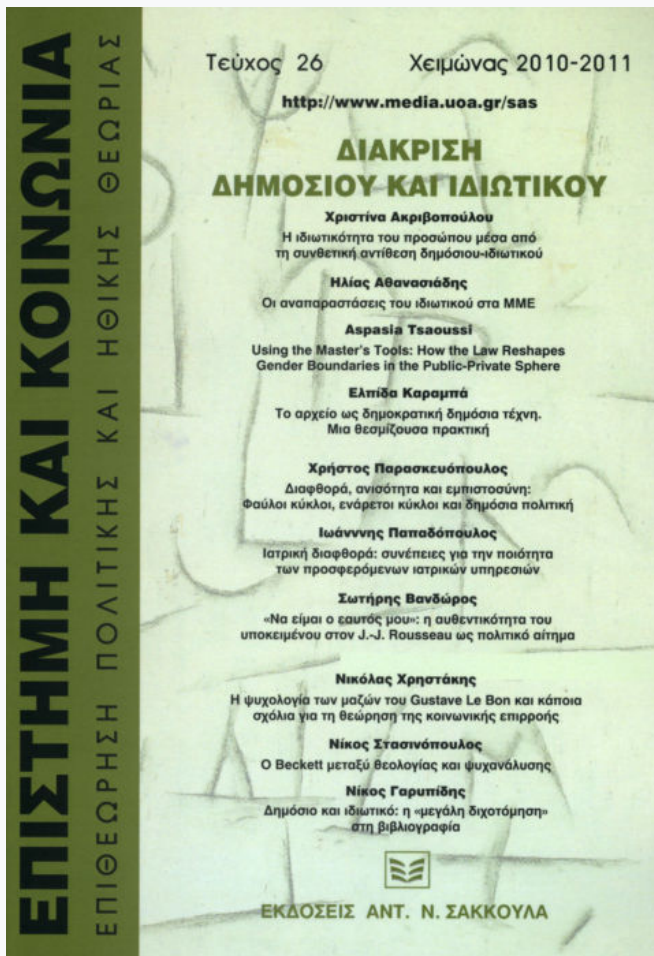


Επιστήμη και Κοινωνία: Επιθεώρηση Πολιτικής και Ηθικής Θεωρίας

Τόμ. 26 (2010)

Διάκριση δημόσιου και ιδιωτικού



Το αρχείο ως δημοκρατική δημόσια τέχνη: Μια θεσμιζουσα πρακτική

Ελπίδα Καραμπά

doi: [10.12681/sas.831](https://doi.org/10.12681/sas.831)

Copyright © 2015, Ελπίδα Καραμπά



Άδεια χρήσης [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

Βιβλιογραφική αναφορά:

Καραμπά Ε. (2015). Το αρχείο ως δημοκρατική δημόσια τέχνη: Μια θεσμιζουσα πρακτική. *Επιστήμη και Κοινωνία: Επιθεώρηση Πολιτικής και Ηθικής Θεωρίας*, 26, 81–109. <https://doi.org/10.12681/sas.831>

Το αρχείο ως δημοκρατική δημόσια τέχνη. Μια θεομιζουσα πρακτική

Ελπίδα Καραμπά*

Η τέχνη που είναι 'δημόσια' μετέχει ή δημιουργεί έναν πολιτικό χώρο και είναι καθαυτή ένας χώρος όπου αναλαμβάνουμε πολιτικές ταυτότητες.
Deutsche (2008: 158)

Το άρθρο εξετάζει το εικαστικό αρχείο ως κατηγορία δημοκρατικής δημόσιας τέχνης. Στις θεωρήσεις της τέχνης αρχείου, η σημασία του δημόσιου χαρακτήρα του δεν είναι πάντα προφανής και κατανοητή. Το αρχείο συχνά ταυτίστηκε με τις τεχνικές συλλογής και μνήμης, κωδικοποίησης και τοποποίησης, με την ταξινομητική και αποθηκευτική του λειτουργία, γεγονός που το αποσυνδέει από την *αρχή* που, εξ ορισμού, επιτελεί κάθε αρχείο. Στο πλαίσιο της *δημοκρατικής στροφής* στη σύγχρονη τέχνη, το αρχείο προσεγγίζεται ως προς τον δημόσιο, πολιτικό του ρόλο. Η προσέγγισή του ως δημοκρατική δημόσια τέχνη στρέφει το ενδιαφέρον στο καίριο για τη δημοκρατία ζήτημα του πολλαπλασιασμού των γλωσσικών παιχνιδιών, των θεσμών και των μορφών ζωής. Με αυτή την έννοια, η τέχνη αρχείου μπορεί να θεωρηθεί μια *θεομιζουσα πρακτική* νέων και απρόσμενων συναρθρώσεων εντός και εκτός του πεδίου της τέχνης.

Δημόσια τέχνη: μια επαναδιατυπωμένη κατηγορία

Η δημόσια τέχνη υπήρξε στην ιστορία του πολιτισμού μια εξέχουσα κατηγορία τον πολιτικό ρόλο της οποίας είχαν κατανοήσει από αρχαιότατους χρόνους – σε καμία περίπτωση δεν αποτελεί η κατηγορία αυτή κατάκτηση της τέχνης της νεωτερικότητας.

Η ιδέα της δημόσιας τέχνης ως 'νέας κατηγορίας', που γνώρισε ιδιαίτερη ανάπτυξη στο τελευταίο τέταρτο του 20^{ου} αιώνα, αναφέρεται ουσιαστικά στην 'αλλαγή παραδείγματος' που συνδέεται με τη σύγχρονη συνθήκη. Η νέα κατηγορία θα μπορούσε να περιγραφεί ως δημοκρατική δημόσια τέχνη. Ο πληθωρικός αυτός όρος συνδέεται με την αναζωπύρωση της συζήτησης για τη δημοκρατία, τους

* Θεωρητικός τέχνης, επιμελήτρια εκθέσεων <e_karampa@hotmail.com>

μηχανισμούς και τους θεσμούς της, τις μεθόδους που είναι διαθέσιμες σε εμάς (κοινοβουλευτικές, επιτελεστικές, διαδικασιακές), μια συζήτηση η οποία έλαβε χώρα στον αχό των δραματικών εξελίξεων στο τέλος του 20^{ου} και στις αρχές του 21^{ου} αιώνα και δεν άφησε ανεπηρέαστη την τέχνη, όπως επισημαίνει η θεωρητικός τέχνης Irit Rogoff. Για παράδειγμα, η ιδέα της συμμετοχής στην οπτική κουλτούρα υπήρξε μία από τις κυρίαρχες έννοιες που διερευνήθηκε στο πεδίο της τέχνης τα τελευταία χρόνια και δοκιμάστηκε ως ριζοσπαστική καλλιτεχνική πρακτική. Η συζήτηση για τη δημοκρατία και τους θεσμούς της αντικατέστησε ή, μάλλον, ενσωμάτωσε το ενδιαφέρον της δεκαετίας του 1980 για τα ζητήματα φύλου και σεξουαλικής διαφοράς και το ενδιαφέρον της δεκαετίας του 1990 για την αποικιακή, φυλετική και πολιτιστική διαφορά (Rogoff 2008) ανοίγοντας το πεδίο της τέχνης στην αναμέτρησή του με το *δημοκρατικό παράδοξο*,¹ 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).

Στο τέλος του 20^{ου} αιώνα, το ζήτημα της δημόσιας τέχνης και η σχέση της με τη σύγχρονη δημοκρατία αποτέλεσε πηγή ιδιαίτερου ενδιαφέροντος. Η μελέτη αυτής της ‘νέας (επαναδιατυπωμένης) κατηγορίας’ από θεωρητικούς, επιμελητές και ιστορικούς τέχνης οδήγησε στην εξής διαπίστωση: η δημόσια τέχνη, στη σύγχρονη προοπτική της, δεν μπορεί να αναφέρεται απλώς και μόνο σε έργα που προορίζονται και εκτελούνται με σκοπό να εκτεθούν σε έναν φυσικό δημόσιο χώρο ο οποίος συνήθως νοείται ως εξωτερικός προσβάσιμος χώρος. Η δημόσια τέχνη, στη σύγχρονη προοπτική της, αναφέρεται σε έργα που συμβάλλουν στη δημιουργία δημόσιου χώρου, με την έννοια της δημόσιας σφαιράς, στη δημιουργία, δηλαδή, μιας αρένας πολιτικού λόγου. Όπως το διατυπώνει η ιστορικός τέχνης Deutsche (1998: 267),

[η λέξη] δημόσιος μπορεί να αναφερθεί [σε ένα έργο] όχι τόσο γιατί [αυτό] καταλαμβάνει μια δημόσια πλατεία όσο γιατί διερευνά τον τρόπο που ο θεατής, πέρα από μια αστηρά ιδιωτική οντότητα, σχηματίζεται σε σχέση με έναν εξωτερικό κόσμο.

Έτσι, ένα δημόσιο έργο διερευνά την ίδια την υποκειμενικότητα, ‘διερωτώμενο σχετικά με το ποιο είναι το υποκείμενο του δημοκρατικού δημόσιου χώρου’ (στο ίδιο). Μέσα σε αυτό το σχήμα, το κοινό της τέχνης δεν αποτελεί μια προϋπάρχουσα οντότητα, αλλά αναδύεται και παράγεται από τη συμμετοχή του στην πολιτική δραστηριότητα (στο ίδιο: 157). Η ριζοσπαστική κατανόηση του δημοκρατικού δημόσιου χώρου στηρίχτηκε στη σημασία που αποδόθηκε στην ανταγωνιστική διεκδίκησή του από διαφορετικές ομάδες. Αυτή η ανταγωνιστική διάσταση βρήκε τις ρίζες της στην ιδέα μιας ριζοσπαστικής δημοκρατίας της οποίας

‘αποστολή [...δεν] είναι να διευθετεί αλλά να συντηρεί τις συγκρούσεις’ (Deutsche 2008: 140).

Το αρχείο ως δημοκρατική δημόσια τέχνη

Στο άρθρο αυτό δεν επιχειρείται μια γενεαλογία της σύγχρονης δημόσιας τέχνης τα όρια της οποίας έχουν διευρυνθεί και ο ακριβής προσδιορισμός τους συνιστά εν εξελίξει πρόκληση για το πεδίο της τέχνης. Θα περιοριστούμε σε μια επιμέρους καλλιτεχνική κατηγορία, αυτή της τέχνης αρχείου ως ένα ενδιαφέρον παράδειγμα ‘δημοκρατικής δημόσιας τέχνης’.

Η σχέση του αρχείου, όμως, με το δημόσιο δεν είναι άμεσα κατανοητή και προφανής. 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. 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: 15). Το ενδιαφέρον μας, επομένως, για το αρχείο έγκειται στο γεγονός ότι η *δημόσια τέχνη αρχείου* θέτει μια επιπλέον πρόκληση για τη δημόσια τέχνη, καθώς επαναφέρει τη συζήτηση στη θεσμιζουσα διάστασή της. Στην περίπτωση της δημόσιας τέχνης, το θεσμίζειν δεν αναφέρεται στη γραφειοκρατική ιεραρχία αλλά στην ουσία μιας έννομης και υπεθθνης συγκρότησης που αφορά την ηθική σχέση του υποκειμένου με τον Άλλον, στο κέντρο της οποίας βρίσκεται το ερώτημα της Δικαιοσύνης και της βίας στην κοινωνία, καθώς και η ελπίδα για μια καλύτερη κοινωνία μετά την κατάρρευση των πολιτικών ουτοπιών.² Μια διαδικασία η οποία υπενθυμίζει την αναγκαιότητα του θεσμίζειν και τη σημασία των θεσμών ‘που εγκαθιδρύουν μια ιδιαίτερη δυναμική ανάμεσα στη συναίνεση και τη διαφωνία’ (Mouffe, στο Σταυρακάκης 2008: 219). Η θεσμιζουσα διαδικασία δίνει βαρύτητα στη σημασία της διατήρησης στο παιχνίδι της έννοιας της συμβολικής Διαφοράς.³ Ο σεβασμός στη συμβολική Διαφορά, σημαίνει ότι τα υποκείμενα μπορούν να διαχειριστούν τις διαφορές τους με έναν μη βίαιο τρόπο μέσω κανόνων και δεν αποκλείονται αμοιβαία. Η πρόκριση της διαδικασίας της θέσμισης στη συζήτηση για τη δημόσια τέχνη σηματοδοτεί μια ακόμα μετατόπιση σχετικά με αυτή την κατηγορία, αναγνωρίζει τη σημασία του ανταγωνισμού αλλά προσβλέπει σε μια λιγότερο φαλκή και βίαιη πρακτική που δίνει την πρόποσα βαρύτητα στη σημασία μιας αναγκαίας ελάχιστης δομής.⁴

Με αυτή την έννοια, η τέχνη αρχείου μπορεί να προσεγγιστεί ως μια *θεσμιζουσα πρακτική*,⁵ που παράγει αρχεία τα οποία προσβλέπουν στην ίδια την τέχνη της κυβερνησιμότητας, 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 σημεία.⁶ Σε αυτή τη διαδικασία ο ανταγωνισμός αναγνωρίζεται ως απαραίτητο εργαλείο προκειμένου να διατηρηθεί ζωντανό το Πολιτικό, ταυτόχρονα όμως δεν πρέπει να παραβλέπεται ο Νόμος, που δεν είναι μια τυραννική δύναμη, αλλά έχει μια διαλεκτική σχέση με την επιθυμία.⁷

Ας συνοψίσουμε την υπόθεσή μας σχετικά με την τέχνη αρχείου, ως δημοκρατική δημόσια τέχνη, σκεπτόμενοι με αναλογίες. Αναφορικά με το ζήτημα της σύγχρονης δημοκρατίας, ο Δεμερτζής (2010) συγκεφαλαιώνει ότι

η ανταγωνιστική διαπραγμάτευση για το περιεχόμενο της έννοιας της δημοκρατίας αφορά και την ίδια τη δημοκρατία ως πολιτική διαδικασία και πράττειν [...] ούσα ουσιαστικά επίμαχη, η δημοκρατία είναι ταυτόχρονα και μια κανονιστική και αξιολογούμενη έννοια.

