

ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑΣ

**Η νέα ιδεολογική και πολιτική πλατφόρμα στην τέχνη μετά τη
«Documenta 11» (Kassel 2002). Από τον ύστερο μοντερνισμό στα
όρια της απομάγευσης.**

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

Κωνσταντίνος Σταφυλάκης

Αθήνα 2010

ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑΣ
ΥΠΟΨΗΦΙΟΣ ΔΙΔΑΚΤΟΡΑΣ: ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΣΤΑΦΥΛΑΚΗΣ
Α.Μ.: 1103Δ02
ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ ΛΙΠΟΒΑΤΣ

**Η νέα ιδεολογική και πολιτική πλατφόρμα στην τέχνη μετά τη
«Documenta 11» (Kassel 2002). Από τον ύστερο μοντερνισμό στα
όρια της απομάγευσης.**

Αθήνα 2010

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Εισαγωγή	8
----------------	---

Κεφάλαιο 1^ο

Οι παγκόσμιες καλλιτεχνικές διοργανώσεις στη μετανεωτερικότητα.

1.1. Η δεκαετία του '90. Κάτι αλλάζει;	16
1.2. Η 7 ^η Documenta: το περιεχόμενο του «πλουραλισμού» στη δεκαετία του '80.....	20
1.3. Συνέχεια και αλλαγή: η οικοδόμηση ενός πολιτικού λόγου.	36

Κεφάλαιο 2^ο

Ο πολιτικός λόγος της Documenta 11.

2.1. Μια επιμέλεια για τη «μετααποικιακή συνθήκη».	41
2.2. Η 1 ^η Πλατφόρμα της Documenta 11 και το ερώτημα της μεταπολεμικής δημοκρατίας.	45
2.3. Ο νέος πλουραλισμός και η πανοραμική έκθεση.	54
2.4. Από την 11 ^η Σεπτέμβρη στη Documenta 11.	67

Κεφάλαιο 3^ο

Θεωρία της Αυτοκρατορίας:

Η πολιτική φιλοσοφία των Hardt και Negri.

3.1. Μετά τον ιμπεριαλισμό;	75
3.2. Οι ιδεολογικές καταβολές της Αυτοκρατορίας.	77
3.3. Εργασία: μια απροσμέτρητη συντακτική δύναμη.	80
3.4. Θεωρία του Ιμπεριαλισμού και εργασία.	88
3.5. Αυτοκρατορία και Πλήθος: ο κύκλος.	94

3.6. Αμφισημίες της εμμένειας.	98
3.7. Έθνος και Λαός.	108

Κεφάλαιο 4^ο

Αυτοκρατορία και Αφρική: μια προβληματική σχέση

4.1. Αντιφάσεις της πολιτισμικής παγκοσμιοποίησης.	114
4.2. Η κυριαρχία: από την αποικιακή στη μετααποικιακή Αφρική.	118
4.3. Ο ομαλός χώρος της Αυτοκρατορίας.	131
4.4. Το ερώτημα της ταυτότητας: τα υποκείμενα της Αυτοκρατορίας.	141

Κεφάλαιο 5^ο

Αυτοκρατορία ή μετααποικιακή θεωρία;

Ερμηνείες της μετανεωτερικότητας.

5.1. Η Αυτοκρατορία ενάντια στη μετααποικιακή σκέψη.	157
5.2. Μετααποικιακή ταυτότητα: διαλεκτική και διαφορά.	166
5.3. Πλήθος ή υβριδικότητα;	170
5.4. Το πλήθος ως συγκεκριμένη καθολικότητα.	178
5.5. Η μετααποικία.	186

Κεφάλαιο 6^ο

Ο Okwui Enwezor και η μετααποικιακή θεωρία της τέχνης.

6.1. Ο επιμελητής της Documenta 11, Okwui Enwezor.	192
6.2. Πλουραλισμός, μεταμοντερνισμός και αφρικανική καλλιτεχνική διασπορά: η κριτική του Okwui Enwezor.	196
6.3. Αφρικανοί καλλιτέχνες στη Δυτική Μητρόπολη: το «πεδίο δυσκολίας».	213
6.4. Η τέχνη μετά το άπαρτχαϊντ: τραύμα και απώθηση.	238
6.5. Η βουβή μαύρη φιγούρα.	246

Κεφάλαιο 7^ο

Ο πολιτικός λόγος της Documenta 11: Δεύτερη ανάγνωση.

7.1. Ο «νέος διεθνισμός»: προσδοκία και απογοήτευση.	266
7.2. Από το «διεθνές» στο «παγκόσμιο».	271
7.3. Οι γλώσσες της Documenta 11.	279
7.4. Documenta 11 και «μνήμη».	301

Επίλογος:

Αντινομίες της μετααποικιακής τέχνης.	316
---	------------

Βιβλιογραφία.	330
---------------------------	------------

Εισαγωγή

Η ανά χείρας διδακτορική διατριβή ερευνά την επιρροή που άσκησε το έργο *Αυτοκρατορία* (2000) των Michael Hardt και Antonio Negri στο διεθνές πεδίο της τέχνης, αξιοποιώντας ως υπόθεση εργασίας την σημαντική διεθνή καλλιτεχνική διοργάνωση Documenta 11, που έλαβε χώρα στο Kassel της Γερμανίας το 2002. Η έκδοση της *Αυτοκρατορίας* έπαιξε καταλυτικό ρόλο στη σύγχρονη θεωρία της τέχνης καθώς πολλοί θεωρητικοί τέχνης και επιμελητές καλλιτεχνικών εκθέσεων-διοργανώσεων θεώρησαν πως το νέο συλλογικό πολιτικοκοινωνικό υποκείμενο που εισηγούνται οι συγγραφείς της, το «πλήθος» (multitude), εκπροσωπεί τις πολιτιστικές διαδικασίες που η σύγχρονη ριζοσπαστική τέχνη επιχειρεί να φέρει εις πέρας. Η ιδέα των Hardt και Negri ότι οι σύγχρονες μετατοπίσεις-μετακινήσεις, ο σύγχρονος νομαδισμός και η πολιτιστική επιμειξία συγκροτούν μια ριζοσπαστική τάση ανατροπής των διεθνών μηχανισμών κυριαρχίας που ονομάζουν «αυτοκρατορία» βρήκε ιδιαίτερη ανταπόκριση σε, θεσμικούς και μη, φορείς δράσεις του καλλιτεχνικού πεδίου που στις αρχές του νέου αιώνα επιχειρούσαν να εντοπίσουν ένα παγκόσμιο νόημα των ριζοσπαστικών πολιτιστικών και καλλιτεχνικών εγχειρημάτων. Έτσι αρκετοί θεώρησαν πως διαφορετικές μορφές κριτικής τέχνης, από διαφορετικά σημεία του πλανήτη, μπορούν να αποκτήσουν κοινό παρανομαστή: την ανατρεπτική δημιουργικότητα του «πλήθους».

Ο καλλιτεχνικός διευθυντής της Documenta 11, Okwui Enwezor, πρότεινε πως οι πολιτιστικές και καλλιτεχνικές εκφράσεις του μετααποικιακού κόσμου μπορούν να βρουν στο «πλήθος» ένα μοναδικό σύμμαχο για να σπάσουν τα δεσμά του δυτικισμού και να υλοποιήσουν ένα πρωτοφανές άλμα από το «περιθώριο» στο παγκόσμιο «κέντρο». Η επιμελητική ομάδα της Documenta 11 θα θεωρήσει ότι η υβριδικότητα των σύγχρονων καλλιτεχνικών εγχειρημάτων μπορεί να περιγραφεί καλύτερα αν υιοθετήσουμε την ιδέα του «πλήθους» και προσανατολιστούμε στους άξονες δραστηριοποίησης που αυτή προτείνει. Η Documenta 11 αποτέλεσε ένα ξεχωριστό διεπιστημονικό εγχείρημα, ένα μοναδικό παράδειγμα εκλέπτυνσης και θεωρητικοποίησης της καλλιτεχνικής επιμέλειας (curating). Ο καλλιτεχνικός της διευθυντής, Okwui Enwezor, διατυπώνει έναν εξαιρετικά πολιτικοποιημένο ριζοσπαστικό λόγο που τα τελευταία 20 χρόνια επιχειρεί να αναδείξει τη σημασία της

«μετααποικιακής τέχνης» καλλιτεχνών που έχουν υποστεί τις συνέπειες της αποικιοκρατίας, της απελευθέρωσης, της αποαποικιοποίησης, της μετανάστευσης κ.ο.κ. Ο Enwezor, πριν βρεθεί στο τιμόνι της πιο σημαντικής μεταπολεμικής καλλιτεχνικής διοργάνωσης, συνέβαλε καθοριστικά στην ανάδειξη και θεωρητικοποίηση της «μετααποικιακής» τέχνης αξιοποιώντας τα κριτικά εργαλεία που του πρόσφερε η μετααποικιακή θεωρία. Αναλαμβάνοντας τη Documenta 11 επεδίωξε να ανατρέψει τη δυτικοκεντρική εικόνα των ευρωπαϊκών θεσμών οργανώνοντας την έκθεση γύρω από θεματικές που εστιάζουν στα κοινωνικά προβλήματα του μετααποικιακού κόσμου. Το εκθεσιακό, αλλά και θεωρητικό, αποτέλεσμα της Documenta 11 επέφερε σημαντικές ανατροπές στον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε σήμερα τους διεθνείς καλλιτεχνικούς θεσμούς. Οι δραστηριότητες της Documenta 11 έλαβαν, όμως, χώρα υπό την σκιά της 11^{ης} Σεπτεμβρίου. Ο Enwezor πρότεινε, χρησιμοποιώντας μια επιθετική μεταφορά, πως το «κενό» που δημιουργήθηκε στο κέντρο του Μανχάταν είναι ο χώρος όπου μια νέα παγκόσμια κουλτούρα, μια κουλτούρα του «πλήθους» μπορεί να αναδυθεί.

Ερχόμαστε έτσι αντιμέτωποι με μια σειρά από πολιτικά και θεωρητικά ερωτήματα που οφείλουμε να διαλευκάνουμε. Μπορεί η ιδέα του «πλήθους» να συμβάλλει στη ριζοσπαστική κατανόηση της μετααποικιακής τέχνης; Μπορούν οι όροι που χρησιμοποιούν οι συγγραφείς της Αυτοκρατορίας, για να εξηγήσουν τις παγκόσμιες αλλαγές στη μετανεωτερική φάση που διανύουμε, να συμβάλλουν στην ορθή κατανόηση του μετααποικιακού κόσμου και των προβλημάτων του; Η ανά χείρας έρευνα στοχεύει να διαλευκάνει τόσο την ιδέα της μετααποικιακής τέχνης όσο και την ιδέα του πλήθους αναλύοντας κριτικά τις πολιτικές και πολιτιστικές επιπτώσεις της εισαγωγής και εφαρμογής εννοιών όπως η «αυτοκρατορία» και το «πλήθος» στα πεδία της θεωρίας της τέχνης και της μετααποικιακής θεωρίας.

Το συμπέρασμα στο οποίο οδηγούμαστε είναι «αρνητικό». Η πολυπλοκότητα του μετααποικιακού κόσμου, των πολιτιστικών του εκφράσεων, των κριτικών του φωνών δεν μπορεί να «υποκατασταθεί» από την μάλλον γενικευτική έννοια του «νομαδισμού» που εισηγείται η ιδέα του «πλήθους». Ωστόσο για να καταλήξουμε στο συμπέρασμα αυτό ακολουθούμε μια διεπιστημονική μεθοδολογία «παράλληλης» ανάλυσης και κριτικής επεξεργασίας των πεδίων της «θεωρίας του πλήθους» και της «μετααποικιακής σκέψης».

Οργανώνουμε την μελέτη αυτή ως εξής. Στο πρώτο κεφάλαιο εξετάζουμε την πρόσφατη ιστορία του φαινομένου των μεγάλων διεθνών καλλιτεχνικών

διοργανώσεων εστιάζοντας στην περίοδο '80 – 2002. Μελετούμε την πρόσφατη ιστορία του θεσμού της Documenta και άλλων περιοδικών καλλιτεχνικών θεσμών για να εντοπίσουμε τους τρόπους που αυτοί αντέδρασαν στο φαινόμενο της παγκοσμιοποίησης. Έτσι, αναλύουμε την ιδέα του πολιτιστικού πλουραλισμού που, ήδη από την δεκαετία του '80, έπαιξε κομβικό ρόλο στην πολιτιστική πολιτική των διεθνών καλλιτεχνικών διοργανώσεων.

Στο δεύτερο κεφάλαιο της διατριβής εστιάζουμε στον «πολιτικό λόγο» που διατύπωσε η Documenta 11 μέσα από το επιμελητικό κείμενο του καλλιτεχνικού διευθυντή της αλλά και τα συνέδρια που έλαβαν χώρα στο πλαίσιο της διοργάνωσης. Η Documenta 11 ήταν η πρώτη καλλιτεχνική διοργάνωση που προετοιμάστηκε μέσα από «πλατφόρμες λόγου» και «συνεδριακές διαδικασίες» οι οποίες διαμόρφωσαν την επιμελητική και πολιτική στρατηγική της έκθεσης. Εστιάζουμε στην «πρώτη πλατφόρμα-συνέδριο» της Documenta 11 καθώς σε αυτή συνέβαλλαν πολλοί σύγχρονοι διανοητές της πολιτικής φιλοσοφίας, όπως οι Hardt και Negri, Ernesto Laclau, Chantal Mouffe, Immanuel Wallerstein, Stuart Hall κ.α., σε μια προσπάθεια να προσεγγίσουν το παρόν και το μέλλον της μεταπολεμικής δημοκρατίας. Αναλύουμε τους λόγους για τους οποίους οι έννοιες που πρότειναν οι Hardt και Negri κέρδισαν ιδιαίτερη απήχηση στο κόσμο της τέχνης με ενδεικτικότερη την επιρροή που άσκησαν στον ίδιο τον καλλιτεχνικό διευθυντή της Documenta 11. Μέσα από την επιρροή αυτή ο Enwezor θα περιγράψει την εποχή που εγκαινιάζει η 11^η Σεπτέμβρη μάλλον άστοχα, ως μια νέα περίοδο «αποαποικιοποίησης» που επιτάσσει και επισπεύδει τη διαμόρφωση του «πλήθους».

Όμως, για να καταθέσουμε μια πιο διεξοδική θεώρηση των ιδεών της «αυτοκρατορίας» και του «πλήθους», που εισέβαλαν στην καθημερινότητα του καλλιτεχνικού λόγου και της θεωρίας της τέχνης, αφιερώνουμε ένα εκτενές κεφάλαιο στην πολιτική θεωρία της *Αυτοκρατορίας*. Στο τρίτο κεφάλαιο διερευνούμε τις πολιτικές και ιδεολογικές καταβολές της *Αυτοκρατορίας* στην ιταλική αυτονομιστική σκέψη, της οποίας ο Negri θεωρείται, μέχρι σήμερα, σημαντικός ανανεωτής και εκπρόσωπος. Εξετάζουμε συνοπτικά την επιρροή του πολιτικού κλίματος της δεκαετίας του '70 στην σκέψη του Negri και παρακολουθούμε την φιλοσοφικοπολιτική της εξέλιξη μέχρι τα μονοπάτια του σύγχρονου μεταφορντισμού. Εξετάζουμε παράλληλα τις, ενίοτε έντονες, κριτικές που ασκήθηκαν στην *Αυτοκρατορία* μετά την απήχηση που αυτή είχε στα νέα κοινωνικά κινήματα και στο κίνημα της «αντι-παγκοσμιοποίησης». Με στόχο να οριοθετήσουμε τα πολιτικά

διακυβεύματα της *Αυτοκρατορίας* εστιάζουμε ιδιαίτερα στην ευθεία κριτική που άσκησε στο εν λόγω έργο ο Ernesto Laclau. Η κριτική αυτή έχει εξαιρετική σημασία για την αναλυτική και κριτική σκοπιά που η έρευνα αυτή επιχειρεί να προτείνει καθώς βοηθάει να διακρίνουμε μεταξύ διαφορετικών παραδόσεων πολιτικής σκέψης και να κατανοήσουμε γιατί η «εμμενής» (immanent) επαναστατική παράδοση που εκπροσωπεί ο Negri σαγηνεύει το πεδίο της τέχνης την εποχή της παγκοσμιοποίησης.

Ωστόσο επιχειρούμε να διευρύνουμε την κριτική στην Αυτοκρατορία δείχνοντας ότι το εννοιολογικό της πρίσμα, παρά τις διακηρύξεις των συγγραφέων της, δεν προσφέρεται για μια αναλυτική κατανόηση της μετααποικιακής πραγματικότητας. Η κριτική αυτή έχει κομβική σημασία για το εγχείρημά μας καθώς μας οδηγεί πιο κοντά στο συμπέρασμα ότι η τέχνη που επιχειρεί να αναδείξει τα προβλήματα και τις προοπτικές του μετααποικιακού κόσμου και της μετααποικιακής διασποράς δεν επωφελείται ιδιαίτερα από την βιαστική υιοθέτηση της πολιτικής ρητορικής των Hardt και Negri. Στο τέταρτο κεφάλαιο αξιοποιούμε εκτενή βιβλιογραφία από τα πεδία του μετααποικιακού στοχασμού, των διεθνών σχέσεων, της πολιτικής κριτικής για να διαυγάσουμε τη σχέση της «αυτοκρατορίας» με τη μετααποικιακή Αφρική. Καθώς στόχος του επιμελητή της Documenta 11 υπήρξε, για δύο δεκαετίες, η ανάδειξη της μετααποικιακής αφρικανικής, και ιδίως νοτιαφρικανικής τέχνης στο διεθνές προσκήνιο ερευνούμε τις επιπτώσεις των ιδεών της *Αυτοκρατορίας* στην κατανόηση του μετααποικιακού κόσμου. Προτείνουμε, με τη βοήθεια κριτικών που ασκήθηκαν στην *Αυτοκρατορία*, πως η ιδέα ενός χωρικά, οικονομικά, δικαϊκά και πολιτικά ενοποιημένου χώρου, όπως η «αυτοκρατορία» αγνοεί την πραγματικότητα της μετααποικιακής Αφρικής καθώς υποβαθμίζει την σημασία των αντιφατικών πολιτικών διεργασιών που έλαβαν χώρα από την ανεξαρτησία μέχρι σήμερα.

Στο πέμπτο κεφάλαιο της διατριβής επιχειρούμε να τοποθετηθούμε πάνω σε ένα θεωρητικό και μεθοδολογικό ζήτημα που σήμερα καθίσταται κρίσιμο για την θεωρία της τέχνης. Οι συγγραφείς της Αυτοκρατορίας δεν ισχυρίστηκαν μόνο ότι προσφέρουν ένα νέο πρίσμα ανάλυσης του μετανεωτερικού και μετααποικιακού κόσμου αλλά, επίσης, ότι το πεδίο της μετααποικιακής κριτικής και θεωρίας δεν μπορεί να προσφέρει πια τα κατάλληλα πεδία για την ορθή κατανόηση των ριζοσπαστικών διαδικασιών της μετανεωτερικότητας. Σε μια προσπάθεια να τοποθετηθούμε πάνω σε μια «αντιπαράθεση» που ακόμα δεν έχει οδηγήσει σε εκτενή συζήτηση εξετάζουμε ορισμένες κεντρικές διαφορές ανάμεσα στην θεωρία της

«αυτοκρατορίας» και στο ευρύτερο πεδίο της μετααποικιακής κριτικής. Θεωρούμε πως η κριτική που οι δύο στοχαστές ασκούν στη μετααποικιακή σκέψη, αναφερόμενοι κυρίως στο έργο του Homi Bhabha, δεν προσφέρει ικανοποιητικές εναλλακτικές στα μετααποικιακά κριτικά εργαλεία γιατί προκρίνει μια μορφή πολιτικού αφθορμητισμού που υποβαθμίζει τη διαλεκτική κυριαρχίας/υποταγής, αποικιοκράτη/αποικιοκρατούμενου, μητρόπολης/διασποράς. Εστιάζοντας σε παραδείγματα από τη σύγχρονη τέχνη, τις σύγχρονες μορφές καλλιτεχνικού παρεμβατισμού, προσπαθούμε να αναδείξουμε την πολύπλοκη μετααποικιακή σχέση-διαλεκτική ανάμεσα στη δυτική μητρόπολη και τη μετααποικιακή διασπορά, η οποία ενίοτε λαμβάνει τη μορφή μιας «διαζευκτικής» σχέσης, μιας αμοιβαίας «αδιαφορίας». Έτσι, προτείνουμε πως, αντί να εγκαταλείψουμε τα εργαλεία της μετααποικιακής κριτικής, όπως οι δύο συγγραφείς μας προτείνουν, οφείλουμε να επανεξετάσουμε τους τρόπους που αυτά αξιοποιήθηκαν τις δύο τελευταίες δεκαετίες για να κατανοήσουν τα κοινωνικοπολιτικά διακυβεύματα της μετααποικιακής και μετανεωτερικής τέχνης.

Προβαίνουμε σε μια τέτοια επανεξέταση στο έκτο κεφάλαιο εστιάζοντας στο πλούσιο θεωρητικό έργο του ίδιου του επιμελητή της Documenta 11, Okwui Enwezor, ο οποίος συνέβαλε καταλυτικά στη δημιουργία ενός γένους «μετααποικιακής θεωρίας της τέχνης» που έχει ως άξονα την κριτική του δυτικοκεντρισμού που διέπει τους μητροπολιτικούς πολιτιστικούς θεσμούς της τέχνης. Εξετάζουμε ορισμένα σημαντικά θεωρητικά του κείμενα που, κατά τη δεκαετία του '90, συνέβαλαν στην θεωρητικοποίηση και ανάδειξη του έργου καλλιτεχνών της αφρικανικής διασποράς. Η μετααποικιακή σκέψη του Enwezor είναι εξαιρετική καυστική απέναντι στο μεταμοντερνισμό και στις πλουραλιστικές του αξίες καθώς θεωρεί ότι εξωτικοποιούν τους καλλιτέχνες της διασποράς και επιβάλλουν νέες ιεραρχίες και αναπαράγουν τα μοντέλα του δυτικού μοντερνισμού. Βρίσκουμε τη κριτική αυτή ιδιαίτερα σημαντική γιατί θεωρούμε πως ο νομαδισμός, ο νέος φυλετισμός, ο νέος βαρβαρισμός και η πολιτιστική «επιμειξία» που προτείνει η θεωρία του «πλήθους» δεν επιτυγχάνει κάποια ρήξη με τον δυτικοκεντρισμό και τον μοντέρνο πριμιτιβισμό αλλά, αντίθετα, μάλλον τους αναπαράγει. Τα συμπεράσματα γίνονται οξύτερα όταν εστιάζουμε στην ίδια τη μετά-άπαρτχάιντ πολιτιστική και καλλιτεχνική πραγματικότητα της Νοτίου Αφρικής. Οι φυλετικοί, κοινωνικοί και πολιτιστικοί κώδικες διαρκώς επανεγγράφονται αναπαράγοντας ορισμένες χρόνιες κοινωνικές διαιρέσεις. Αξιοποιώντας τις αναλύσεις του ίδιου του Enwezor, αλλά και

άλλων θεωρητικών-κριτικών, επιχειρούμε να δείξουμε πως η «αισιόδοξη θεωρία» της «αυτοκρατορίας», που αντιλαμβάνεται τη παγκοσμιοποίηση ως σχηματισμό ενός εμμενούς πλανητικού χώρου που απελευθερώνει δημιουργικές-παραγωγικές δυνάμεις, αποσιωπά τις πολύπλοκες διαδικασίες της μνήμης, της επεξεργασίας των τραυμάτων, της δικαιοσύνης, της «συμφιλίωσης», της ενοχής που συνεχίζουν να απασχολούν τον κοινωνικό ιστό των μετααποικιακών κρατών. Επομένως, χρησιμοποιούμε τις αναλύσεις του ίδιου του Enwezor για να δείξουμε πως η βιαστική υιοθέτηση των ιδεών της Αυτοκρατορίας, τόσο από τον ίδιο όσο και από το ευρύτερο πεδίο της τέχνης, δεν συμβάλει απαραίτητα στην ριζοσπαστικοποίηση της μετααποικιακής τέχνης και θεωρίας.

Στο έβδομο κεφάλαιο επιστρέφουμε στη Documenta 11 για να εξετάσουμε αναλυτικότερα ορισμένες από τις καλλιτεχνικές τάσεις που η εν λόγω διοργάνωση παρουσίασε. Εστιάζουμε διεξοδικά στο έργο καλλιτεχνών που, τα τελευταία 20 χρόνια, παρήγαγαν κριτικές μορφές τέχνης εξερευνώντας τις ραγδαίες κοινωνικές και πολιτικές αλλαγές που έλαβαν χώρα στον τόπο τους. Αναλύουμε την ορατότητα που οι καλλιτέχνες αυτή διεκδικούν στο σύγχρονο πεδίο της τέχνης και τις ιδεολογικές παγίδες που κρύβουν τα σύγχρονα μεγάλα πολυπολιτισμικά «σόου».

Στον επίλογο της έρευνας πραγματοποιούμε έναν απολογισμό του ρόλου των μεγάλων διεθνών καλλιτεχνικών διοργανώσεων στη νεωτερικότητα με τη βοήθεια ορισμένων πιο σύγχρονων τοποθετήσεων του Okwui Enwezor. Ακολουθώντας τα συμπεράσματα του ίδιου του Enwezor από την πορεία του στο πεδίο των διεθνών καλλιτεχνικών θεσμών καταλήγουμε στην εικόνα μιας μετααποικιακής πραγματικότητας που παραμένει βαθιά αντιφατική και αντινομική. Τα διεθνή καλλιτεχνικά σόου παραμένουν, μέχρι σήμερα, πεδία διεκδίκησης της ταυτότητας, πεδία εθνικής πολιτιστικής πολιτικής και «υπεροχής», πεδία αναπαραγωγής των αξιών του δυτικού μοντερνισμού και της κληρονομιάς του. Έτσι, η εικόνα που σχηματίζεται στο τέλος της έρευνας αυτής επιχειρεί να υπογραμμίσει τα προβλήματα της ρητορικής περί «νομαδισμού» που επικράτησε στο νέο πεδίο της τέχνης μέσα από την επιρροή της *Αυτοκρατορίας*.

Οι τρόποι και μέθοδοι αξιοποίησης των εννοιών της πολιτικής φιλοσοφίας στο σύγχρονο, διεθνές πεδίο της τέχνης μετατρέπονται σε ένα αγωνιώδες ερώτημα που δεν μπορεί να απαντηθεί παρά μόνο μέσα από τη μελέτη των επιπτώσεων της θεωρητικοποίησης. Η πύκνωση των συζητήσεων σχετικά με τις πολιτικές διαστάσεις των σύγχρονων καλλιτεχνικών πρακτικών και τους τρόπους που επινοούν για να

παρέμβουν στον κοινωνικό ιστό μας οδηγεί στη διατύπωση ενός άλλου θεωρητικού λόγου που θα μπορούσε ίσως να ονομαστεί «πολιτική θεωρία της τέχνης». Στα κεφάλαια που θα ακολουθήσουν θα επιχειρήσουμε να αναδείξουμε μερικές από τις δυσκολίες που συναντάμε όταν σκεπτόμαστε τη σύγχρονη τέχνη με τους όρους που προσφέρει η σύγχρονη πολιτική θεωρία. Βασικός μας στόχος θα είναι να δείξουμε πως οι γενικεύσεις και οι ιδεολογικές πλάνες που παράγονται όταν οι όροι της *Αυτοκρατορίας* «μεταφραστούν» για να ερμηνεύσουν τις πολιτιστικές εκφράσεις του μετααποικιακού κόσμου έχουν σοβαρό τίμημα.

Κεφάλαιο 1^ο

Οι παγκόσμιες καλλιτεχνικές διοργανώσεις στη μετανεωτερικότητα.

1.1. Η δεκαετία του '90. Κάτι αλλάζει;

Οι παγκόσμιες κοινωνικές και οικονομικές διαδικασίες που κατά την δεκαετία του '90 θα ονομαστούν «παγκοσμιοποίηση», από μια μεγάλη σειρά διαφορετικών σχολών σκέψης και πειθαρχιών, θα επιδράσουν ριζικά στους τρόπους που παράγεται και κυκλοφορεί η τέχνη. Το «πεδίο της τέχνης», με τη μεταπολεμική θεσμική υπόσταση που απέκτησε χάριν της δραστήριας πολιτιστικής πολιτικής των εθνών και της προσπάθειας αναβάθμισης της πολιτιστικής τους αίγλης, θα υποστεί ριζικές αλλαγές και σημαντική μετατόπιση του κέντρου βάρους. Με λίγα λόγια, θα υποστεί αυτό που αρκετοί αναλυτές περιγράφουν ως «κρίση ταυτότητας». Οι αλλαγές αυτές σηματοδοτούνται από την ανάδειξη και τον ταχύτατο πολλαπλασιασμό των μεγάλων διεθνών καλλιτεχνικών διοργανώσεων. Με πρωταγωνιστή τον θεσμό των biennale, το πεδίο της τέχνης θα αντικρίσει νέους θεσμούς να ανθίζουν και παλιότερους να αποκτούν παγκόσμια αίγλη – από το Sao Paulo μέχρι την Shanghai και την Κωνσταντινούπολη. Το θεσμικό και πολιτιστικό φαινόμενο των μεγάλων διεθνών καλλιτεχνικών διοργανώσεων δεν ήταν κάτι καινούργιο. Πολλοί αναλυτές στρέφουν το βλέμμα τους στις ιστορικές περιόδους των βιομηχανικών επαναστάσεων και της αποικιοκρατίας για να ερμηνεύσουν την εμφάνιση των «global shows» με βάση την «αίγλη» που αυτά προσέδιδαν στα «ισχυρά έθνη». Όμως, η κυριαρχία της νέας οικονομίας και η συνακόλουθη ιδέα, για κάποιους ίσως χίμαιρα, μιας παγκόσμιας κουλτούρας – μιας πολυπολιτισμικότητας που σηματοδοτεί τον θρίαμβο της «ευημερίας» και την ταφόπλακα της αιματηρής εμπειρίας του 20^{ου} αιώνα οδήγησε σε αναδιάταξη των υπαρκτών «διεθνών καλλιτεχνικών διοργανώσεων» - σε αναζήτηση νέου νοήματος και περιεχομένου. Η αναζήτηση της πολιτισμικής πολυπλοκότητας, διαφορετικότητας και αντίθεσης θα αναχθεί σε πρόταγμα των πιο δυναμικών στοιχείων του νέου πεδίου της τέχνης. Η δυναμική αυτή διαδικασία θα ανατρέψει αρκετά από τα θεωρητικά, οργανωτικά και επιμελητικά (curatorial) πρότυπα της δομής της διεθνούς καλλιτεχνικής διοργάνωσης ώστε να ανταποκριθεί στο νέο κλίμα

«συζεύξεων», διεθνικών συνεργασιών κ.λπ. Η πολιτιστική πολιτική των μεγάλων διοργανώσεων θα επιχειρήσει να υπερβεί την λογική που συνδέει το καλλιτεχνικό θέαμα με ένα πανόραμα καλλιτεχνικών πρακτικών που συμπεριλαμβάνουν τους «εθνικούς εκπροσώπους» της όποιας χώρας επιθυμεί να διεκδικήσει κάποιο ρόλο στον ανταγωνισμό της πολιτιστικής βιομηχανίας. Οι νέες μπιενάλε δεν θα ακολουθήσουν πιστά το πρότυπο που καθιέρωσε η μπιενάλε της Βενετίας, τους εθνικούς-χώρους περίπτερα που φιλοξενούν ό,τι «αντιπροσωπεύει» τις εθνικές πολιτιστικές πολιτικές. Η ανεξάρτητη επιμέλεια (curating-curatorship) θα αναδειχθεί ως ο σημαντικότερος ρυθμιστής της εικόνας των νεοσύστατων θεσμών και ο επιμελητής (curator) ο κεντρικός αφηγητής – ο «επόπτης» των οιονεί ρηξικέλευθων διαδικασιών που συντελούνται στις επιμέρους καλλιτεχνικές σκηνές. Την δεκαετία του '90, οι συντελεστές των διαφορετικών διοργανώσεων θα στραφούν συνειδητά προς την παραγωγή ενός λόγου, μιας πολύπλευρης ρηματικής κατασκευής που να αντανakλά τις παγκόσμιες αλλαγές. Ο λόγος αυτός ενσαρκώθηκε θεσμικά μέσα από εκδόσεις, περιοδικά, επιμελητικά και θεωρητικά κείμενα, κριτικές, συνεντεύξεις, συλλογικούς τόμους, συνέδρια και πλατφόρμες διαλόγου. Η νέα αυτή ρηματική κατασκευή, με την υλική και θεσμική της υπόσταση, θα επιχειρήσει να διεμβολίσει ένα νέο κοινό, να «επαναφεύρει» το κοινό της τέχνης και να το εντάξει σε πολύπλοκες διαδικασίες διαλόγου. Προϋπόθεση για ένα τέτοιο πολιτισμικό, ηγεμονικό και ρηματικό εγχείρημα ήταν να πειστεί ο πιθανός θεατής-επισκέπτης ότι οι νέες εκθέσεις αφορούν, αγγίζουν τα τρέχοντα κοινωνικά ζητήματα της παγκοσμιοποίησης κι ότι μπορούν να προσφέρουν μια αναστοχαστική γλώσσα για την πρόσληψη και την ερμηνεία των βαθύτερων παγκόσμιων αλλαγών. Η έννοια του «παγκόσμιου» (global) μεταβλήθηκε σε ένα είδος φετίχ – ένα «κενό σημαίνον» γύρω από το οποίο διάφορες ιστορικές, θεωρητικές και κριτικές προσεγγίσεις θα άρθρωναν τον πολύπλοκο λόγο τους.

