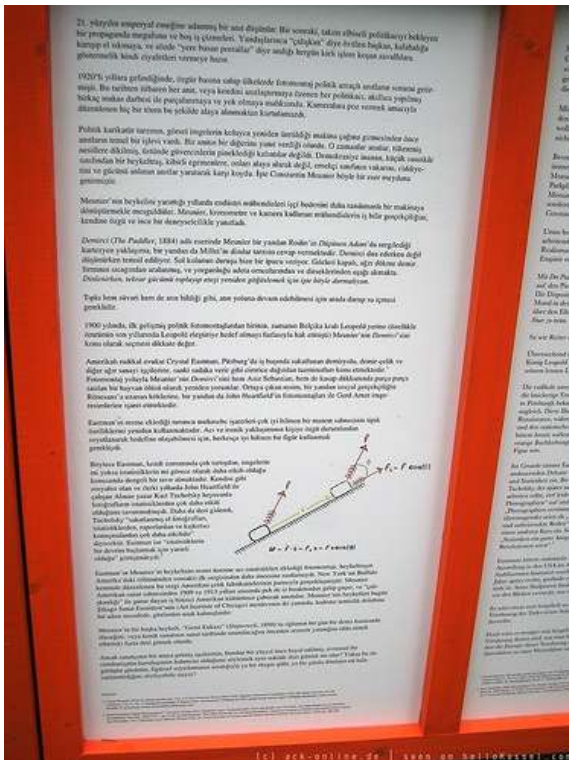
Εικ. 10. Renee Green, λεπτομέρεια από το *Part One of Partially Buried in Three Parts*.



Εικ. 11 Renee Green, δημόσια 'εμφάνιση' του αρχείου της Renee Green που παρουσιάζει την ιταλίδα κινηματογραφίστρια, των αρχών του αιώνα, Elvira Notari (1999).



Εικ. 12. Allan Sekula, *Shipwreck and Worker* (2005).



Εικ. 13. Allan Sekula, λεπτομέρεια εκθεσιακό ταμπλό από το *Shipwreck and Worker*, στην Documenta 12.



Εικ. 14. Allan Sekula, φωτογραφία από το αρχείο, *Shipwreck and Worker*.



Εικ. 15. Allan Sekula, όψη έκθεσης, *Ship of Fools* (2010)

Διαφορετικές όψεις των αρχαικών εγκαταστάσεων του Christian Boltanski



Εικ. 16.



Εικ. 17.



Εικ. 18.



Εικ. 19.



Fig. 20. Ilya Kabakov, *The Man Who Flew into the Space* (1985).



Fig. 21. Ilya Kabakov, *The Big Archive* (1993).



Εικ. 22. Jeremy Deller, Επανάδραση από το αρχείο *Battle of Orgreave* (2001).



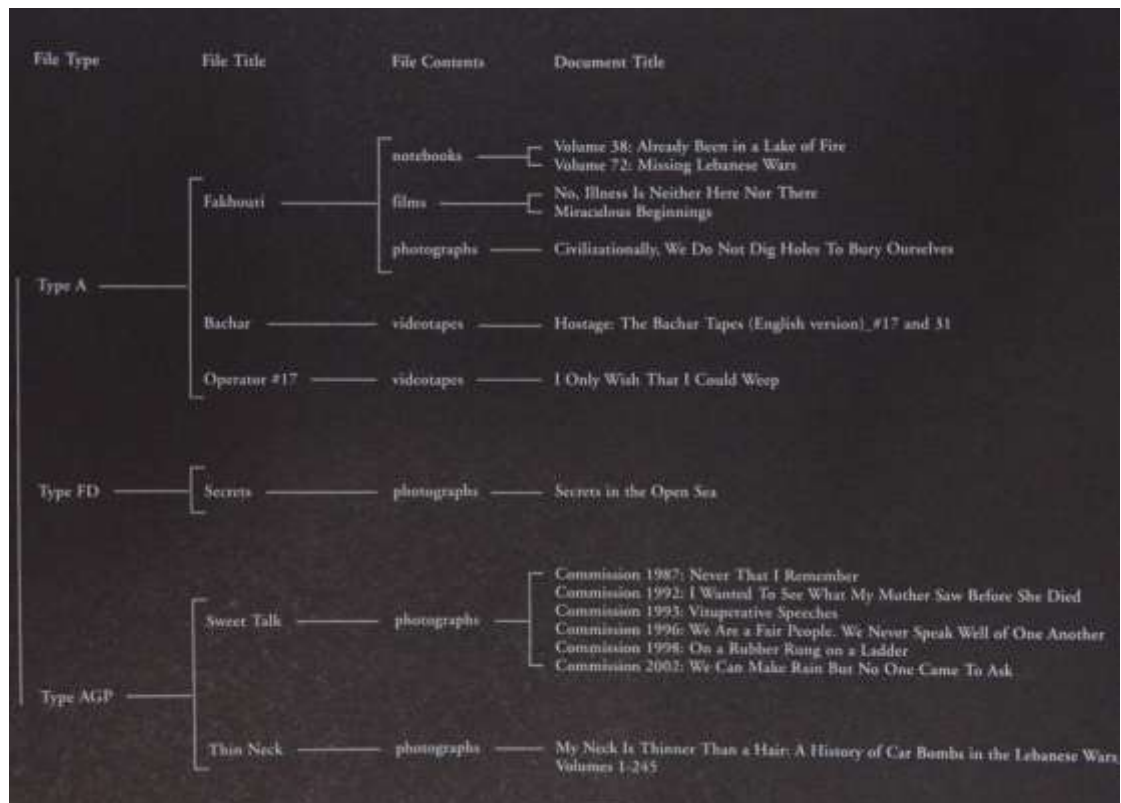
Εικ. 23, 24. Thomas Hirschhorn, *Bataille Monument* στη Documenta 11 (2002).