Οικειοποιούμενοι τα παραπάνω, συνοψίζουμε την υπόθεση για το αρχείο ως δημοκρατική δημόσια πρακτική ως εξής: η ανταγωνιστική διαπραγμάτευση για το αρχείο αφορά την κατανόησή του ως πολιτική διαδικασία και πράττειν, όντας όμως⁸ ουσιαστικά επίμαχο, το αρχείο είναι ταυτόχρονα και μια κανονιστική και αξιολογούμενη έννοια.

Ο λόγος περί της αρχείου τέχνης

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, εν πολλοίς, 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 2003: 15-31). Τα αρχεία, στη νεωτερικότητα, γίνονται ο αδιαμφισβήτητος πρωταγωνιστής της γραφειοκρατικής και βιοπολιτικής οργάνωσης, ως τα εγγύα της (εθνικής, κρατικής, υπερ-κρατικής) ιστορίας και της μνήμης της, της νομολογικής αρχής της. Ως επίσημο τεκμήριο του ρυθμιστικού μηχανισμού, η πληροφορία που εναποτίθεται στο αρχείο γίνεται η εντεταλμένη απόδειξη της ίδιας της ύπαρξης, της ταυ-

τότητας και της κοινωνικής θέσης του υποκειμένου. 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, παραγωγική και καταστροφική.

Ήδη από το πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα, αποδόθηκε στο αρχείο περιεχόμενο που βρισκόταν πέρα από τη γραφειοκρατική του γκριζάδα. 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 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 –όπως υπέδειξε ο Foucault– μηχανισμού. Η ενασχόληση σημαντικών διανοητών με το αρχείο του προσέδωσε την αύρα ενός εξέχοντος αντικειμένου. Συνδέθηκε με την ιστορία του μοντερνισμού, όχι μόνο ως το γραφειοκρατικό του εκφών, αλλά ως ιδιαίτερη πηγή δημιουργικής έκφρασης, ως μοναδικό τεχνούργημα. Τα γραπτά και τα εγχειρήματα του Walter Benjamin και του Aby Warburg υπήρξαν εμβληματικά αυτής της ενδιαφερόουσας τροπής. Ως πρακτική, ως φόρμα ή ως μηχανισμός, το αρχείο θα εισχωρήσει στην τέχνη της ιστορικής πρωτοπορίας και θα διαπεράσει τη μεταπολεμική γενιά καλλιτεχνών και τον λόγο της ιστορίας της τέχνης.⁹ Από τις πρακτικές, δηλαδή, των αρχών του 20^{ου} αιώνα, τον διαγραμματικό πίνακα του Kasimir Malevich, *Painterly Sensations and Their Environment* (1925-6), το ενδιαφέρον του Marcel Duchamp για το ευρητήριο και τους καταλόγους [index], το αρχείο/γραφείο –*Bureau de Rescherches Surrealistes* (1924)– που συνέστησαν οι σουρεαλιστές για την παραγωγή, προώθηση και διαφύλαξη των αρχών τους, την 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 και τα ντανταϊστικά φωτομοντάζ –όπως το έργο της Hannah Hoch *Scrapbook* (1933)– στον Άτλαντα (1960/70) του γερμανού καλλιτέχνη Gerard Richter, στο αρχείο/προσωπογραφία –*Time Capsules* (1974)– του Andy Warhol, στα αρχεία/περιβάλλοντα του γάλλου Christian Boltanski που αποτελούν επανορθωτικά μνημεία του τραύματος και της ενοχής του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, στις μνημειώδεις και θεαματικές αρχαικές εγκαταστάσεις του ρώσου Ilya Kabakov που αντιμάχονται (το μέγεθος) της βίαιης γραφειοκρατικής εξουσίας του πρώην Ανατολικού Μπλοκ, το αρχείο μετατρέπεται σε ένα διακριτό καλλιτεχνικό μέσο.

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, την εμπειρία του πρώιμου καπιταλισμού, τη χειραφετική δύναμη της μηχανικής αναπαραγωγής. Ο Benjamin βάσει τη μελέτη του σχετικά με τη φυσιογνωμία της βιομηχανικής κοινωνίας σε ένα πρωτότυπο αρχειακό έργο, το εμβληματικό *Passagenwerk*,¹⁰ κάνοντας την αρχειακή μέθοδο ταυτόσημη με την ερμηνευτική μέθοδο του μοντερνισμού. Μέσω των (αρχειακών) τεχνικών της συλλογής, της αντιπαράθεσης, της ταξινόμησης που κατέληγε σε ένα μοναδικό ‘λογοτεχνικό μοντάζ’ –όπως το ονόμαζε ο ίδιος– επιχείρησε μια ξεχωριστή κατανόηση σχετικά με την κατασκευή των ιστορικών αντικειμένων που περικλείει ξεκάθαρα τη ‘διαμεσολάβηση της φαντασίας του συγγραφέα’ (Buck-Morss 1991: 221). Ο Benjamin αποκάλυψε τη λαβυρινθώδη όψη του αρχείου και της ιστορίας όπου κανείς μπορεί να κινείται αλλάζοντας συνεχώς διαδρομές.

Αναλόγως και ο *Ατλαντάς της Μνήμης* [*Mnemosyne Atlas*] του Warburg, μια ιστορία τέχνης χωρίς λόγια, ένας ατλαντάς που αποτελούνταν από 60 πίνακες με πάνω από χίλιες φωτογραφίες –πριν από την ολοκλήρωσή του, διότι διακόπηκε από τον θάνατο του ιστορικού το 1929. Ο Warburg επιχείρησε, με τη δημιουργική και αιρετική παράθεση αναπαραγόμενων εικόνων, να διαμορφώσει ένα μοντέλο της 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 *Ατλαντάς* του αποτέλεσε μια ξεχωριστή πρόκληση στους ακαδημαϊκούς φραγμούς μεταξύ 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 επισήμανε ο Theodor Adorno, από την ‘αντι-υποκειμενική’ ορμή που στρέφονταν ενάντια σε οποιαδήποτε προφανή ερμηνεία του νέου κόσμου συστήνοντας, όπως επισημαίνει ο Buchloh (2006: 90), μια ‘μετα-ανθρωπιστική’ και ‘μετα-αστική’ υποκειμενικότητα.

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 αδι-αμφισβητήτου αρχείου ιστορικής και επιστημονικής γνώσης, εθνικής μνήμης και θεσμικής οργάνωσης. Η αισθητική του μοντάζ¹¹ ως αρχείο παραπέμπει στην ίδια την ιστορική γνώση η οποία βασίζεται σε συρραφές, συνεχείς διασυνδέσεις και επανακαθορισμούς των ετερόκλητων κοινωνικών σχέσεων και λειτουργιών στη βάση των οποίων θεμελιώνεται η υποκειμενικότητα της νεωτερικότητας (στο ίδιο: 53). Το μοντάζ, το αρχείο, η σφραγιστική αρχή εγκλείει σε ένα είδος ανάγνωσης που αποκρηύσει τις αφελείς υποκειμενικές συλλήψεις και επαναπροσδιορίζει το γράφον ιστορία υποκείμενο. Το ίδιο το ιστορικό process δεν λαμβάνεται πια ως το αποτέλεσμα γενναίων πράξεων ισχυρών υποκειμένων αλλά ως η συσσώρευση πολυάριθμων βραχυπρόθεσμων και μακροπρόθεσμων δομών και αλληλεπιδράσεων ενός πλήθους κοινωνικών υποκειμένων –ιδέα που στηρίζει τη σοσιαλιστική υπόσχεση της εποχής (Buchloh 1998).

Το αρχείο του Walter Benjamin ήταν μια δημιουργική δεξαμενή κειμένων, σχολίων, αποκομμάτων, θραυσμάτων της καθημερινής ζωής, τεχνών και ονείρων. Η έκδοση *Το Αρχείο του Walter Benjamin* (Marx, Schwarz et al. 2007) που συγκεντρώνει υλικό από το προσωπικό αρχείο του διανοητή, αποτελεί μια διεισδυση στις ίδιες τις συνήθειες συλλογής και αρχειοθέτησης του συγγραφέα, 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, Στέφαν, συνθέτουν αυτό το ιδιαίτερο/ιδιωτικό αρχείο. Το έργο αποτελεί έναν post mortem φόρο τιμή στο *άλγος του αρχείου* και επισφραγίζει πανηγυρικά την προτροπή της αρχαικής ενόρμησης του Benjamin προς ένα πολύ προσωπικό, ιδιωτικό αρχείο. Ένα αρχείο, που σε αυτή την όψη του, φαίνεται να αδιαφορεί για την κανονιστική και αξιοδοτούσα πλευρά του, που ταυτίζεται με την ίδια τη συλλογή, με το συλλεκτικό πάθος το οποίο προσδιορίζεται ως ‘αναρχικά εκθεματωτικό’ (στο ίδιο: 5).

Τα παραπάνω αφορούν μια πολύ πρώιμη εκδοχή της αρχαικής πρακτικής που βρίσκει την καλλιτεχνική της έκφραση σε έργα της ιστορικής πρωτοπορίας, όπως αναφέραμε προηγουμένως, τους φωτοφακέλους του Alexandr Rodchenko, τα φωτομοντάζ της Hannah Hoch και κάθε λογής παραθέσεις κυρίως φωτογραφιών, που ταυτίζονται με την έμπρακτη πεζότητα της καθημερινότητας, μιμούνται την αρχαική ταξινομητική λογική και επιχειρούν να διαταράξουν την

προφανή τάξη του κόσμου που αναπαριστούν, παράγοντας *αντι-αρχαία και αντι-μνήμη*.

Τα έργα της μεταπολεμικής περιόδου που καταπιάνονται με το ζήτημα του αρχείου εμφανίζονται κατά κάποιο τρόπο διαφορετικά, αν και πάλι κυρίαρχη θέση ως ξεχωριστός φορέας μνήμης και κατεξοχήν τεκμήριο κατέχει η φωτογραφία. Σύμφωνα με τον ιστορικό τέχνης Benjamin Buchloh, γίνονται κατανοητά στη βάση των ασυνεχιών και των ρήξεων με τα πρώτα δείγματα προπολεμικής αρχειακής πρακτικής. Καταρχάς, τα έργα της μεταπολεμικής γενιάς δεν συμμερίζονται την προπολεμική αισιοδοξία για τις χειραφετικές δυνατότητες των νέων τεχνολογιών και της μηχανικής αναπαραγωγής, αλλά αντίθετα αντιστρέφουν τις ουτοπικές ιδέες της ιστορικής πρωτοπορίας που εκκινούν απ' αυτή την αισιοδοξία (Buchloh 2006: 94). Ο ιστορικός επισημαίνει ότι η 'ανομία' των αυθαιρέτων αντιπαραθέσεων και συνθέσεων ευρημένων εικόνων [found images] και αντικειμένων αμφισβητήθηκε ως 'απολιτική και αντι-επικοινωνιακή ή ως εσωτερική και αισθητιστική [aestheticist]' (στο ίδιο). Οι εικόνες (της μαζικής κουλτούρας) που χρησιμοποιήθηκαν σε μεταπολεμικά καλλιτεχνικά αρχεία, όπως αυτά του γερμανού Gerard Richter, μεταφέρουν στην ίδια τη χρήση τους την κριτική προς αυτές, ως εργαλείο με το οποίο εγγράφεται κοινωνικά η 'συλλογική ανομία, αμνησία και καταστολή' (στο ίδιο: 94). Ο Richter παραθέτει εικόνες της δημόσιας ταυτότητας που, σύμφωνα με τον Buchloh, εκφράζεται από τη μιντιακή κουλτούρα, με εικόνες που συνθέτουν την προσωπική, ιδιωτική ταυτότητα μέσω των οικογενειακών φωτογραφιών. Στην 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 καλλιτέχνης, διερευνά ακριβώς τις διαφορετικές εγγραφές της φωτογραφίας ως αναπαραστατικό σύστημα μέσω του οποίου καθιερώνεται και αναμεταδίδεται υλικά η ιστορική απώθηση. Στην ιδιαίτερη εκδοχή του θέματος της μπαναλιτέ στη Δυτική Γερμανία αποκαλύπτεται κάτι δυσοίονο και σκοτεινό: η συλλογική ψυχική θωράκιση των Γερμανών μέσω της απώθησης της μνήμης, ως ένα είδος ψυχικής αναισθησίας απέναντι στο τραύμα της ιστορίας (στο ίδιο: 98). Στο αρχείο που κατασκευάζει ο καλλιτέχνης, το τετριμμένο των εικόνων της καθημερινότητας διακόπεται από ένα ξένο ως προς αυτός σώμα, το οποίο λειτουργεί ως μια 'ξαφνική αποκάλυψη' (στο ίδιο: 100). Οι εικόνες μαζικής κουλτούρας, όπως πχ. αποκόμματα περιοδικών, διαφημίσεις ή πορνογραφικό υλικό, παρατίθενται δίπλα σε αντίστοιχα ασήμαντες ερασιτεχνικές οικογενειακές φωτογραφίες, ενώ αυτή η γραμμή κοινοτοπίας διακόπεται από μια σειρά σοκαριστικών φωτογραφιών θυμάτων στρατοπέδων συγκέντρωσης. Ο θεωρητικός, σε αυτή τη ρήξη της υπνωτικής ροής της κοινοτοπίας, βρίσκει

το μπαρτικό punctum του καλλιτεχνικού αρχείου, την ξαφνική αποκάλυψη της αλήθειας, ανάμεσα στο 'αέναο εκκρεμές μεταξύ του θανάτου της πραγματικότητας στη φωτογραφία και της πραγματικότητας του θανάτου στη μνημονική εικόνα' (στο ίδιο).