Μια βιαστική ερμηνεία του νέου αυτού πολιτιστικού φαινομένου σπεύδει, αναγωγικά, να ερμηνεύσει τις συζητούμενες αλλαγές με βάση τις νεοφιλελεύθερες οικονομικές επιλογές της παγκοσμιοποίησης και τις σαρωτικές επιπτώσεις που αυτές έχουν στο πεδίο του πολιτισμού.

Όμως, η πολυπλοκότητα της κατάστασης και οι προϋποθέσεις των αλλαγών που συντελέστηκαν μας αναγκάζουν να διακρίνουμε παραμέτρους που δεν επιδέχονται εύκολες ερμηνείες. Αυτό που καθιστά τα πράγματα πιο πολύπλοκα απ' όσο ίσως φαίνονται είναι το γεγονός του πολλαπλασιασμού των εγχειρημάτων

(καλλιτεχνικών, θεωρητικών κ.λπ.) να παράξουν έναν ριζοσπαστικό λόγο, εμπλουτισμένο με αναφορές και ερείσματα στην σύγχρονη πολιτική σκέψη και φιλοσοφία, ώστε να δικαιολογήσουν τις ρήξεις που επιφέρουν στα ήδη γνωστά μοντέλα ριζοσπαστικής καλλιτεχνικής πράξης και πρωτοπορίας. Με άλλα λόγια βρισκόμαστε μπροστά σε μια «αντίθεση», σε μια κατάσταση που μπορεί ίσως να περιγραφεί με τους όρους μιας «αντινομίας»: καθώς το παγκόσμιο πεδίο της τέχνης διευρύνεται για να σχηματίσει μια «νέα αγορά της τέχνης» και να αναδιατάξει το χρηματιστήριο των καλλιτεχνικών αξιών, μια σειρά από καλλιτεχνικά αιτήματα για ριζοσπαστικότητα, για πολιτικά και κοινωνικά ρηξικέλευθη τέχνη, έρχονται στο προσκήνιο με πρωτοφανή ένταση. Τούτη η «αντίθεση-αντινομία» εντοπίζεται στο εσωτερικό των αμφισβητούμενων αυτών θεσμών, που διεκδικούν τον ρόλο τους στο παγκόσμιο οικονομικό και πολιτιστικό παιχνίδι.

Η αναζήτηση για μια «νέα ριζοσπαστικότητα», για νέες μορφές καλλιτεχνικής παρεμβατικότητας και κοινωνικής δέσμευσης, μπορεί να γίνει αντιληπτή και ως αντίθεση-ένταση στο εσωτερικό του ίδιου του «μεταμοντέρνου». Ίσως πρόκειται για μια κρίση ταυτότητας του ίδιου του μεταμοντερνισμού. Την ίδια στιγμή που μια σειρά από φωνές προαναγγέλλουν το «τέλος της ιστορίας», το τέλος της πολιτικής σύγκρουσης, την υπέρβαση των πολιτιστικών και θρησκευτικών διαχωρισμών που αιματοκύλισαν τον πλανήτη για αιώνες, αρκετές φωνές του χώρου της τέχνης θα αντιληφθούν ότι μια τέτοια προοπτική θα σήμαινε το τέλος του πεδίου της τέχνης, το τέλος του διχογνωμικού ρόλου που είχε «ανατεθεί» στη τέχνη μεταπολεμικά. Η αναζήτηση για μια πολιτικά ριζοσπαστική τέχνη, ικανή να αμφισβητήσει τις παγκόσμιες πολιτικές συναινέσεις, θα τεθεί για πρώτη φορά στο εσωτερικό των νέων θεσμών, με οργανωτικό και επιμελητικό τρόπο. Το ερώτημα της πολιτικά ριζοσπαστικής τέχνης δεν θα αποτελεί πια αίτημα ενός περιορισμένου κύκλου καλλιτεχνών, κριτικών, θεωρητικών φωνών (οργανωμένων συλλογικά στα πρότυπα της δυτικής πρωτοπορίας) αλλά θα μετατραπεί σε κομβικό σημείο αναφοράς των νέων θεσμικών λόγων. Οι εσωτερικές αλλαγές δεν ήταν αμελητέες. Οι καλλιτέχνες που τη δεκαετία του '80 επιχειρούσαν να προτάξουν την «πολιτιστική αντίσταση» στη μαζική κουλτούρα, τον «κριτικό και αντιπολιτευτικό (oppositional) μεταμοντερνισμό» ενάντια στη μεταμοντέρνα απάθεια, θα αντικρίσουν αμήχανα ένα καλλιτεχνικό πεδίο που μετατρέπει τα συνθήματά τους σε συμβατική διάλεκτο των νέων θεσμικών εκφράσεων. Η συντριπτική πλειονότητα των «διεθνών επιμελητών» και των νεοεμφανιζόμενων παραγόντων θα διαβεβαιώσουν ότι τους ενδιαφέρει μια

τέχνη που να μπορεί να «μιλήσει» για την παγκόσμια πολιτική πραγματικότητα, να προσφέρει ένα λεξιλόγιο για την κριτική πρόσληψη της νέας παγκοσμιότητας. Η «νέα ριζοσπαστικότητα» θα αποτελέσει το βασικό ζητούμενο του λόγου που θα παράξουν οι μπιενάλε, οι Manifesta (ευρωπαϊκή biennale) και οι Documenta στο Kassel της Γερμανίας. Ταυτόχρονα, οι μεθοδολογικές ρήξεις που πρότείνει ο μεταμοντερνισμός, η επιφύλαξη απέναντι στην γραμμικότητα των μεγάλων ιστορικών αφηγήσεων, και η αισθητική-ηθική επιφύλαξη ενάντια στο κλείσιμο του νοήματος και του κειμένου θα βρουν γόνιμο έδαφος στο νέο πεδίο της τέχνης. Οι νέες θεσμικές μορφές οργάνωσης της τέχνης θα θεμελιώσουν την «θεαματικότητα» σε «διαδικασίες», σε μορφές καλλιτεχνικής και πολιτιστικής παραγωγής, που παραμένουν «εν προόδω», σε πλατφόρμες, σε διαδικασιακά και διαδραστικά έργα, σε *in situ* συζητήσεις και σε διαδικασίες που ενισχύουν την διασπορά της καλλιτεχνικής διαδικασίας σε «άλλους» τόπους και θεσμούς. Οι μπιενάλε, με τα παράλληλα προγράμματά τους, φεστιβάλ, συνέδρια κ.λπ., είναι «έκκεντρες» διοργανώσεις που εμπλέκουν τοπικούς και διεθνείς φορείς συντελώντας στην διασπορά των βιωμάτων και των ερμηνειών.

Αυτές οι αντιφάσεις της «νέας ριζοσπαστικότητας» θα ενσαρκωθούν με τον πλέον παραδειγματικό (και ώριμο) τρόπο στις αρχές του νέου αιώνα, στην Documenta 11 του Κάσσελ (2002). Όπως αρκετοί σημειώνουν, η έκθεση της Documenta 11 ήταν μια από τις πρώτες εκθέσεις που σχεδιάστηκε, στο σύνολό της, ως κατάληξη, ως προσωρινή αποκρυστάλλωση μιας σειράς δημόσιων συζητήσεων-συνεδρίων που εστίαζαν σε ορισμένες πολιτικές, κοινωνικές και πολιτιστικές διαστάσεις του μεταποικιακού κόσμου.¹ Αυτή η έκκεντρη διαδικασία, που ξεκινάει από συλλογικές, συνεδριακές και διαλογικές διαδικασίες και καταλήγει στον εκθεσιακό χώρο φαντάζει σαν μια ριζική επανεφεύρεση της κριτικής των θεσμών (institutional critique) και, πιο συγκεκριμένα, της κριτικής του μουσείου, όπως αναδείχθηκε μέσα από τις κριτικές πρακτικές των ύστερων πρωτοποριών. Θα μπορούσε η αποδόμηση της επιμελητικής και οργανωτικής διαδικασίας, που επιχειρούν διοργανώσεις όπως η Documenta 11, να γίνει κατανοητή ως μια έμπρακτη

¹ Ο Wolfgang Lenk εξηγεί πως η ιδέα μιας διοργάνωσης απόλυτα βασισμένης σε προηγηθείσες διαδικασίες θεωρητικού διαλόγου, πραγματοποιημένες με τον πλέον επίσημο συνεδριακό τρόπο, προκάλεσε άγχος ότι η Documenta 11 θα λάβει τη μορφή μιας απλής εικονογράφησης των συνημάτων που θα προκύψουν από τις συνεδριακές πλατφόρμες κι ότι η «τέχνη» δεν θα ήταν σημαντικός παράγοντας της έκθεσης. *The First Postcolonial Documenta*, στο *50 years documenta 1955-2005 Archive in Motion: documenta Manual*, (επιμ.) Michael Glasmeier, Karin Stengel, Goettingen, Steidl, σελ.376

κριτική στην εθνική-αποικιοκρατική ιδεολογία και κυριαρχία των παραδοσιακών μουσειακών πολιτιστικών θεσμών της δύσης;

1.2. Η 7^η Documenta: το περιεχόμενο του «πλουραλισμού» στη δεκαετία του '80.

Ας θυμηθούμε μια κομβική στιγμή στις ύστερες πρωτοπορίες, που η κριτική των θεσμών άρχισε να αποκτά τη μοναδική της αιχμηρότητα. Ο Douglas Crimp, ένας από τους πλέον διακεκριμένους κριτικούς της μουσειολογίας, μας θυμίζει όσα συνέβαιναν λίγους μήνες μετά τον Μάη του '68. Τότε ο ποιητής-εικαστικός Marcel Broodthaers, αφού συμμετάσχει στη κατάληψη του Palais des Beaux Arts στις Βρυξέλλες, θα εγκαιनिιάσει το περίφημο Département des Aigles (τμήμα των αετών), δηλαδή το τομέα XIX^{ème} Siècle του «φανταστικού ψευδο-μουσείου» Musée d' Art Moderne. Το μουσείο αυτό θα λάβει τη μορφή μιας πολύπλοκης εγκατάστασης που θα ξεδιπλωθεί σε διάφορα χρονικά στάδια και θα στοχεύσει στην κατάδειξη των ιδεολογικών μηχανισμών των πολιτιστικών ιδρυμάτων και της εξουσίας που ασκούν επί της Βέλγικης κουλτούρας.² Πριν από τα επίσημα εγκαίνια του μουσείου του Broodthaers μια σειρά από αναγγελίες είδαν τη δημοσιότητα, προσδίδοντας στο εγχείρημα του μουσείου μια κάποια επισημότητα:

Έχουμε την ευχαρίστηση να ανακοινώσουμε στους πελάτες και τους περιέργους το άνοιγμα του «Τμήματος των Αετών» του Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης.

Τα έργα προετοιμάζονται· η ολοκλήρωσή τους θα καθορίσει την ημερομηνία στην οποία ελπίζουμε να κάνουμε την ποίηση και τις πλαστικές τέχνες να λάμψουν χέρι-με-χέρι.

Ελπίζουμε ότι η φόρμουλά μας «Ανιδιοτέλεια συν θαυμασμός» θα σας σαγηνέψει.³

² Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, Cambridge, The MIT Press, 1993, σελ.205

³ Marcel Broodthaers, "open letter, Düsseldorf, September 19, 1968" στο *Museum in Motion?: The Art Museum at Issue*, (επιμ.) Karel Blotkamp et al., The Hague: Government Printing Office, 1979, σελ.249



Εικόνα 1, Marcel Broodthaers, *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures* (1972).

Βέβαια όταν το μουσείο του Broodthaers δεν εγκαινιάστηκε σε κάποιο αυτοκρατορικό μέγαρο αλλά *στο σπίτι του!* Οι περίπου τριάντα προσωπικότητες του χώρου της τέχνης που τους επιτράπηκε η είσοδος ήρθαν αντιμέτωπες με πλήθος περίεργων αντικειμένων που αποκτούσαν αλληγορικό βάρος: θήκες μεταφοράς πινάκων, προειδοποιητικές πινακίδες που έγραφαν «keep dry», «handle with care», «fragile», μαζί με καρτποστάλ που απεικόνιζαν πίνακες των μεγάλων «δασκάλων» όπως οι David, Ingres, Courbet, Meissonier, Puvis de Chavannes. Με τον αλληγορικό αυτό τρόπο οι επίσημες διαδικασίες, το αριστοκρατικό και ελιτίστικο περιβάλλον, το κύρος της ειδημοσύνης, οι μηχανισμοί ταξινόμησης και επένδυσης αξίας, αναδεικνύονται από τον Broodthaers ως «περιεχόμενο-αλήθειας» ενός μουσείου, ως υλική δηλαδή προϋπόθεση των λειτουργιών που εκτελεί μέσα στην κοινωνική ζωή. Το αποκορύφωμα της βραδιάς ήταν η «μεγαλειώδης» εναρκτήρια προσφώνηση του καλεσμένου Johannes Cladders, διευθυντή του Städtisches Museum στο Mönchengladbach.

Η ανασύσταση των μουσειακών ιδεολογικών μηχανισμών από τον Broodthaers επιχειρεί να υπογραμμίσει με κριτικό τρόπο ότι, ακόμα κι αν τα έργα λείπουν, το μουσείο είναι ικανό να επιβάλει την πολιτιστική του ηγεμονία μέσα από μηχανισμούς παραγωγής «αίγλης», ιστορικότητας και αξίας – βασικά όπλα στην φαρέτρα κάθε νεωτερικού πολιτιστικού θεσμού. Με τη βοήθεια που μας προσφέρει ο Douglas Crimp και ο Broodthaers, αξίζει να διαβάσουμε ορισμένες σημαντικές στιγμές στην πρόσφατη ιστορία του θεσμού της Documenta. Ας εστιάσουμε σε μια πολυσυζητημένη στιγμή του θεσμού που δείχνει πως η θεσμική κριτική του Broodthaers παραμένει καίρια. Πριν ανοίξει τις πύλες τις η 7^η Documenta (1982), σε μια από τις πλέον οπισθοδρομικές χρονικές περιόδους μεταμοντέρνου - με το νέο-εξπρεσιονισμό να αναβιώνει σε Αμερική και δυτική Ευρώπη, ο διευθυντής της διοργάνωσης Rudi H. Fuchs έγραφε:

‘Εξασκούμε αυτή την υπέροχη χειροτεχνία [...] κατασκευάζουμε μια έκθεση αφού έχουμε φτιάξει δωμάτια για την έκθεση αυτή. Εν τω μεταξύ, οι

καλλιτέχνες προσπαθούν να κάνουν ό,τι καλύτερο, όπως πρέπει να συμβαίνει.⁴

Τα λόγια του Fuchs δεν ήταν τυχαία. Έπρεπε να δώσει νέα λάμψη στον «κουρασμένο» θεσμό της Documenta – τον πυλώνα της μεταπολεμικής πολιτιστικής πολιτικής της Δυτικής Γερμανίας. Έπρεπε να κάνει το φθαρμένο αυτό θεσμό δελεαστικό στην αγορά του καταναλωτικού νέο-συντηρητισμού της δεκαετίας του '80. Έτσι, η Documenta 7 θα ακολουθήσει μια ιδεολογική στρατηγική που θυμίζει τα ειρωνικά-αλληγορικά τσιτάτα του ψευδομουσείου του Broodthaers. Ο επιμελητής θα επιδείξει πολεμική διάθεση ενάντια σε κάθε ιδέα μιας τέχνης με κριτική φωνή - θα εστιάσει προγραμματικά στην 'αξιοπρέπεια και αυτονομία του ατομικού καλλιτεχνικού έργου'.⁵ Όταν έκλειναν οι πύλες της Documenta 7 θα έκλεινε ο κύκλος της σοσιαλδημοκρατικής διακυβέρνησης του Helmut Schmidt και ο Helmut Kohl θα βρισκόταν στην εξουσία. Η εποχή της χριστιανοδημοκρατίας του Kohl δεν είναι αδιάφορη. Από τις αρχές της δεκαετίας του '80, η Δυτική Γερμανία θα γνωρίσει μια «ανθηρή» περίοδο από πλευράς κατασκευής λαμπερών και αρχιτεκτονικά «συναρπαστικών» μουσείων, η οποία συγκρίνεται από πολλούς με την περίοδο της Δεύτερης Αυτοκρατορίας στο τέλος του 19^{ου} αι. Τα νέα δυτικο-γερμανικά μουσεία, όπως το Museum Abteiberg Mönchengladbach και η Staatsgalerie Stuttgart θα συμβάλουν στην ανανέωση του εκπαιδευτικού ρόλου του μουσείου – θα ανατρέψουν συντηρητικές παιδαγωγικές μεθόδους ιδρύματος επιχειρώντας να προσφέρουν μια συναρπαστική εμπειρία για την οικογένεια - το μουσείο ως «αρχιτεκτονικό επίτευγμα» ήταν βασικό συστατικό της νέας αυτής μουσειακής πολιτικής. Την χρονική περίοδο που εξετάζουμε εμπεδώνεται η ιδέα πως μια μεγάλη και καλά διαφημισμένη καλλιτεχνική έκθεση, που απευθύνεται στον πολιτιστικό τουρισμό, μπορεί να αποτελέσει σημαντική οικονομική πηγή για μια πόλη. Η ιδέα αυτή θα αποδειχθεί επικερδής αρκετά πριν την κατασκευή του περίφημου μουσείου του Bilbao – το οποίο ευθύνεται, τα τελευταία χρόνια, για το φαινόμενο της δεκαετίας του '90 που ονομάζεται «Bilbao effect» και σηματοδοτεί την εξάπλωση της μουσειακής πολιτική με άξονα τη μοντέρνα και σύγχρονη τέχνη. Η Documenta 7 θα επαναπατριστεί στο εσωτερικά ανακαινισμένο Museum Fridericianum, το γνωστό ως

⁴ Η συγκεκριμένη φράση του Rudi Fuchs παρατίθεται στο έργο του Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, Κέμπριτζ, The MIT Press, 1993, σελ. 241.

⁵ Dieter Daniels, "Documenta 7-A Story", στο *50 years documenta 1955-2005 Archive in Motion: documenta Manual*, (επιμ.) Michael Glasmeier, Karin Stengel, Goettingen, Steidl, σελ.297

παλαιότερο μουσειακό κτίσμα της Γερμανίας, το οποίο θα αποκτήσει πλέον στέρεους τοίχους και φυσικό φως, αντί για τα ψευδο-χωρίσματα και τεχνητό φωτισμό που διέθετε. Ο επιμελητής Fuchs θα υπογραμμίσει τη σημασία των «στερέων» αυτών τοίχων – στέρεοι τοίχοι για να στεγάσουν «στερέες» και «αιώνιες» ιδέες. Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει ο Dieter Daniels, το σκηνικό θα ήταν έτοιμο για την χαμένη «αξιοπρέπεια της τέχνης», που ο διευθυντής Rudi Fuchs σκόπευε να επανεφεύρει.⁶ Η εσωτερική ανακαίνιση του Fridericianum και η αποκατάσταση της μεγάλης παράδοσης των αριστοκρατών του Hesse-Kassel, που έχτισαν το εντυπωσιακό παλάτι τους τον 18^ο αιώνα, θα προσθέσει νεοκλασική στην «αξιοπρέπεια» του Fuchs.

Η Documenta 7 είχε τίτλο *Documenta 7 – A Story*, δηλαδή δεν είχε τίτλο. Η ιδέα ήταν πως η «ουσία» και η «αξιοπρέπεια» της τέχνης βρίσκεται μακριά από τίτλους. Όπως ο Fuchs θα εξηγήσει αργότερα, επιχείρησε με τους συνεργάτες του να βρει έναν τίτλο, αλλά, αφού απέτυχε, αντιλήφθηκε ότι το πρόβλημα του τίτλου πρέπει να μετατραπεί σε πρόβλημα της ίδιας της έκθεσης, σε πρόβλημα της ιστορικής καμπής που η έκθεση ενσαρκώνει. Η διαδικασία επιλογής των καλλιτεχνών θα παραμείνει κι αυτή ένα από τα μυστήρια της εποχής. Σε ένα γράμμα προς τους καλεσμένους καλλιτέχνες, το μόνο προγραμματικό κείμενο που θα δημοσιευθεί πριν την διοργάνωση, ο Fuchs θα περιγράψει με αφελή ρομαντισμό τον βασικό άξονα της επιμελητικής διαδικασίας ως ταξίδι μέσα στο δάσος των πολιτισμών:

‘Κάποιος πρέπει να κατέλθει και να βρει το δρόμο του μέσα στα δάση. Εκεί θα συναντήσει τα πιο αξιαγάπητα δέντρα, υπέροχα λουλούδια, μυστηριώδεις λίμνες και κοιλάδες – ανθρώπους με διαφορετικές γλώσσες και έθιμα. Πολλά πράγματα δεν είναι εντελώς διαυγή, πολλές επαφές παραμένουν αινιγματικές. Τότε ο ταξιδιώτης επιστρέφει και διηγείται τις εμπειρίες του· εξιστορεί τα όμορφα, αυτά που τον ενόχλησαν, αυτά που αγαπάει. Η τέχνη των σύγχρονών μας δεν έχει ακόμα μια καθορισμένη ιστορία. Ξεκίνησε κάποια στιγμή κάπου: η απομάκρυνση από την κλασική παράδοση, το πέρασμα προς το καινούργιο! Η απομάκρυνση αυτή σήμαινε ότι αφήνουμε πίσω τις υπέροχες, κοινές γλώσσες της κλασικής περιόδου. Ο καθένας τώρα μιλάει την διάλεκτο της δικής του παράδοσης – μιλάνε για την πατρίδα, την ιστορία τους. Ο αφηγητής

⁶ Dieter Daniels, *Documenta 7-A Story*, στο *50 years documenta 1955-2005 Archive in Motion: documenta Manual*, (επιμ.) Michael Glasmeier, Karin Stengel, Goettingen, Steidl, σελ.299

βρίσκεται κι αυτός σε μια παρόμοια θέση· κι αυτός εξιστορεί τις εμπειρίες του στα δάση. Ετοιμάζοντας αυτή την έκθεση δούλεψα με ανθρώπους από άλλες περιοχές, με άλλες διαλέκτους: Γερμανία, Ιταλία, Ελβετία, Ηνωμένες Πολιτείες. Με τον τρόπο αυτό μπορεί κανείς να δει περισσότερα, υπάρχουν αλληλοδιορθώσεις και συναντιλήψεις. Αλλά ακόμα και πέντε άνθρωποι μαζί δεν φτιάχνουν μια ιστορία, παρ' ότι η ιστορία γίνεται πιο πολύπλοκη, πιο ερεθιστική, κερδίζει χρώματα...'⁷

Ο «ρομαντικός μεταμοντερνισμός» του Fuchs θα αποκλείσει με απαξιωτικό ύφος κάθε κριτική θεωρητική πραγμάτευση της καλλιτεχνικής παραγωγής, με πρόσχημα το ταξίδι προς το άγνωστο και την πολυπλοκότητα του «δάσους». Θα αποκλειστεί εκ των προτέρων η δυνατότητα σοβαρής επιμελητικής εστίασης σε μορφές κριτικής τέχνης, στο κριτικό φεμινισμό, στον αντιπολιτευτικό μεταμοντερνισμό, στη παρεμβατική δημόσια τέχνη – σε τάσεις που είχαν ήδη γίνει παγκοσμίως αισθητές. Ο Fuchs θα αντιμετωπίσει με εχθρότητα τη θεωρία της τέχνης που παράγεται εκτός Γερμανίας, μέσα από την επιρροή του μεταστρουκτουραλισμού και της γαλλικής σκέψης στον αγγλοσαξωνικό, κυρίως, χώρο. Όπως υπογραμμίζει ο Dieter Daniels, η εχθρότητα απέναντι στη θεωρία, αλλά και το γαλλικό μεταμοντερνισμό, θα βρει ως πρόσχημα την «εξασθενημένη» κληρονομιά της αριστεράς και όχι πια τη λαμπερή εικόνα του αριστερού διανοούμενου του 1968. Κάθε αναφορά στην κοινωνική θεωρία και κριτική θα είναι «ύποπτη» - θα θεωρηθεί ότι παραπέμπει σε μια ξοφλημένη παράδοση. Στη θέση του όποιου κριτικού λόγου θα υψωθεί, ως λάβαρο της νέας εποχής, ο πλουραλισμός των πολιτιστικών εκφράσεων και η ατομικότητα του δημιουργού – μια εγωική δημιουργικότητα που παραμένει όμως δέσμια των «διαφορετικών παραδόσεων και πολιτισμών».⁸

Στο παρασκήνιο της Documenta 7 λάμπει, βεβαίως, η ζοφερή «αγορά της τέχνης» της δεκαετίας του '80, η οποία θα ανεβάσει τις τιμές των έργων σε πρωτόγνωρα ύψη και θα καθιερώσει συντηρητικές μορφές «εκφραστικότητας». Έχοντας λάβει το μήνυμα της αγοράς, ο Fuchs θα εξηγήσει πως η πληρωμένη διαφήμιση είναι πολύ πιο αποτελεσματική από την ανεξάρτητη δημοσιογραφική

⁷ Rudi Fuchs, "To liberate art from the various constraints and twists in which it is caught up: Letter from Rudi Fuchs to the invited artists, Kassel, September 1981", στο *50 years documenta 1955-2005 Archive in Motion: documenta Manual*, (επιμ.) Michael Glasmeier, Karin Stengel, Goettingen, Steidl, σελ.296

⁸ Dieter Daniels, Documenta 7-A Story, στο *50 years documenta 1955-2005 Archive in Motion: documenta Manual*, (επιμ.) Michael Glasmeier, Karin Stengel, Goettingen, Steidl, σελ.300

κάλυψη – και η διαφήμιση δεν μπορεί παρά να επενδύσει σε δοκιμασμένες και «αιώνιες αξίες», όπως η ζωγραφική και η γλυπτική. Ο Fuchs θα αναζητήσει άλλοι συμπεριλαμβάνοντας στην έκθεση εννοιολογικά έργα της νέας πρωτοπορίας. Δεν θα λείψουν έργα των Michael Asher, John Barry, Daniel Buren, του ίδιου του Broodthaers, του Lawrence Weiner, του Hans Haacke κ.α., φωτογραφικά έργα των Bernd & Hilla Becher, Gilbert & George, Jeff Wall, περφόρμανς και λίγες βιντεοεγκαταστάσεις. Ωστόσο οι νεοεξπρεσιονιστικές τάσεις της ζωγραφικής θα κυριαρχήσουν. Η πιο αισθητή παρουσία θα είναι ο αυτή της ιταλικής transavantguardia, της Γερμανικής Neue Wilden και των πατέρων της, Baselitz, Penck, Kirkeby και Kiefer.

Η κεντρική ιδέα, ή μάλλον πρόφαση, της επιμέλειας για την συνύπαρξη των διαφορετικών αυτών τάσεων και την απουσία σαφούς θεωρητικού πρίσματος είναι η υπογράμμιση του «διαλόγου ανάμεσα στα έργα». Τούτο το επιχείρημα περί αδιαμεσολάβητου διαλόγου ανάμεσα στα έργα έχει ιδιαίτερη σημασία διότι θα αναδιατυπωθεί αρκετές φορές στην σύγχρονη θεωρία της τέχνης. Παρά την έμφαση στην ατομική δημιουργικότητα, η Documenta 7 είναι, από μια άποψη, πρόδρομος των «σχεσιακών» (relational) καλλιτεχνικών και επιμελητικών πρακτικών της δεκαετίας του '90 που δίνουν σημασία στις σχέσεις που δημιουργούνται ανάμεσα σε έργα και στους θεατές – και όχι στα έργα ως ξεχωριστή «αυτόνομη οντότητα». Η κεντρική ιδέα είναι ότι, με την απουσία κάποιας κυριαρχικής επιμελητικής λογικής, τα έργα εισέρχονται, αυτομάτως, σε ένα πρωτότυπο διάλογο μεταξύ τους. Εγκατεστημένα σε τρία μουσειακά κτίρια που συνθέτουν το εκθεσιακό σύμπλεγμα της Documenta στο Κάσσελ, το Fridericianum, την Orangerie και την Neue Galerie, τα έργα θα παρουσιαστούν σε μια ιδιόμορφη συσχετιστική παράθεση. Πολύ δύσκολα ένας καλλιτέχνης θα βρεθεί μόνος του σε ένα δωμάτιο, δίχως τα έργα κάποιου άλλου σε κοινό οπτικό πεδίο. Η αθροιστική-πλουραλιστική αυτή λογική θα απαλείψει τελικά κάθε πιθανή αντίθεση-σύγκρουση ανάμεσα σε διαφορετικές καλλιτεχνικές προθέσεις οδηγώντας σε ένα περιεκτικό ομοίωμα της παγκόσμιας καλλιτεχνικής δραστηριότητας. Όπως το θέτει ο Crimp, η έκθεση θα 'εξομοιώσει τα πάντα σε ένα potpourri συγκυριακών στυλ.⁹ Ορισμένα από τα στιγμιότυπα που ανακαλεί ο Daniels από την επίσκεψή του στη Documenta 7 είναι ενδεικτικά του ακατάσχετου αυτού πλουραλισμού, που θα μείνει μνημειώδης στην ιστορία των καλλιτεχνικών

⁹ Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, Cambridge, The MIT Press, 1993, σελ.247.

διοργανώσεων: οι μινιμαλιστικές πινελιές του Niele Toroni ενάντια στους πηκτούς παραστατικούς καμβάδες του Markus Lüpertz, οι πέντε σφυροκόποι του Jonathan Borofsky περικυκλωμένοι από τους graffiti καμβάδες του Keith Haring, η «νέα ζωγραφική» της Salomé και του Martin Disler μαζί με δύο κλασσικιστικά αγάλματα από τις συλλογές του Staatliche Museen Kassel.¹⁰ Στο αέτωμα του Fridericianum, η επιγραφή που είχε εγκαταστήσει ο Laurence Weiner έδειχνε με κριτικό τρόπο το πνεύμα της εποχής και έκλεινε το μάτι στον σκεπτόμενο θεατή αποκαλύπτοντας την βαθύτερη λογική της επιμέλειας: Viele farbige Dinge nebeneinander angeordnet bilden eine Reine vieler farbiger Dinge (Πολλά χρωματιστά αντικείμενα τοποθετημένα το ένα δίπλα στο άλλο για να σχηματίσουν μια σειρά από πολλά χρωματιστά αντικείμενα).