Ек. 25. Gediminas & Nomeda Urbonas, *Pro-Test Lab Archive* (2007).



Εικ. 26. *Park Fiction* το πάρκο που υλοποιήθηκε στην πόλη του Αμβούργου από το ομώνυμο αρχείο των πολιτών (1994-2005).



Εικ. 27. Δομή του ηλεκτρονικού αρχείου του Atlas Group.



Εικ. 28, 29. Atlas Group, στιγμιότυπα από τις βιντεοταινίες του Souheil Bachar (2000).



Εικ. 30. Υλικό Αρχείου του Atlas Group. Βόμβες Αυτοκινήτων.



Εικ. 31. Κινητή Δομή από το αρχείο των Temporary Services, Mobile Structures Archive, MobilExhibit (κινητή έκθεση), Parks Canada - Rideau Canal 175th Anniversary.



Εικ. 32. Mobile Structures Archive (Αρχείο Κινητών Δομών), Medical Services (ιατρικές υπηρεσίες), Women on Wave (κινητή μονάδα εκτρώσεων).



Εικ. 33. Όψη έκθεσης των *Decolonizing Architecture* (2010).



Εικ. 34. παρουσίαση της έκδοσης των *Decolonizing Architecture, The Book of Migration*, (2009).

Προέλευση Εικόνων

- Εικ. 1: Enwezor, O., Bauer, U. M. & Basualdo, C. e. o. (Επιμ.) (2002) *Documenta 11 Platform 5: Exhibition* [Κατάλογος Έκθεσης], Stuttgart, Hatje Cantz: 33.
- Εικ 2: Bishop, C. (2008) *Installation art*, London, Tate Publishing: 34.
- Εικ. 3: Krauss, R. (2000) *A Voyage in the North Sea. Art in the Post-Medium Condition*, London, Thames & Hudson: 20.
- Εικ. 4: David, C. (Επιμ.) (1991) *Marcel Broodthaers* [Κατάλογος Έκθεσης], Paris, Editions du Jeu de Paume: 204.
- Εικ. 5: <http://www.joshuakauffman.org/2007/06/17/mark-dions-systema-metropolis/>
- Εικ. 6: Putnam, J. (2001) *Art and Artifact. The Museum as Medium*, London, Thames and Hudson: 74.
- Εικ. 7, 8: Corrini, L. G., Kwon, M., Bryson, N. & Berger, J. (1997) *Mark Dion (Contemporary Artists)*, London, Phaidon: 83.
- Εικ. 9: Sutton, G. (2009) *Renee Green: Some Formal Operations. Ongoing Becomings, 1998-2009* Zurich, JRP/Ringier.: 106.
- Εικ. 10, 11: Mayo, E. N. (Επιμ.) (2000) *Shadows and Signals. Renee Green*. [Κατάλογος Έκθεσης], Barcelona: 39.
- Εικ. 12: <http://artdistricts.com/the-samuel-p-harn-museum-collection-of-contemporary-art-an-interview-with-kerry-oliver-smith/>
- Εικ. 13: <http://peeep.com/people/alan-sekula/>
- Εικ. 14: http://www.michelrein.com/Artist.php?Artist=Allan%20Sekula&Artist_Search_page=3
- Εικ. 15: <http://angelfloresjr.multiply.com/journal/item/6205>
- Εικ. 16, 17: Garb, T., Kuspit, D. B. & Perce, G. (1997) *Christian Boltanski*, London, Phaidon: 26, 88
- Εικ. 18, 19: Gumpert, L. (1994) *Christian Boltanski*, Paris, Flammarion: 141, 101.
- Εικ. 20: <http://comixcube.com/2011/02/23/look-around-you-reading-images/>