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, μάς καλεί να σκεφτούμε εκ νέου ότι η σχέση κάθε αρχείου -ακόμα και του αντι-αρχείου- με τον νόμο είναι δομική. Παρόλα αυτά, ο Buchloh δεν ξεδιπλώνει πραγματικά αυτήν την ιδέα, απλά δίνει στην ανομία μια διαφορετική, κριτική προς τη μαζική κουλτούρα, προοπτική από εκείνη της ιστορικής πρωτοπορίας, καθώς η 'επιμονή στην ανομική "μπαναλιτέ'" (στο έργο του Richter) και το αισθητικό πρόγραμμα διάλυσης της θωράκισης της ψυχικής καταστολής' (στο ίδιο 100) μπορούν να εναρμονιστούν καθιστώντας, θα λέγαμε, την ανομία ένα αποτελεσματικό εργαλείο αποδέσμευσης. Το αρχείο του Richter είναι (παραμένει) *ανομικό*, όπως μαρτυρά, άλλωστε, και ο ομώνυμος τίτλος του άρθρου του ιστορικού.

Ο ιστορικός Hal Foster, στη δική του ανάγνωση μεταγενέστερων αρχειακών καλλιτεχνικών πρακτικών, τις προσεγγίζει ως ένα διακριτό πια είδος, συμβάλλοντας αποφασιστικά στην οροθέτησή του. Η τέχνη αρχείου δεν έγκειται μόνο στο γεγονός ότι αυτές οι πρακτικές αντλούν πληροφορίες και υλικό από αρχεία αλλά περισσότερο ότι παράγουν αρχεία με τέτοιο τρόπο ώστε να υπογραμμίζεται η ίδια η φύση του αρχειακού υλικού, ως ταυτόχρονα εύρημα αλλά και κατασκευή, ως υλικό που είναι ταυτόχρονα πραγματικό και πλασματικό, ταυτόχρονα δημόσιο και ιδιωτικό (Foster 2006: 145). Ο Foster βρίσκει στην ανομία, στην *αναρχεία* και την ουτοπία μια νέα δυναμική προοπτική. Σύμφωνα με αυτόν, η αρχειακή παρόρμηση δεν είναι ανομική, με τον τρόπο που είναι στην ανάγνωση του Buchloh, καθώς δεν χαρακτηρίζεται από έλλειψη λογικής και συναισθήματος. Η θεσμική [institutive] πρόθεση της παραγωγής αρχείων (Foster 2004: 7) αποδίδει στο αρχείο τον δυναμικό, *ποιητικό* του χαρακτήρα, ως πράξη έναρξης νέων, χωρίς προηγούμενο διαδικασιών, των οποίων το αποτέλεσμα παραμένει αβέβαιο και απρόβλεπτο. Αυτή η πρόθεση βρίσκει τη ριζοσπαστική προοπτική της στην αρχειακή παρόρμηση [archival impulse] (Foster 2004: 5), στην παράνοια που διαταράσσει τη συμβολική τάξη προκαλώντας τα δημόσια αρχεία μέσω προσωπικών, ιδιωτικών αρχείων και στο γεγονός ότι δεν είναι μόνο θεσμική αλλά και λιβιδινική [libidinal] (στο ίδιο). Το αναρχείο [anarchive] του Foster (2004: 5), η αναρχειακή παρόρμηση [anarchival impulse], στηρίζεται στην προώθηση του συναισθήματος [affect]. Η προσέγγισή του τοποθετεί το ιδιωτικό σε μια ανταγωνιστική, προ-

νομιούχο θέση έναντι του δημόσιου το οποίο εκπροσωπεί την αποτυχία της προφανούς ενότητας [totality] της κοινωνίας. Το αναρχείο είναι επίσης μια κατασκευη που απηχεί τα γλωσσικά παίγνια του Derrida και επιτρέπει να αναδειχτεί ο πλούτος των λανθανόντων νοημάτων μιας έννοιας και να παραχθούν νέες. Αν, λοιπόν, κατά την ετυμολογία του Derrida, το αρχείο αποκαλύπτει την σύμφυτη σχέση του με τη νομολογική αρχή, στον αναρχικό του αναγραμματισμό αποκαλύπτεται μια κρυμμένη δυνατότητα για διαγραφή αυτής της αρχής. Ο Foster (2006: 145) υποστηρίζει ότι το έργο σύγχρονων καλλιτεχνών, που επιχειρούν παρεμβάσεις [interventions] σε αρχεία,

προτείνει τον ανομικό κατακερματισμό ως μια συνθήκη που όχι μόνο αντιπροσωπεύει αλλά διαχειρίζεται και προτείνει νέες τάξεις συναισθηματικών συνειρμών [affective associations], ανεξαρτήτως της αποσπασματικότητας και της προσωρινότητάς τους.

Σύμφωνα με τον θεωρητικό, αυτές οι παρεμβάσεις αποτελούν χειρονομίες εναλλακτικής γνώσης, αντι-μνήμης, στις οποίες μπορεί να βρει καταφύγιο η δυνατότητα μιας απρόοιμης ουτοπικής εκδοχής (στο ίδιο: 146).

Σύγχρονη τέχνη αρχείου. Νόμος vs ανομία

Στις παραπάνω θεωρήσεις για την τέχνη αρχείου βρίσκει κανείς τα φορμαλιστικά και εννοιολογικά χαρακτηριστικά που προσδιόρισαν τις μεταπολεμικές αρχειακές πρακτικές. Σε αυτό τον προσδιορισμό βλέπουμε 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. Οι πιο σύγχρονες εννοιολογήσεις του αρχείου από τον μετα-δομιστικό λόγο πρόσφεραν αναμφίβολα μια διαυγέστερη κατανόηση αυτών των σχέσεων. Ο λόγος αυτός διαπερνά την ανάγνωση της δεύτερης φάσης αρχειακών πρακτικών που διαδέχτηκαν την τέχνη της ιστορικής πρωτοπορίας, των αρχών του 20^{ου} αιώνα, και 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, πέραν της ουτοπίας εκδοχή του. Μια εκδοχή που ενδυναμώνει τη σχέση με τον νόμο και τη θέσμιση, όχι ως *συντηρητική*, αυταρχική λειτουργία αλλά ως *παραγωγική* δύναμη.

Η ντεριντιανή κειμενική προσέγγιση, που αναγνωρίζει την αρχή των αντιθέτων ως σχέση ισορροπίας του έξωθεν με το έσωθεν, αποδίδει στο αρχείο πολλαπλότητα και ανταποκρισιμότητα. Εξάλλου, η φουκωϊκή προβληματοποίηση κα-

θιστά το αρχείο έναν ακόμα ρηματικό σχηματισμό που απαλλάσσεται από 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 αποκεντρωμένο(ι). Το αρχείο γίνεται κατανοητό υπό το πρίσμα του κομβικού ρόλου της εξουσίας και της κυριαρχίας που αναλαμβάνει. Η εξουσία και η κυριαρχία αφορούν την ανάληψη δύναμης που είναι θεμελιώδης στη συγκρότηση κάθε λόγου, των ταυτοτήτων και των θεσμών, μια εξουσία όμως που ενέχει κυρίως ένα κριτικό ήθος. Το αρχείο νοείται ως μηχανισμός [dispositif], ένα είδος 'κανάβου ερμηνείας' στον οποίο μετέχουν τόσο τα αντικείμενα των ερευνών όσο και τα υποκείμενα της έρευνας, οι ίδιοι οι ερευνητές (Howarth 2008: 114). Κάθε μηχανισμός όμως, 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 υponομεύουν ταυτόχρονα την παντοδύναμη φύση του. Καθώς αμφισβητείται και απομυθοποιείται, το αρχείο επιτρέπει στους κοινωνικούς δρώντες να συνειδητοποιήσουν την ικανότητά τους να μετασχηματίζουν τις κοινωνικές τους σχέσεις αξιοποιώντας τη θεσιζούσα, αρχαιακή πρακτική. Οι μετέπειτα θεωρήσεις και διευρύνσεις της μετα-δομιστικής και μετα-μαρξιστικής παράδοσης της θεωρίας του λόγου των Laclau και Mouffe προσφέρονται 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: 97), εστιάζοντας στη χειραφετητική προοπτική της σχέσης και της ευθύνης που αποδίδεται στο υποκείμενο ως δυνατότητα να αναλάβει θέση στην κατανομή της εξουσίας και στην υπεράσπιση μιας δομής έναντι μιας άλλης. Το υποκείμενο έρχεται αντιμετώπιζε με τα όρια του πράττειν αλλά, ταυτόχρονα, απελευθερώνεται από τους 'απόλυτους δομικούς καθορισμούς του παρελθόντος' (Σταυρακάκης 1997: 37).

Από τα παραπάνω καθίσταται σαφές ότι η συζήτηση για το αρχείο αφορά, στην ουσία, τον πολιτικό του χαρακτήρα που διαπερνά τις όποιες ιδιωτικές, ατομικές ιδιαιτερότητες συλλογής. Μ' αυτήν την έννοια, το αρχείο δεν είναι μια συλλογή, αλλά οργανώνει με την πρόθεση τόσο της απαρχής, της έναρξης νέων, απρόσμενων συναρθρώσεων όσο και της νομολογικής αρχής, της ανάληψης δημόσιας εξουσίας/δύναμης. Η σχέση, όμως, 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, ως κύριο και υποκείμενο στον Νόμο (Λίποβατς 1998). Υπ' αυτό το πρίσμα, 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).

Ας μας επιτραπεί στην καταχρηστική ταύτιση (στην ταύτιση του αρχείου με τον λόγο ή με την κοινωνική κατασκευή αδιακρίτως), το πλεονέκτημα της δημιουργικής παρερμηνείας. Τα αρχεία αποτελούν τα ίδια μια προσπάθεια συγκρότησης της κοινωνίας και δεν είναι απλώς η αναπαράσταση ή η περιγραφή της. Το κοινωνικό επίπεδο μπορεί να γίνει ο τόπος μυθικών ανα-συναρθρώσεων και φαντασιακών συσσωματώσεων (Laclau 1997: 170). Στην κατασκευή των αρχείων βρίσκει κανείς τους όρους του παιχνιδιού της διαδοχικής κρίσης κάθε 'ρηματικά κατασκευασμένης' αντικειμενικότητας (Σταυρακάκης 1997: 34-5), διάλυσης και συνάρθρωσης που χαρακτηρίζει το ίδιο το πεδίο του κοινωνικού, το οποίο ταυτίζεται με το πεδίο της παγίωσης μιας ελάχιστης δομής, της θέσμισης των κοινωνικών αντικειμενικοτήτων (στο ίδιο). Το αρχείο, όμως, είναι ημιτελές, από τη στιγμή που οι κατασκευές μας δεν αντιστοιχούν σε κάποια δεδομένη αλήθεια, δεν υπακούουν σε μια ιστορική αναγκαιότητα σταδιακής αποκάλυψής της. Η κατασκευή ενός αρχείου ενέχει το ενδεχομενικό ηγεμονικό παιχνίδι, τον ανταγωνισμό ανάμεσα σε μια σειρά από κατασκευές οι οποίες διεκδικούν τη θέση κατασκευών που έχουν εξαρθρωθεί. Η ρηματική κατασκευή και ο ανταγωνισμός συνιστούν το δίπολο της διεύρυνσης της εννοιολόγησης του αρχείου. Ενώ, μέσω της θεωρίας που διατυπώνουν οι Laclau και Mouffe, οι λακανικές προέλευσης έννοιες της ατέλειας, της αποκέντρωσης, της αστάθειας, κατ' αναλογία με την κοινωνία, φέρνουν το ίδιο το αρχείο κοντά στο Πραγματικό, στο αδύνατο. Το αρχείο είναι αντι-ουσιοκρατικό, αποκαλύπτει την καθαρά 'ανθρώπινη και ρηματική φύση της αλήθειας' (Laclau 1997: 55), αναγνωρίζει την ανάγκη θέσμισης και διατήρησης στο κενό της εξουσίας.