Ο πιο αποκαλυπτικός διάλογος ανάμεσα σε έργα της έκθεσης ήταν όμως αυτός που λάμβανε χώρα στις επάλξεις της ανάμεσα στις βαριές πέτρες που είχε εγκαταστήσει ο Joseph Beuys στην πλατεία, μπροστά στην είσοδο του Fridericianum, και στα μονοπάτια που κατασκεύασε ο Daniel Buren χρησιμοποιώντας τριγωνικές σημαίες, αγκιστρωμένες σε κολόνες με μεγάφωνα που έπαιζαν Mozart, Beethoven, Verdi κ.α. Ο Buren, αξιοποιώντας την δική του κριτική απέναντι στη λειτουργία και την αισθητική των θεσμών, είχε καταλάβει ότι πρέπει να παρομοιάσει το πνεύμα της έκθεσης με το κλίμα μιας επαρχιακής γιορτής. Όπως καυστικά παρατηρεί ο Daniels, 'Ο γερμανικός ρομαντισμός της φύσης ενάντια στην γαλλική joie de vivre κουλτούρα ανακατεμένοι με ειρωνεία.'¹¹ Ο ιστορικός και θεωρητικός της νέο-πρωτοπορίας, Benjamin Buchloh, σχολιάζει κι αυτός την ειρωνική in situ εγκατάσταση του Buren υπογραμμίζοντας πως η ατμόσφαιρα θύμιζε '[...] μια κεφάλτη γιορτή ή [τα] μεγαλοπρεπή εγκαίνια ενός βενζινάδικου.'¹² Η αλληγορική εγκατάσταση του Buren καυτηρίαζε με μοναδικό τρόπο την κενή φαντασμαγορία της γιορτινής ατμόσφαιρας που ο Fuchs είχε υποσχεθεί στο διεθνές κοινό και στην αγορά της τέχνης. Στα μεγάφωνα της εγκατάστασης, μια φωνή διέκοπτε τα γνωστά μουσικά θέματα για να ανακοινώσει τα ονόματα χρωμάτων σε δεκατέσσερις διαφορετικές γλώσσες.

¹⁰ Dieter Daniels, Documenta 7-A Story, στο *50 years documenta 1955-2005 Archive in Motion: documenta Manual*, (επιμ.) Michael Glasmeier, Karin Stengel, Goettingen, Steidl, σελ.301

¹¹ ο.π., σελ.302

¹² Benjamin Buchloh, "Documenta 7: A Dictionary of Received Ideas", *October*, no. 22 (Fall 1982), σελ.112



Εικόνα 2, Daniel Buren, *Les Guirlandes* (1982), Documenta 7.

Τούτο το σχόλιο ήταν ταυτόχρονα υπενθύμιση της οδυνηρής αναβίωσης πολιτιστικών εθνικισμών και «εθνικών καλλιτεχνικών ιδιωμάτων» (όπως π.χ. το γερμανικό εξπρεσιονίστικο στυλ της «νέας ζωγραφικής») για να καταναλωθούν στον ανταγωνισμό της αγοράς της τέχνης.¹³

Οι διάλογοι μεταξύ έργων, που θα καθιερώσει ο Fuchs, είναι ενδεικτικοί μιας άποψης περί αισθητικού «πλουραλισμού» που θα κυριαρχήσει στο μέλλον των μετανεωτερικών θεσμών της τέχνης για έναν ακόμα λόγο. Γιατί αναδεικνύει σε «νόμιμη» επιμελητική πρακτική την λογική της επανάληψης. Σε ένα δωμάτιο της Documenta 7, θα συναντήσει κάποιος έναν Richard Long μαζί με ένα έργο του Anselm Kiefer. Λίγο παραπέρα, έναν Richard Long με έναν Richard Serra και παρακάτω ένας Richard Long με έναν On Kawara. Το συμπέρασμα είναι ότι, όπως θα γράψει ένας κριτικός: «ό,τι είναι μοναδικό αποδεικνύει την αξία του σε διαφορετικές αποκρυσταλλώσεις.»¹⁴ Έκτοτε πληθώρα επιμελημένων εκθέσεων που παραθέτουν διαφορετικές ιστορικές περιόδους, ή διαφορετικούς καλλιτέχνες, στο όνομα την ελεύθερης συγκριτικής εξέτασης της ιστορίας θα περιοδεύσουν στο παγκόσμιο δίκτυο των καλλιτεχνικών θεσμών. Η ιδέα αυτή θα βρεθεί στο κεντρικό σκεπτικό εκθέσεων-blockbusters όπως η περίφημη Les Magiciens de la terre (1989) στο Κέντρο Pompidou.

Η πολιτική γεωγραφία των καλλιτεχνικών συμμετοχών της Documenta 7 ήταν μια άλλη αποκαλυπτική διάσταση της έκθεσης. Μετά από χρόνια, η κυριαρχία και υπεροχή της αμερικανικής καλλιτεχνικής σκηνής στον ευρωπαϊκό χώρο υποχωρούσε, καθώς ο αριθμός των δυτικοευρωπαϊκών συμμετοχών μεγάλωνε αισθητά – εκπληρώνοντας ίσως το δυτικογερμανικό όραμα πολιτιστικής ανοικοδόμησης που οδήγησε, μεταπολεμικά, στην ίδρυση της Documenta. Όμως νέοι αποκλεισμοί θα γίνονταν εμφανείς. Η σύγχρονη τέχνη της Ανατολικής Γερμανίας, που βρέθηκε στο επίκεντρο της επιμελητικής σκοπιάς της Documenta 6, ήταν σχεδόν απύσχα. Σύνθημα της έκθεσης ήταν η ανάκαμψη της Westkunst (Western Art) στο διεθνές χρηματιστήριο της τέχνης. Η μόνη συμμετοχή της Ανατολικής Γερμανίας που έκανε αίσθηση ήταν αυτή του A. R. Penck, ο οποίος δεν ήταν ιδιαίτερα φιλικά διακείμενος προς το ανατολικό γερμανικό κράτος και συμμετείχε στην ομάδα των νέο-

¹³ Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, Κέϊμπριτζ, The MIT Press, 1993, σελ.247

¹⁴ Δήλωση του Peter Iden της Frankfurter Rundschau. Παράτίθεται στο Dieter Daniels, Documenta 7-A Story, στο *50 years documenta 1955-2005 Archive in Motion: documenta Manual*, (επιμ.) Michael Glasmeier, Karin Stengel, Goettingen, Steidl, σελ.303

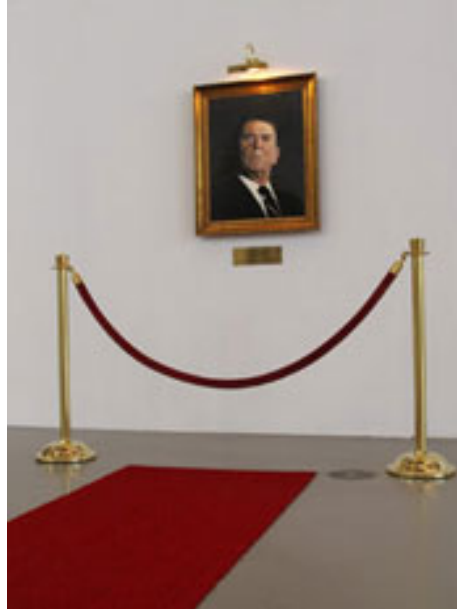
εξπρεσσιονιστών ζωγράφων που θεωρούνταν «διαφωνούντες» και περιόδευαν σε εκθέσεις του Δυτικού Βερολίνου και της Ευρώπης ως «ελεύθερες» φωνές. Μαζί με τους Jörg Immendorff, Georg Baselitz και Markus Lüpertz θα δώσουν, αργότερα το 1982, το παρόν στην διάσημη έκθεση Zeitgeist, όπου οι επιμελητές Norman Rosenthal και Χρήστος Ιωακειμίδης θα ακολουθήσουν τον δρόμο του Fuchs αποκλείοντας από την «πνεύμα της εποχής» όποιο έργο ασκούσε κριτική στο πολιτικό κλίμα για να «προστατεύσουν», όπως θα δηλώσει ο Ιωακειμίδης, την αρχιτεκτονική μεγαλοπρέπεια του Kunstgewerbemuseum και την σχέση των «αυτόνομων» έργων με αυτήν.¹⁵ Το σύνολο των έργων Penck βασιζόταν στις πριμιτιβιστικές-τοτεμικές του φιγούρες που αναπαριστούσαν την υπαρξιακή μελαγχολία και τα βάσανα που προκαλούσε η διαίρεση της Γερμανίας. Ο Daniels σημειώνει πως «είναι δελεαστικό αλλά σίγουρα υπερβολικό να δει κανείς στα έργα αυτά ένα προμήνυμα της πτώσης του τείχους το 1989. Αρχικά, η Documenta είχε συλληφθεί ως ένα είδος βιτρίνας της δυτικής νεωτερικότητας για τους φίλους πολίτες της Ανατολικής Γερμανίας, που ήταν ελεύθεροι να διαβούν το κοντινότερο σύνορο πριν υψωθεί το τείχος. Ίσως αυτό ήταν το αργοπορημένο μελαγχολικό αφιέρωμα της έκθεσης στην ιδέα αυτή.»¹⁶

Όμως το έργο της Documenta 7 που θα χαρτογραφήσει με μεγαλύτερη ακρίβεια την πολιτική και οικονομική συνθήκη της εποχής θα είναι το, για προφανείς λόγους εγκατεστημένο στην λιγότερο κεντρική Neue Galerie, έργο του Hans Haacke με τίτλο *Oelgemaelde, Hommage à Marcel Broodthaers* (1982). Στην εγκατάσταση του Haacke, ένα κόκκινο χαλί οδηγεί σε μια ελαιογραφία, ένα ρεαλιστικά ζωγραφισμένο πορτραίτο του Reagan, πλαισιωμένο με μια εντυπωσιακή χρυσή κορνίζα, φωτισμένο με ειδικό συγκεντρωτικό φωτισμό για να ενισχύει την μοναδική αύρα του πίνακα και, ταυτόχρονα, περιφραγμένο από ένα μεταξωτό σκοινί που ο καλλιτέχνης είχε στερεώσει σε δύο μικρές γυαλιστερές κολόνες. Στο πορτραίτο είχε πρόσβαση «ένας-ένας», για να θαυμάσει το γυαλιστερό αριστούργημα. Εδώ, η επιστροφή στην «αυτονομία» και την «αξιοπρέπεια» της τέχνης που κήρυττε ο Fuchs θα διατυπωνόταν στην αληθινή της διάσταση – την αναδιάταξη των αισθητικών ιδεολογιών με βάση τα Reaganomics και τα αντίστοιχα δυτικοευρωπαϊκά οικονομικά προγράμματα. Φυσικά, τούτη η αλληγορική αποκρυστάλλωση στόχευε στην ανάδειξη

¹⁵ Για μια κριτική ανάλυση της έκθεσης Zeitgeist και των δηλώσεων του Ιωακειμίδα βλέπε Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, Κέμπριτζ, The MIT Press, 1993, σσ. 250-257.

¹⁶ Dieter Daniels, Documenta 7-A Story, στο *50 years documenta 1955-2005 Archive in Motion: documenta Manual*, (επιμ.) Michael Glasmeier, Karin Stengel, Goettingen, Steidl, σελ.304

των ιδεολογικών μηχανισμών των καλλιτεχνικών θεσμών στη γραμμή της κριτικής του ιδρύματος που είχε εγκαινιάσει ο Broodthaers με το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης - το κριτικό αυτό εργαλείο βρισκόταν στο επίκεντρο του φόρου τιμής που απέτιε ο Haacke. Στον απέναντι τοίχο, ο Haacke εγκατέστησε ένα μεγάλο φωτογραφικό στιγμιότυπο από την μεγαλύτερη διαδήλωση ειρήνης που είχε λάβει χώρα στην Δυτική Γερμανία μια βδομάδα πριν από τα εγκαίνια της Documenta, με αφορμή την επίσκεψη του Reagan – μια επίσκεψη που στόχευε στην διεκδίκηση της στήριξης του Bundestag για την ανάπτυξη αμερικανικών δυνάμεων και οπλικών συστημάτων σε γερμανικό έδαφος.



Εικόνα 3, Hans Haacke, *Oelgemaelde, Hommage à Marcel Broodthaers* (1982).

1.3. Συνέχεια και αλλαγή: η οικοδόμηση ενός πολιτικού λόγου.

Η δεκαετία του '80 χαρακτηρίστηκε από την επιστροφή σε ιδέες της δημιουργικότητας, της μοναδικότητας, της εθνικότητας και της εκφραστικότητας που οι νέες πρωτοπορίες είχαν (μετά του '68) αμφισβητήσει ριζικά. Ο πλουραλισμός των στυλ και η επένδυση στον καλλιτέχνη-αυθεντία θα τροφοδοτήσουν μια αγορά τέχνης που σύντομα θα αλλάξει, καθώς η διεθνοποίηση και η κινητικότητα του κεφαλαίου στην εποχή της παγκοσμιοποίησης θα διαμορφώσουν πολύπλοκες συνθήκες, νέους θεσμούς και νέα κριτήρια για την δημιουργία αξιών. Οι ριζικές αλλαγές στην πολιτιστική βιομηχανία θα οδηγήσουν τις μεγάλες διεθνείς καλλιτεχνικές διοργανώσεις να καταστήσουν, από τα μέσα της δεκαετίας του '90, βασικό τους θεματικό άξονα την ιδέα της παγκοσμιοποίησης και τις επιπτώσεις της παγκόσμιας οικονομίας. Η κοινωνική πραγματικότητα της μεταπολεμικής φιλελεύθερης δημοκρατίας θα αναχθεί σε βασική διερεύνηση των επιμελητών, των θεωρητικών και των θεσμών που φιλοξενούν εγχειρήματα κριτικής-ριζοσπαστικής τέχνης. Οι *Documenta* του Kassel θα συμβάλλουν στην «αλλαγή παραδείγματος» μετατοπίζοντας το θεματικό βάρος από την αισθητική εμπειρία της δυτικοευρωπαϊκής τέχνης στις πολιτισμικές εκφράσεις του «μετααποικιακού κόσμου» - στην καλλιτεχνική δραστηριότητα των αστικών κέντρων της «περιφέρειας», που ανασυγκροτούνται και εισέρχονται σε μονοπάτια αβέβαιης, αμφίσημης και ενίοτε ραγδαίας ανάπτυξης. Ερωτήματα σχετικά με τις πραγματικές συνθήκες του μετααποικιακού κόσμου, την διασπορά αλλά και την εμβέλεια των θεσμών της μεταπολεμικής φιλελεύθερης δημοκρατίας θα κωδικοποιηθούν από θεωρητικούς και επιμελητές που στοχεύουν να μετατρέψουν τους θεσμούς της τέχνης σε σύγχρονους φορείς πολιτισμικής πολιτικής. Οι επιλογές του ίδιου του θεσμού της *Documenta* επιβεβαιώνουν, σε μεγάλο βαθμό, την στροφή από τη πολιτιστική βιομηχανία του '80 σε ένα νέο παράδειγμα «κριτικού καλλιτεχνικού πανοράματος» που βασίζεται στην «κριτική ικανότητα» των επιμελητών και στην παράλληλη παραγωγή ενός θεωρητικού λόγου που επιδρά σε πολλά διεπιστημονικά πεδία – των πολιτισμικών, των οπτικών σπουδών αλλά και ευρύτερα, των παραδοσιακών ανθρωπιστικών επιστημών. Η νέα αφήγηση των επιμελητών είναι αυτή που θα προσφέρει την ιδιαίτερη οπτική γωνία μέσα από την οποία οι καλλιτεχνικές πρακτικές θα γίνουν κατανοητές ως κοινωνικά και πολιτικά σημαντικές.

Η μεγάλη ρήξη με τη μορφή της καλλιτεχνικής διοργάνωσης που χαρακτήρισε την δεκαετία του '80 ήταν σίγουρα η Documenta 10. Οι Documenta 8 και 9 προοιωνίζουν ως ένα βαθμό τις αλλαγές που θα επιφέρει η Documenta 10 αλλά διατηρούν την θεματική τους αναφορά σε ζητήματα μεταμοντερνισμού και κριτικής. Η Documenta 8 (1987), στον αντίκτυπο της «μεγαλοπρεπούς» έκθεσης του Rudi Fuchs, θα αρθρώσει έναν πιο «πολιτικό» λόγο μιλώντας για το τέλος των μεγάλων θεωριών και αφηγήσεων. Ο επιμελητής Manfred Schneckenburger θα επιχειρήσει να εισάγει ζητήματα προσωπικής μνήμης και υπευθυνότητας, που ανακύπτουν με την υποχώρηση της ουτοπικής σκέψης, αναζητώντας αναφορές και πηγές σε παλιότερους-υστεροπρωτοποριακούς καλλιτέχνες αλλά και σε «πολιτικούς» καλλιτέχνες της μεταμοντέρνας καλλιτεχνικής σκηνής, όπως ο Leon Golub, που αναπαριστά την βία, τον ρατσισμό και τα βασανιστήρια του άπαρτχαϊντ με έναν καταγγελτικό νεοεξπρεσιονισμό.¹⁷ Η Documenta IX (1992), με καλλιτεχνικό διευθυντή τον Jan Hoet και επιμελητική ομάδα τους Pier Luigi Tazzi, Ντένη Ζαχαρόπουλο και Bart de Baere θα χαρακτηριστεί από «συστολή» σε ένα «διασκεδαστικό περιβάλλον» με εντυπωσιακά έργα αλλά δίχως εννοιολογική συνοχή που να μπορεί να δώσει στην έκθεση κάποια αιχμή. Ο καλλιτεχνικός διευθυντής θα αποφύγει κάθε θεματική που αφορά τις αναταραχές στην ανατολή και τον Τρίτο Κόσμο – η λογική του θα θυμίσει αυτή του Fuchs, καθώς θα δηλώσει πως 'Για μένα το θεμέλιο ήταν πάντα η τέχνη, οι καλλιτέχνες και οι δουλειές τους, οι εντάσεις που οραματίστηκαν και κατασκεύασαν μια τοποθεσία'.¹⁸

Αυτή η προσήλωση στη μεταμοντέρνα απόρριψη των «μεγάλων θεωριών-ιδεολογιών» του 20^{ου} αιώνα θα «σπάσει» με την επιμέλεια της Documenta X (1997) από την Catherine David. Η ρήξη με τη «μεταμοντέρνα εποχή» του θεσμού θα αποτυπωθεί συμβολικά στον κατάλογο της Documenta X – στην πίσω πλευρά του πρώτου φύλλου ο αναγνώστης συναντά την εικόνα μιας καταστροφής, το Κάσσελ βομβαρδισμένο από τους συμμάχους. Η διακηρύξεις της επιμελήτριας δεν θα μπορούσαν να είναι πιο σαφείς. Η έκθεση, και ο πλούσιος σε κείμενα κατάλογος της με τίτλο Politics/Poetics, επιχειρεί να διερευνήσει «την πολιτική προοπτική της τέχνης» μετά τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο. Αυτό θα υλοποιηθεί μέσω μιας ρετροσπεκτίβας-ανασκόπησης που θα επιχειρήσει να ενεργοποιήσει την πολιτική

¹⁷ Βλ. Manfred Schneckenburger, "Documenta und Diskurs", στο *Documenta 8*, Τόμος 1, Κατάλογος έκθεσης, Κάσσελ, 1987, σελ 15.

¹⁸ Jan Hoet, "Eine Einführung", στο *Documenta IX*, Κατάλογος έκθεσης, Ostfildern-Ruit, 1992, σελ. 19.

πυξίδα της τέχνης με βάση τις χρονολογίες 1945 – 1967 – 1978 – 1989. Μια διαδοχική αναφορά στα μεταπολεμικά τραύματα, στην «ανοικοδόμηση» και στη μεταπολεμική αισιοδοξία (1967-78) που ευνοεί μια κριτική των θεσμών, στην υποχώρηση της αριστεράς και στην κυριαρχία του «τέλους της ιστορίας» (1978-1989), στην πτώση του σοβιετικού μπλοκ, στη επέκταση του καπιταλισμού, στην ανάδυση του διαδικτύου (1989 μέχρι σήμερα). Η David αγνόησε τους παράγοντες της αγοράς οργανώνοντας μια ρετροσπεκτίβα 220 καλλιτεχνών που συμπεριλάμβανε τον Gerhard Richter, τον Dan Graham, τον Hans Haacke, τον νοτιοαφρικανό William Kentridge, τον Vito Acconci και αρκετούς καλλιτέχνες που διακρίθηκαν για την κριτική γλώσσα της τέχνης τους. Ωστόσο, η Documenta X εστίασε μονόπλευρα στο παρελθόν αδυνατώντας να διατυπώσει έναν λόγο για το παρόν, π.χ. για τις πολεμικές συρράξεις που διέλυσαν την πρώην Γιουγκοσλαβία. Όπως σημειώνει ο Jen Budney, το μόνο έργο που μιλούσε για την ιστορική στιγμή δεν βρισκόταν στην Documenta αλλά στη Βενετία: πρόκειται για την διάσημη περφόρμανς της σερβικής καταγωγής Marina Abramovic, η οποία καθόταν ατελείωτες ώρες πάνω σε ένα σωρό από τεράστια κόκαλα αγελάδας, τα οποία έγδερνε λέγοντας «I'm sorry... I'm sorry... I'm sorry».

Όμως, η Documenta 11 (2002) θα επιχειρήσει να διευρύνει την τομή και τους θεματικούς άξονες που εγκαίνιασε η Documenta X τοποθετώντας στο επίκεντρο του επιμελητικού σκεπτικού τα ζητήματα της μετα-ψυχροπολεμικής φιλελεύθερης δημοκρατίας, το παγκόσμιο πολιτικό σκηνικό που είχε αρχίσει να διαμορφώνεται μετά την 11/9, την μετα-αποικιακή πραγματικότητα, την εμπειρία της «από-αποικιοποίησης», της ανάπτυξης και δυτικοποίησης των αφρικανικών πόλεων, τις νέες αντιλήψεις για το δίκαιο και την δικαιοσύνη, την πολιτισμική μιγαδοποίηση και τις ρευστές ταυτότητες που προκαλεί η παγκόσμια μετακίνηση. Μέσα σε μια πορεία διαρκούς ριζοσπαστικοποίησης του θεσμικού λόγου της Documenta και των επιμελητικών θεματικών, η επιμελητική ομάδα να αναδείξει και το ζήτημα της «βιοπολιτικής» και της σχέσης της με τις ίδιες τις καλλιτεχνικές πρακτικές. Το ενδιαφέρον της τέχνης για την «γυμνή ζωή» και τη «βιοπολιτική» θα μετατραπεί σε αντικείμενο στοχασμού από μια μεγάλη σειρά θεωρητικών-διανοητών και θα κατακτήσει ιδιαίτερη θέση στη Documenta 12 (2007), όπου, κυριολεκτικά, μια πληθώρα καλλιτεχνικών παρεμβάσεων θα επιλέξουν ως βασικό τους μέσο την ίδια τη «καλλιέργεια» της ζωής, στο πιο γυμνό οργανικό της επίπεδο: το φυτικό. Δεν είναι τυχαίο ότι εμβληματική θέση στο επίκεντρο των εκδηλώσεων της έκθεσης κατείχε

ένα έργο της Sanja Ivekovic, που δεν ήταν τίποτα άλλο παρά η σπορά μιας ολόκληρης πλατείας με παπαρούνες – μια σπορά, όμως, με παραπομπές στο συμβολικό φορτίο της παπαρούνας (από την μνήμη των πεσόντων στον πόλεμο σε χώρες όπως η Αγγλία μέχρι την παραγωγή οπίου στο εμπόλεμο Αφγανιστάν).¹⁹ Ποια είναι όμως εκείνη η ριζική αλλαγή που σηματοδοτείται με τη Documenta 11, έτσι ώστε να καταγράφεται ως μοναδικό φαινόμενο στην ιστορία των μεγάλων καλλιτεχνικών διοργανώσεων και επιμελητειών;

¹⁹ Για μια ανάλυση του πολιτικού λεξιλογίου της Documenta 12, βλέπε Γιάννης Σταυρακάκης, «'Επιστροφή στη Φύση': Πολιτικά διακυβεύματα της σύγχρονης βιοπολιτικής τέχνης», και Κωστής Σταφυλάκης, «Χρήσεις του 'Δημόσιου' στη Documenta 12: Η Πολωνική στιγμή» στο *Σύγχρονα Θέματα*, Τεύχος 104, Ιανουάριος-Μάρτιος 2009.

Κεφάλαιο 2^ο

Ο πολιτικός λόγος της Documenta 11.

2.1. Μια επιμέλεια για τη «μετααποικιακή συνθήκη».

Η κεντρική ιδέα της επιμελητικής ομάδας της Documenta 11, με καλλιτεχνικό διευθυντή τον Okwui Enwezor ήταν η αμφισβήτηση της «δυτικο-κεντρικής» ιστορίας των μεγάλων εκθέσεων - της «αποικιοκρατικής» δομής των μεγάλων εκθέσεων, σύμφωνα με την οποία, κάποιο δυτικό επιμελητήριο αναλάμβανε να εντοπίσει τα πολιτισμικά λάφυρα κάποιας μακρινής ηπείρου, να τα αξιολογήσει και να τα εκθέσει σε κοινή θέα. Η αποικιοκρατική πολιτισμική λογική της δύσης υπήρξε άμεσα συνδεδεμένη με την αισθητική νεωτερικότητα και τους θεσμούς της.

Ο καλλιτεχνικός διευθυντής της Documenta 11 επέλεξε μια αρκετή διαφορετική διαδικασία. Σχεδίασε τη Documenta 11 ως προσωρινή κατάληξη, ως προσωρινό αποτέλεσμα συζητήσεων και συνεδριακών διαδικασιών που προηγήθηκαν της ίδιας της έκθεσης. Ο επιμελητής και καλλιτεχνικός διευθυντής της Documenta 11, ο νιγηριανός καταγωγής Okwui Enwezor, σε συνεργασία με μια πολυάριθμη ομάδα σημαντικών επιμελητών, διοργάνωσαν τέσσερις πλατφόρμες, τέσσερα συνέδρια που είχαν προπαρασκευαστικό χαρακτήρα για την ίδια την έκθεση. Εδώ έχουμε μια άνευ προηγουμένου διασπορά της επιμελητικής εργασίας, του curating, και μια πρωτότυπη αμφισβήτηση της αυθεντίας του επιμελητή ως μαέστρου και οργανωτή της καλλιτεχνικής αφήγησης. Οι θεματικές των συνεδρίων που προετοίμασαν την Documenta 11 είχαν, στο σύνολό τους, αναφορά στην ανάλυση του μετααποικιακού κόσμου. Ο τύπος δεν άργησε να χαρακτηρίσει τη Documenta 11 «μετααποικιακή Documenta». Η φήμη αυτή βασίστηκε εν μέρει στο γεγονός ότι ο καλλιτεχνικός διευθυντής της διοργάνωσης, όσο και η επιμελητική ομάδα, είχαν σημαντικό παρελθόν στο πεδίο της μετααποικιακής θεωρίας της τέχνης - για πάνω από μια δεκαετία προσπαθούσαν να αναδείξουν στα διεθνή fora τη σύγχρονη καλλιτεχνική παραγωγή του μετααποικιακού κόσμου, κυρίως της Νοτίου Αφρικής αλλά και της καλλιτεχνικής διασποράς – το έργο καλλιτεχνών μιας πρώτης ή δεύτερης γενιάς μεταναστών στις δυτικές μητροπόλεις.

Τα προπαρασκευαστικά συνέδρια της Documenta 11 αφορούσαν την μεταπολεμική δημοκρατία, την πολιτισμική υβριδικοποίηση της Καραϊβικής, την βίαιη και άναρχη αστική ανάπτυξη των πόλεων της Νοτίου Αφρικής, τις νέες αντιλήψεις για το δίκαιο μετά την εμπειρία της αποαποικιοποίησης και της επιτροπής συμφιλίωσης. Τα συνέδρια αυτά έλαβαν χώρα σε τέσσερις διαφορετικές πόλεις τεσσάρων διαφορετικών ηπείρων ως μια απόπειρα να μεταφραστεί η μετααποικιακή κριτική σε μια έμπρακτη πολιτιστική πολιτική. Μια τέτοια διοργάνωση προκάλεσε έντονο άγχος στον τύπο ότι η Documenta 11 θα λάβει τη μορφή μιας απλής εικονογράφησης των συνθημάτων των συνεδρίων κι ότι η «τέχνη» δεν θα ήταν σημαντικός παράγοντας της έκθεσης, κάτι που διαψεύσθηκε από ένα πρωτόγνωρο εκθεσιακό αποτέλεσμα που απλωνόταν σε νέες εγκαταστάσεις της πόλης του Κάσσελ. Οι έκθεση περιείχε τα φιλμ της Black Audio Film Collective, μιας ομάδας που, από την δεκαετία του '80, ερευνά τις αναπαραστάσεις της μαύρης ταυτότητας στην βρετανική κοινωνία, τις βιντεο-συνεντεύξεις του Τούρκου Kutlug Ataman, τις προβολές φωτογραφιών της Zarina Bhimji από την Ουγκάντα, τις κλειστοφοβικές εικόνες από τα ορυχεία της Νότιας Αφρικής του Steve McQueen, τα ψευδοϊστορικά αρχεία του Walid Raad από την σύγχρονη ιστορία του Λιβάνου και άλλα πάρα πολύ σημαντικά έργα ενός πλήθους καλλιτεχνών που ξεπερνούσαν τους 120. Οι εγκαταστάσεις με φωτογραφίες, οι ατελείωτες σκοτεινές αίθουσες προβολής, οι χώροι μελέτης αρχείων δημιουργούσαν ένα εντελώς νέο αφηγηματικό-γνωσιακό περιβάλλον που θα σηματοδοτήσει για πολλούς την «τεκμηριωτική στροφή της τέχνης», δηλαδή μια στροφή από τα εντυπωσιακά αισθητικά παιχνίδια της καλλιτεχνικής βιομηχανίας των προηγούμενων δεκαετιών σε μια «πολιτική της αλήθειας» δια της τεκμηρίωσης – ένα πανόραμα κοινωνικής τεκμηρίωσης αντικαθιστά τον αισθητικό πλουραλισμό που χαρακτήριζε τις μεγάλες διοργανώσεις των 80s και των 90s, των Μπιενάλε, των Τριενάλε και των προηγούμενων Documenta.

Πώς προέκυψε, όμως, αυτό το επιμελητικό αποτέλεσμα; Ήταν το αποτέλεσμα των σημείων εστίασης που όρισαν οι «πλατφόρμες» της Documenta 11: 4 συνεδριακές πλατφόρμες μετατοπισμένες σε χώρο και σε χρόνο (η πέμπτη πλατφόρμα αποτελούσε την «έκθεση») προσφέρουν τις έννοιες-κλειδιά για την επιλογή των έργων. Οι τέσσερις πλατφόρμες ήταν οι εξής: Platform1/ τίτλος: Democracy Unrealized – Βιέννη-Βερολίνο, Platform2/ τίτλος: Experiments with Truth, Transitional Justice and the Processes of Truth and Reconciliation – Νέο Δελχί,

Platform3/ τίτλος: Crèolité and Creolization – St.Lucia, Platform4/ τίτλος: Under Siege:Four African Cities, Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos – Λάγος (Νιγηρία), Platform5/ Exhibition – (η έκθεση στο Kassel). Έτσι, η έκθεση μπορεί να γίνει κατανοητή ως αποκρυστάλλωση των ρηματικών και διαλογικών διαδικασιών που θα πραγματοποιούνταν στο χρονικό διάστημα μεταξύ Μαρτίου του 2001 και Μαρτίου του 2002. Βεβαίως, η εκθεσιακή κατάληξη σήμαινε «επιστροφή» στο Κάσσελ – στη δυτικογερμανική πόλη που τάχθηκε να «αναστυλώσει» διεθνώς τη μεταπολεμική πολιτιστική εικόνα της Δ. Γερμανίας. Φυσικά, η «επιστροφή στο Κάσσελ» προκαλεί ερωτήματα: το επιμελητικό σκεπτικό λειτουργεί όσο αποκεντρωτικά διατυμπανίζει ότι λειτουργεί ή είναι καταδικασμένο να λειτουργήσει υπέρ της αίγλης των θεσμικών εμβλημάτων της δύσης και της δυτικής πρωτοπορίας; Ίσως δεν θα έπρεπε να δώσουμε βιαστικές απαντήσεις.