- Εικ. 21: Groys, B., David, R. A., Blazwick, I. & Chkhov, A. P. (1998) *Ilya Kabakov*, London, Phaidon: 69
- Εικ. 22: Barson, T. (Επιμ.) (2006) *Making History, Art and Documentary in Britain from 1929 to Now* [Κατάλογος Έκθεσης], London, Tate Publishing: 22
- Εικ. 23, 24: Gingeras, A., Buchloh, B. H. D. & Bassualdo, C. (2004) *Thomas Hirschhorn (Contemporary Artists)*, London, Phaidon: 105.
- Εικ. 25: <http://arttattler.com/archiveurbonas.html>
- Εικ. 26: Enwezor, O., Bauer, U. M. & Basualdo, C. e. o. (Επιμ.) (2002) *Documenta 11 Platform 5: Exhibition* [Κατάλογος Έκθεσης], Stuttgart, Hatje Cantz: 181.
- Εικ. 27, 29, 30, 31: Raad, W. (2007) *Scratching on Things I Could Disavow* [Κατάλογος Έκθεσης], Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther Konig: 108, 61, 58, 30.
- Εικ. 31, 32: http://www.temporaryservices.org/mobile_struct_rsce.html
- Εικ. 33: <http://www.decolonizing.ps/site/page/2/>
- Εικ. 34: <http://www.decolonizing.ps/site/>

Γλωσσάρι

A

ακτιβιστική τέχνη:	activist art
αναγωγισμός:	reductionism
αναπαράσταση, αντιπροσώπευση:	representation
αναπαραστατικός, αντιπροσωπευτικός:	representative
αναποκρίσιμο, ανεπίκριτο:	undecidable
αναστοχαστικότητα, στοχασμός:	reflexivity
ανομία:	anomie
ανομικός:	anomic
αντιθετική, αντιπολιτευτική, ανατρεπτική:	oppositional
απαγωγή:	deduction, redroduction
αποδιάθρωση, αποδόμηση:	deconstruction
αποσυνάρθρωση:	disarticulation
αποϋλωση, αποϋλοποίηση:	dematerialization
απόφανση:	enunciation
άρνηση:	negation
ασαμπλάζ, καλλιτεχνική συναρμολόγηση, συναρμογή:	assemblage

B

βασισμένη-σε-πρότζεκτ τέχνη:	project based art
βιοεξουσία:	biopower
βιοπολιτική:	biopolitics

Γ

γενόσημο, γενικό:	generic
γλωσσικά παίγνια:	language_games

Δ

δημιουργός:	author
διακειμενικότητα:	intertextuality
διακείμενο:	intertext
διακριτός:	distinct
διασπαρμένος:	dispersed
διαύγηση:	elucidation
διαφορά:	difference
διαφοροποιητικός, διαφορικός:	differential
διευρυμένο, εκτεταμένο πεδίο:	expanded field
διυποκειμενικότητα:	intersubjectivity
διχοτομικό δίπολο, δυικές/δίπολες αντιθέσεις,	
ζευγάρι αντιθέσεων:	binary opposition
δομικός:	constitutive
δομοποιητικός, δομοποίηση:	structurant, structuration
δρων, πράττων, φορέας:	actor, agent
δρώντα υποκείμενα, πρόσωπα:	social actors

E

εγκληματολογικό, ιατροδικαστικό, δικανικό:

έγκληση:

ειδοποιία:

εκκεντρο, αποκεντρωμένο:

εκφερόμενο:

εκφορά:

εκφώνηση:

εμμενές:

εμπλοκή, ανάμειξη, ένταξη:

ενδεχομενικός:

ενδεχομενικότητα:

ενδυνάμωση, παρέχω δυνατότητα:

εξάρθρωση:

εξισορροπητικός, αντισταθμιστικός:

επαγωγή, παρέκταση:

επανάδραση, αναβίωση:

επαναληψιμότητα:

επαν-ιδιοποίηση:

επενέργεια, αποτέλεσμα, φαινόμενο:

επιτελεστικός, τελεστικός:

επιτελεστικότητα, τελεστικότητα:

εργαλειακός:

ευρετήριο, κατάλογος, δείκτης:

ευρετηριακός, ενδεικτικός:

forensic
interpellation

specification

decentered

enoncé

enonciation

utterance

immanent

involvement

contingent

contingency

empowerment

dislocation

compensatory

extrapolation

reenactment

iterability

detournement

effect

performative

performativity

instrumental

index

indexical

Z

H

Θ

θέαση:

θέση, τοποθετημένη γνώση, τοποθέτηση:

θέσεις υποκειμένου:

θεσιληψία:

θεσμίζουσα:

θεσμική κριτική (τέχνη)κριτική των θεσμών,

κριτική των ιδρυμάτων:

θέσμιση:

θεσμοποίηση:

θεωρητικός στοχασμός, θεωρισμός:

θεωρία κοινωνικής κατασκευής, κονστρουκτιβισμός:

θεωρία του λόγου:

θραύσμα, τμήμα:

vision

positionality, positioning

subject positions

position taking, stance

instituent

institutional critique

institution, constitution

institutionalization

speculation

constructivism

discourse theory

fragment

I

(ιδεολογικός) μηχανισμός:

ισοδυναμία:

apparatus

equivalence

Κ

καλλιτέχνημα:	artifact
κανονιστικός:	normative
κοινοτιστικός:	communitarian
κομβικά σημεία:	nodal points
κυβερνησιμότητα, κυβερνητικότητα, κυβερνοτροπία:	governmentality

Λ

λόγος, ρηματικός λόγος:	discourse
-------------------------	-----------

Μ

μερικά, μεροληπτικά:	partially
μερικότητα, ιδιαιτερότητα:	particularity
μετασχηματισμός:	transformation
μηχανισμός, συσκευή, στρατήγημα:	device
μηχανισμός, σύστημα:	dispositif
μυθοπλασία, πλασματική κατασκευή:	fiction

Ν

νοηματοδότηση:	signification
νοησιαρχία:	intellectualism
νομιναλισμός, ονοματοκρατία:	nominalism
νομιμοποίηση:	legitimation
νόρμα, κανονιστικό πρότυπο:	norm

Ξ

Ο

ομιλιακό ενέργημα:	speech act
ορατότητα:	visibility
ουνιβερσαλισμος, οικουμενισμός:	universalism
ουσιοκρατία, ουσιοκρατικός:	essentialism, essentialist

Π

παραστατικό:	figurative
παρέμβαση, επέμβαση:	intervention
παρόρμηση:	impulse
παρτικουλαρισμός, επιμερισμός, ιδιαιτεροποίηση, ιδιοκεντρισμός:	particularism
πεδίο:	field
περιβάλλοντα (τέχνη):	environments
περφόρμανς, παραστατική τέχνη:	performance
πληθυντικός:	plural
πλουραλισμός, πληθυντικότητα,	
πολιτική της ταυτότητας:	identity politics
πολλαπλότητα:	pluralism
πολιτισμικότητα, κουλτουραλισμός:	culturalism
πραγματικότητα, βάσει γεγονότων:	factuality
προβληματοποίηση:	problematization
προσδιορισμός:	determination

P

ρηματική κατασκευή:
ρηματικότητα:
ρίζωμα:
ρυθμιστικό:

discursive formation
discursivity
rhizome
regulative

Σ

σημεία διαρραφής:
συγκείμενο, συμφραζόμενο:
συκειμενικός:
σύζευξη:
συμπαράδηλωση, συνδήλωση:
συμπεριληπτικός:
συμπερίληψη:
σύμφυτος, σύμφυτης, δομικός:
σύμφυση:
συναίνεση:
συναίσθημα, επήρεια, μέριμνα
συναισθηματικός, μεριμνητικός, θυμικός:
συναρθρωτική πρακτική:
συνεκτατός:
σχεσιακή αισθητική:

points de capitation
context
contextual
conjunction
connotation
inclusive
inclusion
inherent
conflation
consensus
affect
affective
articulatory practice
coextensive
relational aesthetics

T

Ταινία-δοκίμιο:
τάξη:
ταξινόμηση:
τεκμηριωτική τέχνη:
τέχνη εγκατάστασης:
τέχνημα, τέχνασμα, παραπλάνηση:
τεχνούργημα:
τοποειδής τέχνη, τέχνη συγκεκριμένου τόπου
τέχνη βασισμένη-σε-συγκεκριμένη-τοποθεσία:
τροπικότητα:
τυποποίηση:

film-essay
order
taxonomie
documentary art
installation art
artifice
artefact

site specific art
modality
formalization

Υ

υπερβατικός:
υπερβατολογικός:
υπερπροσδιορισμός, επικαθορισμός:
υποκειμενοποίηση:
υπάλληλο:
υποστασιοποίηση, πραγματοποίηση:

transcendent
transcendental
overdetermination
subjectivation
subaltern
reification