Το καλλιτεχνικό αρχείο έλαβε ιδιαίτερη θέση στις θεμελιώδεις κρίσεις της νεωτερικότητας 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 συμφοράση, 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. Προσεγγίζεται, υπό το πρίσμα μιας 'πράξης' χωρίς τέλος, της εσωτερικής συγγένειας της 'θεωρίας και της ποίησης', όπως θα έλεγε η Άρεντ (1986: 407), που αναγνωρίζει όμως τη σημασία μιας 'συμβολικής Αυθεντίας', το

αναγκαίο 'αυταρχικό' στοιχείο κάθε νόμου (Λίποβατς 2001: 141) προκειμένου να μπορεί να υπάρξει προς όφελος της βεβαιότητας για τον κόσμο και τους ανθρώπους η οποία δεν στηρίζεται μόνο στην κλίμακα των υποκειμενικών συγκινήσεων και των προσωπικών αισθημάτων (βλ., σχετικά, Άρεντ 1986: 75).

Υπ' αυτή την έννοια, το αρχείο είναι μια ποιητική πράξη, είναι ποι-ω-τικό [ας μας επιτραπεί εδώ αυτό ο νεολογισμός, το λογοπαίγνιο με μια διατύπωση που χρησιμοποιείται συχνά αξιολογικά αναφορικά με έργα τέχνης. Η έκφραση, συνήθως γενικόλογη, εκλαμβάνεται περισσότερο ειρωνικά παρά θετικά. Αυτό το λεκτικό παιχνίδι μάς επιτρέπει να συμπυκνώσουμε τη διαφορετική προοπτική που αποδίδεται στο αρχείο (και στο έργο τέχνης), ώστε αυτό να διευρύνεται προς κοινωνικές πρακτικές και σχέσεις, χωρίς να περιορίζεται σε γλωσσικά και φορμαλιστικά φαινόμενα αλλά εστιάζοντας σε σχετιζόμενα αντικείμενα και πρακτικές που μορφοποιούν τις ταυτότητες των κοινωνικών δρώντων]. Σε αυτή την ποι-ω-τική πράξη τίθεται πάντα το ζήτημα του δημόσιου χαρακτήρα του αρχείου. Ο δημόσιος χαρακτήρας αναφέρεται σε εκείνα τα πράγματα που μπορούν να αναδύονται και να αξιοποιούνται πέρα από 'το σκοτάδι μιας προφυλαγμένης ύπαρξης' (Άρεντ 1986: 76). Το αρχείο συγκεντρώνει και συνδέει τους ανθρώπους πέρα από την τρέχουσα γενιά και δεν σχεδιάζεται μόνο για τους παρόντες ζώντες.

Η πιο πρόσφατη εκδοχή των αρχειακών πρακτικών αναγνωρίζει τη σημασία των αντιστοιχιών από τον ιδιωτικό στον δημόσιο βίο (Άρεντ 1986: 308). Όμως, δεν εξαντλείται στη μαγεία που ασκούν στον σύγχρονο άνθρωπο τα μικροπράγματα, στην *inter homines*, που συνεπάγεται ολοκληρωτικά την εξαφάνιση της δημόσιας σφαιράς (στο ίδιο: 78-9) και την απορρόφησή της από την ιδιωτική σφαίρα μιας απολιτικής κοινωνίας ή κοινότητας. Αντίθετα, ενδιαφέρεται για τη δημόσια σφαίρα, ως έναν κοινό κόσμο που μας συγκεντρώνει αλλά ταυτόχρονα μας εμποδίζει να πέφτουμε ο ένας πάνω στον άλλο. Ενδιαφέρεται για αυτόν τον ενδιάμεσο χώρο που μας συνδέει, μας συγκεντρώνει και μας διαχωρίζει. Τα καλλιτεχνικά αρχεία, υπό το φως ενός τέτοιου προβληματισμού, υπερσκελίζουν την υποκειμενικότητα της ιδιωτικότητας. Ο δημόσιος χαρακτήρας δεν επιτυγχάνεται όταν η ατομική εμπειρία πολλαπλασιάζεται, έστω και απειράριθμες φορές, αλλά επιτυγχάνεται εκεί όπου είναι δυνατόν να αντικρίζονται τα πράγματα από τους πολλούς στην ποικιλία των όψεών τους, χωρίς να μεταβάλλουν ταυτότητα, ούτως 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' (στο ίδιο: 85), εκεί όπου επιβεβαιώνεται η σχέση με τον Νόμο. Στη θέσμιση κάθε αρχείου, στη συγκρότηση του νέου, το καλλιτεχνικό δεν αποτελεί εξαίρεση -στον βαθμό που είναι το ίδιο αρχείο και όχι αναπαράσταση, μίμηση αρχείου-, επανεγγράφεται με νέο τρόπο η σχέση με τον Νόμο, που

σχετίζεται με τη δέσμευση απέναντι σε συγκεκριμένους στόχους που δεν είναι τυχαίοι, στόχους τους οποίους τα υποκείμενα λαμβάνουν σοβαρά υπόψη τους. Μια δέσμευση που, όμως, παραμένει ανοιχτή στην έγκληση του Άλλου.

Λαμβάνοντας υπόψη ότι το ουσιώδες της δημιουργίας δεν είναι απλώς η ‘ανακάλυψη’, η αποκάλυψη, αλλά η συγκρότηση του νέου, όπως θα έλεγε ο Κορνήλιος Καστοριάδης (1985), η ανάδυση νέων θεσμών, νέων τρόπων ζωής είναι μια ενεργός συγκρότηση η οποία συνδέεται με τη βιωσιμότητα σε δεδομένες περιστάσεις. Όμως, κατά τη συγκρότηση αναδύεται ταυτόχρονα η διαπίστωση ότι δεν υπάρχει ένας απαραίλαχτος ‘εγγυημένος και αντικειμενικός δείκτης’ που περιγράφει την κοινωνία, γιατί η ιστορία, η μνήμη και κατ’ επέκταση η κοινωνία δεν είναι απλές ολότητες (Λίποβατς, 1993: 99), είναι ένα και μη όλον ταυτόχρονα. Η παραπάνω διαπίστωση, κατ’ αναλογία, στρέφει την προσοχή μας στην ίδια τη διαδικασία της υποκειμενοποίησης, η οποία υπόκειται και αυτή στο ίδιο νοηματικό περίσσειμα, έχει τον ίδιο επισφαλή χαρακτήρα όπως κάθε δόμηση (Laclau 1997: 181), υπενθυμίζοντας ότι ένα αρχείο, ένα δημόσιο έργο, δεν είναι ταυτόσημο της μνήμης, της ιστορίας, της αλήθειας αλλά, κατά κάποιον τρόπο, της ίδιας της υποκειμενοποίησης, της οποίας μηχανισμοί [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 εκθέρον προκειμένου να κατανοήσουμε την ουσία τους.

Ας δούμε, όμως, πιο συγκεκριμένα με ποιον τρόπο τα παραπάνω αφορούν συγκεκριμένες μετατοπίσεις που εντοπίζουμε στην τρίτη φάση αρχειακής πρακτικής, στο τέλος του 20^{ου} και στις αρχές του 21^{ου} αιώνα, οι οποίες υπογραμμίζουν τον χαρακτήρα της τέχνης αρχείου ως μιας δημοκρατικής δημόσιας τέχνης. Αυτές συνιστούν μια θεσμίζουσα (καλλιτεχνική) πρακτική που δεν ταυτίζεται με την ουτοπία των αρχών του 20^{ου} αιώνα (με την ιδέα της ολότητας και της πληρότητας) με την οποία προσεγγίζονται συχνά τα αφηγηματικά εγχειρήματα και οι αφηρημένες, δυναμικές δομές της τέχνης. Οι συγκεκριμένες συναρθρώσεις στις οποίες προσβλέπει ο σχηματισμός του αρχείου εκτείνονται πέραν της ουτοπίας ως άσκηση σχετικά με τη μορφή ζωής που αυτές μπορούν να παράγουν, βάζοντας τα υποκείμενα αντιμέτωπα με ερωτήματα σχετικά με τη ζωή υπό συγκεκριμένες πολιτικές αρχές έναντι άλλων, με το τι διακοβέεται κάθε φορά με την επιλογή μιας θεωρίας έναντι μιας άλλης, μιας κρίσης έναντι μιας άλλης (Nussbaum 2006: 353). Η θέληση για θέσμιση αναγνωρίζει τη σημασία μιας πιο οργανωμένης απεύθυνσης, απόφασης και ευθύνης, ταυτόχρονα όμως αυτή η θεσμική δομή 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 διασύνδεσής τους, ως αποτέλεσμα ενός συνδυασμού ιστορικών παραμέτρων και όχι μόνο ως επακόλουθο καθαρής σκέψης και κανονιστικών αρχών. Κάθε δομή που προκύπτει, παραμένει προσωρινή, υπόκειται σε αλλαγές και επανεξέταση, είναι ενδεχομενική.¹²

Temporary Services. Αρχείο Κινητών Δομών

Το *Αρχείο Κινητών Δομών* [Archive of Mobile Structures]¹³ της καλλιτεχνικής συλλογικότητας Temporary Services [T.S.] είναι ένα από τα 'πρότζεκτ' της ομάδας που αποτελεί μέρος ενός συνόλου, ενός αρχείου, θα λέγαμε, στο οποίο συγκεντρώνονται επιμέρους δράσεις, 'πρότζεκτ' τα οποία διοχετεύονται σε μια πολυκάναλη εκδοχή του αρχείου που περιλαμβάνει τον ιστότοπο των T.S., το Mess Hall, τον φυσικό χώρο που η ομάδα διατηρεί στο Σικάγο, άλλες καλλιτεχνικές και μη διοργανώσεις στις οποίες παρουσιάζεται το αρχείο, άλλα 'πρότζεκτ' των T.S και εκδόσεις. Το *Αρχείο Κινητών Δομών* [A.K.Δ.] είναι μια πρακτική δημόσιας τέχνης, όχι επειδή λαμβάνει χώρα σε εξωτερικούς χώρους ευρείας πρόσβασης ούτε γιατί προορίζεται να εκτεθεί σε κάποιον επισκέψιμο χώρο. Το αρχείο δεν προσδιορίζεται μόνο από τα φυσικά όρια ενός εσωτερικού (χώρου και νοήματος χωρίς καταστατικό έξωθεν) του οποίου η ταυτότητα προέρχεται από μια εσωτερική κυριότητα ή παρουσία. Η παραγωγή του επικυρώνει τη δράση που αναλαμβάνουν οι δημιουργοί του για τον καθορισμό των ορίων που παράγουν την αίσθηση ενός 'εσωτερικού', ενός χώρου, ως 'κάτι για το οποίο γίνεται χώρος' (Deutsche 1998: 5). Αυτή η διαδικασία συνδέεται με την ιδέα της δημοκρατικής δημόσιας τέχνης, όπως επισημάναμε στην αρχή αυτού του κειμένου, στον βαθμό που η σύσταση του αρχείου 'παράγει τον χώρο' ο οποίος επιτρέπει να αποκολληθούν ταυτότητες, έννοιες, ομάδες από συγκεκριμένες, φυσικοποιημένες ιδεολογικές εικόνες και να διεκδικήσουν το δικαίωμα τους στην πόλη, στον δημόσιο χώρο, στους θεσμούς, με άλλα λόγια το δικαίωμα τους στην πολιτική.

Στο A.K.Δ., σύμφωνα με την ταξινόμηση των δημιουργών του, περιλαμβάνονται όλων των ειδών οι τρόποι με τους οποίους οι άνθρωποι μετατρέπουν στατικές, σταθερές μονάδες σε κινητές. Ανάμεσά τους συγκαταλέγεται η πολύκροτη κινητή κλινική εκτρώσεων του ολλανδικού μη κερδοσκοπικού οργανισμού Women On Waves, ο οποίος είναι αφιερωμένος στα ανθρώπινα δικαιώματα των γυναικών, σχεδιασμένη από το καλλιτεχνικό σχήμα Atelier Van Leshout. Στο αρχείο των T.S., όμως, δεν περιλαμβάνονται μόνο φανερά αμφιλεγόμενες προτάσεις που προκαλούν εντάσεις ή διχάζουν την κοινή γνώμη, όπως συμβαίνει με την κλινική εκτρώσεων. Το αρχείο φαινομενικά ταξινομεί, δημοσιοποιεί και εν μέρει οργανώνει, κάπως ουδέτερα, διαφορετικές και παντός είδους πρωτοβουλίες κινητής παροχής υπηρεσιών, βοήθειας, οργάνωσης. Περιλαμβάνει τα πάντα, από κινητά

σινεμά και οικους ανοχής μέχρι εργαστήρια στείρωσης, κινητές βιβλιοθήκες, 'εμπορικές εφαρμογές', όπως το Siegal Office of Mobile Design, κινητές μονάδες αρωγής προς πληγείσες περιοχές από φυσικές καταστροφές, σεισμούς, πλημμύρες και 'στρατιωτικές εφαρμογές', όπως το Mobile Bomb Detection Solution.