Ο καλλιτεχνικός διευθυντής Okwui Enwezor, σε συνεργασία με τους υπεύθυνους για την διοργάνωση της πρώτης πλατφόρμας, εξηγεί την επιμελητική στρατηγική οργάνωσης συνεδρίων και δημόσιων συζητήσεων ως προπαρασκευαστική διαδικασία:

‘Μια τέτοια διεύρυνση έχει τόσο χωρικές όσο και χρονικές επιπτώσεις. Με την μορφή μιας αντι-διαδικασίας, αντιπροσωπεύει ένα όριο και έναν ορίζοντα. Το όριο συγκεκριμενοποιεί το σημείο εκκίνησης της Documenta 11, δηλαδή, την άρθρωση της εκθεσιακής διάστασης του πρότζεκτ· ενώ ο ορίζοντας παραπέμπει στα διανοητικά και καλλιτεχνικά δίκτυα που συγκροτούν διαστάσεις της ορμής του εκθεσιακού πρότζεκτ προς την παραγωγή γνώσης, μέσω μιας χειρονομίας ανοικτής διαμάχης, συζήτησης και διαφανών διαδικασιών έρευνας. Το πλαίσιο μέσα στο οποίο αυτά θα λάβουν χώρα έχει τόσο πολιτικές όσο και αισθητικές προκείμενες. Αλλά αντί να υπάγουμε τις ανησυχίες της τέχνης και των καλλιτεχνών στο περιορισμένο πεδίο των δυτικών θεσμικών λόγων που αποτελούν μέρος της τρέχουσας κρίσης, έχουμε συλλάβει αυτό το πρότζεκτ ως τμήμα της παραγωγής μιας κοινής δημόσιας σφαίρας. Μια τέτοια δημόσια σφαίρα, πιστεύουμε, δημιουργεί έναν χώρο απ’ όπου τα κριτικά μοντέλα των καλλιτεχνών, των θεωρητικών, των φιλοσόφων, των ιστορικών, των ακτιβιστών, των πολεοδόμων, των συγγραφέων και άλλων εργαζόμενων σε άλλες διανοητικές

παραδόσεις και καλλιτεχνικές θέσεις θα μπορούσαν παραγωγικά να αντιπροσωπευθούν και να συζητηθούν.²⁰

Η διοργάνωση ανέδειξε, σε πρωτόγνωρη διάσταση, ένα νέο μοντέλο συνεργασίας ανάμεσα σε διαφορετικές θεσμικές αρχές και ερευνητικούς χώρους, κέντρα, ιδρύματα κ.ο.κ. Η συνεργατική λογική διαπνέεται, σύμφωνα με τους ίδιους τους διοργανωτές, από μια ‘κριτική διατομεακή μεθοδολογία που δεν πρέπει να συγχέεται με την διατομεακότητα ως εκθεσιακή μορφή.’²¹ Η οργάνωση της Documenta 11 μέσα από πέντε πλατφόρμες, χρονικά και χωρικά μετατοπισμένες, συνιστά τον τρόπο με τον οποίο η επιμέλεια επιχειρεί να οργανώσει μια πολιτιστική πολιτική έμπρακτης μεταποικιακής κριτικής που αμφισβητεί την γεωπολιτική συγκρότηση των ιστορικών πρωτοποριών. Οι επιμελητές παραδέχονται ότι μια τέτοια επέκταση και μεγέθυνση της διανοητικής και επιμελητικής δραστηριότητας έχει πολλαπλές επιπτώσεις, τόσο στον τρόπο παραγωγής του καλλιτεχνικού λόγου, όσο και στις διαδικασίες πρόσληψής του από ένα διευρυμένο πλέον κοινό. Η έμφαση στη δημιουργία ενός πνευματικού-ερευνητικού δικτύου παραγωγής γνώσης παραπέμπει σε ένα καινοφανές εγχείρημα «δημοκρατικοποίησης» της τέχνης και των θεσμών της. Και βέβαια, η δημοκρατικοποίηση αυτή δεν αφορά μόνο τους θεσμούς αλλά τις ίδιες τις καλλιτεχνικές πρακτικές, οι οποίες καλούνται να «παράξουν γνώση», να συμμετάσχουν σε δίκτυα «παραγωγής γνώσης». Και είναι εξαιρετικά ασαφές το «είδος» της γνώσης που επιδιώκεται από το εξεταζόμενο εγχείρημα. Πρόκειται για μια αφηρημένη μορφή κοινωνικής γνώσης; Πρόκειται για «πανεπιστημιακή γνώση»; Με ποιες μεθοδολογίες και πειθαρχίες συνομιλεί η «γνώση» που μπορεί να παραχθεί από μια τέτοια διοργάνωση; Ο Enwezor προσφέρει ένα προσωρινό όνομα σε αυτό το είδος γνώσης περιγράφοντας την έκθεση ως μια πλατφόρμα «χωροθετημένης γνώσης»: ‘μια ανοικτή εγκυκλοπαίδεια για την ανάλυση της ύστερης νεωτερικότητας – ένα δίκτυο σχέσεων – μια ανοικτή φόρμα για την οργάνωση γνώσης – ένα μη ιεραρχικό μοντέλο αντιπροσώπευσης – μια συνεύρεση πολιτισμικών και καλλιτεχνικών φωνών και δικτύων γνώσης.’²¹

²⁰ Okwui Enwezor, Boris Groys, Hans-Heorg Knopp, Ulrich Podewils, *Preface* στο Democracy Unrealized, Documenta11_Platform1, Eds., Okwui Enwezor, Carlos Basualdo, Ute Meta Bauer, Susanne Ghej, Sarat Maharaj, Mark Nash, Octavio Zaya, Germany, Hatje Cantz, 2002, σσ.10-11

²¹ Okwui Enwezor, “The Black Box”, στο *Documenta 11_Platform 5: Exhibition*, Catalogue, Germany, Hatje Cantz Publishers, 2002, σελ. 49.

Η πλατφόρμα 1 της Documenta 11 θα φέρει τον τίτλο «απραγματοποίητη δημοκρατία». Με έναν ειρωνικό και μεταφορικό τρόπο, η «απραγματοποίητη δημοκρατία» παραπέμπει στην απραγματοποίητη «δημοκρατικότητα της τέχνης» που οραματίζονταν οι καλλιτεχνικές και πολιτικές πρωτοπορίες από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα μέχρι τη δεκαετία του '70 (και ξανά στον 21^ο αιώνα).

2.2. Η 1^η Πλατφόρμα της Documenta 11 και το ερώτημα της μεταπολεμικής δημοκρατίας.

Η πρώτη συνεδριακή πλατφόρμα της καλλιτεχνικής διοργάνωσης της 11^{ης} Documenta (Kassel 2001-2002) με τίτλο *Democracy Unrealized* φιλοξένησε σημαντικούς σύγχρονους διανοητές της πολιτικής φιλοσοφίας, της κουλτούρας και της οικονομικής θεωρίας που εστιάζουν στην μετα-ψυχροπολεμική φιλελεύθερη δημοκρατία, στο παρόν και στο μέλλον της. Μια συζήτηση πάνω στην μορφή της σύγχρονης δημοκρατίας δεν είναι καθόλου αυτονόητη στα πλαίσια μιας καλλιτεχνικής διοργάνωσης (ίσως σήμερα πια είναι). Ο Stuart Hall, που συμμετείχε στην πλατφόρμα, διατυπώνει κάποιες χρήσιμες επιφυλάξεις: 'Η τέχνη σήμερα είναι αυξανόμενα «δημοκρατική» με μια χαλαρή έννοια: περισσότερος κόσμος, προερχόμενος από ευρύτερες συνθήκες ζωής, έχει τη δυνατότητα να την εξασκεί και το περιεχόμενό της έχει ριζοσπαστικά δημοκρατικοποιηθεί –οποιοδήποτε και αν είναι το αόρατο συμβολικό πλαίσιο που ο καλλιτέχνης δύναται να κατασκευάσει γύρω από ένα ζήτημα, το κάνει να μετράει σαν «έργο τέχνης». Απ' την άλλη, ο «κόσμος της τέχνης» παραμένει μια υπερβολικά κλειστή «λέσχη», ο λόγος του παραμένει πολύτιμος και εκλεκτικός και όλο και περισσότερο διαβρωμένος από το χρήμα και την αγορά.'²²

Όπως είδαμε, το θέμα της μεταπολεμικής δημοκρατίας, συμπεριλήφθηκε και στους άξονες προβληματισμού της Documenta X. Ο κατάλογος που συνέθεσε η Catherine David, με τίτλο *Politics/Poetics*, εγκαινίασε αυτή την λογική φιλοξενίας εισηγήσεων από σημαντικά ονόματα της πολιτικής σκέψης. Ο Jacques Ranciere, ο

²² Stuart Hall, "Democracy, Globalization, and difference", στο *Democracy Unrealized: Documenta 11 Platform 1*, επιμ. Okwui Enwezor, Carlos Basualdo, Ute Meta Bauer, Susanne Ghez, Sarat Maharaj, Mark Nash, Octavio Zaya, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2002, σελ. 21.

ιστορικός των ύστερων πρωτοποριών Benjamin Buchloh, ο Etienne Balibar είναι μερικά μόνο από τα ονόματα που προσέφεραν στον κατάλογο. Η 1^η Πλατφόρμα, όμως, εισάγει ήδη από τον τίτλο της μια παραδοχή για τον όποιο στοχασμό πάνω στη σύγχρονη δημοκρατία. Με την εξαιρετική του αμφισημία, ο τίτλος παραπέμπει τόσο σε μια «μη-πραγματοποιηθείσα» δημοκρατία όσο και σε μια «αδύνατη» δημοκρατία – που δεν «πραγματοποιείται». Στην πραγματικότητα, αυτοί που επινόησαν τον τίτλο επιχείρησαν να δικαιολογήσουν την συνύπαρξη εντελώς διαφορετικών θεωρήσεων για τη φύση και τον ρόλο της σύγχρονης δημοκρατίας.

Οι προσκεκλημένοι της 1^{ης} πλατφόρμας εκφράζουν εντελώς διαφορετικές θεωρήσεις και στρατηγικές απέναντι στο νόημα της μεταπολεμικής φιλελεύθερης δημοκρατίας. Μπορούμε ωστόσο να διακρίνουμε ορισμένες κεντρικές κατευθύνσεις σκέψης και εννοιολόγησης – που, με τη σειρά τους, επηρέαζαν διεθνώς τη συζήτηση περί δημοκρατίας στις αρχές του νέου αιώνα (και οι περισσότερες συνεχίζουν μέχρι σήμερα). Ίσως κάποιος μπορεί να διακρίνει τρεις τέτοιες βασικές κατευθύνσεις όπως αποκρυσταλλώνονται στην έκδοση των πρακτικών του συνεδρίου. Αν και στο συνέδριο εκπροσωπήθηκαν οι τάσεις αυτές, οι επιμελητές της έκθεσης έχουν τις δικές τους προτιμήσεις – ειδικά ο καλλιτεχνικός διευθυντής Enwezor.

Μια πρώτη, ιδιαίτερα γνωστή σε θεωρητικούς τέχνης των δεκαετιών του '80 και '90, εννοιολόγηση της δημοκρατίας εκπροσωπείται από τις εισηγήσεις του Ernesto Laclau και της Chantal Mouffe. Οι τελευταίοι μιλούν για μια «ριζοσπαστική δημοκρατία» που αναγνωρίζει την ανταγωνιστική φύση των κοινωνικών αγώνων και περιγράφει τη δημόσια-δημοκρατική σφαίρα ως πεδίο σύγκρουσης γύρω από την θεμελιακή αρνητικότητα/αδυνατότητα του «κοινωνικού». Το κείμενο που θα προσφέρει ο μετααποικιακός κριτικός της κουλτούρας Stuart Hall θα κινηθεί στο ίδιο μήκος κύματος περιγράφοντας τον ρόλο της μεταπολεμικής δημοκρατίας ως ένα «κενό σημαίνον». Μια άλλη θεώρηση-οπτική είναι αυτή που θα προσφέρει ο Slavoj Žižek (παραπέμποντας, όπως συχνά κάνει, στον Alain Badiou). Ο Žižek (όπως και ο Badiou) θα ισχυριστεί πως η «δημοκρατία» δεν μπορεί να αποτελέσει σήμερα ένα ριζοσπαστικό σημείο αναφοράς καθώς εξυπηρετεί την αναπαραγωγή της φιλελεύθερης αστικής δημοκρατίας. Έτσι θα αντιπροτείνει μια θεωρία του «συμβάντος» και της «πράξης» που επηρεάζεται άμεσα από την πολιτικό λεξιλόγιο του Badiou. Μια «πράξη» είναι για τον Žižek ένα μη-αναπαραστάσιμο, απρόβλεπτο, οιονεί «θεϊκό» συμβάν που οδηγεί στη συγκρότηση ενός νέου υποκειμένου μέσω της «εμπιστοσύνης» στο συμβάν. Μια άλλη, συγκεκριμένη, εννοιολόγηση της

μετανεωτερικής-υστεροκαπιταλιστικής δημοκρατίας που θα εκπροσωπηθεί στο συνέδριο επηρεάζει αυξητικά το πεδίο της τέχνης. Πρόκειται για μια ντελεζιανή θεώρηση της καπιταλιστικής σχιζοφρένειας που κατανοεί τη δημοκρατία εκτός των θεσμικών πλαισίων της δυτικής νεωτερικότητας. Αυτή η ντελεζιανή και σπινοζική αριστερά θα εκπροσωπηθεί από τους Michael Hardt και Antonio Negri, περίπου δύο χρόνια μετά την δεύτερη συγγραφική τους συνεργασία, που θα ευδοκιμήσει με την έκδοση της *Αυτοκρατορίας*. Οι τελευταίοι απορρίπτουν κυρίως αναπαραστατικές πολιτικοκοινωνικές λειτουργίες του νεωτερικού και μετανεωτερικού κοινοβουλευτισμού και αντιπροτείνουν την «απόλυτη δημοκρατία» του *πλήθους* (multitude), την οποία εντοπίζουν στο έργο του Spinoza. Το «πλήθος», το συλλογικό υποκείμενο που θεωρητικοποιούν στην *Αυτοκρατορία* και στις νεότερες συνεργασίες τους, περιγράφεται ως η μόνη δημιουργική εναλλακτική ενάντια στον σχηματισμό της «αυτοκρατορίας» - το παγκόσμιο μηχανισμό ελέγχου που οικοδομείται μέσα από τη διεθνοποίηση των καπιταλιστικών οικονομικών θεσμών. Το *πλήθος* αναδεικνύει τη προοπτική μιας «απόλυτης δημοκρατίας» (Spinoza) πέραν κάθε μορφής κοινωνικού συμβολαίου. Όπως θα επιχειρήσουμε να δείξουμε, η επιμελητική σκοπιά της Documenta 11 επιχειρεί να συνδέσει την εννοιολόγηση του «πλήθους» με τις πρακτικές της σύγχρονης τέχνης, με τη μετααποικιακή τέχνη και κουλτούρα. Επιδιώκει να αναδείξει μια τέχνη που να συμβάλλει στην κατανόηση, στην αυτογνωσία του «πλήθους», στη δημιουργικότητά του.

Οι ιδέες που διατυπώνουν οι Hardt και Negri στην *Αυτοκρατορία* φαίνεται ότι δελεάζουν του παράγοντες της τέχνης περισσότερο από κάθε άλλο ρεύμα πολιτικής σκέψης. Η τάση αυτή θα γίνει ιδιαίτερα εμφανής στο νέο αιώνα καθώς πληθώρα επιμελητικών κειμένων, εκθέσεων και περιοδικών καλλιτεχνικών διοργανώσεων θα δανειστούν τα εννοιολογικά σχήματα της *Αυτοκρατορίας*. Επίσης, μια μεγάλη σειρά διανοητών της σύγχρονης τέχνης θα εντοπίσουν στη θεωρία του πλήθους το ιδεολογικό πλαίσιο της ριζοσπαστικής τέχνης. Η μεταφορντική δημιουργικότητα του «πλήθους», οι άυλες μορφές εργασίας, η επικοινωνία και το διαδίκτυο θα βρεθούν στο επίκεντρο του λόγου θεωρητικών όπως ο Brian Holmes, ο Gene Ray, ο Gerard Raunig, ο Victor Misiano, ο Julian Stallabrass, ο Boris Groys, ο Carlos Basualdo, η Jean Fisher και, βεβαίως, ο Okwui Enwezor, ο στοχαστής της μετααποικιακής τέχνης που θα κληθεί να αναλάβει την επιμέλεια της Documenta 11.

Αρκετές από τις απόψεις που διατυπώθηκαν στη 1^η Πλατφόρμα της Documenta 11 δείχνουν να συμβαδίζουν με το μεταφορντισμό των Hardt και Negri.

Χαρακτηριστική περίπτωση είναι το κείμενο του Μεξικανού σκηνοθέτη, προγραμματιστή και φιλοσόφου Manuel De Landa, που αναζητά, στα πλαίσια της φιλελεύθερης δημοκρατίας, τις δυνατότητες μιας ελεύθερης αγοράς που δεν ταυτίζεται με τον ολιγοπωλιακό/μονοπωλιακό καπιταλισμό. Ο De Landa απορρίπτει τόσο την μαρξιστική όσο και λειτουργιστική αντίληψη περί παραγωγής και εργασίας. Ακολουθώντας την πολιτικο-οικονομική φιλοσοφία του Fernand Braudel, θεωρεί ότι οι οικονομικοί θεσμοί της ελεύθερης αγοράς, αν μελετηθούν με ιστορική ακρίβεια, δεν απαρτίζουν ένα ενιαίο σύστημα και ότι η διάκριση μεταξύ των αγορών και των καπιταλιστικών επιχειρήσεων είναι απαραίτητη, όταν εξετάζουμε τις σχέσεις των οικονομικών και δημοκρατικών θεσμών. Μια τέτοια ανάγνωση στοχεύει στην αναβάθμιση της σημασίας της δημιουργικής δραστηριότητας του χαμηλότερου επιπέδου του καπιταλιστικού οικονομικού συστήματος, του επιπέδου της αγοράς, του μικρομάγαζου και των μικρών επιχειρήσεων - της έμπνευσης, της ευρεσιτεχνίας και του αυτοσχεδιασμού.²³ Η πρόταση του De Landa θυμίζει έντονα τον εργατισμό του Negri που θα εξετάσουμε λεπτομερέστερα σε επόμενα κεφάλαια. Βεβαίως ο De Landa γνωρίζει ότι κάθε επαναστατική-δημιουργική επιχειρηματικότητα τείνει να καταλήγει στα χέρια του κεφαλαίου. Υπογραμμίζει όμως ότι όλες οι πρωτοποριακές ιδέες γεννήθηκαν αρχικά από μικρές επιχειρήσεις, από την πρωτογενή δημιουργικότητα της αγοράς. Έτσι, περιγράφει με οικονομικούς όρους ένα είδος «μεταμοντέρνου ρεπουμπλικανισμού» που επενδύει στη δύναμη της εφευρετικότητας και στις ανεξέλεγκτες τεχνολογίες που τείνει να παράγει – η επιχειρηματική εφευρετικότητα μπορεί να συμβάλλει στην επανεφεύρεση δημοκρατικών θεσμών. Αν και η σκέψη του μοιάζει να συμβαδίζει με την έμφαση των Hardt και Negri στην δημιουργική εργασία του πλήθους, ωστόσο υπάρχουν σημεία ουσιαστικής διαφοροποίησης. Για τον De Landa, ο μεγαλύτερος εχθρός της οικονομικής πολυπλοκότητας-δημιουργικότητας ήταν η σταδιακή «στρατιωτικοποίηση» και ομογενοποίηση του κοινωνικού χώρου, της εργασίας, της εκπαίδευσης, κ.λ.π. από τον 18^ο αιώνα μέχρι σήμερα – δηλαδή η συγκρότηση της πειθαρχικής κοινωνίας (που περιγράφει ο Foucault) και η μετατροπή της πειθαρχίας σε «αυτοπειθαρχία», κοινωνική πρόνοια, βιοεξουσία και βιοπολιτική. Όμως, σύμφωνα με τους Hardt και Negri, η κυριαρχία της βιοπολιτικής, ο γενικός εξορθολογισμός και η

²³ Manuel De Landa, “Democracy, Economics, and the Military”, στο *Democracy Unrealized: Documenta11 Platform1*, επιμ. Okwui Enwezor, Carlos Basualdo, Ute Meta Bauer, Susanne Ghez, Sarat Maharaj, Mark Nash, Octavio Zaya, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2002, σελ. 344.

πληροφορικοποίηση της εργασίας είναι οι προϋποθέσεις για τη μετατροπή της δημιουργικότητας σε «κοινό έδαφος» της σύγχρονης μεταφορντικής εργασίας.

Ο μεταφορντισμός, ως μια ευρύτερη αντίληψη της κοινωνικής οργάνωσης, αποτελεί μια ιδέα που σαφώς θέλγει το νέο παγκόσμιο πεδίο της τέχνης, δηλαδή τα οικονομικά και πολιτιστικά δίκτυα που σχηματίζονται μεταξύ ανθρώπων και διεθνών θεσμών της καλλιτεχνικής βιομηχανίας. Η μετακίνηση, η επικοινωνία, η πληροφορία, η ευρεσιτεχνία, η εφευρετικότητα λειτουργούν ως «όροι κλειδιά» στην σύγχρονη θεωρία της τέχνης και εκφράζουν το *zeitgeist* της μεταφορντικής καλλιτεχνικής παραγωγής ή «μεταπαραγωγής» (*postproduction*), όπως θα προτείνει ο επιμελητής και θεωρητικός Nicolas Bourriaud, εστιάζοντας σε σύγχρονα έργα που επεξεργάζονται υπαρκτό-οικειοποιημένο υλικό. Τούτη η αντίληψη περί δημιουργικού μεταφορντισμού εκφράζεται έντονα στην 1^η Πλατφόρμα της Documenta 11 με την εισήγηση των ίδιων των Hardt και Negri που, φυσικά, κλήθηκαν να συμμετάσχουν. Η εισήγησή τους αποτελεί πολύ ενδιαφέρουσα εξέλιξη καθώς, μετά την επικών διαστάσεων *Αυτοκρατορία*, έρχεται να περιγράψει αναλυτικότερα την εφευρετικότητα του «πλήθους» και τις μορφές της. Η δύναμη της «εφεύρεσης» είναι η παραγωγικότερη και σημαντικότερη δυναμική του *πλήθους*. Το κέντρο βάρους μοιάζει να μετατοπίζεται ελαφρώς από την σημασία της «εργασίας» (εργατισμός) στη σημασία της ανατρεπτικής δημιουργικότητας. Το *πλήθος*, ως συλλογικό υποκείμενο που διαμορφώνεται εμμενώς, κι όχι μέσα από κάποιο «κοινωνικό συμβόλαιο», ανακαλύπτει σιγά σιγά την γενική διάνοια (*general intellect*) και την ευφυΐα του. Οι συγγραφείς επενδύουν στην «τερατώδη» αυτή ευφυΐα υποστηρίζοντας ότι το πλήθος αποτελείται από «ευφυή τέρατα». Παρατηρούν πως η αναγέννηση και οι νεωτερικές επαναστάσεις, τον 15^ο και 16^ο αιώνα, συνέλαβαν την δημιουργικότητα της επανάστασης μέσα από την «αυτό-εικόνα» του τερατώδους εαυτού – του τέρατος. Σε αυτή τη διαδικασία, ο Gargantua και ο Pantagruel, ήταν εμβλήματα, γίγαντες, αντιπροσωπευτικές φιγούρες της ελευθερίας και της εφεύρεσης:

‘Σήμερα χρειαζόμαστε νέους γίγαντες και νέα τέρατα να φέρουν σε επαφή την φύση με τη ιστορία, την εργασία με την πολιτική, τη τέχνη με την εφεύρεση, ώστε να εκφράσουν τη νέα δύναμη που η γέννηση της «γενικής διάνοιας», η ηγεμονία της άυλης εργασίας, τα νέα πάθη για την αφηρημένη δραστηριότητα

του πλήθους, προσφέρουν στην ανθρωπότητα. Χρειαζόμαστε νέους Rabelais, ή, πραγματικά, πολλούς.’²⁴

Οι δυνάμεις της εφεύρεσης συμβάλλουν αυθόρμητα στη δημιουργία μιας νέας συλλογικότητας, μιας *αντιδύναμης* (counterpower) που θα ανατρέψει τους ελεγκτικούς-οικονομικούς μηχανισμούς της Αυτοκρατορίας. Έννοιες, όπως αντίσταση (resistance), ανταρσία (insurrection), συστατική δύναμη (constituent power) συμβάλλουν σε ένα νέο πολιτικό λεξιλόγιο που αντανακλά τη φαινομενολογία του πλήθους. Οι συγγραφείς προβλέπουν το σχηματισμό μιας «αντιδύναμης τερατώδους σάρκας» που παράγει και αναπαράγει τη ζωή αντιστρέφοντας τους όρους της καθημερινότητας, του εσωτερικού και του εξωτερικού, του ιδιωτικού και του δημόσιου. Επανεισάγουν την έννοια του πλήθους (που ανέλυσαν στην *Αυτοκρατορία*) δανειζόμενοι στοιχεία της φαινομενολογίας του Maurice Merleau-Ponty. Τόσο η φύση όσο και ο χώρος της κοινωνικής και οικονομικής δραστηριότητας μεταμορφώνονται μέσα από τους οντολογικούς μηχανισμούς του πλήθους. Βρισκόμαστε μπροστά σε ένα ανιμιστικό όραμα που διατυπώνεται σε προφητικό τόνο:

‘Εδώ γεννιούνται οι νέοι βάρβαροι, τα τέρατα και οι όμορφοι γίγαντες που συνεχώς αναδύονται μέσα από της ρωγμές τις αυτοκρατορικής εξουσίας ενάντια σε αυτή. Η δύναμη της εφεύρεσης είναι τερατώδης, γιατί είναι υπερβολική (excessive).’²⁵

Οι συγγραφείς της Αυτοκρατορίας επεξεργάζονται μια οντολογία του πλήθους που θα εξειδικεύσουν ακόμα περισσότερο σε μελλοντικές συγγραφικές τους συνεργασίες. Αυτή η οντολογία του πλήθους δεν απευθύνεται πρωτίστως στο καλλιτεχνικό υποκείμενο, ούτε του προσδίδει κάποιο κεντρικό ρόλο στις διαδικασίες ανατροπής της αυτοκρατορίας. Άλλωστε στο κείμενο που προσφέρουν στη 1^η Πλατφόρμα διευκρινίζουν ότι δεν επιθυμούν να αναφερθούν σε κάποιο συγκεκριμένο πληθυσμό καλλιτεχνών ή φιλοσόφων. Ωστόσο υπογραμμίζουν πως ‘τα φιλοσοφικά και

²⁴ Michael Hardt και Antonio Negri, “Globalization and Democracy”, στο *Democracy Unrealized: Documenta11 Platform1*, επιμ. Okwui Enwezor, Carlos Basualdo, Ute Meta Bauer, Susanne Ghez, Sarat Maharaj, Mark Nash, Octavio Zaya, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2002, σελ. 330.

²⁵ ο.π., σελ. 335.

καλλιτεχνικά στοιχεία σε όλους μας, οι πρακτικές εργασίας με τη σάρκα και η στάση μας απέναντι στις άπειρες πολλαπλότητες, οι δυνάμεις της απεριόριστης εφευρετικότητας – αυτά είναι τα σημαντικά χαρακτηριστικά του πλήθους.²⁶ Οι ιδέες αυτές βρίσκουν γόνιμο έδαφος στη σκέψη άλλων στοχαστών που επεξεργάζονται το ρόλο της σύγχρονης τέχνης στις κοινωνικές διαδικασίες.

Χαρακτηριστική, και όχι τόσο γνωστή, είναι η επιρροή που είχαν οι ιδέες της *Αυτοκρατορίας* στον ίδιο τον Alain Badiou. Σε ένα κείμενο με τίτλο «Fifteen theses on contemporary art», ο Badiou επιχείρησε να συνοψίσει το κοινωνικοπολιτικό διακύβευμα της σύγχρονης τέχνης χρησιμοποιώντας τους όρους της Αυτοκρατορίας. Στόχος του κειμένου ήταν να περιγράψει τον ρόλο μιας «μη-αυτοκρατορικής τέχνης». Η 9^η θέση του κειμένου υποστηρίζει ότι ‘το μόνο ιδεώδες της σύγχρονης τέχνης είναι να μην είναι αυτοκρατορική. Αυτό σημαίνει επίσης ότι: δεν χρειάζεται να είναι δημοκρατική, αν δημοκρατία σημαίνει τη συμμόρφωση με την αυτοκρατορική ιδέα της πολιτικής ελευθερίας.’²⁷ Έτσι, όμως, μάλλον προσπερνά το πρόβλημα της σχέσης ανάμεσα στη σύγχρονη τέχνη και τους θεσμούς της δημοκρατίας – τη σχέση της τέχνης με τις πολύπλοκες διαδικασίες της αναπαράστασης, της κοινωνικής ταυτότητας, της ιδεολογίας κ.ο.κ. Ίσως δεν προκαλεί έκπληξη το γεγονός ότι καταλήγει σε μια μανιαϊκή λογική που συνοψίζεται στη φράση «μη-αυτοκρατορική τέχνη ή τίποτα». Στην 15^η θέση του κειμένου ισχυρίζεται ότι ‘Είναι καλύτερο να μην κάνεις τίποτα από το να συμβάλλεις στην ανακάλυψη τυπικών τρόπων να καθίσταται ορατό αυτό που η Αυτοκρατορία ήδη αναγνωρίζει ως υπάρχον.’ Η ησυχαστική απραξία είναι πιο ριζοσπαστική από την αναπαραγωγή των κατεστημένων σχέσεων. Στην 13^η θέση λέει: ‘Σήμερα η τέχνη μπορεί μονάχα να ξεκινήσει από το σημείο εκείνο που, όσον αφορά την Αυτοκρατορία, δεν υπάρχει. Μέσα από την αφαίρεσή της, η τέχνη καθιστά την ανυπαρξία αυτή ορατή. Αυτό κυβερνά την τυπική αρχή κάθε τέχνης: η προσπάθεια να καταστήσει ορατό στον καθένα αυτό που για την Αυτοκρατορία (και κατ’ επέκταση για τον καθένα, από διαφορετική όμως γωνία), δεν υπάρχει.’²⁸ Εδώ ο Badiou αφήνει την εντύπωση πως υπάρχει μια καθαρά εξωτερική θέση από αυτό που, τόσο ο ίδιος όσο και άλλοι, ονομάζουν Αυτοκρατορία. Η τέχνη οφείλει να ανακαλύψει μια τέτοια «εξωτερική θέση». Η ιδέα αυτή μπορεί σίγουρα να

²⁶ Michael Hardt και Antonio Negri, “Globalization and Democracy”, στο *Democracy Unrealized: Documental1 Platform1*, επιμ. Okwui Enwezor, Carlos Basualdo, Ute Meta Bauer, Susanne Ghez, Sarat Maharaj, Mark Nash, Octavio Zaya, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2002, σελ. 336.

²⁷ Το κείμενο του Alain Badiou “Fifteen Theses on Contemporary Art” δημοσιεύτηκε στο *Lacanian Ink*, 23, 2004. Βρίσκεται διαθέσιμο στην ιστοσελίδα <http://www.lacan.com/frameXXIII7.htm>

²⁸ Alain Badiou “Fifteen Theses on Contemporary Art”, στο *Lacanian Ink*, 23, 2004.

προσφέρει φιλοσοφικοπολιτική νομιμοποίηση σε μια σειρά από επιμελητικές ιδέες και μορφές καλλιτεχνικής δράσης που επιχειρούν να αναδείξουν μη ορατούς τρόπους παραγωγής και εργασίας, νέες ταυτότητες που διαμορφώνονται στην «περιφέρεια» και στην «διασπορά» κ.ο.κ. Ποιο είναι όμως εκείνο το «συμβάν» που, ακολουθώντας τη συλλογιστική του Badiou, θα οδηγήσει σε μια νέα συλλογική αντίληψη για την κουλτούρα και τη ριζοσπαστική δράση; Τι είναι «αυτό» που θα αποτελέσει αφορμή για την συσπείρωσή του, κατά Hardt και Negri, «πλήθους» που καλείται να ανατρέψει την Αυτοκρατορία; Τα ερωτήματα αυτά επανέρχονται στη σκέψη των διανοητών που εξετάζουμε και αποτελούν συστατικά μια ανοικτής συζήτησης.