Φ

φορέας:
φορμαλισμός:
φυσικοποίηση:

bearer
formalism
naturalization

X

χάπενινγκ (τέχνης):	happening
χειραφέτηση:	emancipation
χωρικός:	spatial
χωροποίηση:	spatialisation

Ψ

Ω

Για τη δημιουργία του παρόντος γλωσσarium συμβουλευτήκαμε τα ακόλουθα βιβλία και λεξικά:

- Barthes, R. (1988 [1977]) *Εικόνα-Μουσική-Κείμενο*, Αθήνα, Πλέθρον.
- Baudrillard, J. (2009 [1979]) *Περί Σαγήνης*, Αθήνα, Εξάντας.
- Bourdieu, P. (1999 [1977]) *Γλώσσα και Συμβολική Εξουσία*, Αθήνα, Καρδαμίτσας.
- Butler, J. (2009 [1990]) *Η Ψυχική Ζωή της Εξουσίας*, Αθήνα, Πλέθρον.
- Butler, J. (2009 [1997]) *Αναταραχή του Φύλου*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια.
- Deleuze, G. (2002 [1962]) *Ο Νίτσε και η Φιλοσοφία*, Αθήνα, Πλέθρον.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2004_ [1991]) *Τι Είναι Φιλοσοφία*, Αθήνα, Καλέντης.
- Deleuze, G. (2005 [1985]) *Φουκώ*, Αθήνα, Πλέθρον.
- Evans, D. (2005 [1996]) *Εισαγωγικό Λεξικό της Λακανικής Ψυχανάλυσης*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα.
- Foster, H., Krauss, R., Bois, Y.-A. & Buchloh, B. H. D. (Επιμ.) (2007 [2004]) *Η Τέχνη από το 1900*, Αθήνα, Επίκεντρο.
- Howarth, D. (2008 [2000]) *Η Έννοια του Λόγου*, Αθήνα, Πολύτροπο.
- Laclau, E. (1997 [1990]) *Για την Επανάσταση στην Εποχή μας*, Αθήνα, Νήσος.
- Metz, C. (2007 [1993]) *Ψυχανάλυση και Κινηματογράφος*, Αθήνα, Πλέθρον.
- Phillips, L. & Jorgensen, M. W. (2009 [2002]) *Ανάλυση Λόγου. Θεωρία και Μέθοδος*, Αθήνα, Εκδόσεις Παπαζήση.
- Καστοριάδης, Κ. (1985 [1975]) *Η Φαντασιακή Θέσμιση της Κοινωνίας*, Αθήνα, Εκδόσεις Ράππα.
- Δασκαλοθανάσης, Ν. (2004) *Ο Καλλιτέχνης ως Ιστορικό Υποκείμενο από τον 19ο στον 21ο Αιώνα*, Αθήνα, Εκδόσεις Άγρα.
- Δημητρίου, Σ. (1978) *Λεξικό Όρων. Τόμος 1: Σημειολογικής και Δομικής Ανάλυσης της Τέχνης*, Αθήνα, Καστανιώτης.
- Δημητρίου, Σ. (1980) *Λεξικό Όρων. Τόμος 4: Σημαντική*, Αθήνα, Καστανιώτης.
- Δημητρίου, Σ. (1980) *Λεξικό Όρων. Τόμος 5: Κυβερνητικής, Δομισμού και της Θεωρίας Συστημάτων*, Αθήνα, Καστανιώτης.
- Δημητρίου, Σ. (1983) *Λεξικό Όρων. Τόμος 3: Γλωσσολογίας Α' και Β'*, Αθήνα, Καστανιώτης.
- Δημητρίου, Σ. (1988) *Λεξικό Όρων. Τόμος 2: Επικοινωνίας και Σημειωτικής Ανάλυσης*, Αθήνα, Καστανιώτης.
- Παπαγιώργης, Κ. (1981) *Κείμενα Σημειολογίας*, Αθήνα, Νεφέλη.
- Σταυρακάκης, Γ. (2008 [1999]) *Ο Λακάν και το Πολιτικό*, Αθήνα, Ψυχογιός.
- Σταυρακάκης, Γ. & Σταφυλάκης, Κ. (Επιμ.) (2009) *Το Πολιτικό στη Σύγχρονη Τέχνη*, Αθήνα, Εκκρεμές.