Οι επιμέρους κινητές μονάδες που συμπεριλαμβάνονται στο αρχείο των T.S. αφορούν, σε πολλές περιπτώσεις, συλλογικότητες που συναρθρώνονται γύρω από καλλιτεχνικές πρακτικές -έργα τέχνης, εγκαταστάσεις κ.λπ.- αλλά εκτείνονται πέραν αυτών, σε ένα είδος 'κοινωνικο-καλλιτεχνικών εκτροπών'.¹⁴ Οι 'κοινωνικο-καλλιτεχνικές εκτροπές' αφορούν περιπτώσεις καλλιτεχνικής πρακτικής που βρίσκονται στα όρια του πολιτικού ακτιβισμού, περιπτώσεις που 'εισχωρούν' σε άλλα πεδία προκαλώντας σκόπιμα ανησυχία, ακόμα πιο έντονες αντιδράσεις ως προς τα μηνύματα που μεταφέρουν και τις δράσεις που αναλαμβάνουν. Μια τέτοια περίπτωση είναι η έκδοση διαβατηρίων του κράτους που ίδρυσε η οσλοβενική καλλιτεχνική ομάδα NSK, το 2001 -τα διαβατήρια αυτά, όπως αναφέρουν κάτοχοι τους, χρησιμοποιήθηκαν σε διάφορες περιπτώσεις αντί των διαβατηρίων υπαρκτών κρατών (βλ., σχετικά, <http://www.nskstate.com/>) προκαλώντας σύγχυση και αμηχανία. Οι εκτροπές όμως αυτές μπορούν να αφορούν και λιγότερο προφανείς και έκδηλες αναταραχές, όπως η έκδοση των T.S. *Art Work: Art, Labor and Economics* (Νοέμβριος 2009) για την Τέχνη την Εργασία και τα Οικονομικά. Η έκδοση αυτή, όπως δηλώνεται από τον τίτλο της, είναι ένα 'Έργο Τέχνης'. Η σύμπτωση διαφορετικών μέσων -στη συγκεκριμένη περίπτωση: ενός φύλλου εφημερίδας, μιας εμπεριστατωμένης θεωρητικής μελέτης για την οικονομία, την τέχνη και την εργασία και ενός έργου τέχνης- και η συνάρθρωση ειδικών από διαφορετικούς χώρους -καλλιτεχνών, οικονομολόγων, αναλυτών, θεωρητικών- αποδιοργανώνει ακριβώς τα ίδια τα μέσα που χρησιμοποιεί κάθε πεδίο (filed/scene) για να τα επανενεργοποιήσει, διευρύνοντας όμως τις δυνατότητες εφαρμογής καθενός από αυτά.

Το αρχείο στην περίπτωση των T.S. δεν είναι αμιγώς καλλιτεχνικό, παράγει όμως ένα έκδηλο αισθητικό αποτέλεσμα, οι δημιουργοί του ενεργούν μέσα στον θεσμό της τέχνης αλλά, την ίδια στιγμή, όπως διατείνονται στα κείμενά τους, δεν είναι προσκολλημένοι σε αυτόν και η καθαρότητα των μέσων δεν τους απασχολεί (<http://www.temporaryservices.org>). Μερικοί από τους δημιουργούς και συνεργάτες τους περνούν συχνά από το ένα πεδίο στο άλλο. Με το αρχείο οργανώνουν φανταστικές, εννοιολογικές βάσεις (δεδομένων) στέλνοντας 'ισχυρά, αιχμηρά και ταραχοποιά σήματα' (Milonich <http://eipcp.net/transveral/1203>). Το ίδιο το αρχείο, στην περίπτωση αυτή, λειτουργεί ως ο προστατευτικός μηχανισμός από τον καθαρό ακτιβισμό, από την ταύτιση της τέχνης με τη δράση την οποία απευθύνει. Το αρχείο είναι μια δομή που καθλώνει μερικώς το νόημα των πρωταρχικών

δράσεων: μια δομή, δηλαδή, που δεν ταυτίζεται με τις εκδηλώσεις αλλά προάγει δυνητικές συναρθρωτικές πράξεις. Στις συνδέσεις που προτείνουν, παράδοξες και ενίοτε αφελείς, οι T.S. ενεργοποιούν τον 'αφελή ρεαλισμό' (Σταυρακάκης 2008: 176), χρησιμοποιώντας την κυριολεξία ενάντια στην κυριολεξία.

Το Α.Κ.Δ. είναι ένα διαμεσολαβημένο εκφέρον πιθανών συναρθρώσεων. Στην περίπτωση των περιστατικών που παρουσιάζονται σε αυτό, συμπυκνώνονται μέσα από τα χαρακτηριστικά των επιμέρους περιπτώσεων η τέχνη, ο ακτιβισμός, η πολιτική, το κράτος, ο νόμος, η οικονομία. Το αρχείο εδώ επιτελεί μια επιτάχυνση της συμπύκνωσης αυτών των, φαινομενικά, μη διασταυρούμενων πεδίων, απευθύνοντας [addressing] τις δυνατότητες και τα όρια αυτής της συμπύκνωσης 'αξιολογώντας [όμως] δημιουργικά τη μεταφορική όψη της γλώσσας, χωρίς να καταστρατηγεί [στην πραγματικότητα] αυτό το όριο' (Milonich, <http://είrcp.net/transversal/1203>). Η συμπύκνωση αυτή, όμως, δεν αποβλέπει στην αποσιώπηση των επιμέρους ανισοτήτων που αφορούν τις εμπλεκόμενες ομάδες και τη διαπλοκή τους, ούτε θα θέλαμε να συμπλεύσουμε με την ιδέα μιας απορρόφησης του ενός λόγου μέσα στον άλλο με αποτέλεσμα να ισοπεδώνονται και να καθίστανται τετριμμένοι (Λίποβιτς 2001: 96). Αντίθετα, αυτό το *αρχείο συμπύκνωσης* μας φέρνει αντιμέτωπους με τα αδιέξοδα ενός 'ανώδνου σχετικισμού' (στο ίδιο: 95) και τη θέση που λαμβάνουμε μέσα σε αυτόν.

Η φαινομενικά ενοποιητική δυναμική του αρχείου των T.S. δεν πρέπει συνεισώς να προσλαμβάνεται αμέριμνα. Αντίθετα, στη σύνδεση των επιμέρους πεδίων αναζητούμε την ανάδειξη των ανισορροπιών που αυτά υποκρύπτουν. Ο θεατής οφείλει να μην επαναπαυτεί, να μην αφεθεί σε μια ανώφελη σύγχυση και σε ένα οργιαστικό ανακάτεμα, αλλά να αναλάβει την ευθύνη να το αντιμετωπίσει ο ίδιος κριτικά. Γιατί συχνά η μετα-θεωρητική απόσταση τείνει να γίνει μια γενικευμένη, μηδενιστική στάση ζωής ισοπεδώνοντας τις διάφορες έννοιες.

Η σημασία του αρχείου βρίσκεται πέραν της κυριολεκτικής κατανάλωσης των σχημάτων που προτείνει, στις μετόπισθεν αναγνώσεις και πληροφορίες ως προς αυτά τα σχήματα. Η συνεργασία με καλλιτέχνες για την παραγωγή προϊόντων, για τον σχεδιασμό και την κατασκευή κάποιων από τις κινητές μονάδες που περιλαμβάνονται στο αρχείο (όπως η συνεργασία του Atelier Van Lieshout με το Women on Wave, στην οποία αναφερθήκαμε νωρίτερα), το γεγονός ότι το αρχείο βρίσκεται στην ιστοσελίδα μιας καλλιτεχνικής ομάδας η οποία φέρει 'τα αποτυπώματα ανθρώπων που έχουν εκπαιδευτεί και εργάζονται στο πεδίο του πολιτισμού και των εικαστικών τεχνών' (<http://www.temporaryservices.org>) παράγει ήδη ένα όριο, ένα φίλτρο πρόσληψης των περιπτώσεων που παρουσιάζονται σε αυτό το αρχείο. Ένα όριο που δεν μας επιτρέπει να αρκεστούμε στην κυριολεξία των πληροφοριών που παίρνουμε για αυτές. Το όριο αυτό δεν περιορίζει τη ση-

μασία, τη σοβαρότητα των προθέσεων ιμωτοβουλίων όπως το Women on Wave αντίθετα, μας προτρέπει να σκεφτούμε προεκτάσεις που δεν θα πυροδοτούνταν αυτόματα σε μια άλλη συνθήκη όπως, για παράδειγμα, αν πληροφορούμασταν για τη δράση της οργάνωσης αυτής όχι από την ιστοσελίδα ενός καλλιτεχνικού πρότζεκτ αλλά ενός ειδησεογραφικού πρακτορείου. Θα σκεφτόμαστε πιθανά την οργάνωση στο πλαίσιο μόνο άλλων αντίστοιχων ΜΚΟ και όχι σε σχέση, παραδείγματος χάριν, με το *Female Slave University*¹⁵ του Atelier Van Lieshout ή τα βι-στεχνολογικά καλλιτεχνικά πρότζεκτ της κollectίβας Critical Art Ensemble, όπως το *Intelligent Sperm*.¹⁶

Ακόμα, μπορούμε να σκεφτούμε τις συνδέσεις με εγχώρια τέτοια εγχειρήματα όπως τα έργα του Βαγγέλη Βλάχου, του Στέφανου Τσιβόπουλου, της Λίνας Θεοδώρου.¹⁷ Το πρόσφατο έργο του Βλάχου, *Πρότζεκτ για τον Νίκο Τεμπονέρα* (2009), αφορά την υπόθεση που συγκλόνισε την κοινή γνώμη, τη δολοφονία του μαθηματικού (1991), και προκαλεί σχετικά με το υποβόσκον αντιδραστικό στοιχείο που βρίσκει διεξόδους ολόένα και πιο συχνά στις σύγχρονες κοινωνίες, σε μικρές και μεγάλες πόλεις. Το ιστορικό γεγονός της δολοφονίας του Τεμπονέρα, που γίνεται το επίκεντρο του αρχείου του Βλάχου, διαμορφώνει μια σειρά ισοδυναμιών με τα γεγονότα που συντάραξαν την Αθήνα τον Δεκέμβρη του 2008 καθώς και με άλλα γεγονότα στην Ανατολική και Κεντρική Ευρώπη. Το αρχείο ΚΑΠΑ του Τσιβόπουλου αφορά τη διάλυση του καταυλισμού προσφύγων στην Πάτρα το 2009. Ο καλλιτέχνης με τη βοήθεια επίσημων φορέων, ΜΚΟ και ιδιωτών, συγκεντρώνει οπτικοακουστικό υλικό σχετικά με την 'κατασκευή' του καταυλισμού (που αφορά, κυριολεκτικά τις αυτοσχέδιες κατασκευές, παραπήγματα κ.λπ. για τη διαβίωση των προσφύγων και μεταφορικά τη συγκρότηση μια κοινότητας) και των επεισοδίων διάλυσής του. Το έργο της Θεοδώρου, *Αυτοδικία*, είναι ένα δημοσιογραφικό αρχείο για το ζήτημα της αυτοδικίας. Παραχαράσσεται με τεκμήρια που τα ίδια επιτελούν αυτοδικία, αποκαλύπτοντας μια ωμή εξουσία που αλλοιώνει, αποκρύπτει στοιχεία προκειμένου να επιβεβαιώσει μια αστήριχτη ετυμολογία. Μέσα στο ίδιο το αρχείο υπάρχει τρώσις και, στην αποδόμησή του, αυτό το ίδιο γίνεται το σημαίνον μιας σειράς κοινωνικοπολιτικών *maladies*, της ανημπόριας των θεσμών, των δομών όσο σταθερές και αν παρουσιάζονται αυτές. Τα αρχεία αυτά αφορούν ζητήματα του δημόσιου βίου, προκλητικά μετατρέπονται κατά περίπτωση σε στατικές εικόνες, σε δύναμη τεχνουργήματα. Τα καλλιτεχνικά προϊόντα γίνονται τα τεκμήρια αρχείων που ομιλούν για την αναζωπύρωση του φανατισμού, του ρατσισμού, για τη βία -είναι με έναν τρόπο αυτά τα ίδια τα πειστήρια που 'μαρτυρούν την έκλειψη του (συμβολικού) Νόμου και την αναγκαιότητα μιας νέας διατύπωσής του' (βλ. σχετικά, Λίποβατς 2007).