Όμως, το ερώτημα της μεταπολεμικής φιλελεύθερης δημοκρατίας δεν παύει να απασχολεί τους καλλιτεχνικούς θεσμούς ακριβώς επειδή αυτοί αποτελούν πεδία σύγκρουσης μεταξύ υποκειμένων και αναπαραστάσεων – μεταξύ ηγεμονικών πολιτισμικών ρευμάτων και μορφών πολιτιστικής διεκδίκησης. Στην κατανόηση των συγκρούσεων αυτών συμβάλλει η εισήγηση του Ernesto Laclau στην 1^η Πλατφόρμα, με την οποία επιχειρεί να διαβάσει τη μεταπολεμική φιλελεύθερη δημοκρατία σε συνάρτηση με τη νεωτερική διαλεκτική της αυτονομίας/ετερονομίας. Στο κείμενο «Democracy between Autonomy and Heteronomy», ο Laclau εστιάζει σε ένα θεμελιακό ερώτημα: Σε ποιο βαθμό μια απόλυτη ετερονομία (μια ριζική ειδικότητα [particularity]) είναι συμβατή με την νεωτερική-εγελιανή ιδέα της ελευθερίας ως «απόλυτη καθολικότητα», ως μια μορφή αυτό-προσδιορισμού που οδηγεί στην καθολική αυτονομία; Ο Laclau ξεκινάει με μια απάντηση: 'Ίσχυριζόμαστε, αντίθετα, ότι είναι η ίδια η αποτυχία της *απόλυτης* ελευθερίας που καθιστά δυνατές τις ελευθερίες (στο πληθυντικό) των συγκυριακών και πεπερασμένων υποκειμένων.'¹ Η παραδοχή της «μερικής» αυτής αποτυχίας της ιδεαλιστικής έννοιας της ελευθερίας καθιστά την «ετερονομία» βασικό συστατικό κάθε πιθανής σύλληψης της ελευθερίας: 'Η ελευθερία θα συνεπαγόταν μια αναπόκριτη ένταση ανάμεσα στην αυτονομία και την ετερονομία και θα γινόταν συνεπώς το όνομα αυτού του αναπόκριτου.' Τούτη η σύλληψη της ελευθερίας έρχεται σαφώς σε σύγκρουση με κάθε σπινοζική ιδέα «απόλυτης δημοκρατίας» καθώς προϋποθέτει μια ανεξάλειπτη ένταση μεταξύ «αυτονομίας» και «ετερονομίας» που είναι συστατική του δημοκρατικού παιχνιδιού. Οι διαφορές ανάμεσα στις ιδέες του Ernesto Laclau και των συγγραφέων της Αυτοκρατορίας θα διατυπωθούν σε ευρέως γνωστά κείμενα του πρώτου, στα οποία θα αναφερθούμε εκτενέστερα σε επόμενα κεφάλαια. Ωστόσο, η οριοθέτηση του προβλήματος της φιλελεύθερης δημοκρατίας στη διαλεκτική ετερονομίας/αυτονομίας

από τον Laclau είναι ιδιαίτερα χρήσιμη όταν επιχειρούμε να κατανοήσουμε τις πολιτισμικές συγκρούσεις που αναπαράγονται στο εσωτερικό των διεθνών καλλιτεχνικών θεσμών. Η διαρκής σύγκρουση ανάμεσα στον «οικουμενισμό-διεθνισμό», που επιχειρεί να κατασκευάσει μια ταυτότητα και μια εικόνα της παγκόσμιας κουλτούρας, και στον παρτικουλαρισμό των φωνών (καλλιτεχνικών ή μη) που διεκδικούν μια θέση στην παγκόσμια ορατότητα δεν είναι ασήμαντη. Αυτή η σύγκρουση, όπως ο Laclau μας βοηθάει να δούμε, δε μπορεί να εξαλειφθεί με την κατάφαση στην πολυπολιτισμικότητα, τις διαφορικές ταυτότητες, ή την «διαφορά» ως αφηρημένη υπέρβαση των παρτικουλαρισμών.

Ο ιστορικός τέχνης Manuel J. Borja-Villel έχει επισημάνει πως το μετανεωτερικό δόγμα της υποχώρησης του «υποκειμένου», της ταξικής σύγκρουσης, της δημόσιας σφαίρας, του κοινωνικού ανταγωνισμού, χάριν μια λατρείας της διαφοράς και της πολυπολιτισμικότητας, συμβάλλει στην επιστροφή εθνικιστικών και παραδοσιακών πολιτισμικών ταυτοτήτων. Στο χώρο της κουλτούρας, η αγορά συμβάλλει στην αναβίωση και εμπέδωση συντηρητικών εθνικών, θρησκευτικών, πολιτισμικών ιδιωμάτων. Ο Borja-Villel αναφέρεται σε παραδείγματα σχετικά πρόσφατων μέγα-εκθέσεων που παρουσίασαν την «νέα Κινέζικη καλλιτεχνική παραγωγή», όπως η έκθεση *The New Chinese Art* (MOMA, Σαν Φραντζίσκο 1999) και η 47^η Μπιενάλε της Βενετίας: 'Η Μπιενάλε περιλάμβανε ένα πλήθος καλλιτεχνών κινεζικής καταγωγής στο επίσημο τμήμα, λειτουργώντας έτσι ως μεγεθυντικός φακός για την παρατήρηση των διαδικασιών της οικονομικής, χρηματικής, εμπορικής και τεχνικής ενοποίησης και ομογενοποίησης. Είναι αλήθεια ότι σε εκθέσεις όπως οι παραπάνω, οι διαφορές ανάμεσα στη Δύση και την Κίνα εξαλείφονται ή περιορίζονται σε τυπικά απλώς στοιχεία. Πραγματικά προβλήματα, όπως το γεγονός ότι σε έναν κόσμο πολυεθνικών εταιριών η Κίνα έχει αναλάβει να υποκαταστήσει την εργατική τάξη της Δύσης ή ότι στη Δύση η χειρωνακτική εργασία έχει καταλήξει κάτω το ποταπό, συγκαλύπτονται.²⁹ Έτσι, την ίδια στιγμή που οι διεθνείς καλλιτεχνικοί θεσμοί επιχειρούν να προσφέρουν ορατότητα σε πολιτισμικές ταυτότητες που η Δύση αγνοεί συγκαλύπτουν διαστάσεις της παγκόσμιας οικονομίας και των κοινωνικών συγκρούσεων που σοβούν στη παγκοσμιοποιημένη πραγματικότητα. Οι αντιφάσεις, επομένως, που χαρακτηρίζουν την πολιτιστική πολιτική του σύγχρονου πεδίου της

²⁹ Manuel J. Borja-Villel, «Κριτική τέχνη και κοινωνικές συγκρούσεις», στο *Το Πολιτικό στη Σύγχρονη Τέχνη*, (επίμ.) Γιάννης Σταυρακάκης & Κωστής Σταφυλάκης, μτφρ. Αλέξανδρος Κιουπκιολής, Αθήνα, ΕΚΚΡΕΜΕΣ, 2008, σσ. 263-264.

τέχνης δεν μπορούν εύκολα να αντιμετωπιστούν με μια απλή αναφορά στο πλουραλισμό καθώς η κοσμοπολίτική εικόνα που επιχειρούν να εμπεδώσουν αποτελεί συχνά εξιδανίκευση των πραγματικών κοινωνικών συνθηκών, που υποτίθεται ότι η τέχνη οφείλει να αναδείξει.

2.3. Ο νέος πλουραλισμός και η πανοραμική έκθεση.

Την δεκαετία του '90, οι διεθνείς καλλιτεχνικές διοργανώσεις επιχειρούσαν να πείσουν τον θεατή ότι βρισκόμαστε σε μια ριζοσπαστική περίοδο «πολιτιστικού νομαδισμού» και κινητικότητας. Όμως, σύμφωνα με τον ιστορικό τέχνης Julian Stallabrass, η άνθιση των νέων διεθνών καλλιτεχνικών διοργανώσεων και ο λόγος περί «νομαδισμού», «διεθνισμού» κ.λπ. πρέπει να κατανοηθεί σε συνάρτηση με τις ραγδαίες οικονομικές εξελίξεις της τελευταίας δεκαετίας του 20^{ου} αι. Στο βιβλίο του «Art Incorporated: The Story of Contemporary Art (2004)» καταθέτει την άποψη πως, στην εποχή της «νεοφιλελεύθερης παγκοσμιοποίησης», οι θεσμοί και τα fora της σύγχρονης τέχνης έχουν μετασχηματισθεί από την επιχειρηματική εξουσία με τρόπους που ρυθμίζουν την «κοινωνική λειτουργία» της τέχνης, ανάλογα με τις ανάγκες της νέας οικονομίας. Η άποψη του Stallabrass είναι τόσο απαξιωτική που ταυτίζει τη σύγχρονη τέχνη με μηχανισμό προπαγάνδας των νεοφιλελεύθερων αξιών. Σύμφωνα με τον Stallabrass, η υιοθέτηση της γαλλικής θεωρητικής σκέψης από το πεδίο της τέχνης διευκόλυνε τον ιδεολογικό αυτό μετασχηματισμό. Η φουκωική επεξεργασία της εξουσίας, η αποδόμηση του Derrida, η «ριζωματική» (rhizomatics) των Deleuze και Guattari, αποτέλεσαν αρχικά προσπάθειες επανεφεύρεσης της ριζοσπαστικής πολιτικής, ωστόσο απορροφήθηκαν πλήρως από την ίδια την δυναμική του νεοφιλελευθερισμού. Η ιδεολογική αυτή στροφή έχει, για τον Stallabrass, συγκεκριμένο υλικό και οικονομικό υπόβαθρο: την στροφή του ίδιου του καπιταλισμού από τους φορντικούς στους μεταφορντικούς τρόπους παραγωγής κατά τη δεκαετία του '70, την καθιέρωση μιας παγκόσμιας αγοράς μέσω της εγκατάλειψης της συμφωνίας Bretton Woods και την απελευθέρωση των ισοτιμιών, την ανάπτυξη παγκόσμιων δικτύων επικοινωνίας και τεχνολογιών πληροφορίας και, τέλος, τη στροφή από το κενσσιανό κράτος πρόνοιας στο μοντέλο του σκληροπυρηνικού νέο-φιλελευθερισμού. Όπως σχολιάζει ένας άλλος θεωρητικός τέχνης, ο Gene Ray, «Καθώς τα εμπόδια στο εμπόριο, στις επενδύσεις και στην κερδοσκοπία προοδευτικά

γίνονταν σκόνη, και καθώς η ποσότητα και η συχνότητα της διεθνούς και διαπολιτισμικής επαφής και ανταλλαγής αυξήθηκε εκρηκτικά, οι νομαδικές, ελαστικές, ανεκτικές ως προς την ταυτότητα αξίες της γαλλικής θεωρίας έγιναν ιδιαίτερα θελκτικές. Σε έναν κόσμο όπου η διάβαση των συνόρων έχει γίνει αναγκαιότητα, οι θεωρίες διάβασης των συνόρων έγιναν αρετή.³⁰ Αξίες όπως η υβριδικότητα, η νομαδικότητα κ.λπ. έπρεπε να «νομιμοποιηθούν» μέσω ενός νέου ηγεμονικού λόγου – και η τέχνη δεν μπορούσε παρά να «παίξει τον ρόλο της»: να εκφράσει έναν αντι-θεμελιοκρατικό και αντι-ουσιοκρατικό λόγο που θα «νομιμοποιούσε» την κινητικότητα του διεθνικού κεφαλαίου ως «ριζοσπαστική πολιτισμική πολιτική». Ο Stallabrass περιγράφει τη διαδικασία αυτή ως εξής:

‘Ενώ ο κόσμος της τέχνης ήταν από καιρό κοσμοπολίτικος, το τέλος του ψυχρού πολέμου, όπως έχουμε δει, επέφερε μια σημαντική επαναξιοποίηση των πρακτικών και των συνηθειών του. Όπως ακριβώς τα στελέχη επιχειρήσεων κάνουν κύκλους γύρω από τον κόσμο σε αναζήτηση νέων αγορών, έτσι και μια γενιά νομαδικών παγκόσμιων επιμελητών ξεκίνησε να κάνει το ίδιο, πηγαινοερχόμενη από τη μια μπιενάλε ή κάποιο διεθνικό καλλιτεχνικό event στο άλλο, από το Sao Paulo στην Βενετία και από εκεί στο Kwangju, στο Sydney, στο Kassel και στην Αβάνα.³¹

Οι μεγάλες διεθνείς διοργανώσεις του νέου αιώνα εντάσσονται επομένως στο ευρύτερο φαινόμενο επέκτασης των πολιτιστικών δομών των πόλεων, στον ανταγωνισμό τους για επενδύσεις και τουρισμό. Η επεκτατική πολιτική των μουσείων και των ιδρυμάτων τέχνης, που ιδρύουν σήμερα παραρτήματα σε χώρες της Μέσης Ανατολής και αλλού, αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα της νέας οικονομίας της τέχνης και της πολιτιστικής βιομηχανίας και μοιάζει να επιβεβαιώνει τους ισχυρισμούς του Stallabrass. Ωστόσο, οι διαδικασίες που συντελούν στην αλλαγή του πεδίου της τέχνης και στον πολλαπλασιασμό των διεθνών περιοδικών mega-εκθέσεων δεν είναι μόνο οικονομικής φύσεως. Όπως θα επιχειρήσουμε να δείξουμε, στην πορεία της έρευνας αυτής, οι θεσμοί της τέχνης μετατρέπονται, όλο και πιο έντονα, σε πεδία διεκδίκησης της ταυτότητας και της ιστορίας, καθώς η σταθερότητα των

³⁰ Gene Ray, “This Way to Exit: On Julian Stallabrass’s Art Incorporated”, στο *Third Text*, Vol.21, Issue 4, July, 2007, σελ.388

³¹ Julian Stallabrass, *Art incorporated: The story of contemporary art*, Οξφόρδη, Oxford University Press, 2004, σελ. 33

πολιτιστικών ταυτοτήτων του δυτικού μοντερνισμού τίθεται υπό αμφισβήτηση μέσα από διαδικασίες «από-αποικιοποίησης» και «επαναποικιοποίησης» - διαδικασίες που απαιτούν μια πιο λεπτομερειακή κατανόηση του μετααποικιακού κόσμου.

Μια μεγάλη σειρά από εκθέσεις, από το τέλος της δεκαετίας του '80 μέχρι σήμερα, επιχείρησαν να θέσουν στο επίκεντρο τους τις σχέσεις του δυτικού κόσμου με την αποκαλούμενη «περιφέρεια» – την πραγματικότητα των μετααποικιακών κρατών και την διασπορά. Σαφώς η υιοθέτηση μιας τέτοιας οπτικής γωνίας κρίθηκε αναγκαία σε ένα κόσμο ραγδαίων αλλαγών. Η επανενοποίηση της Γερμανίας, η διάσπαση της Σοβιετικής Ένωσης, η άνοδος του παγκόσμιου εμπορίου, ο μετασχηματισμός της Κίνας σε μερικώς καπιταλιστική οικονομία άλλαξαν καθοριστικά την σύγχρονη τέχνη, αφού οδήγησαν στην ανατροπή των πολιτιστικών σταθερών και αναπαραστάσεων.³² Όπως εξηγεί ο Stallabrass, μετά το '89, τόσο η κοινωνικά χρήσιμη τέχνη της σοσιαλιστικής ανατολής, όσο και η «αυτόνομη» και «ελεύθερη» τέχνη των δυτικών κέντρων έχασαν την νομιμοποίηση που απολάμβαναν εντός των παλιών διχοτομήσεων. Σημειώθηκε μια έντονη αναζήτηση νοήματος που στράφηκε προς το μετααποικιακό, διασπορικό και μεταναστευτικό υποκείμενο. Το «μορφοείδωλο» του μετανάστη, του καλλιτέχνη της διασποράς και του καλλιτέχνη της «περιφέρειας» έγινε κοινό σημείο αναφοράς των mega-εκθέσεων. Μετατράπηκε σε ανθρωπολογικό μοτίβο που δικαίωνε τη μετακίνηση των ατόμων και των ιδεών εντός του ίδιου του πεδίου της τέχνης. Πιο συγκεκριμένα, η εικόνα του μετανάστη λειτούργησε ως μεταφορά της ίδιας της μετακίνησης, της μετατόπισης ή της απεδανοποίησης (deterritorialization) όπως συνηθίζουν να υποστηρίζουν αρκετοί διεθνείς επιμελητές. Τυπικά-θεσμικά η διαδικασία αυτή ξεκινά λίγα χρόνια μετά το

³² Το πεδίο της τέχνης αποτέλεσε από πολλές πλευρές έναν προμαχώνα των πολιτικών, κοινωνικών, οικονομικών αλλαγών που καθόρισαν την μετά- '89 οικουμενική συνθήκη. Τα μεταπολεμικά εθνικά κράτη αλλά και οι υπερεθνικοί σχηματισμοί γνώριζαν καλά ότι η τέχνη αποτελεί αδιαμφισβήτητο δείκτη πολιτιστικής, άρα και παγκόσμιας οικονομικό-πολιτικής επιρροής. Άλλωστε, η ιστορία της μοντέρνας τέχνης και του ύστερου μοντερνισμού βρίθει παραδειγμάτων κρατικής στήριξης και προώθησης καλλιτεχνικών ρευμάτων αλλά και μεμονωμένων δημιουργών που κλήθηκαν να ενσαρκώσουν τις «αξίες» του έθνους «τους» στο όνομα μιας λιγότερο ή περισσότερο έκδηλης πολιτιστικής ηγεμονίας. Το πολυσυζητημένο παράδειγμα της ομοσπονδιακής ενίσχυσης του αμερικανικού αφηρημένου εξπρεσιονισμού αλλά και η περίπτωση του δυτικο-γερμανικού νεο-εξπρεσιονισμού που ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του '70 προπαγάνδιζε στα γερμανικά ιδρύματα το ελεύθερο δυτικό πνεύμα είναι ορισμένα μόνο από τα δείγματα ψυχροπολεμικής εργαλειοποίησης της καλλιτεχνικής παραγωγής. Ωστόσο, η πτώση των μεταπολεμικών διχοτομήσεων, το τέλος του ψυχρού πολέμου και οι συνακόλουθες διαδικασίες παγκοσμιοποίησης άλλαξαν ριζικά το εικαστικό τοπίο και τον ρόλο που οι φορείς δράσεις έπαιζαν εντός του. Η εικόνα του ηρωικού μοντερνιστή καλλιτέχνη, αυθεντικού φορέα μιας μοναδικής εκφραστικής και ενίοτε τραγικής ελευθερίας, όσο χρήσιμη κι αν ήταν για την ανακύκλωση του θεσμικού πλαισίου, δεν μπορούσε παρά να «αντικατασταθεί».

’89 με την ίδρυση της ευρωπαϊκής μπιενάλε, της Manifesta, όχι μόνο ως περιοδική διοργάνωση αλλά πρωτίστως ως «περιοδούμενη» διοργάνωση, που κάθε φορά πραγματοποιείται σε διαφορετική πόλη. Βεβαίως, κορύφωση της διαδικασίας αυτής αποτελεί η ιδιόμορφη προετοιμασία της Documenta 11.

Αν πρέπει να σταθούμε σε ορισμένα μόνο σημεία της διαδρομής αυτής είναι για να δούμε με ποιους τρόπους το πεδίο της τέχνης «ταυτίζεται» με τη μετααποικιακή συνθήκη και τα «υβριδικά» υποκείμενα που αυτή παράγει. Ωστόσο οι πρώτες απόπειρες εστίασης του πεδίου της τέχνης στο μεταναστευτικό υποκείμενο κατέστησαν τον μετανάστη αντικείμενο έριδας, ένα διακύβευμα της πολιτικής της ταυτότητας (identity politics). Το ’89 ήταν ως γνωστόν η χρονιά της πολυσυζητημένης έκθεσης «Les Magiciens de la Terre» στο κέντρο Pompidou, μιας έκθεσης που θα δεχτεί τα πυρά της κριτικής, αλλά θα εγκαινιάσει σημαντικές συζητήσεις γύρω από τον πριμιτιβισμό, το νέο-κοσμοπολιτισμό, τον νέο-διεθνισμό. Η επιμέλεια της έκθεσης στόχευε στην κριτική του γαλλικού αποικιακού παρελθόντος, την κριτική της παρισινής Μπιενάλε ως δυτικοκεντρικής και την απόρριψη των νέο-πριμιτιβιστικών τάσεων που ορθώνονταν διεθνώς με εκθέσεις όπως η «Primitivism in Twentieth Century Art» στο MoMA το 1984. Ο επιμελητής Jean-Hubert Martin επέλεξε, έτσι, πενήντα καλλιτέχνες από τα επονομαζόμενα «κέντρα της τέχνης» και άλλους πενήντα από την Αφρική, την Λατινική Αμερική, την Ασία και την Αυστραλία σε μια προσπάθεια πολιτισμικής εξισορρόπησης. Παρά το εντυπωσιακό εκθεσιακό αποτέλεσμα, ο επιμελητής δεν κατάφερε μάλλον να αποφύγει τις παγίδες του πριμιτιβισμού. Δίπλα σε επώνυμους δυτικούς καλλιτέχνες παρουσίασε αντικείμενα κατασκευασμένα από μη-δυτικούς καλλιτέχνες. Η παράθεση αυτή δικαιολογήθηκε με βάση ένα μάλλον αδύναμο επιχείρημα: ότι δίχως τις πολιτισμικές παρωπίδες του ανθρωπολογικού βλέμματος και τις εθνολογικές ταμπέλες, τα έργα μπορούν να εκτιμηθούν ως «τέτοια», δηλαδή ως προϊόντα της μοναδικής υποκειμενικότητας του δημιουργού και της μοναδικής αισθητικής αξίας που φέρουν. Έτσι αρκετές κριτικές φωνές παρατήρησαν πως η λογική της έκθεσης Primitism, που επιχειρούσε να αναδείξει τις φορμαλιστικές συμπτώσεις ανάμεσα στο δυτικό μοντερνισμό και σε μη-δυτικές λαϊκές μορφές τέχνης, δεν είχε εντελώς ξεπεραστεί.

Η κριτική που ο επιμελητής της έκθεσης Magiciens δέχτηκε από αρκετά σημαντικούς κριτικούς και ιστορικούς της τέχνης, όπως για παράδειγμα η Geeta Kapur, ήταν ακριβώς ότι αγνόησε την οπτική γωνία της μετανάστευσης και της διασποράς για να παρουσιάσει κάτι αισθητικά φορτισμένο. Ο Rasheed Araeen, πολύ

σημαντικός κριτικός, μετααποικιακός στοχαστής και καλλιτέχνης, θα επισημάνει κι εκείνος ότι οι καλλιτέχνες του τρίτου κόσμου που διαβιούν και εργάζονται στη δύση θα μείνουν εκτός έκθεσης καθώς, σύμφωνα με το δυτικοκεντρικό σχήμα που θα επικρατήσει, η δουλειά των καλλιτεχνών της διασποράς «δεν εκφράζει άμεσα» τις πολιτισμικές τους ρίζες.³³ Οι κριτικές αυτές αντιδράσεις δείχνουν ότι ήταν η πρώτη φορά που ο μετανάστης και ειδικά το υποκείμενο της διασποράς, θα γινόταν αντιληπτό ως ένα καθοριστικής σημασίας διακύβευμα για την ίδια την κριτική τέχνη – ως ένα οριακό υποκείμενο που καθιστά προβληματική τόσο την πριμιτιβιστική εξιδανίκευση όσο και τις εθνικές αναπαραστάσεις. Έκτοτε, ένα ολόκληρο ρεύμα μετααποικιακής κριτικής της τέχνης θα εντοπίσει στο υποκείμενο της διασποράς μια ενσάρκωση του μετααποικιακού ανοίκειου (unhomely).³⁴

Η ιδέα, όμως, που θα κυριαρχήσει στον καλλιτεχνικό κόσμο των αρχών της δεκαετίας του '90 θα είναι αυτή του «πολιτιστικού νομαδισμού» (cultural nomadism), που θα προταθεί από τον Achille Bonito Oliva, τον καλλιτεχνικό διευθυντή της Μπιενάλε Βενετίας του 1993. Ο Oliva χρησιμοποίησε την έννοια αυτή για να αναφερθεί στην ευρύτερη τάση των καλλιτεχνών της δεκαετίας του '80 να παραπέμπουν (quote) σε ιστορικά κινήματα της τέχνης, εφόσον «όλα έχουν ήδη ειπωθεί» (νεοεξπρεσιονισμός, new figuration, νέα-αφαίρεση κ.α.). Ο Oliva ονόμαζε την διεθνή αυτή τάση για παραπομπή «transavantgardia», εννοώντας ότι, με τον «πολιτιστικό νομαδισμό», οι καλλιτέχνες επιτυγχάνουν μια συμφιλίωση του «διεθνούς» με το «τοπικό», της ιστορικής πρωτοπορίας με τα τοπικά ιδιώματα. Ο Oliva θα επανέφερε στην έκθεση της Βενετίας τον θεσμό του «Aperto», δηλαδή μιας παράλληλης επιμελημένης έκθεσης, διαφορετικής από τα εκθέματα των εθνικών περιπτέρων. Το Aperto αποτελεί σαφώς προγονική μορφή των διεθνών εκθέσεων, επιμελημένων από ομάδες ανεξάρτητων επιμελητών, που στοχεύουν στην ανάδειξη

³³ Araeen, Rasheed. "Our Bauhaus, others' mudhouse", στο *Third text; Third World perspectives on contemporary art and culture*, Vol. 6, Άνοιξη, 1989. σσ. 3-14.

³⁴ Διανοητές όπως ο Akbar S. Ahmed, η σκέψη του οποίου θα επηρεάσει αρκετούς επιμελητές τέχνης, θα αναλύσει από την σκοπιά αυτή τη θέση που διεκδικεί το Ισλάμ της διασποράς στην μεταμοντέρνα εποχή. Ο Ahmed υποστήριξε ότι οι «υβριδικές» ταυτότητες της ισλαμικής διασποράς αποτελούν πλέον αναπόσπαστο τμήμα του δυτικού κόσμου ενώ παράλληλα προκαλούν δραματικές αλλαγές στις ίδιες τις ισλαμικές χώρες από όπου προέρχονται. Τα προβλήματα της ισλαμικής διασποράς είναι πρωτίστως ζητήματα «κοινωνικής ευπάθειας – επισφάλειας» και δεν λύνονται με την κριτική στον δυτική εικόνα που κατασκευάζει ο οριενταλισμός. Πρόκειται πολλές φορές για πρακτικά ή ψυχολογικά ζητήματα που αφορούν την δυσκολία επίτευξης σταθερών σχέσεων με το άλλο φύλο, την επίτευξη αποδεκτών γάμων και την προσαρμογή της θρησκείας τους σε μια νέα ζωή.

του «διεθνώς ρηξικέλευθου» - σε μια πανοραμική αποτύπωση της σύγχρονης τέχνης. Στο κλίμα του «πολιτιστικού νομαδισμού» μπορούσε κανείς να συναντήσει στη μπιενάλε δράσεις ενάντια στο AIDS, οργανωμένες από την Elizabeth Taylor και την Angelika Houston, την γνωστή εγκατάσταση *Germania* του Hans Haacke, που ερευνούσε την αρχή και τέλος της διαβόητης ναζιστικής μεγάλης ιδέας, ένα αφιέρωμα στη σύγχρονη τέχνη της Δυτικής Αφρικής, έργα μεταμοντέρνων ζωγράφων όπως ο Sigmar Polke και ο Julian Schnabel κ.α.

Στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του '90, στην ευρωπαϊκή καλλιτεχνική σκηνή θα αναδειχθεί ένα άλλο μοντέλο «πολιτιστικού νομαδισμού» - αυτό της «σχεσιακής αισθητικής», που θα εισηγηθεί ο Nicolas Bourriaud με το ομώνυμο βιβλίο. Ο Bourriaud χρησιμοποίησε την έννοια της «σχέσης» αναφερόμενος στις πρακτικές μιας σειράς καλλιτεχνών όπως οι Liam Gillick, Christine Hill, Vanessa Beecroft, Mauricio Cattellan, Jorge Padro κ.α. οι οποίες υπερέβαιναν τον συμβολικό-ιδιωτικό χώρο του «αριστουργήματος» δημιουργώντας συνθήκες ανθρώπινης διάδρασης και κοινωνικών επαφών, τις οποίες ο Bourriaud ονόμαζε «μικροτοπίες» ακολουθώντας την σκέψη του Felix Guattari. Η «διάδραση» δεν αφορά μονάχα τις ανθρώπινες επαφές, αλλά και το συμβολικό δίκτυο των έργων, καθώς οι καλλιτέχνες αυτοί αντλούν, συνδέουν και επεξεργάζονται υπαρκτό υλικό από την αστική ζωή ή από άλλα έργα και πολιτιστικά προϊόντα (ταινίες, κινούμενα σχέδια, εταιρικά logos, μουσική, ήχους κ.ο.κ.). Ο καλλιτέχνης είναι ένας νομάς που «κυκλοφορεί» ανάμεσα στα σημεία και παράγει σχέσεις ή αυτό που οι Deleuze και Guattari ονόμαζαν ριζώματα. Ο Bourriaud θα παρομοιάσει το «νομαδικό» αυτό καλλιτέχνη με τον σύγχρονο dj που παράγει ένα ηχητικό αποτέλεσμα με «δανεικούς» ήχους.

Σε αρκετές περιπτώσεις η έννοια της «σχέσης» έλαβε επιφανειακή και κυριολεκτική μορφή. Τα «σπιτικά» γεύματα του Rikrit Tiravanija και τα σκηνικά-τόποι εργασίας και συνάντησης (working places) του Liam Gillick προσφέρουν, για τον Bourriaud, τα απαραίτητα υλικά για να συγκροτηθεί, έστω προσωρινά, μια κοινότητα.³⁵ Όπως όμως πρόσφατα ανέλυσε η κριτικός Claire Bishop, το στοιχείο της «κοινής εμπειρίας», των σχέσεων και της προσομοίωσης εργαστηριακών συνθηκών οδηγεί πολλές φορές σε μια απονεύρωση της έννοιας της δημοκρατίας και στην συσκότιση των ανταγωνιστικών και συγκρουσιακών στοιχείων που σοβούν στο εσωτερικό της. Δηλαδή, οι πρακτικές αυτές επιβάλλουν μια feel good αισθητική που

³⁵ Δες κυρίως το κεφάλαιο "Art of the 1990s" στο Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Les presses du reel, 1998.

συσκοτίζει την διάσταση του κοινωνικού ανταγωνισμού.³⁶ Ο Tirananija δημιουργεί μια ξύλινη ανακατασκευή του σπιτιού του στον χώρο της γκαλερί ή του μουσείου δίνοντας την ευκαιρία στον επισκέπτη να μαγειρέψει ή να πλυθεί στο μπάνιο. Αναπαράγει όμως κατ' ουσίαν την υπαρκτή κοινότητα του «κόσμου της τέχνης» την οποία ελάχιστα αμφισβητεί. Ο διευθυντής της γκαλερί μετατρέπεται προσωρινά σε μάγισσα, όμως η μετατόπιση αυτή δεν επηρεάζει ούτε καν τις υπαρκτές επαγγελματικές ιεραρχίες των καλλιτεχνικών θεσμών-ιδρυμάτων.

Το παράδειγμα του «πολιτιστικού νομαδισμού» θα αναπροσαρμοστεί αρκετές φορές για να συνδράμει την προσπάθεια του επιμελητικού λόγου να διατυπώσει πειστικά επιχειρήματα για την παγκοσμιοποίηση. Η θεματοποίηση της παγκοσμιοποίησης από τις διεθνείς καλλιτεχνικές διοργανώσεις του 20^{ου} και του 21^{ου} αιώνα έλαβε τη μορφή μιας, ελαφρώς αμήχανης, προσπάθειας οικειοποίησης διαφορετικών πολιτισμικών εκφράσεων – που μπορούν να συνυπάρξουν σε ένα καλλιτεχνικό πανόραμα.