Οι συνδέσεις που παράγει το αρχείο των T.S., σύμφωνα με τους δημιουργούς του, υποδεικνύουν ατελείωτες αντιμεταθέσεις παρεμφερών δομών (http://www.temporaryservices.org/mobile_struct_rsrce.html). Το είδος των κινούμενων μονάδων και των αντιμεταθέσεων που προτείνονται είναι παιγνιώδες και 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 κοινότητας, που ξεκινά από αμοιβαίες σχεδιαστικές βάσεις οι οποίες αφορούν τον βασικό αισθητικό κώδικα αυτών των κινητών μονάδων, απευθύνοντας τις ομοιότητες που εντοπίζουν σε διαφορετικές δομές και τη λειτουργία τους, κυρίως για να μας προκαλέσουν ως προς τις σοκαριστικές πολλές φορές αναλογίες που αυτές οι ομοιότητες αποκαλύπτουν και τις οποίες τείνουμε να παραβλέπουμε. Μπορούμε σε αυτά τα σχήματα να σκεφτούμε κριτικά τους παραλληλισμούς της αισθητικής της υιοθεσίας ζώων και ανθρώπων στις σύγχρονες δυτικές κοινωνίες ή, ακόμα, την κατανάλωση των μνημείων ως μέρος της κουλτούρας του ελεύθερου χρόνου, στο πλαίσιο, όπως προαναφέραμε, μιας ισοπεδωτικής και μηδενιστικής 'ισοδυναμίας'. Οι αντιμεταθέσεις, όμως, μάς προκαλούν περισσότερο να αναμετρηθούμε με τις άμυνές μας σε σχέση με παγιωμένες δομές και τρόπους λειτουργίας ευκίνητων, κατ' ευφημισμό δομών, καθώς επίσης και με τα όρια τέτοιων αναγωγών (από πραγματικά κινούμενες κατασκευές σε μεταφορικά μη σταθερούς τρόπους ζωής κ.ο.κ.), και αφορούν πολύ λιγότερο την πραγματοποιημένη, τωρινή και θεμιτή συνένωση των 'κατασκευών' κινητών δομών. 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 τις κατασκευές με εννοιολογικούς, καταφατικούς όρους. Το Α.Κ.Δ., 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. Το ενδιαφέρον για τις προσωρινές μονάδες και, κυρίως, η παραγωγή ενός αρχείου που συγκεντρώνει ετερόκλητες τέτοιες πρακτικές οργανώνουν τα κομβικά σημεία γύρω από τα οποία νοηματοδοτούνται και διαρθρώνονται τα επιμέρους σημαίνοντα, αναφορικά με την ευελιξία, την υβριδικότητα δομών και την αποτελεσματικότητά τους.

Η διαπίστωση των δημιουργών του αρχείου σχετικά με το γεγονός ότι 'κάθε στατική δομή έχει το ευκίνητο [mobile] ανάλογό της', δίνει προβάδισμα στη μεταφορική, μετωνυμική χρήση της γλώσσας, στον μεταφορικό λόγο που ενεργοποιείται μέσω αυτού του αρχείου, το οποίο βασίζεται στο παιχνίδι με τις ίδιες τις λέξεις που περιγράφουν τις μονάδες. Σε αυτήν την περίπτωση, τα συνώνυμα, η

μετωνυμία ή η μεταφορά, (όπως έχει γίνει άλλωστε σαφές από τη θεωρία του λόγου),¹⁸ δεν είναι μορφές σκέψης που προσθέτουν μια δευτερεύουσα αίσθηση και γνώση σε μια πρωταρχική, δομική και εποικοδομητική κυριολεξία των κοινωνικών σχέσεων· αντιθέτως, είναι τα ίδια μέρος ενός πρωταρχικού πεδίου στο οποίο συγκροτείται το κοινωνικό (Laclau & Mouffe 2001: 109).

Η ‘προσβασιμότητα’, ο ‘αποκλεισμός’ και η ‘κινητικότητα’ στις οποίες αναφέρεται το Α.Κ.Δ. επενδύονται ως προς την πολυσημία τους. Όπως το διατυπώνουν οι δημιουργοί του αρχείου:

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. [...] κανείς μπορεί να φανταστεί ότι φέρνοντας σε επαφή όλους αυτούς τους *κινούμενους επαγγελματίες*, θα έβρισκαν ότι έχουν πολλά κοινά να συζητήσουν μεταξύ τους ([http:// www.temporaryservices.org/mobile_struct_rsrce.html](http://www.temporaryservices.org/mobile_struct_rsrce.html), έμφαση της γράφουσας).

Οι λέξεις που περιγράφουν τις κινητές μονάδες, συνδεδεμένες με την κατηγορία των ελεύθερων επαγγελματιών, απομακρύνονται από την κυριολεξία που αναφέρεται, για παράδειγμα, στα τεχνικά χαρακτηριστικά ‘κινητικότητας’ μιας κινητής μονάδας. Οι λέξεις αυτές περιγράφουν εξίσου τις προσωρινές και επισφαλείς συνθήκες διαβίωσης, εργασίας, ύπαρξης, όλους εκείνους για τους οποίους η Judith Butler (2009: iii) αναρωτιέται ‘πώς ονομάζουμε εκείνους που δεν είναι και δεν μπορούν να εμφανιστούν ως “υποκείμενα” εντός ενός ηγεμονικού λόγου;’.

Η κινητικότητα, σε αυτήν την περίπτωση, σχετίζεται με τη σύγχρονη και απειλητικά αυξανόμενη συνθήκη επισφαλούς εργασίας και παίρνει ένα διαφορετικό νόημα αν τη σκεφτεί κανείς με όρους ‘κρυφών γειτνιάσεων’. Εδώ, δανειζόμαστε τη γνωστή ιδέα των Deleuze & Guattari (1998) σύμφωνα με την οποία οι κρυφές γειτνιάσεις παρουσιάζονται ως ένας μηχανισμός που δια φωτίζει μια σειρά από κρυμμένες συνδέσεις. Συνδέσεις που, στην περίπτωση του Α.Κ.Δ., αφορούν φυσικά κινούμενα αντικείμενα ως αλληγορία για πολιτικά κινούμενα υποκείμενα, τη συνθήκη της κινητικότητας ως κατά τα φαινόμενα δυνατότητα επιλογής και ελευθερίας που είναι, στην πραγματικότητα, καταναγκασμός, αδιέξοδο και ‘αναγκαστική ελευθερία’.¹⁹ Η συλλογή αυτών των διαφορετικών περιπτώσεων κινητών μονάδων σε ένα αρχείο, μάς ωθεί να αναγνωρίσουμε τα σημεία διαρραφής²⁰ αυτών των μονάδων τα οποία βρίσκονται πέραν των φυσικών τους χαρακτηριστικών. Εντοπίζοντας αυτά τα σημεία, ο θεατής γίνεται φορέας ‘πραγματικών’ γνώσεων και όχι απλά φανταστικών δοκιμών.

Το νόημα της παραγωγής του συγκεκριμένου καλλιτεχνικού αρχείου, σε αυτή την περίπτωση, βρίσκεται στη συναρθρωτική του διάσταση και την πρόθεση θέ-

ομισης, με την έννοια όχι της γραφειοκρατικής διευθέτησης αλλά ως την πρωτότυπη διαδικασία του *λέγειν* και *τεύχειν* (Καστοριάδης 1985), η οποία επέρχεται με την ανάδυση μιας νέας κάθε φορά σημασίας, ενός καινούργιου τρόπου για την κοινωνία να ζει, να δρα τον εαυτό της, διαρθρωμένο με ανταγωνιστικό και όχι συμμετρικό τρόπο στην έννομη και όχι στην ανομική του θέση. Η έννομη θέση αφορά την επαν-εγγραφή του Συμβολικού Νόμου και όχι το σύνολο των ήδη παγιωμένων κανόνων. Όπως έχουμε επισημάνει νωρίτερα, το αρχείο μπορεί να είναι μια πολιτική διαδικασία που δημιουργεί χώρο για κοινωνικές ομάδες, ταυτότητες ή έννοιες. Η δημιουργία αυτού του χώρου δεν υφίσταται προτού συγκροτηθεί στον λόγο, όπως δεν υφίστανται οι ομάδες, οι ταυτότητες και οι έννοιες, καθώς αυτό προϋποθέτει την ύπαρξη ενός φορέα που μιλάει εξ ονόματος τους. Το αρχείο αναλαμβάνει αυτόν τον ρόλο: αποτελεί έναν φορέα που αρθρώνει λόγο εξ ονόματος μιας ομάδας ή γύρω απ' αυτόν συναρθρώνεται μια ομάδα. Το αρχείο δεν είναι ο αντιπρόσωπος, μπορεί να αποτελέσει, όμως, 'μία ενδεχομενική κατασκευή ισοδυναμίας ανάμεσα σε διαφορετικά στοιχεία' (Phillips & Jorgensen 2009: 93). Όπως δεν ισχύει ότι η ομάδα πρώτα διαμορφώνεται και μετά εκπροσωπείται, έτσι και ο φορέας της ή το εκφέρων της συγκροτείται ταυτόχρονα και με την ίδια διαδικασία. Μια ομάδα δεν υφίσταται ως ομάδα μέχρις ότου κάποιος μιλήσει για αυτήν ή εξ ονόματός της. Στην παράλογη σύσταση, λόγω των χαρακτηριστικών/ιστικών αυτής της ομάδας ανιχνεύει κανείς μια σύζευξη μεταξύ της ελπίδας και του ορθού Λόγου, της ελπίδας να κρατηθεί ζωντανή η επιθυμία, να μην στερεοποιηθεί αιώνια ο σημερινός διχασμός ανάμεσα σε πολλές διαφορετικές ηθικές των διαφορετικών πεδίων αλλά να ξεπεραστεί στο μέλλον. Η υπέρβαση αυτού του διχασμού συνεπάγεται την κίνηση προς ένα 'καθολικό, δίκαιο Νόμο' (Λίνοβατς 2001: 126).

Η σύσταση ενός αρχείου υπογραμμίζει ότι η ανάληψη της απόφασης της ίδρυση μιας δομής που θα περι-ορίζει τις δραστηριότητες της ομάδας, της συλλογικότητας, εξασφαλίζει τη *δύναμη*,²¹ κατά την Άρεντ (1986: 274), την *potentia*, τη δυνητική δύναμη που εμφανίζεται μεταξύ των ανθρώπων που συμπράττουν και η οποία χάνεται όταν αυτοί διασκορπίζονται.

Η δύναμη αυτή, που ενεργοποιείται με την πράξη της σύστασης του Α.Κ.Δ., προσανατολίζεται εδώ στα *επισημάλι* υποκείμενα της σύγχρονης συνθήκης. Σε αυτό το πνεύμα, δεν θεωρούμε το αρχείο ως τον σκοπό (το τέλος), το αρχείο δεν είναι ό,τι ακολουθεί και περαιώνει τη διαδικασία, αλλά ό,τι ενσωματώνεται σε αυτή. Στο αρχείο των T.S., μέσα από μια επιταχυνόμενη συγκέντρωση των 'παθητικών κατηγοριών' υποκειμένων²² -π.χ. 'απομακρυσμένοι', 'χωρίς πρόσβαση', 'κινούμενοι επαγγελματίες'-, αναταράσσεται η προοπτική να αναλάβουν αυτά ρόλο στην κατασκευή πολιτικών κινημάτων, θεσμών, δομών.

Δεν μπορούμε να επικαλεστούμε απροϋπόθετα τη συνάρθρωση επισφαλών υποκειμένων ως a priori θετική εξέλιξη, αλλά να αξιολογήσουμε σε αυτήν τον αποφασιστικό ρόλο της δημόσιας εμφάνισής τους, μέσω της συγκρότησης του αρχείου και της δημοσιοποίησής του, της διάκρισης αυτής της ομάδας από άλλες ομάδες, 'της κατάληψης μια περιφανούς θέσης μέσα στον χώρο των ανθρώπινων υποθέσεων' (Αρεντ 1986: 297) που απεικονίζεται στο γεγονός ότι κάνουν την είσοδο τους στη σκηνή της ιστορίας, διαλέγοντας και κατασκευάζοντας τη δική τους 'αμφίεση', στην προκειμένη περίπτωση τη δική τους κινητή μονάδα.²³

Αναφορικά, τέλος, με τη μελλοντολογική βάση του αρχείου -των εν δυνάμει συναρθρώσεων που στηρίζει-, δεν πρέπει να λαμβάνεται ούτε στην κυριολεκτική αλλά ούτε και στην ουτοπική της διάσταση. Το αρχείο δεν στηρίζεται σε μελλοντικές προβολές βασισμένες σε φαντασιώσεις εγκαθίδρυσης ενός τέλει και αρμονικού κόσμου (Σταυρακάκης 2008: 214). Το 'βήμα πέραν της ουτοπίας' αφορά μια κίνηση στο μέλλον χωρίς φανατισμό, αυταπάτες και βία, απαλλαγμένη, όμως, επίσης από την πεποίθηση ότι αυτό είναι δυνατόν να πραγματοποιηθεί χωρίς φανατισμό, αυταπάτες, βία και απογοητεύσεις (Λίποβατς 2001: 126). Ένα τέτοιο αρχείο 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'.²⁴ Έτσι, η συλλογικότητα των *επισφαλών υποκειμένων* που παράγει το αρχείο των T.S. δίνει προβάδισμα στην πράξη ως άσκηση και όχι ως 'πέραςμα στη (βία) πράξη'. Το αρχείο δεν είναι μια κυριολεκτική πράξη [concrete act] αλλά ο λόγος που συμβολοποιεί αυτήν την πράξη και εγείρει την ελπίδα της δυνατότητας ως πράξη η οποία δίνει υπόσταση και δεν είναι απλή ονειροφантаσία. Η ελπίδα, άλλωστε, είναι απαραίτητο συστατικό για μια κοινωνία, καθώς 'κοινωνία χωρίς ελπίδα είναι νεκρή' όπως αναφέρει ο Σταυρακάκης (2008: 218). Το στοιχείο αυτό, όμως, όπως εξηγεί ο θεωρητικός, παραπέμποντας στον Derrida, δεν είναι απαραίτητα ουτοπικό. Το γεγονός της υποσχέσης λαμβάνει χώρα στο εδώ και τώρα, καθώς η διενέργεια της ομιλίας, του λόγου (που γίνεται το αρχείο), μεταφέρει αυτή την υπόσχεση. Δια μέσου (του λόγου) του αρχείου, η υπόσχεση είναι ήδη ένα συμβάν που λαμβάνει χώρα.