Η 49^η Μπιενάλε Βενετίας (2001), με επιμελητή τον διάσημο Harald Szeemann, συνοδευόταν από τον τίτλο «Το πλατώ της ανθρωπότητας». Ο Szeemann, που έχει παίξει καταλυτικό ρόλο στην ανάδειξη του επιμελητή σε βασικό παράγοντα των σύγχρονων καλλιτεχνικών θεσμών, επέλεξε τον ευρύτερο αυτό τίτλο για να αποφύγει τη «μονοθεματική επιμέλεια» και να προτείνει ότι, στην πραγματικότητα, η μπιενάλε είναι μια πλατφόρμα, μια βάση, ένα πλατώ που ανήκει στην «ανθρωπότητα». Η ιδέα ήταν τόσο γενικόλογη που τα λόγια του Szeemann θύμιζαν διαφημιστικές καμπάνιες κάποιου φιλανθρωπικού οργανισμού ή ανθρωπιστικής αποστολής: «με το «πλατώ της ανθρωπότητας» δεν θέλουμε να εικονογραφήσουμε κάποιο στυλ ή θέμα, αλλά να προσφέρουμε κάποιο πιθανό άνοιγμα: να προσφέρουμε μια συμπαραδήλωση, να διατηρήσουμε την ελευθερία ενάντια στα εμπόδια που υψώνουν τα στυλ, οι εθνικότητες και οι εθνικισμοί, τα όρια ηλικίας».³⁷ Έργα νεότερων και πιο καθιερωμένων καλλιτεχνών και καλλιτεχνικών ομάδων από όλα τα μήκη και πλάτη του πλανήτη συμπλήρωναν τα εκθέματα των εθνικών περιπτέρων. Το κλίμα εορτασμού της παγκόσμιας καλλιτεχνικής παραγωγής και κουλτούρας θα ανατρέψει, όμως, η γνωστή παρέμβαση του μεξικανικής καταγωγής καλλιτέχνη Santiago Sierra στην επόμενη μπιενάλε. Ο Sierra, συμμετέχοντας στη 50^η Μπιενάλε

³⁶ Claire Bishop, "Antagonism and Relational Aesthetics", *October*, no.110, 78-79

³⁷ Harald Szeemann, "The timeless, grand narration of human existence in its time", στο *La Biennale di Venezia - 49. Esposizione Internazionale d'Arte: Plateau of Humankind*, τομ. 1^{ος}, Βενετία, 2001, σελ. XIX

ως εκπρόσωπος της Ισπανίας, είχε αποκλείσει την κεντρική πρόσβαση στο ισπανικό περίπτερο φράζοντας την είσοδο με μεγάλα κομμάτια μπετόν. Στο πίσω μέρος του κτιρίου, δύο αξιωματούχοι της υπηρεσίας μετανάστευσης επέτρεπαν την είσοδο στο περίπτερο μόνο στους θεατές που είχαν ισπανική εθνικότητα. Το περίπτερο δεν περιείχε τίποτα, μονάχα τα σημάδια που είχαν μείνει στους τοίχους από την προηγούμενη έκθεση. Ο Sierra υπογράμμιζε ότι, παρά το εορταστικό κλίμα της παγκοσμιοποίησης, ο δημόσιος χώρος τέμνεται από κοινωνικούς και νομικούς αποκλεισμούς.³⁸

Η πλουραλιστική ρητορική των διεθνών καλλιτεχνικών διοργανώσεων θα συνεχίσει να αναπαράγεται, με διαφορετικά προσωπεία, μέχρι σήμερα. Ο Francesco Bonami, επιμελητής-διευθυντής της 50^{ης} Μπιενάλε Βενετίας (2003) με τίτλο «Dreams and Conflicts – The Dictatorship of the Viewer», θα εκφράσει με τα λόγια του το νόημα των σύγχρονων πανοραμικών εκθέσεων:

“Ένας επιμελητής αποδεχόμενος τα όριά του θα πρέπει να παρουσιάσει μια κατανόηση του κόσμου διαμορφωμένη μέσα από αντιφάσεις εγγενείς σε μια πολλαπλότητα ιδεών. Το «Grand Show» του 21^{ου} αιώνα πρέπει να επιτρέπει στην πολλαπλότητα, την ποικιλία και την αντίφαση να υπάρξουν μέσα στη δομή μιας έκθεσης. Πρέπει να αντανakλά τη νέα αυτή πολυπλοκότητα της σύγχρονης πραγματικότητας, της όρασης, των συναισθημάτων. Ενώ οι μεγάλες επιμέλειες του 20^{ου} αιώνα απέπνεαν μια σχεδόν χριστιανική στάση απέναντι στην έκθεση, ως εάν να επιχειρούσαν την ηθική και πολιτισμική κατάκτηση του κόσμου, σήμερα η στάση του επιμελητή πρέπει να είναι περισσότερο παγανιστική. Οι εκθέσεις του σήμερα, όπως η ελληνική τραγωδία, πρέπει να αναδεικνύουν τη σύγκρουση ασυμφιλίωτων στοιχείων.”³⁹

³⁸ Για μια ανάλυση του έργου του Sierra βλ. Claire Bishop, «Ανταγωνισμός και σχεσιακή αισθητική», στο *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, επίμ. Γιάννης Σταυρακάκης & Κωστής Σταφυλάκης, Αθήνα, ΕΚΚΡΕΜΕΣ, 2008, σσ. 236-237.

³⁹ Francesco Bonami, “I Have a Dream”, στο 50th *International Art Exhibition: Dreams and Conflicts – The Dictatorship of the Viewer*, επίμ. Francesco Bonami & Maria Luisa Frisa, Βενετία, La Biennale di Venetia, 2003, σελ. xxi.



Εικόνα 4, Santiago Sierra, *Wall Enclosing a Space*, ισπανικό περίπτερο, Μπιενάλε της Βενετίας (2003).

Η «παγανιστική ηθική» του Bonami δεν μπορεί παρά να μας θυμίσει έντονα το ρομαντικό ταξίδι του Rudi Fuchs μέσα στα «δάση του σύγχρονου κόσμου», όπου κανείς συναντά «ανθρώπους», «γλώσσες» και «έθιμα». Ίσως το μόνο που έχει αλλάξει στην πλουραλιστική ρητορική των επιμελητών από τις αρχές της δεκαετίας του '80 μέχρι σήμερα είναι η πιο συνολική εικόνα που πια έχουμε για τις διαδικασίες της παγκοσμιοποίησης. Άλλωστε ο Bonami ορίζει τη νέα παγανιστική ηθική του επιμελητή ως «Γκλομαντισμό» - από το «globality» και τον «ρομαντισμό».

Η παγκοσμιοποίηση της τέχνης και της κουλτούρας σήμαινε την διόγκωση των προϋπολογισμών των μεγάλων διεθνών εκθέσεων-blockbusters. Η διόγκωση αυτή γέννησε μια νέα παγκόσμια ελίτ καλλιτεχνών και επιμελητών που διεκδικεί έντονα δάφνες πολιτιστικής και πολιτικής ριζοσπαστικότητας. Γιατί όμως οι νέοι θεσμικοί παράγοντες του πεδίου της τέχνης έχουν ανάγκη να παρουσιαστούν ως πολιτικά ριζοσπαστικοί και αισθητικά ρηξικέλευθοι; Αν κανείς ακολουθήσει την κριτική που ασκεί ο Stallabrass θα αντιληφθεί το ρόλο του πεδίου της τέχνης ως «ομοιοπαθητική του νεοφιλελευθερισμού»: η τέχνη παράγει ριζοσπαστικό πολιτικό λόγο ως άλλοθι για την διεύρυνση της αγοράς και την ενσωμάτωση ενός «νέου κοινού» που δεν συμπεριλαμβάνει μονάχα τους παραδοσιακούς παράγοντες της καλλιτεχνικής αγοράς, αλλά επίσης, το πανεπιστήμιο, με τα ερευνητικά του κέντρα ανθρωπιστικών επιστημών, την διανόηση, τον εκδοτικό χώρο κ.ο.κ.

Ο μεξικανικής καταγωγής καλλιτέχνης Pablo Helguera, σε ένα σύντομο και καυστικό κείμενο με τίτλο «Περί Εγωιστών Γιγάντων: Μεγάλες Εκθέσεις με μικρές Ιδέες» επιχειρεί να εξηγήσει τους λόγους που οι σύγχρονοι καλλιτεχνικοί θεσμοί διεκδικούν τη ριζοσπαστικότητα. Σύμφωνα με τον Helguera, η παγκοσμιοποίηση ήταν μια ραγδαία διαδικασία που μετέτρεψε την καλλιτεχνική κοινότητα σε μια κατακερματισμένη αφηρημένη ολότητα – η αγορά έχασε τον βηματισμό της πάνω στις «σταθερές αξίες» της δεκαετίας του '80 και οι μηχανισμοί παραγωγής αξίας αποσυντονίστηκαν. Έτσι, το πεδίο της τέχνης είχε ανάγκη από ένα νέο «συνεκτικό» λόγο - από τον «γιγαντισμό» των μεταφορικών σχημάτων που χρησιμοποιούνταν ως τίτλοι των διοργανώσεων, των συνεδρίων, των αφιερωμάτων κ.λπ.: «Απραγματοποίητη Δημοκρατία, Δικτατορία του Θεατή, Σταθμός Ουτοπίας κ.λπ.» -

πρόκειται για τίτλους δίχως περιεχόμενο που, όμως, συμβάλλουν στην καλλιέργεια μιας αίσθησης κοινού βηματισμού.⁴⁰

Ένα καλλιτεχνικό πρότζεκτ που θα παρουσιαστεί στην Documenta 11, επιχειρούσε να ερευνήσει αυτούς τους ρηματικούς και ιδεολογικούς μηχανισμούς των νέων διεθνών εκθέσεων. Πρόκειται για το εγχείρημα της Maria Eichhorn, η οποία παρουσίασε το «γεγονός» και τις διαδικασίες ίδρυσης μιας δημόσιας επιχείρησης περιορισμένης ευθύνης (public limited company), δηλαδή μιας εταιρείας που δεν επιτρέπει την κεφαλαιοποίηση των κερδών. Πρόκειται για ένα νομικό πρόσωπο με καθορισμένο αρχικό κεφάλαιο στη μορφή αποθεματικών. Η ευθύνη των μετόχων έναντι των πιστωτών περιορίζεται μόνο στο αρχικό κεφάλαιο. Με την έναρξη της Documenta 11 η εταιρία μεταβιβάστηκε στον οργανωτικό φορέα της έκθεσης και ο καλλιτεχνικός διευθυντής Okwui Enwezor χρίστηκε πρόεδρος του διοικητικού συμβουλίου της εταιρίας. Το αρχικό κεφάλαιο, τα ιδρυτικά έγγραφα της εταιρίας και οι συμβολαιογραφικές πράξεις, παρουσιάστηκαν στον χώρο της έκθεσης. Τα λιτά και μάλλον αδιάφορα αυτά νομικά έγγραφα καταφέρνουν όμως να «γδύσουν» τους θεσμούς των μεγάλων καλλιτεχνικών διοργανώσεων και να τους προσγειώσουν στην απλή τους νομική και οικονομική διάσταση. Έτσι, βοηθούν τον επισκέπτη να θέσει ορισμένα ερωτήματα: Τι σημαίνει η δημόσια έκθεση ενός αντικειμένου στο εσωτερικό ενός τέτοιου ιδρύματος; Πώς ένας τέτοιος θεσμός καταφέρνει να παράξει «υπεραξία» σε μια εποχή που οι ιδιωτικές συλλογές τέχνης συνεχίζουν να διατηρούν ακόμα το πρωτείο στο χρηματιστήριο της τέχνης; Πως παράγεται κεφάλαιο μέσα από σύγχρονα «άυλα» έργα που συχνά έχουν εφήμερο χαρακτήρα; Τι ρόλο παίζουν οι παράλληλες διαδικασίες των συνεδρίων, των συζητήσεων και των εκδόσεων στο καθορισμό των καλλιτεχνικών αξιών; Ο τρόπος που το πρότζεκτ έθετε τα ερωτήματα αυτά ήταν εξαιρετικά απλός: η καλλιτέχνης και το κοινό θα ανέμεναν να ανακαλύψουν την τύχη του ίδιου του πρότζεκτ και της αξίας που θα αποκτούσε με την παρουσία του στη Documenta.⁴¹ Το κοινό θα παρακολουθούσε και θα ενημερωνόταν για την «τύχη» του πρότζεκτ κατά την διάρκεια της έκθεσης. Στο περιβάλλον μιας τέτοιας έκθεσης όλα μπορούν να αποκτήσουν «αξία». Άλλωστε, τα κείμενα, οι διαλέξεις, οι δηλώσεις, οι εμπειρίες και τα συμβάντα πωλούνται σήμερα με τη μορφή εμπορεύματος (κατάλογοι, DVD, βιντεοκασέτες, παρουσιάσεις σε

⁴⁰ Pablo Helguera, "On Selfish Giants: Big Exhibitions with Small Ideas", στο *Manifesta Journal*, Biennials, αρ. 2, Χειμώνας 2003/Ανοιξη 2004, σελ. 81.

⁴¹ Maria Eichhorn, "Public Limited Company", στο *Documenta 11_Platform 5: Exhibition, Catalogue*, Germany, Hatje Cantz Publishers, 2002, 558

συνέδρια με ακριβοπληρωμένη συμμετοχή). Με τον τρόπο αυτό, η Eichhorn θα επισημάνει πως άυλη φύση των προϊόντων που διακινούνται στο μεταφορντικό πεδίο της τέχνης είναι καθ' όλα συμβατή με την παραγωγή και αναπαραγωγή των αξιακών μηχανισμών.



Εικόνα 5, Maria Eichhorn, *Public Limited Company* (2002).

2.4. Από την 11^η Σεπτέμβρη στη Documenta 11.

Η δεκαετία του '90 ήταν μια αρκετά αισιόδοξη δεκαετία για τους νεόκοπους θεσμούς της τέχνης. Η αμφισβήτηση των παραδοσιακών θεσμών και ιδρυμάτων και ο πολλαπλασιασμός των καλλιτεχνικών δικτύων σηματοδοτούσαν μια εποχή με νέες προκλήσεις. Οι μεγάλες περιοδικές εκθέσεις πέτυχαν σταδιακά να τραβήξουν τα βλέμματα πάνω τους θεματοποιώντας την παγκοσμιοποίηση και αναπαράγοντας μια σειρά από διαπιστώσεις για την νέα δικτυωμένη παγκόσμια κουλτούρα. Οι διαπιστώσεις αυτές διατυπώθηκαν με φιλοσοφικά, κοινωνιολογικά, πολιτικά, ακόμα και με αισθητικά επιχειρήματα. Νέα διεπιστημονικά πεδία αμφισβήτησαν της παραδοσιακές πειθαρχίες της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης και της ιστορίας της τέχνης οδηγώντας στη θεσμοθέτηση διεπιστημονικών *curricula* που προεκτείνονταν στις πολιτισμικές σπουδές, τις μετα-αποικιακές σπουδές, τις σπουδές φύλου, τις οπτικές και κριτικές σπουδές, τις επιμελητικές σπουδές κ.α.). Ο επιμελητής της Documenta 11, Okwui Enwezor, περιγράφει την διαδικασία αυτή ως εξής:

‘Τα τελευταία χρόνια, μια νέα μορφή λόγου, που στόχευε στην ανάλυση των επιπτώσεων του παγκόσμιου καπιταλισμού και της τεχνολογίας των μέσων πάνω στην σύγχρονη κουλτούρα, έχει προτείνει την ιδέα ότι οι συνθήκες της παγκοσμιοποίησης παράγουν νέους χάρτες, προσανατολισμούς, πολιτισμικές οικονομίες, θεσμικά δίκτυα, ταυτότητες και κοινωνικούς σχηματισμούς, η κλίμακα των οποίων οριοθετεί την απόσταση ανάμεσα στο εδώ και το εκεί, την Δύση και τη μη-Δύση, αλλά επίσης, σε ένα βαθύτερο επίπεδο διεξόδου, ενσαρκώνει ένα νέο όραμα για την παγκόσμια ολότητα και μια έννοια της νεωτερικότητας που διαλύει τα παλιά παραδείγματα του έθνους-κράτους και της ιδεολογίας του «κέντρου», που τώρα αφήνουν χώρο σε ένα διεσπαρμένο καθεστώς κανόνων που βασίζεται σε δίκτυα, κυκλώματα, ροές και διασυνδέσεις.’⁴²

Όμως, η αισιοδοξία της θεωρίας της παγκοσμιοποίησης δε μπορούσε να διατηρηθεί μετά την 11^η Σεπτέμβρη και τις ζοφερές πλανητικές της επιπτώσεις. Η προετοιμασία

⁴² Okwui Enwezor, “Mega-Exhibitions and the Antinomies of a Transnational Global Form”, στο *Manifesta Journal*, Biennials, N 2, Winter 2003/Spring 2004, σελ. 6.

της Documenta 11 δεν θα μπορούσε να αγνοήσει τις επιπτώσεις αυτές τη στιγμή που η επιμελητική ομάδα επεδίωκε να ερευνήσει τις πολιτικές και πολιτιστικές αλλαγές του μετααποικιακού κόσμου. Η παρεμβολή των συμβάντων της 11^{ης} Σεπτεμβρίου «επέβαλε» έναν ευρύτερο στοχασμό πάνω στις επιπτώσεις της επίθεσης και στο μέλλον της παγκοσμιοποίησης. Ο καλλιτεχνικός διευθυντής Enwezor κλήθηκε να τοποθετηθεί πάνω στο πολιτικό zeitgeist με το βασικό επιμελητικό κείμενο του καταλόγου της Documenta.

Το ίδιο έκαναν και οι ορισμένοι επιμελητές των πρακτικών της 1^{ης} Πλατφόρμας «Democracy Unrealized» διατυπώνοντας την άποψη πως η 11^η Σεπτεμβρίου αντιπροσωπεύει τα 'πιο ριζικά και τρομακτικά οράματα της σύγκρουσης των αξιών που ακολούθησαν την βραδεία διάλυση του ιμπεριαλισμού.⁴³ Ωστόσο, ο Okwui Enwezor, θα υιοθετήσει στο κείμενό του έναν ακόμα πιο αποκαλυπτικό τόνο διαβάζοντας την επίθεση ως ακόμα μια «ριζοσπαστική διαδικασία» της παγκοσμιοποίησης. Θα διακηρύξει πως το Ground Zero εκπροσωπεί την ταφόπλακα του δυτικισμού και του ιμπεριαλισμού και ότι το «πλήθος» που οραματίζονται οι Hardt και Negri θα αρχίζει να αχνοφαίνεται μέσα από τα συντρίμια. Υιοθετώντας μια σχεδόν χαιρέκακη στάση θα αντιληφθεί την επίθεση ως ένα είδος «εκδίκησης των αδυνάτων». Όπως, χαρακτηριστικά, θα υπογραμμίσει, '[...] υπάρχει σήμερα η καθαρή πεποίθηση ότι το Ground Zero αντιπροσωπεύει το καθαρό έδαφος, το περιθώριο του οποίου μετακινείται στο κέντρο ώστε να επαναπροσδιορίσει τις κεντρικές ιδεολογικές διαφορές της παρούσας παγκόσμιας μετάβασης.⁴⁴

Το επιμελητικό κείμενο του Enwezor, με τίτλο The Black Box, υιοθετεί έναν προφητικό τόνο. Δανείζεται το λεξιλόγιο της *Αυτοκρατορίας* για να περιγράψει την εποχή που διαμορφώνεται μετά την επίθεση. Χρησιμοποιώντας μεταφορική γλώσσα θα πει ότι, με το χτύπημα στους δίδυμους πύργους, το «πλήθος» πραγματοποιεί ένα άλμα στο κέντρο της «αυτοκρατορίας». Η κίνηση αυτή συνιστά μια ιστορική χειρονομία «απο-αποικιοποίησης». Με την επίθεση, το «περιθώριο» διεκδικεί ξανά ένα ρόλο στο θεσμικό «κέντρο» του δυτικού πολιτισμού – η επίθεση είναι μια χειρονομία «απόλυτης διαγραφής», θα ισχυριστεί ο Enwezor, παραπέμποντας στον «ευθύ» και «αδιαπραγμάτευτο» χαρακτήρα της αντι-αποικιακής βίας όπως τον

⁴³ Okwui Enwezor, Boris Groys, Hans-Georg Knopp, Ulrich Podewils, "Preface", στο *Democracy Unrealized, Documenta 11 Platform 1*, Eds., Okwui Enwezor, Carlos Basualdo, Ute Meta Bauer, Susanne Ghej, Sarat Maharaj, Mark Nash, Octavio Zaya, Germany, Hatje Cantz, 2002, σελ.9

⁴⁴ Okwui Enwezor, "The Black Box", στο *Documenta 11 Platform 5: Exhibition, Catalogue*, Germany, Hatje Cantz Publishers, 2002, σσ. 47-48.

περιέγραψε ο Frantz Fanon στο «The Wretched of the Earth». Συγκεκριμένα, παραπέμπει στον τρόπο που ο Fanon ορίζει την «απόλυτη βία» του ανταποικιακού αγώνα: 'Από τη γέννησή του είναι σαφές για εκείνον (τον αυτόχθονα) ότι αυτός ο στενός κόσμος, ο γεμάτος προκαταλήψεις, μπορεί να αμφισβητηθεί μόνο από την απόλυτη βία.'⁴⁵ Όμως, παρά το γεγονός ότι η περιγραφή της ανταποικιακής βίας από τον Fanon τον μετέτρεπε συχνά σε προφήτη της βίας στα μάτια διανοητών, φοιτητών, ακτιβιστών, υπαξιουσών κ.λπ. η έννοια της βίας που πραγματεύεται προϋποθέτει ένα πιο συγκεκριμένο ιστορικό συγκείμενο και δεν μπορεί άκριτα να γενικεύεται για να συμπεριλάβει ή να νομιμοποιήσει κάθε επίθεση ενάντια στον «δυτικισμό» ή την «αποικιοκρατική δύση». Η ιδέα του Fanon πρέπει να γίνει κατανοητή στο τριπλό πλαίσιο της Αλγερινής εμπειρίας της αποικιοκρατίας, της νεωτερικής ιδέας περί της ιστορικής αναγκαιότητας της βίας και του μεταπολεμική κινήματος της αποαποικιοποίησης. Δεν μπορούμε άκριτα να δεχτούμε ότι η φανονιανή ιδέα της βίας νομιμοποιεί την απλοϊκή άποψη ότι η 11^η Σεπτέμβρη ήταν μια «επαναστατική» επίθεση ενάντια στη «δυτική κυριαρχία». Όπως εξηγεί ο Mahmood Mamdani, 'Στο πλαίσιό της, η θέση του Fanon ήταν ταυτόχρονα μια περιγραφή, ένας ισχυρισμός και μια προβληματικοποίηση. Πρώτον, ήταν μια περιγραφή της βίας του αποικιακού συστήματος, του γεγονότος ότι η βία ήταν σημαντική στην παραγωγή και διατήρηση της σχέσης ανάμεσα στον αποικιστή και στον αυτόχθονα. Δεύτερον, ήταν ένας ισχυρισμός ότι η ανταποικιακή βία δεν είναι μια ανορθολογική εκδήλωση αλλά ανήκει στο σενάριο της νεωτερικότητας και της προόδου, ότι είναι όντως μαμή της ιστορίας. Και τρίτον, [...] ήταν μια προβληματικοποίηση της δευτερογενούς βίας – της βίας των θυμάτων που μετατρέπονται σε δολοφόνους.'⁴⁶

Στο κείμενο του Enwezor, ο ανταποικιακός αγώνας συναντά το όραμα των Hardt και Negri: 'Η κενότητα στο κέντρο [του Ground Zero] δεν είναι ένα έδαφος, αλλά μια ιδρυτική στιγμή για την διαμόρφωση των αιτημάτων του πλήθους που αναδύεται στα απόνερα της αυτοκρατορίας.'⁴⁷ Αυτό που συνέβη δεν ήταν μια «σκοτεινή τρομοκρατική πράξη», όπως θεωρεί η «κοινή γνώμη» - το γεγονός ότι μια

⁴⁵ Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth*, μτφρ. Constance Farrington, εισ. Jean-Paul Sartre, Νέα Υόρκη, Grove Press, 1963, σελ. 37.

⁴⁶ Mahmood Mamdani, "Making Sense of Political Violence in Postcolonial Africa", στο *Experiments with Truth: Transnational Justice and the Processes of Truth and Reconciliation: Documenta 11_Platform2*, επίμ. Okwui Enwezor, Carlos Basualdo, Ute Meta Bauer, Susanne Ghez, Sarat Maharaj, Mark Nash, Octavio Zaya, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2002, σελ. 25.

⁴⁷ Okwui Enwezor, "The Black Box", στο *Documenta 11_Platform 5: Exhibition*, Catalogue, Germany, Hatje Cantz Publishers, 2002, σσ.47-48

τέτοια επίθεση κατέστη δυνατή σηματοδοτεί την προϊούσα διάλυση της αυτοκρατορίας και την εμφάνιση του πλήθους ως μια πραγματική δυνατότητα. Για κάποιον ασαφή λόγο ο Enwezor θεωρεί πως, μετά την επίθεση, ο μη-δυτικός μετααποικιακός κόσμος θα αποκτήσει «ορατότητα» και νέα παρουσία στη παγκόσμια πολιτική ζωή. Αυτή η πρόωγη φαντασίωση φτάνει στο σημείο να προτείνει πως ήρθε η ώρα για να αναδειχθεί ένα νέο πρόσωπο του Ισλάμ, ένα σύγχρονο «πολιτικό Ισλάμ», με ενδιαφέρον και συμμετοχή στο παγκόσμιο γίγνεσθαι. Τα βλέμματα αναγκάζονται να στραφούν στον μετααποικιακό κόσμο:

‘Αν το αντι-μοντέλο της Αυτοκρατορίας βρίσκεται στα πιεστικά, αναρχικά αιτήματα του πλήθους, για να κατανοήσουμε τι το συγκρατεί ιστορικά πρέπει να επιστρέψουμε για μια ακόμη φορά στην απόπειρα της μετα-αποικιακότητας να ορίσει νέα μοντέλα υποκειμενικότητας. Στην μετα-αποικιακότητα μας προσφέρονται, ακατάπαυστα, αντι-μοντέλα μέσα από τα οποία οι εκτοπισμένοι – οι τοποθετημένοι στα όρια της απόλαυσης μιας πλήρους παγκόσμιας συμμετοχής – πλάθουν νέους κόσμους, παράγοντας πειραματικές κουλτούρες. Με τον όρο πειραματικές κουλτούρες επιθυμώ να ορίσω μια σειρά πρακτικών όπου οι κουλτούρες αποδεσμευόμενες από τον ιμπεριαλισμό και την αποικιοκρατία, την δουλεία και τις συμβάσεις, συνθέτουν ένα κολάζ της πραγματικότητας από τα θραύσματα του υπό κατάρρευση χώρου.’⁴⁸

Τώρα που η «αυτοκρατορία» μοιάζει να χάνει τον έλεγχο, η τέχνη, οι καλλιτέχνες και οι φορείς δράσεις του πεδίου πρέπει να στραφούν προς τις πειραματικές μετααποικιακές κουλτούρες, εγκαταλείποντας την προσκόλλησή τους στα δυτικοκεντρικά πολιτιστικά δίκτυα. Ο νέος πολιτισμικός χώρος που δημιουργείται δεν μπορεί να περιγραφεί με τους όρους που χρησιμοποιούσε μέχρι τώρα η μετααποικιακή σκέψη, με έννοιες όπως «περιθώριο» και «κέντρο», αλλά περισσότερο με όρους υπερεθνικών δικτύων, επικρατειακών και διεθνών ροών.⁴⁹ Η γεωπολιτική του κέντρου και του περιθωρίου έχει πλήρως αποσυντονιστεί. Όπως εξηγεί ο Stewart Martin, ο Enwezor μάλλον προσπαθεί να αξιοποιήσει την αλτουσεριανή κριτική για

⁴⁸ Okwui Enwezor, “The Black Box”, στο *Documenta 11_Platform 5: Exhibition*, Catalogue, Germany, Hatje Cantz Publishers, 2002, σ. 45.

⁴⁹ Την θέση αυτή εκφράζει η Ania Loomba στο *Colonialism/Postcolonialism*, New York, Routledge, 2005, σελ.213

να δείξει πως μια δομική σχέση (περιθώριο - κέντρο), ακόμα κι αν δεν διαλύεται τελείως, υπόκειται σε ποικίλους επικαθορισμούς.⁵⁰

Έχοντας κατά νου την πολύπλοκη μετααποικιακή γεωγραφία, οι επιμελητές της Documenta 11 θα διαβάσουν τις σύγχρονες καλλιτεχνικές πρακτικές ως «απεδαφοποιήσεις» που συμβάλλουν σε μια άλλη δημοκρατία, στην απόλυτη δημοκρατία του πλήθους. Ο Sarat Maharaj θα υποστηρίξει πως η δραστηριότητα καλλιτεχνικών κολλεκτίβων, όπως η Raqs Media Collective, που καταγράφει εικόνες, βίντεο, δημόσιες επιγραφές και ρήσεις από το σύγχρονο Δελχί, παραπέμπει ευθέως στην δημοκρατία του πλήθους. Με το υλικό αυτό, η ομάδα δημιουργεί ένα πρόγραμμα ανοικτής πηγής (open source) στο διαδίκτυο που επιτρέπει στον καθένα να κατεβάσει αυτό που επιθυμεί και να το επαναπροωθήσει χωρίς να μπορεί να διεκδικήσει δικαιώματα πάνω του. Τα ψηφιακά δεδομένα (digital commons) που η ομάδα παράγει τεκμηριώνουν τις οικολογικές καταστροφές και τις κοινωνικοπολιτικές αναταραχές στο σύγχρονο Δελχί. Το πρόγραμμα ανοικτής πηγής που η ομάδα χρησιμοποιεί στοχεύει στην αμφισβήτηση της γνώσης-ως-εμπόρευμα και στην δημιουργία «πολυσυνδέσεων» (multilinks) ανάμεσα σε εικόνες, φωνές, λόγους, οπτικές γωνίες. Το σχήμα των συνδέσεων αυτών αλλάζει διαρκώς και παραπέμπει σε μια ρευστή δημοκρατία: 'Η έμφαση είναι σε μια παλλόμενη, διαρκώς μετασχηματιζόμενη συναρμογή μη-ολοποιησίμων διαφορών – περίπου όπως οι Hardt και Negri βλέπουν το «πλήθος» μπροστά στην παγκοσμιοποίηση.⁵¹

Στην ίδια περίπου γραμμή, ο Boris Groys θα προτείνει πως ο πραγματικός χώρος της πολιτικής σήμερα είναι ο χώρος της «βιοπολιτικής», όπως αναλύεται από τον Michel Foucault μέχρι τον Giorgio Agamben και τους Hardt και Negri. Θα ισχυριστεί έτσι πως η σύγχρονη ριζοσπαστική τέχνη θα πρέπει να ενσωματώσει, να αφομοιώσει την βιοπολιτική για να επέμβει στους τρόπους που κατανοούμε τη ζωή μας: 'Το κυρίαρχο μέσο της μοντέρνας βιοπολιτικής είναι η γραφειοκρατική και τεχνολογική καταγραφή (documentation), που περιέχει προγραμματισμό, διατάξεις, ερευνητικές αναφορές, στατιστικές έρευνες και πλάνα εργασίας. Δεν αποτελεί

⁵⁰ Stewart Martin, *A New World Art? Documenting Documenta 11*, στο *Radical Philosophy*, No 122, November/December 2003, (υποσημείωση 5) σελ.18

⁵¹ Sarat Maharaj, "Xeno-epistemics: Makeshift kit for sounding visual art as knowledge production and the retinal regimes," στο *Documenta 11_Platform 5: Exhibition*, Catalogue, Germany, Hatje Cantz Publishers, 2002, σ. 75.