Απολογιστικά, αυτή η υπόσχεση λαμβάνει χώρα αναφορικά με τον τόπο και τον νόμο σύμφωνα με τους οποίους θεσμίζεται το αρχείο. Μια τέχνη του αρχείου οφείλει να περιλαμβάνει τη θεωρία της θεσμοποίησης, που αναφέρεται στον νόμο ο οποίος αρχίζει να εγγράφεται μέσα στο αρχείο και, συνάμα, το δίκαιο που το εξουσιοδοτεί, όπως θα έλεγε ο Derrida. Αυτό το δίκαιο θέτει και υποθέτει μια δέσμη από όρια και μια δέσμευση ως προς ορισμένους μη τυχαίους στόχους που τα υποκείμενα πρέπει να λάβουν σοβαρά υπόψη τους -δέσμευση, όμως, που παραμένει ανοιχτή στην έγκληση του Άλλου.

Το καλλιτεχνικό αρχείο παράγει έναν εναλλακτικό λόγο που αποδομεί τον πολιτικό και τον ορθό λόγο και, σε αυτό το στοιχείο, μπορούμε να βρούμε ένα ίχνος συνέχειας από τις πρώτες εκφράσεις του μέχρι τις πιο πρόσφατες. Στη δημοκρατική όμως δημόσια σύγχρονη εκδοχή του, το καλλιτεχνικό αρχείο είναι μια ηγεμονική παρέμβαση και δεν είναι άνομο, κατοχυρώνει τη διασύνδεση της στιγμής της εξουσίας με την ασθεντία του Νόμου και, υπ' αυτήν την έννοια, είναι ταυτόχρονα μια θεσμίζουσα πρακτική. Σε αυτήν, κάθε υποκειμένο έχει να αναλάβει διπλή ευθύνη: απ' τη μία, να διαπιστώσει τη θέση που παίρνει ο 'συγγραφέας', ο δημιουργός του, απέναντι σε έναν λόγο, μέσω του δικού του λόγου' και, από την άλλη, ως ποιητής του αρχείου, να θέσει το ερώτημα στον εαυτό του σχετικά με τη μέθοδο και την επιθυμία του να συστήσει το συγκεκριμένο αρχείο.²⁵ Στη θεσμίζουσα πρακτική απαιτείται μια 'φαντασιακή σκηνοθεσία' (Λίποβατς 2001: 27). Σκοπός δεν είναι να βρεθούν γρήγορες και εύκολες λύσεις, αλλά να εντοπίζεται η Αλήθεια 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 προσηκτική θέωση των

ρήξεων, ρωγμών, αποτοχιών 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' (στο ίδιο).

Το καλλιτεχνικό αρχείο εκκινεί ακριβώς από την αξίωση ότι το 'απελευθερωμένο αρχείο του μέλλοντος', το ελευσόμενο αρχείο²⁶ θα πρέπει να προσφέρει στους ανθρώπους τη δυνατότητα να συγκροτούν πιο συνειδητά και ελεύθερα τις κοινωνικές τους διευθετήσεις, με τρόπο ώστε αυτές να ανταποκρίνονται περισσότερο στα δικά τους οράματα και ανάγκες. Στη βάση αυτή, η τέχνη αρχείου είναι μια δημοκρατική δημόσια τέχνη που δεν περιορίζεται στην αποχώρηση από τους υπάρχοντες θεσμούς και στην αποχή από τη διαδικασία της θέσμιας. Αντίθετα, εμπλέκεται σε αυτή τη διαδικασία που ακολουθεί την εξάρθρωση του υπάρχοντα λόγου και των πρακτικών με τις οποίες η τρέχουσα ηγεμονία καταρτίζεται και αναπαράγεται, για να συντάξει, όμως, μια διαφορετική τάξη πραγμάτων. Το κρισιμικό σε αυτή τη διαδικασία είναι η επαναδιάρθρωση (Mouffe <http://eirpcp.net/transversal/0808/mouffe/en>) και, υπ' αυτή την έννοια, η σύγχρονη τέχνη αρχείου είναι ένας 'επαναρθρωτικός' σχηματισμός.

Σημειώσεις

1. Σύμφωνα με τη Mouffe (2004: 85-6), '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'.

2. Βλ. Λίποβατς 2001: 115-131, όπου 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.

3. Σύμφωνα με τον Λίποβατς (2001), η θεωρία του Ernesto Laclau έχει βρει στην έννοια του ανταγωνισμού το εργαλείο με το οποίο μπορεί να διατηρήσει ζωντανό το Πολιτικό, πέραν του οικονομισμού –δηλαδή την ισοπέδωση της συμβολικής έλλειψης και Διαφοράς μέσω των εμπροσφυματικών ισοδυναμιών. Όπως σημειώνει, ο Laclau ως γνήσιος μεταμοντέρνος διανοητής, αποδομεί τον πλήρη αυτόνομο, ολικό κυρίαρχο και τις αποκλειστικές συμπαγείς και κλειστές ταυτότητες του φίλου και εχθρού, καταλήγοντας ορθά ότι το βάρος του αναπόφευκτου σχηματισμού σταθερών οντοτήτων το αναλαμβάνουν τα σημαίνοντα που τις κατονομάζουν, άρα μιλάμε για τον σχηματισμό μερικώς ανοικτών οντοτήτων. Σύμφωνα, όμως με την κριτική του Λίποβατς, ο Laclau δεν δίνει την πέποιστα βαρύτητα στη σημασία μιας αναγκαίας ελάχιστης δομής –που στη λακανική θεώρηση πρόκειται για το Πραγματικό, το Συμβολικό, το Φαντασιακό και τους τέσσερις τύπους Λόγων (και όχι, όπως επισημαίνει, το πλήθος –εμπειρικών– λόγων που εμφανίζονται στον Φουκώ). Η σε βάθος μελέτη του τρόπου που λειτουργούν αυτές οι κατηγορίες ρίχνει περισσότερο φως σε (λακανικές) έννοιες οι οποίες είναι χρήσιμες για μια πιο ολοκληρωμένη αντίληψη της έννοιας του Πολιτικού.

4. Αυτή η ιδέα βασίζεται στην ανάλυση του Λίποβατς (2001: 115-131) σχετικά με τις δύο όψεις της Δικαιοσύνης και της Ηθικής, τη σχετική πολιτική και την απόλυτη ατομική.

5. Μεταφράζουμε τον όρο *instituent practice* του Gerald Rauning, από το άρθρο 'Θεομιζούσες Πρακτικές, αρ. 2: Η Θεομική Κριτική, η Συντακτική Εξουσία και η Συνέχιση της Θεομίας', που είναι προς δημοσίευση στα ελληνικά στον τόμο *Αρχαϊκές Πρακτικές και Πολιτικές της Μνήμης στη Σύγχρονη Τέχνη του Δημόσιου Χώρου*, της ομώνυμης έρευνας η οποία εκπονείται στο Τμήμα Αρχιτεκτονικής του Πανεπιστημίου Πατρών, υποστηριζόμενη από το πρόγραμμα Κ. Καραθεοδωρής (επισημ. υπεύθυνος Π. Κούρος, ερευνήτρια Ελ. Καραμπά).

6. Η 'ηγεμόνευση' ενός περιεχομένου ισοδυναμεί με τη μερική καθήλωση του νοήματος γύρω από ένα κομβικό σημείο· βλ., σχετικά, Laclau 1997: 90.

7. 'Ως Νόμο εννοούμε [...] τους δύο ορισμούς του Lacan "δεν πρέπει να εγκαταλείψεις την επιθυμία σου" και "δεν είναι το παν δυνατό"'· Λίποβατς 2001: 47-67.

8. Σύμφωνα με την Deutsche (2008), όταν η αναφορά στη δημόσια τέχνη συνοδεύεται με ένα 'όμως', αυτό τη συνδέει με τον δημοκρατικό ορθό σκοπό της συναισθησης και, στη συνέχεια, με την εκθείαση. Στην πραγματικότητα, το 'όμως', εκ μέρους όσων το υιοθετούν, αποκάλυπτε μια αναποφασιστικότητα για τη δημόσια τέχνη. Όσοι το υιοθετούν αναρωτιούνται για το νόημα του δημό-

σιου χώρου απλά και μόνο για να θέσουν προσηματικά το ερώτημα, διότι αυτό το 'όμως' αποσυνάπτει τη δημοκρατία από το γεγονός της σύγκρουσης. Η πολυεμική αυτή τοποθέτηση της θεωρητικού δεν λαμβάνει υπόψη ότι αυτό το 'όμως' δεν είναι πάντα αρνητικό, ούτε επιχειρεί απαραίτητα να συγκαλύψει το θεμελιώδες ζήτημα του ανταγωνισμού στο όνομα της συναίνεσης η οποία υποκρύπτει φαντασιώσεις ολότητας και τελικών λύσεων. Αυτό συνδέεται με την ιδέα για το πέρασμα στο επέκεινα του Πολιτικού, όπως τη διατυπώνει ο Λίποβας (2001) δίνοντας βαρύτητα στην έννοια της Διαφοράς και όχι αποκλειστικά σε αυτή του ανταγωνισμού.

9. Σχετικά με παραδείγματα αρχειακής πρακτικής της ιστορικής πρωτοπορίας, πρακτικών των αρχών του 20^{ου} αιώνα και τη σύνδεσή τους με τις πρακτικές της μεταπολεμικής γενιάς, το κείμενο του Buchloh (1999), *Gerard Richter's Atlas. The Anomic Archive*, αποτελεί τη βάση της ομαδοποίησης και του διαχωρισμού της αρχειακής πρακτικής σε φάσεις που περιγράφουν την εξέλιξη και τη θέση των διαφορετικών περιπτώσεων στον κανόνα της ιστορίας της τέχνης. Επίσης το Sriecker (2008), *The Big Archive*, εξετάζει με γόνιμο τρόπο πολλές από τις προπολεμικές και μεταπολεμικές αρχειακές πρακτικές, με επίκεντρο το αρχείο ως μέσο, μηχανισμό, μέθοδο.

10. Στο ανολοκληρωτό *opus magnum* του, ο Walter Benjamin 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 Μαρξ, τη φωτογραφία, το χρηματιστήριο, τον Σηκουάνα κ.ο.κ.

11. 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 ενότητας και καθολικότητας της κυρίαρχης (φασιστικής) ιδεολογίας (Buchloh 2006).

12. Η άσκηση της θέσισης μάς εξασφαλίζει συμμετοχή σε έναν ηθικά αξιοπρεπή κόσμο. Αναγνωρίζοντας, όπως σημειώνει η Nussbaum (2006), ότι είμαστε πολίτες ενός αλληλοεξαρτώμενου κόσμου στον οποίο μας συνδέει αμοιβαία συναδελφικότητα, η διεκδίκηση αμοιβαίων συμφερόντων, συναισθήματα συμπόνιας αλλά και προσωπικού συμφέροντος, η διεκδίκηση της ανθρώπινης αξιοπρέπειας. Σε αυτή τη βάση μπορούμε να κατανοήσουμε ακόμα περισσότερο ότι η άσκηση της θέσισης προϋποθέτει την ταύτιση με το δημοκρατικό ήθος, όπως προτρέπει η Mouffe (2004), η οποία αναγνωρίζει ότι, στα πλαίσια αυτού του αλληλοεξαρτώμενου κόσμου, η διεκδίκηση 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.