σύμπτωση το ότι η τέχνη χρησιμοποιεί τα ίδια μέσα καταγραφής όταν η ίδια θέλει να μετασχηματιστεί σε ζωή.⁵²

Ο Mark Nash, θεωρητικός του πειραματικού κινηματογράφου και του Third Cinema, θα εστιάσει στους τρόπους που η κινούμενη εικόνα παράγει την ιδέα του τοπικού (local), της «εντοπιότητας». Την διάσταση αυτή θα διακρίνει σε έργα όπως αυτά της ομάδας Chilean Colectivo Cine Ojo που επηρεάζεται από την ρωσική κινηματογραφία του Dziga Vertov για να ερευνήσει οπτικό υλικό από την δικτατορία του Pinochet στη Χιλή - την συνύπαρξη «φασισμού» και «επανάστασης» στη γλώσσα του καθεστώτος. Αυτή η εστίαση των καλλιτεχνικών και των κινηματογραφικών πρακτικών στο «τοπικό», και την ιστορικότητά του, παραπέμπει, σύμφωνα με τον Nash, στην ιδέα των Hardt και Negri ότι η παγκοσμιοποίηση είναι μια διαδικασία στην οποία αναπαράγονται οι τοπικές ταυτότητες/διαφορές γιατί το «τοπικό» μετατρέπεται σε πεδίο διεκδίκησης.⁵³

Το λεξιλόγιο των επιμελητών-θεωρητικών της Documenta 11 χαρακτηρίζει μια ολόκληρη εποχή θεωρίας της τέχνης και μετααποικιακού στοχασμού. Όμως πρέπει να επισημανθεί πως το λεξιλόγιο αυτό διαμορφώθηκε μέσα από την τριβή των διανοητών αυτών με τους σύγχρονους θεσμούς της τέχνης, μέσα από τη συμμετοχή τους σε επιμελητικά σχήματα και σε ομαδικά εγχειρήματα. Συχνά, ο ένας παραπέμπει στα κείμενα του άλλου δίνοντας την αίσθηση ενός παράλληλου βηματισμού που, ασθμαίνοντας, επιχειρεί να καταγράψει και να «οριοθετήσει» τον ρόλο της σύγχρονης παραγωγής στις διαδικασίες της παγκοσμιοποίησης. Όπως εξηγεί η κριτικός τέχνης Pamela M. Lee '[...] οι δραστηριότητες που συγκροτούν τον κόσμο της τέχνης είναι αδιαχώριστες από τις δραστηριότητες της ίδιας της παγκοσμιοποίησης. Αυτό που αντιμετωπίζουμε ως δεδομένο στο δικό μας πεδίο δράσης είναι, στην πραγματικότητα, εμμενές στις διαδικασίες που συνήθως συνδέουμε με την αναδυόμενη διεθνή τάξη.' Η Lee προσφέρει αυτή την εξήγηση στο φαινόμενο της τρομακτικής επιρροής που ασκούν οι ιδέες της «εμμένειας», του «πλήθους», της «αυτοκρατορίας» στο σύγχρονο πεδίο της τέχνης, την στιγμή της ραγδαίας διεθνοποίησής του – από τη 49^η Μπιενάλε της Βενετίας (2001) μέχρι τις πλατφόρμες της Documenta. Η κατανόηση της παγκοσμιοποίησης ως ένα φαινόμενο

⁵² Boris Groys, "Art in the Age of Biopolitics, From Artwork to Art Documentation", στο *Documenta 11 Platform 5: Exhibition*, Catalogue, Germany, Hatje Cantz Publishers, 2002, σελ. 109

⁵³ Mark Nash, "Art and Cinema: Some Critical Reflections" στο *Documenta 11 Platform 5: Exhibition*, Catalogue, Germany, Hatje Cantz Publishers, 2002, σελ. 136.

δίχως κάτι «εξωτερικό», δίχως καμία εξωτερικότητα, ενισχύει την αρχιμήδεια στιγμή «αυτοκατανόησης» των θεσμικών, πολιτικών και οικονομικών αρχών του νέου πεδίου της τέχνης.⁵⁴ Αντιστοιχεί όμως αυτή η «αυτοεικόνα» στην πραγματικότητα του καλλιτεχνικού πεδίου; Η έννοια του «πλήθους» μπορεί να περιγράψει τη μετααποικιακότητα – τις ραγδαίες αλλαγές που συντελούνται για πάνω από μισό αιώνα στο μετααποικιακό κόσμο; Μπορεί το εγχείρημα της Documenta 11 (η ανάδειξη της κριτικής καλλιτεχνικής παραγωγής του μετα-αποικιακού κόσμου) να βοηθηθεί από τις εννοιολογικές κατασκευές που μας προσφέρουν οι συγγραφείς της Αυτοκρατορίας; Επιχειρώντας να φτάσουμε κοντά σε μια απάντηση θα εστιάσουμε στις θεμελιακές έννοιες που καθιστούν την *Αυτοκρατορία* ένα τόσο καταλυτικό κείμενο για την σύγχρονη τέχνη και θεωρία.

⁵⁴ Pamela M. Lee, “Boundary Issues: The Art World Under the Sign of Globalism,” στο *Artforum International*, Νοέμβριος 2003, σελ. 165.

Κεφάλαιο 3^ο

Θεωρία της Αυτοκρατορίας:

Η πολιτική φιλοσοφία των Hardt και Negri.

3.1. Μετά τον ιμπεριαλισμό;

Η ιδέα που διατυπώνει η επιμελητική ομάδα της Documenta 11 ότι η 11/9 είναι σημάδι της «βραδείας διάλυσης» του ιμπεριαλισμού βασίζεται, εν πολλοίς, στην θεωρία του τέλους του ιμπεριαλισμού που διατυπώνουν οι Hardt και Negri στην *Αυτοκρατορία* (2000). Οι Michael Hardt και Antonio Negri υποστήριξαν ότι ο νεωτερικός ιμπεριαλισμός έχει δώσει τη θέση του στο σχηματισμό που οι τελευταίοι ονομάζουν *αυτοκρατορία*, σε μια μετανεωτερική δηλαδή μορφή εξουσίας-κυριαρχίας, η οποία δεν ελέγχει μονάχα περιοχές, οικονομίες και πληθυσμούς αλλά ολόκληρη τη κοινωνική ζωή του πλανήτη. Η μετεξελιγμένη αυτή μορφή κυριαρχίας δεν θεμελιώνεται μέσω ενός εδαφικού κέντρου εξουσίας, ούτε εξαρτάται από τα έθνη κράτη και τα καθορισμένα τους σύνορα, αλλά αποκτά τη μορφή υπερεθνικών οργανισμών που εξυπηρετούν κοινούς σκοπούς: 'Είναι ένας *αποκεντρωμένος* και *απεδαφικοποιητικός* μηχανισμός, που σταδιακά ενσωματώνει ολόκληρο τον πλανήτη στα ανοιχτά, επεκτεινόμενα σύνορά του.' Στην σύγχρονη πραγματικότητα, ούτε οι Ηνωμένες Πολιτείες, ούτε και κανένα άλλο εθνικό κράτος δύναται να παίζει τον ρόλο παγκόσμιου ηγέτη στη βάση ενός ιμπεριαλιστικού σχεδίου.⁵⁵ Ωστόσο, οι Η.Π.Α έχουν μια προνομιακή θέση μέσα στην αυτοκρατορική κυριαρχία λόγω της συνταγματικής ιστορίας και υπόστασής τους. Η Αυτοκρατορία γεννιέται μέσα από την προέκταση του συνταγματικού σχεδίου των Ηνωμένων Πολιτειών, το οποίο σχεδιάστηκε με την αυτοκρατορική λογική της συνάρθρωσης ετερόκλητων δικτύων σε ένα διευρυνόμενο πεδίο, σε αντίθεση με την «κουρασμένη» υπερβατική κυριαρχία του Νεωτερικού ευρωπαϊκού κράτους. Ο Ο.Η.Ε. και η κυριαρχία του διεθνούς

⁵⁵ Η αντίθεση ανάμεσα στην αυτοκρατορία και στον ιμπεριαλισμό διατυπώνεται από τους συγγραφείς επακριβώς στο παρακάτω απόσπασμα: 'Αντίθετα από τον ιμπεριαλισμό, η Αυτοκρατορία δεν εγκαθιστά κάποιο εδαφικό κέντρο εξουσίας ούτε εξαρτάται από αμετακίνητα σύνορα και φραγμούς. Είναι ένας αποκεντρωμένος και απεδαφικοποιητικός μηχανισμός, που σταδιακά ενσωματώνει ολόκληρο τον πλανήτη στα ανοιχτά, επεκτεινόμενα σύνορά του. Η Αυτοκρατορία διαχειρίζεται υβριδικές ταυτότητες, ευέλικτες ιεραρχίες και πολλαπλές ανταλλαγές, μέσα από μεταβαλλόμενα δίκτυα προστάγματος. Τα διακεκριμένα εθνικά χρώματα του ιμπεριαλιστικού χάρτη του κόσμου έχουν αναμειχθεί σχηματίζοντας το αυτοκρατορικό ουράνιο τόξο.' Michael Hardt και Antonio Negri, *Αυτοκρατορία*, μτφρ. Νεκτάριος Καλαϊτζής, Αθήνα, Scripta, 2002, σ.15

δικαίου ολοκληρώνουν και ενσαρκώνουν μεταπολεμικά την θεσμική υπόσταση της Αυτοκρατορίας.⁵⁶ Βέβαια, τα όσα συνέβησαν μετά την 11^η Σεπτέμβρη, αναγκάζουν αρκετούς σχολιαστές, σήμερα, να αμφισβητήσουν την αντίληψη ότι σήμερα επικρατεί μια και μόνη δικαϊκή δύναμη. Παραβιάζοντας την κυριαρχία και τις αποφάσεις του Ηνωμένων Εθνών και του διεθνούς δικαίου, οι Η.Π.Α. αποφάσισαν με τον πλέον επίσημο πολιτικά τρόπο να αγνοήσουν το Συμβούλιο Ασφαλείας και τη Γενική Συνέλευση και να επέμβουν στο Ιράκ με μια, τεραστίων διαστάσεων, στρατιωτική επιχείρηση.

Οι δύο συγγραφείς προσφέρουν αρκετές σελίδες πάνω στην ανάλυση της έννοιας του ιμπεριαλισμού με στόχο να αποδείξουν πως η έννοια αυτή δεν αντιστοιχεί στην σύγχρονη συνθήκη της παγκοσμιοποίησης και οφείλει να αντικατασταθεί με την έννοια της Αυτοκρατορίας. Η αναθεώρηση αυτή προσδίδει αμφίσημο χαρακτήρα στην ανάλυση των δύο διανοητών: αφενός, επιχειρούν και διεκδικούν να επαναφέρουν στο επίκεντρο της συζήτησης για την παγκοσμιοποίηση την μαρξιστική προσέγγιση των σύγχρονων οικονομικών σχέσεων και, αφετέρου, προσπαθούν να καταδείξουν πως οι όροι της μαρξικής και μαρξιστικής ανάλυσης δεν επαρκούν για την κατανόηση των σύγχρονων μορφών κυριαρχίας, καθώς η έννοια του ιμπεριαλισμού δεν έχει νόημα σε συνθήκες υλοποίησης και πλανητικής εξάπλωσης της παγκόσμιας αγοράς. Θεωρούν πως η θέση αυτή δεν αντιφάσκει με το πνεύμα του Marx αλλά, αντίθετα, συμπληρώνει όσα ο Marx θα έγραφε στους «δύο ελλείποντες» τόμους του Κεφαλαίου. Για την ακρίβεια, παραπέμπουν στα Grundrisse όπου ο Marx εξηγεί πως η τάση για δημιουργία μιας παγκόσμιας αγοράς 'είναι αμέσως δεδομένη στην έννοια του ίδιου του κεφαλαίου. Κάθε όριο εμφανίζεται ως φραγμός που πρέπει να υπερκεραστεί.'⁵⁷

Η βασική ερμηνευτική θέση των μαρξιστικών αναλύσεων που περιγράφει τον ιμπεριαλισμό ως αναγκαιότητα για την επέκταση του κεφαλαίου αμφισβητείται στη βάση ότι η παγκόσμια αγορά έχει πλέον τόσο εκτεταμένα δίκτυα που είναι πολύ δύσκολο να βρεθεί κάτι «εκτός» της για να κατακτηθεί ή να αποικιοποιηθεί. Για την ακρίβεια, οι συγγραφείς δέχονται την ιστορική σημασία των βασικών αξόνων της μαρξικής και μαρξιστικής ανάλυσης: ο κεφαλαιοκράτης, σύμφωνα με την μαρξική διατύπωση του Κομμουνιστικού Μανιφέστου, αναγκάζεται να αναζητήσει κέρδος επεκτείνοντας τα σύνορα της δράσης του για να αντεπεξέλθει στον εσωτερικό

⁵⁶ Βλ. Hardt – Negri, *Αυτοκρατορία*, σελ. 250.

⁵⁷ Karl Marx, *Grundrisse*, (μτφρ.) Martin Nicolaus, Νέα Υόρκη, Vintage, 1973, σελ. 408.

ανταγωνισμό. Οι μαρξιστικές αναλύσεις καταδεικνύουν περαιτέρω πως το κεφαλαίο και ο ίδιος ο καπιταλισμός κρύβει μια ασύμμετρη επεκτατική δυναμική και για να κυκλοφορήσει, αλλά και να επιβιώσει, πρέπει να υπερβεί κάθε φραγμό λεηλατώντας τα ξένα μέσα παραγωγής, υλοποιώντας την υπεραξία και αξιοποιώντας τις αντιφάσεις της παραγωγής. Όμως το σκεπτικό της ανάλυσης αυτής τείνει να ερμηνεύει την πολιτική και κοινωνική πραγματικότητα μέσα από τις αντιφάσεις της κεφαλαιοκρατικής παραγωγής και έτσι, σύμφωνα με το πνεύμα των συγγραφέων, δεν δίνει την απαιτούμενη σημασία στις «θετικές», συντακτικές δυνάμεις της εργασίας και της παραγωγής – στον επαναστατικό, οντολογικό, αυτό-παραγωγικό ορίζοντα που κρύβει η ίδια η ανθρώπινη εργασία.⁵⁸ Οι συγγραφείς τονίζουν ότι η ζωτική σημασία της εργασίας έρχεται σήμερα στο προσκήνιο γιατί το πέρασμα από την νεωτερική κυριαρχία στην Αυτοκρατορία σηματοδοτεί μια νέα μορφή καπιταλιστικής παραγωγής που δεν εξαρτάται από την βιομηχανική εργασία στο εργοστάσιο - το κέντρο βάρους της παραγωγικής διαδικασίας μεταφέρεται στην άυλη, συνεργατική, επικοινωνιακή και εμπραθητική (affective) εργασία που διακρίνει τη μετα-φορντική εποχή.

3.2. Οι ιδεολογικές καταβολές της Αυτοκρατορίας.

Ωστόσο, η έμφαση στην εργασία συνιστά, στην πραγματικότητα, ανανέωση των ιδεών του operaismo (εργατισμού) που αποτελεί ιδεολογική αποσκευή του Negri. Αξίζει να εστιάσουμε διεξοδικά στην ιστορία του ιταλικού «πολιτικού εργαστηρίου» της δεκαετίας του '60 και του '70 εφόσον δείχνει να ασκεί ιδιαίτερη επιρροή στη σύγχρονη θεωρία της τέχνης, ιδίως μέσω των ιδεών του post-operaismo ρεύματος, στο οποίο θα μπορούσε να εντάξει κανείς το σύγχρονο έργο των δύο συγγραφέων. Σε μεγάλο βαθμό οι ιδέες του εργατισμού (operaismo) διαμορφώθηκαν κατά την

⁵⁸ Για τους συγγραφείς της Αυτοκρατορίας, 'Οι παλαιές αναλύσεις του ιμπεριαλισμού θα αποδειχθούν ανεπαρκείς, διότι εν τέλει σταματούν στα πρόθυρα της ανάλυσης της υποκειμενικότητας και επικεντρώνονται μάλλον στις αντιφάσεις της ανάπτυξης του κεφαλαίου αυτού καθαυτό. Χρειάζεται να καθορίσουμε ένα θεωρητικό σχήμα, το οποίο να αποδίδει στην υποκειμενικότητα των κοινωνικών κινημάτων του προλεταριάτου πρωταγωνιστικό ρόλο στις διαδικασίες της παγκοσμιοποίησης και της συγκρότησης της παγκόσμιας τάξης.' Michael Hardt και Antonio Negri, *Αυτοκρατορία*, μετ. Νεκτάριος Καραϊτζής, Αθήνα, Scripta, 2002, σ.318

ταραχώδη περίοδο των ιταλικών εργατικών κινημάτων της δεκαετίας του '60. Στα τέλη της δεκαετίας αυτής, η άκρα αριστερά εκπροσωπούσαν από τρεις βασικές οργανώσεις με σημαντική ικανότητα κινητοποίησης των εργατών, την *Avanguardia Operaia*, τη *Lotta Continua* και το Κόμμα Προλεταριακής Ενότητας για τον Κομμουνισμό (PDUP). Η Ιταλία είχε βυθιστεί σε πρωτοφανή οικονομική και πολιτική κρίση υπό την διακυβέρνηση του διεφθαρμένου και αυταρχικού Χριστιανοδημοκρατικού Κόμματος (DC). Το Ιταλικό Κομμουνιστικό Κόμμα (PCI) είχε επωφεληθεί εκλογικά από τις διεθνείς και εγχώριες εξελίξεις ελέγχοντας σε μεγάλο βαθμό τα συνδικάτα. Στα τέλη της δεκαετίας του '60 ορισμένα μαοϊκά ρεύματα στήριζαν την δημιουργία εργοστασιακών επιτροπών εκτός των συνδικάτων. Η έχθρα της επαναστατικής αριστεράς ενάντια στο PCI θα κορυφωθεί τον Ιούνιο του 1976 όταν ο Enrico Berlinguer πρόσφερε τον «ιστορικό συμβιβασμό» στο Χριστιανοδημοκρατικό Κόμμα με επιχείρημα την προσπάθεια διάσωσης της ιταλικής οικονομίας και την αποφυγή πιθανού πραξικοπήματος. Ένα χρόνο μετά, ο Berlinguer θα συμμετάσχει στην συνδιάσκεψη των ευρωκομμουνιστών στη Μαδρίτη και θα θέσει, μαζί με τους υπόλοιπους ευρωκομμουνιστές, τις βασικές γραμμές της γκραμισιανής στρατηγικής της ηγεμονικής επίτευξης κοινωνικών συμμαχιών.

Στις εκλογές του 1976, η επαναστατική αριστερά πίστευε ότι θα μπορούσε να συμβάλει σε μια ευρύτερη αριστερή νίκη και να συμμετάσχει σε μια αριστερή διακυβέρνηση. Όμως η συνεργασία του Χριστιανοδημοκρατικού Κόμματος με το PCI, βύθισε την επαναστατική αριστερά σε νέα κρίση και οδήγησε στην υποχώρηση των *Avanguardia Operaia*, *Lotta Continua* και PDUP. Όμως, το 1977, ο αναβρασμός στο φοιτητικό κίνημα και ο ξεσηκωμός της άνεργης νεολαίας έδωσε νέα ώθηση σε ένα συνασπισμό επαναστατικών ομάδων που γεννήθηκε πριν χρόνια, το 1973, μέσα από την επιρροή του αυτονομισμού-εργατισμού, τον σχηματισμό της *Autonomia Operaia*. Η *Autonomia Operaia* πρωτοστάτησε στις φοιτητικές κινητοποιήσεις του '77 και δυο σημαντικοί ακτιβιστές της σκοτώθηκαν από τους *carabinieri*. Η νεολαιϊστική κουλτούρα του κινήματος της *Operaia* και η αυτονομιστική της ιδεολογία, την οποία ο Negri επηρέασε ιδιαίτερα με τα γραπτά του, στρέφονταν ενάντια στην οργανωμένη εργατική τάξη και στον ευρωκομμουνισμό του κομμουνιστικού κόμματος. Οι εργατιστές της *Autonomia Operaia* πίστευαν πως το επαναστατικό πνεύμα της εργασίας, η εφευρετικότητά της, πρέπει να γίνει το κέντρο της χειραφέτησης του μαζικού εργάτη με στόχο την αυτονομία της εργατικής τάξης. Ο Negri, αν και προερχόταν από την λενινιστική οργάνωση *Potere Operaio*,

αναδιατύπωνε ιδέες του Mario Tronti, βασικού εκφραστή του εργατισμού (operaismo), που τοποθετούσε στον πυρήνα της μαρξιστικής πολιτικής την αδιαμεσολάβητη σύγκρουση μεταξύ κεφαλαίου και εργασίας κατά την άμεση διαδικασία παραγωγής.⁵⁹ Όπως εξηγεί ο Alex Callinicos, ο Tronti ερευνούσε την σχέση ανάμεσα στις καπιταλιστικές και προλεταριακές στρατηγικές και πίστευε πως το κεϋνσιανό κοινωνικό κράτος του New Deal στις Η.Π.Α. ήταν μια προσπάθεια ενσωμάτωσης και ελέγχου του «μαζικού εργάτη» που αναδύθηκε από την δεύτερη βιομηχανική επανάσταση. Όπως σχολιάζει ο Jack Fuller, ο εργατισμός του Tronti άγγιζε τα άκρα όταν υποστήριζε ότι το κεφάλαιο, στο ανώτερο στάδιο ανάπτυξής του, δεν προσπαθεί να εξασφαλίσει την συνεργασία των εργατών αλλά διαμορφώνει απευθείας, ή μέσω των συνδικάτων, τα ίδια τα αιτήματά τους, που στην ουσία αντανakλούν τις «καπιταλιστικές αναγκαιότητες».⁶⁰

Οι ιταλικές δεκαετίες του '60 και '70 χαρακτηρίστηκαν από την έντονη έχθρα της ριζοσπαστικής αριστεράς απέναντι στα συνδικάτα. Το 1974, ο Negri έγραφε πως το εργοστάσιο είναι 'ο προνομιακός τόπος, τόσο για την άρνηση εργασίας όσο και για την επίθεση στο ποσοστό κέρδους.'⁶¹ Όμως, στα τέλη της δεκαετίας του '70, θα αρχίσει να επανεπεξεργάζεται κάποιες από τις ιδέες του operaismo μεταθέτοντας το ενδιαφέρον από τον μαζικό εργάτη στον «κοινωνικό εργάτη». Η θέση του ήταν ότι η καπιταλιστική εκμετάλλευση έθιγε το ευρύτερο κοινωνικό φάσμα και κυρίως ομάδες όπως οι φοιτητές, οι άνεργοι και οι απλοί εργάτες. Οι ομάδες αυτές αποτελούσαν το νέο προλεταριάτο και όχι οι μαζικοί εργάτες των μεγάλων εργοστασίων του ιταλικού βορρά. Θεωρούσε πως ο μαζικός εργάτης της βαριάς βιομηχανίας ανήκε σε μια εργασιακή ελίτ που νομιμοποιούσε την «μισθωτή εργασία» και, έτσι, συμμετείχε στην εκμετάλλευση της υπεραξίας της κοινωνικής εργασίας με τους ίδιους όρους που συμμετείχε η διοίκηση. Η κατάσταση «απαιτούσε» επίθεση ενάντια σε κάθε μορφή εκμετάλλευσης της εργασίας, ακόμα και με τη χρήση βίας αν κρινόταν απαραίτητο. Όπως έγραφε: 'Δεν θα ήταν η πρώτη φορά που μια πομπή ανέργων θα εισέβαλε μέσα

⁵⁹ Βλ. Alex Callinicos, "Toni Negri in Perspective", στο *Debating Empire*, (επιμ.) Gopal Balakrishnan, λονδίνο, Verso, 2003, σελ. 125.

⁶⁰ Τα λόγια του Mario Tronti παρατίθενται στο Jack Fuller, "The New 'Workerism' – The Politics of the Italian Autonomists", *International Socialism*, No. 8, Άνοιξη, 1980, διαθέσιμο επίσης στην ιστοσελίδα <http://www.isj1text.ble.org.uk/pubs/isj92/fuller.htm>

⁶¹ Παρατίθεται στο . Alex Callinicos, "Toni Negri in Perspective", στο *Debating Empire*, (επιμ.) Gopal Balakrishnan, λονδίνο, Verso, 2003, σελ. 125.

σε ένα μεγάλο εργοστάσιο για να διαλύσει την αλαζονεία του μισθωτού εισοδήματος.⁶²

Σύμφωνα με τον Callinicos, ο Negri διατύπωνε θεωρητικές σοφιστείες για να προσφέρει μαρξιστική κάλυψη στις βίαιες συγκρούσεις μεταξύ αυτονομιστών και συνδικαλιστών. Οι σοφιστείες αυτές έφταναν στο σημείο να ορίζουν την προλεταριακή βία ως το ουσιαστικό χαρακτηριστικό της δυναμικής του κομμουνισμού. Το '78 σε μια καταστροφική στιγμή για την ιταλική αριστερά, ο Negri έγραφε ότι, '[...] Η βία είναι μια πρώτη, άμεση και οξεία κατάφαση της αναγκαιότητας του κομμουνισμού.'⁶³ Την άνοιξη του 1978 οι Ερυθρές Ταξιαρχίες θα δολοφονήσουν τον πρώην πρωθυπουργό Aldo Moro και, το 1979, ο Negri θα συλληφθεί με την κατηγορία ότι υπήρξε ιθύνων νους της οργάνωσης και της απαγωγής του Moro.

3.3. Εργασία: μια απροσμέτρητη συντακτική δύναμη.

Η στάση των Hardt και Negri απέναντι στις μαρξιστικές αναλύσεις του ιμπεριαλισμού καθορίζεται σε μεγάλο βαθμό από την «θεωρία της εργασίας» που αναδιατυπώνουν στην Αυτοκρατορία και σε προηγούμενα θεωρητικά τους πονήματα. Το θέμα της εργασίας, εκτός από σταθερό αντικείμενο στοχασμού στη σκέψη του Negri, υπήρξε το κεντρικό σημείο αναφοράς στην προηγούμενη συνεργασία των δύο συγγραφέων, που είχε ως καρπό το *The Labor of Dionysus*. Το βιβλίο αυτό, όπως και στη συνέχεια η Αυτοκρατορία, επιχειρεί να κατανοήσει την ανθρώπινη-αναγκαία εργασία ως μια εμπραθητική διαδικασία που, στον πυρήνα της, δεν εξαρτάται από τους καπιταλιστικούς μηχανισμούς. Όπως επισημαίνει ο Paul A. Passavant, ο τρόπος που οι δύο συγγραφείς κατανοούν την εργασία διαφέρει ριζικά από αυτόν της Hannah Arendt εφόσον η τελευταία θεωρούσε πως η εργασία, ως στενά συνδεδεμένη με την

⁶² Παρατίθεται στο Jack Fuller, "The New 'Workerism' – The Politics of the Italian Autonomists", *International Socialism*, No. 8, Άνοιξη, 1980, διαθέσιμο επίσης στην ιστοσελίδα <http://www.isj1text.ble.org.uk/pubs/isj92/fuller.htm>

⁶³ Πρόκειται για διαλέξεις που παρέδωσε μετά από πρόσκληση του Louis Althusser στην École Normal Supérieure το 1978, οι οποίες στη συνέχεια εκδόθηκαν στο Antonio Negri, *Marx beyond Marx*, South Hadley, 1984, σελ. 173.

επιβίωση, κάνει δυσκολότερο για τους ανθρώπους να διακρίνουν τους εαυτούς τους από την ροή του φυσικού κόσμου.⁶⁴

Τόσο το *The Labor of Dionysus* όσο και η *Αυτοκρατορία* βασίζονται στην επεξεργασία ιδεών που ο Negri διατύπωνε ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του '70. Οι παραδόσεις στην École Normal Supérieure, το 1978, μετά από πρόσκληση του Louis Althusser, θα εκδοθούν στα αγγλικά το 1984 με τίτλο *Marx beyond Marx*. Εδώ ο Negri διατυπώνει μια επαναστατική θεωρία της εργασίας βασισμένη στην επανανάγνωση των Grundrisse. Ο Negri θα εστιάσει στα Grundrisse γιατί θεωρεί πως το *Κεφάλαιο* δεν φωτίζει το πρόβλημα της εργασίας καθώς περιορίζεται σε μια οικονομική θεωρία που ανάγει την «υποκειμενικότητα» σε «αντικειμενικότητα» υποτιμώντας την εφευρετικότητα και την ικανότητα του προλεταριάτου να αντιστρέψει την καπιταλιστική δυναμική. Στα Grundrisse, αντίθετα, εντοπίζει μια θεώρηση της «υποκειμενικότητας» της εργατικής τάξης που μπορεί να αντισταχθεί στην «καπιταλιστική υποκειμενικότητα». Κάθε διάσταση του κοινωνικού ανταγωνισμού ανάμεσα στις δύο υποκειμενικότητες είναι το πεδίο της πολιτικής. Το κεφάλαιο είναι «δύναμη» και συγκρούεται διαρκώς και σε όλα τα επίπεδα με τη δύναμη της εργασίας. Στην ιστορία του καπιταλισμού υπήρχαν πάντα δύο υποκείμενα με δύο διακριτές λογικές. Η δύναμη της εργασίας δεν είναι προϊόν της καπιταλιστικής ανάπτυξης, έχει την δική της λογική. Όταν η καπιταλιστική ανάπτυξη επιχειρεί να ελέγξει την εργασία τότε γεννιέται ένα ζευγάρι που αναπτύσσει μια μη-διαλεκτική σχέση. Η εργατική δύναμη οφείλει να απελευθερωθεί εντελώς από τις καπιταλιστικές σχέσεις, να αποτινάξει τη μισθωτή εργασία.

Στο πνεύμα αυτό ο Negri διατυπώνει μια εναλλακτική οικονομική θεωρία της εργασίας εξηγώντας σχεδόν τα «πάντα» μέσα από την «δύναμη της εργασίας». Βασικός ισχυρισμός της νέας αυτής θεώρησης είναι ότι η πτώση του ποσοστού κέρδους οφείλεται στο γεγονός ότι η «αναγκαία εργασία» είναι μια «άκαμπτη – ανελαστική ποσότητα». Όταν οι καπιταλιστές επιχειρούν να μειώσουν την αναγκαία εργασία μέσα στην εργασιακή μέρα, ώστε να την εκμεταλλευτούν όσο περισσότερο γίνεται, έρχονται αντιμέτωποι με '[...] μια δύναμη που όλο και λιγότερο επιθυμεί να υποταχθεί, όλο και λιγότερο προτίθεται να συμπιεστεί.' Αυτή η άκαμπτη αντίσταση σηματοδοτεί '[...] την αυτονομία της εργατικής τάξης από την ανάπτυξη του

⁶⁴ Βλ. Paul A. Passavant, "Postmodern Republicanism", στο *Empire's New Clothes: Reading Hardt and Negri*, (επιμ.) Paul A. Passavant and Jodi Dean, Νέα Υόρκη, Routledge, 2004, σσ. 10-12.

κεφαλαίου.⁶⁵ Σύμφωνα με τον Alex Callinicos, ο Negri επιχειρεί να μετατρέψει την μαρξιστική «κριτική του χρήματος» σε ένα είδος φουκωϊκής «κριτικής της δύναμης» περιγράφοντας την καπιταλιστική σχέση ως μια «σχέση δύναμης». Το καπιταλιστικό σύστημα, καθώς αναπτύσσεται σε πιστωτικό σύστημα, μετατρέπεται σε μια ισχυρή κοινωνική δύναμη, σε «κοινωνικό κεφάλαιο» που επιχειρεί να ελέγξει κάθε πτυχή της εργασίας και της πολιτικής κοινωνίας. Επιστρέφοντας σε κάποιες κεντρικές κριτικές θέσεις του operaismo θεωρεί ότι το κεϋνσιανό κοινωνικό κράτος είναι, ακριβώς, μια μορφή του «κοινωνικού κεφαλαίου» που, μέσω του κράτους, επιχειρεί να ελέγξει τον «μαζικό εργάτη». Όμως έτσι συντελείται ένας σημαντικός επικαθορισμός καθώς η «πραγματική υπαγωγή» (real subsumption) των σχέσεων παραγωγής στο παγκόσμιο καπιταλιστικό σύστημα μεταφέρει τον ταξικό ανταγωνισμό σε όλα τα επίπεδα της κοινωνικής καθημερινότητας.⁶⁶ Ο Negri επανερμηνεύει κατ' ουσία την έννοια της «πραγματικής υπαγωγής» που εμφανίζεται στον λεγόμενο «ανέκδοτο» έκτο τόμο του Κεφαλαίου για να εξηγήσει το πέρασμα από την «τυπική υπαγωγή» της εργασίας (μισθωτή σχέση εργασίας) στην «πραγματική υπαγωγή» της εργασίας στην καπιταλιστική σχέση, όπου η εργασία αναδιοργανώνεται ώστε να εξυπηρετεί απευθείας τις ανάγκες του κεφαλαίου, συνήθως μέσω της υποκατάστασής της από μηχανές. Σύμφωνα με το Negri, κατά την «πραγματική υπαγωγή» στο παγκόσμιο καπιταλιστικό σύστημα, κεφάλαιο και κράτος ταυτίζονται. Γι' αυτό, ο μόνος στόχος του εργάτη μπορεί πια να είναι η καθολική απαλλαγή από τη μισθωτή εργασία, και τις ανάγκες που αυτή επιβάλλει, αρνούμενος να εργαστεί. Ο εργάτης οφείλει να αναπτύξει μια δραστηριότητα «αυτ-αξίωσης», να παράξει αξίες που συγκρούονται μετωπικά με τις αξίες του κεφαλαίου. Τούτο απαιτεί μια αναπροσαρμογή της καθημερινότητας:

‘Ο αγώνας ενάντια στην καπιταλιστική οργάνωση της παραγωγής, της αγοράς εργασίας, της μέρας εργασίας, της αναδόμησης της ενέργειας, της οικογενειακής ζωής, κλπ., όλα αυτά προϋποθέτουν τον λαό, την κοινότητα, την επιλογή τρόπου ζωής. Το να είσαι κομμουνιστής σήμερα σημαίνει να ζεις ως κομμουνιστής.⁶⁷

⁶⁵ Antonio Negri, *Marx beyond Marx*, South Hadley, 1984, σσ. 100-101.