13. Η λέξη *structure*, στα αγγλικά, περικλείει περισσότερες έννοιες απ' ό,τι στα ελληνικά όπου αποδίδεται συνήθως ως δομή, διάρθρωση, κατασκευή και όπου όλες οι εκδοχές συγκλίνουν στο ζήτημα του δομοποιητικού της χαρακτήρα. Για την περίπτωση αυτή, χρησιμοποιούμε αδιάκριτα τις διαφορετικές αποδόσεις, ανάλογα με το ποια διευκολύνει το νόημα σε κάθε περίπτωση. Δοκμάζουμε αυτή την πρακτική, εκκινώντας από την υπόθεση ότι η λέξη *structure*, στο *Αρχείο Κινητών Δομών*, απηχεί μια τρόπον τινά κοινοτρουζιονιστική θεώρηση των πραγμάτων, σχετίζεται δηλαδή με μια ευρύτερη διάθεση (κοινωνικών) κατασκευών πέρα από την κυριολεκτική παραγωγή συγκεκριμένων αντικειμένων κινητών μονάδων.

14. Ορος της Tanja Lesničar-Pučko στο Milonich (<http://eipcp.net/transversal/1203>, πρόσβαση 03.2009). Η περίπτωση που εξετάζουμε εδώ αποκλίνει σε έναν βαθμό από την αρχική ιδέα της Milonich η οποία εξετάζει πρακτικές που 'μοιράζονται μια καταφανή πρόκληση, όχι μόνο σε *potentia* αλλά επιπλέον και στην πραγματικότητα', πρακτικές, δηλαδή, καλλιτεχνικού ακτιβισμού που οδηγούν, (εξ)ωθούν σε έντονες αντιδράσεις πολιτικούς, την Εκκλησία κ.ο.κ. Εντούτοις, και σε αυτή την περίπτωση, η Milonich ενδιαφέρεται για τη δυνατότητα της διατήρησης του 'αεθισμού στο ευρύτερο κοινωνικό και πολιτικό πεδίο'.

15. 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, που βρίσκονται η μία πάνω στην άλλη, και περιτοιχίζεται από πλαγιές. Υπάρχουν δύο πανεπιστήμια, ένα θηλέων και ένα αρρένων. Στην κορυφή του Female Slave University βρίσκεται μια αίθουσα συνεδριάσεων για τους καθηγητές οι οποίοι είναι οι μοναδικοί που αμείβονται για την εργασία τους σε αυτό το κτήριο. Οι άλλες αίθουσες προορίζονται για τις γυναίκες σκλάβους που εκπαιδεύονται να είναι λειτουργικές και αποτελεσματικές ως προς τους στόχους της Πόλης Σκλάβων. Το Female Slave University λειτουργεί 24/7, οι σκλάβες εργάζονται 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, πλυσίμο και χαλάρωση). Το πανεπιστήμιο προσφέρει θέσεις για 1.896 γυναίκες σπουδάστριες κ.π. έχει 632 θέσεις εργασίας, 632 καταλύματα ύπνου και 124 τουαλέτες που συνδέονται με μια φιλική προς το περιβάλλον βιολογική εγκατάσταση' βλ. <http://www.ateliervanlieshout.com/>.

16. Το Intelligent Sperm, 1999, είναι μια περφόρμανς που οργανώθηκε σε πανεπιστήμια τα οποία έχουν μονάδα αναζήτησης σπέρματος για κλινικές γονιμότητας. Η περφόρμανς επικεντρώνεται στην αισθητική της ευγονικής. Σε αυτή τη δράση, ένα μέλος της συλλοκτικής CAE τελεί ως Αντιπρόσωπος της κλινικής γονιμότητας (BioCom). Ζωντανά, μέσω διαδικτύου, είναι συνδεδεμένος σε μια σθόνη ένας 'πελάτης' που ενδιαφέρεται για την εύρεση ενός δωρητή σπέρματος. Ο Αντιπρόσωπος εξηγεί και υποστηρίζει με ζήση (χρησιμοποιώντας τη γλώσσα της ευγονικής) τους λόγους για τους οποίους οι νεαροί φοιτητές του πανεπιστημίου πρέπει να δωρίζουν το σπέρμα τους στην κλινική, εξηγώντας 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 συμβόλαιο του' βλ. <http://www.critical-art.net/Biotech.html>.

17. Στο έργο των καλλιτεχνών που αναφέρονται εδώ, το αρχείο αποτελεί κομβικό στοιχείο, κατά περιπτώσεις το κύριο εκφραστικό τους μέσο. Στο κείμενο αναφερόμαστε στα πιο πρόσφατα έργα που δημιούργησαν ειδικά για το ερευνητικό πρόγραμμα *Αρχαικές Πρακτικές και Πολιτικές της Μνήμης στη Σύγχρονη Τέχνη του Δημόσιου Χώρου* (ό.π.).

18. Έτσι, ο καλλιτεχνικός ακτιβισμός, δεν είναι ακτιβισμός αλλά αρτιβισμός (από τον αγγλικό νεολογισμό *artivism* με σούζεξ των λέξεων *art* και *activism*) -είναι μια διαφορετική δραστηριότητα που βασίζεται στην ανάδειξη της ιδέας της κατάργησης της διάκρισης μεταξύ σκέ-

ψης/πραγματικότητας, βασική συνέπεια της άρνησης μεταξύ ρηματικής/εξω-ρηματικής διχοτόμησης, η οποία διευρύνει το πεδίο αυτών των κατηγοριών που μπορούν να σημασιοδοτήσουν τις κοινωνικές σχέσεις: σχετικά με το ζήτημα αυτής της κατάργησης, βλ. Laclau, 2001 #124: 110.

19. Ο Δουζίνας, αναφέρεται σε αυτή την έννοια με το 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, πρέπει, προτού αποφασίσουν ως ενήλικες αν θα παραμείνουν σε αυτή, να γνωρίσουν τον αμερικάνικο τρόπο ζωής. Σύμφωνα με τον Δουζίνα, το 90%, ύστερα από μια σύντομη παραμονή στον 'έξω κόσμο', επιστρέφει καθώς δεν έχει τα απαραίτητα εφόδια να αντιμετωπίσει αυτόν τον ολότελα καινούργιο, διαφορετικό κόσμο. Στην περίπτωση αυτή δεν πρόκειται για πραγματική ελευθερία, που παρέχεται απλόχερα και δίκαια στα μέλη της κοινότητας, αλλά για μια 'αναγκαστική' ελευθερία που τα εκθέτει σε έναν επικίνδυνο μονόδρομο (ομιλία στο συνέδριο του ΙΚΤ, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα, 2010).

20. Το 'σημείο διαρραφής' [point de captation] είναι έννοια που εισάγει ο Λακάν. Αποτελεί το σημείο στη σημαίνουσα αλυσίδα στο οποίο σταματά μια διαφορετική ασταμάτητη κίνηση της σημασίας και παράγει την απαραίτητη καθήλωση του νοήματος. Το σημείο διαρραφής δεν αντανακλά μια προεπάρχουσα αντικειμενική πραγματικότητα, προκύπτει από έναν ηγεμονικό αγώνα (Σταυρακάκης 2008: 127).

21. 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 τον έσχατο του *raison d'être*' (Arendt 1986: 279).

22. Έκφραση που αντλείται από τη Nussbaum (2006).

23. Η Arendt (1986) αναφέρεται στην περίπτωση των εργαζόμενων που κάνουν την είσοδο τους στη σκηνή της ιστορίας, αισθανόμενοι την ανάγκη να φορέσουν μια δική τους φορεσιά, αυτή του *sans-culotte*. Οι εργάτες, κατά την περίοδο της Γαλλικής Επανάστασης, πήραν ακόμα και το όνομά τους από την ονομασία της αμφίσεως αυτής. Παραθέτει δε το ανέκδοτο που αναφέρει ο Σενέκας προκειμένου να καταδείξει πόσο επικίνδυνη θεωρούσε το πολιτικό ένστικτο των Ρωμαίων τη δημοσία 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 σε θέση να αναγνωριστούν μεταξύ τους και να συνειδητοποιήσουν τη δυναμική τους ισχύ.

24. Βλ. σχετική συζήτηση στο Phillips & Jorgensen 2009: 92

25. Σκέψη που αντλείται από το Λίποβατς 2001.

26. Η ελεusoμένη δημοκρατία του Derrida ενέχει και δεν αποκλείει τη σημασία της υπόσχεσης, τη σημασία των ανθρώπινων υποθέσεων της ελπίδας και της πίστης (Σταυρακάκης 2008).

Βιβλιογραφικές αναφορές

- Αρεντ, Χ. (1986 [1958]). *Η ανθρώπινη κατάσταση (Vita Activa)*. Αθήνα: Εκδόσεις Γνώση.
 Buchloh, B. H. D. (1998). 'Warburg's Paragon? The End of Collage and Photomontage in Postwar Europe', στο I. Schaffner & M. Winzen (επιμ.), *Deep Storage*, Munich: Prestel.

- Buchloh, B. H. D. (1999). 'Gerhard Richter's Atlas: The Anomic Archive', *October* 88 (άνοιξη): 117-145.
- Buchloh, B. H. D. (2006). 'Gerhard Richter's Atlas: The Anomic Archive', στο C. Merewether (επιμ.), *The Archive. Documents of Contemporary Art*. London: Whitechapel Ventures Limited.
- Buck-Morss, S. (1991). *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge, Mass., London: MIT Press.
- Butler, J. (2009). 'Performativity, Precarity and Sexual Politics', *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*. 4(3): i-xiii.
- Δεμερτζής, Ν. (2010). 'Προλεγόμενα', *Επιστήμη και Κοινωνία*. 24 (άνοιξη).
- Derrida, J. (1996 [1995]). *Η έννοια του αρχείου*. Αθήνα: Εκκρεμές.
- Derrida, J. (1995). *Archive Fever*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Deutsche, R. (1998). *Evictions. Art and Spatial Politics*. Massachusetts: MIT Press.
- Deutsche, R. (1998) 'The Question of "Public Space"', http://www.thephotographyinstitute.org/journals/1998/rosalyn_deutsche.html
- Deutsche, R. (2008). 'Αγοραφοβία', στο Γ. Σταυρακάκης & Κ. Σταφυλάκης (επιμ.) *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, Αθήνα: Εκκρεμές.
- Foster, H. (2004). 'An Archival Impulse', *October* 110 (φθινόπωρο 2004): 1-22.
- Foster, H. (2006). 'An Archival Impulse', στο C. Merewether (επιμ.), *The Archive*, London: Whitechapel.
- Howarth, D. (2008 [2000]). *Η έννοια του λόγου*. Αθήνα: Πολύτροπο.
- Καστοριάδης, Κ. (1985 [1975]). *Η Φαντασική θέσμιση του κοινωνικού*. Αθήνα: Εκδόσεις Ράππα.
- Laclau, E. (1997 [1990]). *Για την επανάσταση στην εποχή μας*. Αθήνα: Νήσος.
- Laclau, E. & C. Mouffe (2001 [1985]). *Hegemony and Socialist Strategy*. London: Verso.
- Λιποβάτς, Θ. (1988). *Η απάρνηση του πολιτικού*. Αθήνα: Εκδόσεις Οδυσσέας.
- Λιποβάτς, Θ. (2001). *Δημοκρατικός λόγος, ψυχανάλυση, μονοθεϊσμός*. Αθήνα: Πιλέθρον.
- Λιποβάτς, Θ. (2007). *Το όνομα του πατέρα και η δυσφορία μέσα στον πολιτισμό*. Αθήνα: Πόλις.
- Marx U., Schwartz G., et al. (επιμ.). (2007). *Walter Benjamin's Archive*. London: Verso.
- Milonich, A., 'Artivism', <http://eicp.net/transversal/1203> (πρόσβαση 3.2009)
- Mouffe, C. *Critique as Counter-Hegemonic Intervention*. <http://eicp.net/transversal/0808/mouffe/en>
- Mouffe, C. (2004 [2000]). *Το δημοκρατικό παράδοξο*. Αθήνα: Πόλις.
- Ντελέζ, Ζ. & Φ. Γκουατταρί (1998 [1975]). *Κάφκα. Για μια ελάσσονα λογοτεχνία*. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.
- Nussbaum, M. C. (2006). *Frontiers of Justice, Disability, Nationality, Species Membership*. U.S.A: Harvard University Press.

- Phillips, L. & M. W. Jorgensen (2009 [2002]). *Ανάλυση λόγου. θεωρία και μέθοδος*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση.
- Rogoff, I. (2008). 'What is a Theorist?' στο Hlavajova M., Winder J., Choi B. (επιμ.), *On Knowledge Production: A Critical Reader in Contemporary Art*. Utrecht, BAK & Revolver.
- Spieker, S. (2008), *The Big Archive*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Σταυρακάκης, Γ. (1997). 'Εισαγωγή', στο E. Laclau, *Για την επανάσταση της εποχής μας*, Αθήνα, Νήσος.
- Σταυρακάκης, Γ. (2008). *Ο Λακάν και το πολιτικό*. Αθήνα: Ψυχογιός.

<http://www.temporaryservices.org/contact.html>

<http://www.ateliervanlieshout.com/works/slaveCity>

[http://www.critical-art.net/Biotech.html/_Intelligent Sperm](http://www.critical-art.net/Biotech.html/_Intelligent_Sperm) On-line 1999