⁶⁶ Antonio Negri, ο.π., σελ. Xvi.

⁶⁷ ο.π., σελ. xvi.

Εδώ ο Negri γίνεται κοινωνός της φουκωικής «μικροφυσικής της εξουσίας» και επιχειρεί να ξαναδιαβάσει τον υλισμό μέσα από την φουκωική θεωρία της υποκειμενικότητας. Την ίδια χρονική περίοδο, κατά την πρώτη φυλάκισή του, επηρεάζεται έντονα από τη σκέψη του Σπινόζα και γράφει το *The Savage Anomaly: The Power of Spinoza's Metaphysics and Politics* (το οποίο θα μεταφράσει πολύ αργότερα στα αγγλικά ο Michael Hardt). Ο Michael Hardt εξηγεί, στην εισαγωγή του βιβλίου, ότι ο Negri εντοπίζει στον Σπινόζα αυτή την «άλλη δύναμη» που μπορεί να δομήσει την κοινωνία καθώς κινείται πάντα σε μια συλλογική διάσταση και αποτελεί μια 'τοπική, άμεση και πραγματική ορμή θέσμισης.' Φορέας αυτής της δύναμης για θέσμιση είναι το πλήθος (multitude), ο βασικός πρωταγωνιστής του δημοκρατικού οράματος του Σπινόζα, το συλλογικό κοινωνικό υποκείμενο που 'είναι ενοποιημένο στο βαθμό που εκδηλώνει κοινές επιθυμίες μέσα από κοινή κοινωνική συμπεριφορά. Μέσα από το πάθος και τη νοημοσύνη του πλήθους, η δύναμη εμπλέκεται διαρκώς στην εφεύρεση νέων κοινωνικών σχέσεων.'⁶⁸ Το «πλήθος» και η «συντακτική δύναμη» του πλήθους βρίσκονται, έκτοτε, στο επίκεντρο των αναλύσεων του Negri.

Στο *Marx beyond Marx* ο Negri γράφει, ήδη, για την «αρχή της σύνταξης» (principle of constitution) σύμφωνα με την οποία οι αγώνες της εργατικής τάξης μπορούν να διαμορφώσουν μια νέα δομή των εργασιακών σχέσεων ώστε να αποτελέσει νέα βάση αγώνων. Όπως εξηγεί ο Daniel Bensaïd, ο Negri αξιοποιεί τον Spinoza για να κάνει την αναλυτική διάκριση ανάμεσα σε potestas και potentia. Η πρώτη εκδοχή της «δύναμης» αφορά την άνωθεν συγκρότηση θεσμών, την ταξινόμηση της πραγματικότητας, αλλά και την ουτοπική δημιουργικότητα. Η δεύτερη αποτελεί την απεριόριστη, εμμενή και αντι-ουτοπική συλλογική τάση διαμόρφωσης κοινών χώρων δίχως θεσμική τελείωση και κυριαρχία.⁶⁹ Υπάρχει μια «συντακτική δύναμη» που αντανakλά την συλλογική ικανότητα διαμόρφωσης νέων κοινωνικοπολιτικών συλλογικοτήτων, μια ικανότητα που περιγράφεται με θετικούς όρους δημιουργικότητας και ανάγεται, ιστορικά, στον Αναγεννησιακό ουμανισμό, από τον οποίο θα αντλήσει και το φιλοσοφικό υπόβαθρο της *Αυτοκρατορίας*. Σε μια γαλλική έκδοση του 1997, με τίτλο *Le Pouvoir constituant*, ο Negri έγραφε πως, 'Η συντακτική δύναμη [pouvoir] συγκροτεί την κοινωνία ταυτίζοντας το κοινωνικό και

⁶⁸ Michael Hardt, "Translator's Forward: The Anatomy of power", στο Antonio Negri, *The Savage Anomaly: The Power of Spinoza's Metaphysics and Politics*, (μτφρ.) Michael Hardt, Μιννεάπολη, University of Minnesota Press, 1991, σσ. xiv-xv.

⁶⁹ Για μια ανάλυση της χρήσης των δύο διαφορετικών μορφών «δύναμης» στο έργο του Negri βλ. Daniel Bensaïd, "Antonio Negri, Pouvoir constituant et multitudes", στην ιστοσελίδα <http://www.europe-solidaire.org/spip.php?article1591>

το πολιτικό, ενώνοντάς τα σε έναν οντολογικό δεσμό.⁷⁰ Η ιδέα της συντακτικής δύναμης του πλήθους θα αποτελέσει τον βασικό άξονα για μια αναλυτική «οντολογία της απελευθέρωσης» - εκφράζει τη δύναμη της απόλυτης εμμένειας, μια απερίοριστη δύναμη που, όπως ο Peter Fitzpatrick υπογραμμίζει, εμφανίζεται ως 'ατελείωτα προτεινόμενη και διαρκώς δημιουργική'.⁷¹

Η βιταλιστική θεωρία της «εργασίας» και του «πλήθους» που σχηματίζεται στα τέλη της δεκαετίας του '70 σχετίζεται άμεσα με την κρίση της αριστεράς αλλά και με μια προσπάθεια συζήτησης με ευρωπαϊκά μεταστρουκτουραλιστικά ρεύματα που ακολουθούν τα μονοπάτια του αριστερού σπινοζισμού. Όταν, αρκετά χρόνια μετά, οι δύο συγγραφείς θα γράψουν την Αυτοκρατορία, θα επαναφέρουν τις βασικές διαστάσεις μιας τέτοιας «θεωρίας της εργασίας» στο προσκήνιο της ανάλυσης του ιμπεριαλισμού, μιας έννοιας που θα βρεθεί στο στόχαστρο της *Αυτοκρατορίας* και θα μας απασχολήσει στη συνέχεια. Όμως, όπως θα προσπαθήσουμε να δείξουμε, η συνύπαρξη μιας «θεωρίας της εργασίας» με μια «θεωρία της αυτοκρατορίας» παράγει μάλλον πολύ περισσότερα προβλήματα από όσα λύνει, παρά την διάθεση δημιουργικής αξιοποίησης κάποιων κομβικών μαρξιστικών αναλύσεων για τον ιμπεριαλισμό. Η εμμενής και βιταλιστική θεωρία της εργασίας που αναπαράγεται στα κείμενα των δύο συγγραφέων έχει πάντα ως στόχο να υπογραμμίσει τις επαναστατικές διαστάσεις της μεταφορντικής άυλης εργασίας ώστε να δείξει πως η εναλλακτική του πλήθους είναι εφικτή. Η συνεργασία, η κινητικότητα και η υβριδικότητα εκφράζουν την «γενική διάνοια» (general intellect) που απελευθερώνεται μέσα από τις σύγχρονες μεταφορντικές μορφές εργασίας. Σαφώς, η εξύψωση της ανθρώπινης εργασίας στο έργο των δύο διανοητών είναι μια κεντρική στρατηγική επιλογή γιατί πάνω της βασίζεται η ιδέα και η δυνατότητα ανάδυσης του «πλήθους». Η εργασία παρουσιάζεται ως οντολογική βάση μιας παγκόσμιας δημοκρατίας του πλήθους.⁷² Η εργασία έχει από την φύση της έναν απροσμέτρητο χαρακτήρα που ωθεί διαρκώς τον άνθρωπο στην υβριδικότητα και τη μετακίνηση. Συνεπώς με κάθε πολιτική φιλοσοφία της εμμένειας, οι δύο στοχαστές επιδιώκουν να θεμελιώσουν το συλλογικό επαναστατικό υποκείμενο που προτείνουν στην εικόνα μιας «ανθρώπινης ζωτικής λειτουργίας» και κατά βάθος όχι στην διαλεκτική της

⁷⁰ Antonio Negri, *Le Pouvoir constituant*, Παρίσι, Puf, 1997, σελ. 429.

⁷¹ Peter Fitzpatrick, "The Immanence of Empire", στο *Empire's New Clothes: Reading Hardt and Negri*, (επιμ.) Paul A. Passavant and Jodi Dean, Νέα Υόρκη, Routledge, 2004, σελ. 31.

⁷² Paul A. Passavant, "Postmodern Republicanism", στο *Empire's New Clothes: Reading Hardt and Negri*, (επιμ.) Paul A. Passavant and Jodi Dean, Νέα Υόρκη, Routledge, 2004, σελ. 10.

μαρξικής πολιτικής οικονομίας. Η στρατηγική αυτή εξηγεί τον τρόπο που κατανοούν την ανάλυση της Rosa Luxemburg για τον ιμπεριαλισμό: 'Η οπτική που υιοθέτησε η Luxemburg στην κριτική του ιμπεριαλισμού ήταν ριζωμένη στο «έξω», δηλαδή στις αντιστάσεις που μπορούσαν να επανοργανώσουν τις μη κεφαλαιοκρατικές αξίες χρήσης του πλήθους, τόσο στις κυρίαρχες όσο και στις εξαρτημένες χώρες.⁷³

Όμως, το πλήθος που θα «αντιταχθεί» στην Αυτοκρατορία είναι προϊόν της ίδιας της αυτοκρατορικής βιοεξουσίας. Κατά κάποιον τρόπο, η «βιοεξουσία» που η Αυτοκρατορία εξαπολύει είναι ο μηχανισμός που «διαμεσολαβεί» για την παραγωγή του πλήθους – είναι «κομιστής» του συλλογικού υποκειμένου που παράγεται ως «αντιστροφή» της αυτοκρατορικής βιοεξουσίας, ως μια απόλυτα ανταγωνιστική συλλογικότητα απέναντι στην αυτοκρατορία. Η βιοεξουσία απελευθερώνει την «γενική διάνοια» του πλήθους καθιστώντας το «ανεξέλεγκτο». Οι δύο διανοητές περιγράφουν σε αρκετά σημεία του βιβλίου τις συνισταμένες μιας τέτοιας αντιστροφής. Αν η κοινωνία της πρώτης καπιταλιστικής συσσώρευσης ήταν η «πειθαρχική κοινωνία» - η κοινωνία του σχολείου, του ασύλου, της φυλακής, του εργοστασίου, του νοσοκομείου, η μεταφορντική κοινωνία είναι η «κοινωνία του ελέγχου» - η κυριαρχία απλώνει τα δίκτυά της σε όλη την κοινωνική ζωή ελέγχοντας τα σώματα και τα μυαλά μέσω της βιοεξουσίας και της βιοπολιτικής. Η μετανεωτερική κυριαρχία δεν «απαγορεύει» ό,τι την απειλεί αλλά παράγει νέα μοντέλα ζωής, νέα πρότυπα βίου, φτάνοντας μέχρι το σημείο να ελέγχει την ίδια την παραγωγή και αναπαραγωγή της «γυμνής» βιολογικής ζωής. Όμως, η βιοεξουσία-βιοπολιτική καθιστά, έτσι, την σύγχρονη επιστήμη κοινή επιφάνεια της εργασίας και, τελικά, της ίδιας της «ζωής». Το βιταλιστικό μοτίβο της «ζωής» ως μια δύναμη που τείνει να υπερνικά οτιδήποτε επιχειρεί να την εγκλωβίσει κυριαρχεί εδώ ξανά. Μια νέα σχέση ανάμεσα στη βιοεξουσία και την κοινωνική ζωή τροφοδοτεί την «γενική διάνοια» (general intellect) του πλήθους καθώς η μορφή εργασίας που βασιζόταν στον πειθαρχικό χώρο της εργοστασιακής εργασίας αποκεντρώνεται και «απεδαφικοποιείται», δίνοντας τη θέση της σε νέας μορφές συν-εργασίας εντός του πληροφορικοποιημένου κόσμου. Στην αυτοκρατορία 'οι δυνάμεις της εργασίας διαποτίζονται από τις δυνάμεις της επιστήμης, της επικοινωνίας και της γλώσσας.⁷⁴ Μια καθοριστική ανθρωπολογική μετάβαση συντελείται καθώς οι δυνάμεις της επιστήμης, της γνώσης, του συναισθήματος και της επικοινωνίας πρωταγωνιστούν σε

⁷³ Hardt – Negri, *Αυτοκρατορία*, σελ. 315.

⁷⁴ ο.π., σελ. 483.

μια ανάπτυξη που 'εκτείνεται στις γενικές γλωσσικές περιοχές που χαρακτηρίζουν τις διασταυρώσεις της παραγωγής με τη ζωή.⁷⁵

Η σχέση πλήθους και εργασίας έρχεται για ακόμα μια φορά στο επίκεντρο της ανάλυσης. Ο κοινωνικός εργάτης που κυριαρχούσε στα γραπτά του Negri, στα τέλη της δεκαετίας του '70, εξακολουθεί να παραμένει το βασικό υποκείμενο της θεωρίας του αυτοκρατορίας, όμως μετασχηματίζεται όλο και πιο έντονα σε εργάτη της μέτα-πειθαρχικής (βιοπολιτικής) κοινωνίας του σύγχρονου «πληροφοριακού» καπιταλισμού. Η ανατρεπτική διάσταση των νέων μορφών εργασίας, όπου κυριαρχεί η πληροφορικοποίηση, η συνεργασία και επικοινωνία, έγκειται στην δημιουργία μιας κοινής-συλλογικής εργασιακής αντίληψης. Η συναισθηματική εργασία, η ευφυΐα και η αλληλόδραση συνθέτουν το υποκείμενο της «άυλης εργασίας». Όπως το θέτουν στις τελευταίες σελίδες της Αυτοκρατορίας: 'Σήμερα, στη φάση της εργατικής μαχητικότητας που αντιστοιχεί στο μεταφορντικό και πληροφοριακό καθεστώς παραγωγής, εμφανίζεται η μορφή του *κοινωνικού εργάτη*, στην οποία συνυφαίνονται τα διάφορα νήματα της άυλης εργατικής δύναμης.⁷⁶ Η βιοεξουσία μετατρέπεται σε άυλη εργασία που παράγει το πλήθος ως μια διαδικασία «αυταξίωσης». Ο καινοτόμος τρόπος παραγωγής 'Αυταξιοποιεί τα σώματα στην εργασία, επανιδιοποιείται την παραγωγική ευφυΐα μέσα από τη συνεργασία και μετασχηματίζει την ύπαρξη σε ελευθερία.⁷⁷ Για μια ακόμη φορά, η εργασία κινεί τα νήματα της ιστορίας, ενώ το κεφάλαιο (που αντικαθίσταται πια από την αυτοκρατορία) αδυνατεί να περιορίσει τη εργατική μαχητικότητα του πλήθους: 'Η ιστορία της ταξικής σύνθεσης και η ιστορία της ταξικής μαχητικότητας δείχνουν τη μήτρα αυτών των διαρκώς νέων και όμως σαφώς καθορισμένων ανασχηματισμών της αυταξίωσης, της συνεργασίας και της πολιτικής αυτοοργάνωσης ως ένα αποτελεσματικό κοινωνικό σχέδιο.⁷⁸

Εν ολίγοις, η σύγχρονη πληροφοριακή συγκυρία δεν είναι παρά μια μοναδική ευκαιρία για «αυταξίωση». Οι δυο συγγραφείς επαναφέρουν ορισμένες διαστάσεις της θεωρίας της εργασίας που από κοινού προτείνουν στο *The Labor of Dionysus: A Critique of the State Form* (1994). Η εργασία ορίζεται εκεί ως ένα φάσμα κοινωνικών και πολιτιστικών πρακτικών παραγωγής αξίας που δεν μπορεί να γίνει κατανοητό με ποσοτικούς όρους. Ο Marx επιχείρησε να απαντήσει στο πρόβλημα της αξίας της εργασίας προτείνοντας ότι η 'ποσότητα της αξίας εκφράζει την υπαρκτή σχέση

⁷⁵ ο.π., σελ. 484.

⁷⁶ Hardt – Negri, *Αυτοκρατορία*, σελ. 540.

⁷⁷ ο.π., σελ. 539.

⁷⁸ ο.π., σελ. 539.

ανάμεσα σε ένα αγαθό και στην αναλογία της κοινωνικής εργασίας που απαιτείται για την παραγωγή του.⁷⁹ Εντούτοις, σε μια δεύτερη θεωρία της εργασίας ο Marx εισάγει την έννοια της «αυταξίωσης» (Selbstverwertung), της παραγωγής μιας αυτ-αξίας μέσω της «απαραίτητης (κι όχι μισθωτής) εργασίας» που συνιστά ένα δυναμικό στοιχείο μέσα στο σύστημα και δεν υπολογίζεται ποσοτικά.⁸⁰ Ακολουθώντας τη συλλογιστική αυτή, οι συγγραφείς συμπεραίνουν ότι η αναγκαία εργασία (για την παραγωγή ενός αγαθού) είναι ένα είδος «απροσμέτρητου» δυναμικού στοιχείου που εξαρτάται κατ' ουσία από τους αγώνες της εργατικής τάξης ενάντια στη μισθωτή εργασία μέσα στην προσπάθεια να μετασχηματίσει την ίδια την εργασία. Μέσα στην ευθέως ανταγωνιστική αυτή διαδικασία πρωταρχικό ρόλο παίζει η «δημιουργία αξίας», η πρακτική της αυταξίωσης. Μέσα σε ένα δεδομένο κοινωνικό και ιστορικό συγκείμενο, σε έναν κοινωνικό ορίζοντα εργασίας, η αξία είναι η βάση της εργασίας. Όπως το θέτουν, 'Αν η εργασία είναι η βάση της αξίας, τότε η αξία είναι, εξίσου, η βάση της εργασίας.'⁸¹ Υπογραμμίζουν πως η πολιτισμική σημασία της αξίας δεν είναι απλώς μια υπερδομή που χτίζεται πάνω στη βάση μιας οικονομικής δομής της εργασίας – ό,τι 'μετράει ως εργασία, ως πρακτική παραγωγής αξίας, εξαρτάται πάντα από τις υπαρκτές αξίες ενός κοινωνικού και ιστορικού συγκειμένου.'⁸² Εδώ διατυπώνουν, ήδη, μια μεταμαρξιστική θεωρία της εργασίας η οποία στοχεύει στην κατανόηση της εργασίας ως μια πρωταρχική δραστηριότητα με οντολογικό χαρακτήρα. Ιστορικά, επισημαίνουν τη σημασία που προσέδωσε η Αναγέννηση στην ελευθερία της εργασίας μέσω της έννοιας της *vis viva*. Σήμερα, οφείλουμε να ανακαλύψουμε, σύμφωνα με την οπτική τους γωνία, την «ζωντανή εργασία» που δεν βασίζεται στην ιδιοκτησία μέσω παραγωγής και την οποία περιγράφουν με διονυσιακές μεταφορές.

Η σημασία της «αυταξίωσης» επιστρέφει σε αρκετά σημεία της Αυτοκρατορίας για να συγκρουστεί με την «οικονομικοκεντρική» έννοια του κεφαλαιοκρατικού επεκτατισμού στις κλασσικές μαρξιστικές αναλύσεις. Αν οι τελευταίες επιχειρούν να εξηγήσουν τον ιμπεριαλισμό ως σύμπτωμα των αντιφάσεων της συσσώρευσης τότε η θεωρία της «αυταξίωσης» ανάγει την εργασία σε «παντοδύναμο» ιστορικό παράγοντα που αναγκάζει τη κεφαλαιοκρατία να αμύνεται

⁷⁹ Michael Hardt & Antonio Negri, *Labor of Dionysus: A Critique of the State-Form*, Μιννεάπολις, University of Minnesota Press, 1994, σελ. 8.

⁸⁰ ο.π., σσ. 8-9.

⁸¹ ο.π., σσ. 9.

⁸² ο.π., σσ. 9.

διαρκώς ενάντια στην «εφευρετικότητα» της πρώτης. Η κεφαλαιοκρατία περιγράφεται ως ένας παρασιτικός μηχανισμός από «βρικόλακες και ζόμπι», ενώ η εργασία ως γνησιότερη έκφραση της «ζωής».

3.4. Θεωρία του Ιμπεριαλισμού και εργασία.

Στο τρίτο κεφάλαιο της *Αυτοκρατορίας* (με τίτλο «Μορφές μετάβασης της παραγωγής»), οι Hardt και Negri προσφέρουν μια συνεκτική οικονομική θεώρηση που εν πολλοίς βασίζεται σε μια γνωστή τακτική του Negri, στην επανανάγνωση των μαρξικών Grundrisse, και στοχεύει να δείξει πως, τόσο οι κλασσικές όσο και οι σύγχρονες, μαρξιστικές αναλύσεις της σχέσης της κεφαλαιοκρατίας με τον ιμπεριαλισμό αδυνατούν να συλλάβουν τους παγκόσμιους οικονομικούς μετασχηματισμούς που διαμορφώνονται στις αρχές της δεκαετίας του '80. Επιχειρούν να δείξουν πως οι μηχανισμοί που συνδέονται με την πραγματοποίηση της παγκόσμιας αγοράς δίνουν υπόσταση στην «αυτοκρατορία».

Επανεξετάζουν τις συνέπειες της κεντρικής θέσης του Marx ότι το κεφάλαιο οδηγεί τους εργάτες σε υπερεργασία ώστε να «υλοποιηθεί» και, τελικά, να παράξει υπεραξία. Στην μαρξική ανάλυση, η αναντιστοιχία ανάμεσα στον μισθό του εργάτη και στην αξία που αυτός παράγει, η αναντιστοιχία ανάμεσα στον «εργάτη ως παραγωγό» και στον «εργάτη ως καταναλωτή», είναι δομικής σημασίας για την παραγωγή και αναπαραγωγή του κεφαλαίου. Ο ρυθμός της συσσώρευσης, της επανεπένδυσης και της κατανάλωσης είναι αποτέλεσμα του τρόπου που οι καπιταλιστές ρυθμίζουν την αναντιστοιχία αυτή. Η σημαντική προσφορά της Luxemburg στην ανάλυση του κεφαλαιοκρατικού ιμπεριαλισμού δεν μένει απαρατήρητη από τους δύο συγγραφείς. Θυμίζουν ότι η Luxemburg εξήγησε αναλυτικά ότι όταν εγκυμονεί ο κίνδυνος της περιορισμένης κατανάλωσης και της αδυναμίας υλοποίησης της υπεραξίας, το κεφάλαιο αναγκάζεται να διευρύνει την σφαίρα κυκλοφορίας του και να επεκταθεί σε άλλες, μη κεφαλαιοκρατικές, αγορές. Από την σκοπιά της θεωρίας της Αυτοκρατορίας είναι σημαντική η παρατήρηση της Luxemburg ότι το κομμάτι της αξίας που απαιτείται για την συσσώρευση του κεφαλαίου θα μπορούσε να υλοποιηθεί μόνο αν αγοράζόταν από κάποιους που βρίσκονται εκτός του καπιταλιστικού συστήματος. Έτσι, το κεφάλαιο αναγκάζεται να

μετατραπεί σε οικουμενική δύναμη. Το κεφάλαιο εξαρτάται από ένα «έξω» το οποίο εσωτερικοποιεί και προλεταριοποιεί καθώς, σύμφωνα με τη Luxemburg, η υλοποίηση της υπεραξίας με στόχο τη συσσώρευση δεν μπορεί να συντελεστεί σε μια κοινωνία που υπάρχουν μόνο καπιταλιστές και εργάτες.⁸³

Οι Hardt και Negri δίνουν έμφαση στις αναλύσεις των Luxemburg, Lenin, Marx και Engels, και εν μέρει του Rudolf Hilferding, ώστε να υπογραμμίσουν, κυρίως, την «εκπολιτιστική (και ενοποιητική) διάσταση» της επεκτατικής κεφαλαιοκρατικής παραγωγής καθώς αυτή εξαναγκάζει τα έθνη να υιοθετήσουν τον αστικό τρόπο παραγωγής και να οργανώσουν αντίστοιχα το έδαφος, τις κουλτούρες, την εργατική δύναμη κ.λπ.⁸⁴ Ωστόσο, επισημαίνουν πως η διαδικασία εσωτερικοποίησης του «έξω» δεν λαμβάνει χώρα σύμφωνα με όρους ομοιότητας. Με άλλα λόγια, ο ιμπεριαλισμός συνιστά μια διαδικασία δικτύωσης (ή αυλάκωσης, όπως γράφουν) αλλά όχι ομογενοποίησης των εδαφών. Θεωρούν ότι η έννοια της ενσωμάτωσης του «έξω» στο κεφαλαιοκρατικό σύστημα είναι μονάχα μια τυπική περιγραφή του φαινομένου που αποκτά καταχρηστικό χαρακτήρα στις μαρξιστικές προσεγγίσεις ως βαθιά «αντικειμενοκρατική». Στη πραγματικότητα, τα εδάφη που το κεφάλαιο οικειοποιείται δεν γίνονται ομοιογενή - μετασχηματίζονται με ποικίλους τρόπους. Οι συγγραφείς δεν ενδιαφέρονται να εισάγουν εδώ μια τροτσική έννοια «άνισης και συνδυασμένης ανάπτυξης» ώστε να καταλήξουν σε κάποια θεωρητική εκδοχή της «διαρκούς επανάστασης». Είναι χαρακτηριστικό ότι στο πληθωρικό βιβλίο της Αυτοκρατορίας το όνομα του Trotsky δεν αναφέρεται πουθενά. Επιπλέον, επιτίθενται στις διάφορες «θεωρίες υπανάπτυξης και εξάρτησης» που γεννήθηκαν τη δεκαετία του '60, οι οποίες υποστήριζαν πως ο μόνος δρόμος των «υπανάπτυκτων χωρών» προς την ανάπτυξη απαιτεί την αποσύνδεση της οικονομίας τους από τις σχέσεις εξάρτησης και την ανάπτυξη μιας αυτόνομης οικονομικής πολιτικής. Σημειώνουν με έμφαση ότι οι αλληλεπιδράσεις της παγκόσμιας αγοράς επηρεάζουν το σύνολο των οικονομιών ανεξάρτητα από το αν κατατάσσονται στις «αναπτυγμένες» ή τις «υπανάπτυκτες».⁸⁵

Η προσέγγιση αυτή αναδεικνύει περισσότερο τον «οργανικισμό» της σκέψης του Negri και, όπως είδαμε, την αποστασιοποίησή του από την αντικειμενοκρατική διάσταση της μαρξιστικής πολιτικής οικονομίας. Ο Negri, και αργότερα ο Hardt,

⁸³ Βλ. Rosa Luxemburg, *The Accumulation of Capital: an Anti-Critique*, Monthly Review Press, 1972, σελ. 56.

⁸⁴ Michael Hardt – Antonio Negri, *Αυτοκρατορία*, σελ. 307.

⁸⁵ Βλ. την ενότητα «Ψευδαισθήσεις υπανάπτυξης», Michael Hardt – Antonio Negri, ο.π., σσ. 380-382.

τείνει να αντιλαμβάνεται το κεφάλαιο μέσα από οργανικές μεταφορές, ως ένα διογκούμενο σώμα το οποίο απαρτίζεται από διαφορετικά όργανα, που τελικά σχηματίζουν έναν «οργανισμό». Ο οργανικισμός τούτης της εναλλακτικής θεωρίας του κεφαλαίου συνδέεται άμεσα με τις ντελεζιανές αναλύσεις του καπιταλισμού. Η έννοια της εμμένειας που επιχειρούν να θέσουν στο επίκεντρο της ανάλυσης απηχεί έναν γνωστό ορισμό του Deleuze, σύμφωνα με τον οποίο, η εμμένεια ‘δεν σχετίζεται με Κάποιο Πράγμα ως μια, ανώτερη από όλα τα πράγματα, ενότητα, ούτε με ένα Υποκείμενο ως μια πράξη που επιφέρει μια σύνθεση των πραγμάτων: μόνο όταν η εμμένεια δεν είναι εμμενής σε κάτι άλλο από την ίδια μπορούμε να μιλήσουμε για ένα επίπεδο εμμένειας.’⁸⁶

Μέσα από μια εμμενή ερμηνευτική της καπιταλιστικής ανάπτυξης, οι συγγραφείς θεωρούν ότι μπορούν να ξαναδιαβάσουν τη θεωρία του ιμπεριαλισμού και ενδεχομένως να ενστερνιστούν ορισμένα σημεία. Προσυπογράφουν, για παράδειγμα, ορισμένες βασικές διαπιστώσεις της Luxemburg: ‘[...] άπαξ και ένα τεμάχιο του εξωτερικού περιβάλλοντος «εκπολιτιστεί», άπαξ και ενσωματωθεί οργανικά στα άρτι διευρυμένα σύνορα της επικράτειας της κεφαλαιοκρατικής παραγωγής, δεν δύναται πλέον να λειτουργεί ως το αναγκαίο για την υλοποίηση της υπεραξίας του κεφαλαίου έξω.’⁸⁷ Δέχονται επίσης ότι όταν η «υλοποίηση» του κεφαλαίου σε μέσα παραγωγής και σε εργατική δύναμη έρχεται σε αντίθεση με την «κεφαλαιοποίηση», το κεφάλαιο αναγκάζεται, πάλι, να αναζητήσει νέα εδάφη, να υπερβεί τα υπαρκτά σύνορα. Σαφώς, μοιράζονται το πάθος της Luxemburg για τον αυθορμητισμό. Μπροστά στην ορμή του κεφαλαίου, η απάντηση δεν θα έρθει από την «θεωρία», αλλά από μια επαναστατική υποκειμενικότητα που θα πράττει αυθόρμητα και συλλογικά. Όμως, την ίδια στιγμή βλέπουν πως η λουξεμπουργκιανή ανάλυση του κεφαλαιοκρατικού επεκτατισμού προς μη-κεφαλαιοκρατικές αγορές δεν αρκεί για να εξηγήσει την διαλυτική ορμή του ίδιου του κεφαλαίου. Έτσι προσχωρούν την διαπίστωση του Lenin ότι ‘τα εθνικά κράτη της νεότερης Ευρώπης χρησιμοποιούν τον ιμπεριαλισμό για να μεταθέσουν εκτός των συνόρων τους τις πολιτικές αντιφάσεις που ανακύπτουν στο εσωτερικό ενός εκάστου.’⁸⁸ Η αναφορά στον Λένιν τους βοηθάει να εξηγήσουν την «μοιραία» παρακμή των εθνικών συνόρων, βασική προϋπόθεση της αυτοκρατορίας. Ο Λένιν ήταν αυτός που

⁸⁶ Gilles Deleuze, “Immanence: A Life,” in *Pure Immanence: Essays on A Life*, μτφρ. Anne Boyman, Νέα Υόρκη, Zone Books, 2001, σελ. 27.

⁸⁷ Michael Hardt – Antonio Negri, *Αυτοκρατορία*, σελ. 308.

⁸⁸ ο.π., σελ. 314.

αντιλήφθηκε τον ιμπεριαλισμό ως, εκτός των συνόρων, εξαγωγή και μετάθεση των εσωτερικών ανταγωνισμών του εθνικού κράτους - ως υπέρβαση των εθνικών προσκομμάτων στην περαιτέρω ανάπτυξη του κεφαλαίου. Όμως, όπως θυμίζουν οι συγγραφείς, η Luxemburg ήταν αυτή που πρότεινε ότι: 'Μολονότι ο ιμπεριαλισμός είναι η ιστορικά ενδεδειγμένη μέθοδος για την παράταση της σταδιοδρομίας της κεφαλαιοκρατίας, είναι ταυτόχρονα το μέσον που αναπόφευκτα θα επισπεύσει την κατάρρευσή του.'⁸⁹

Στον Λένιν εντοπίζουν τις πραγματικές ιστορικές προβλέψεις που θεμελιώνουν την δυνατότητα μιας «μετααποικιακής αυτοκρατορίας» καθώς ήταν εκείνος που αποφασιστικά ισχυρίστηκε πως οι ιμπεριαλιστικές και αποικιακές πρακτικές λειτουργούν ασφυκτικά ως προς το κεφάλαιο και, αναγκαστικά, το τελευταίο θα τις συντρίψει. Θεωρούν πως η θεωρία της αυτοκρατορίας δεν είναι, από μια σκοπιά, παρά μια εναλλακτική διατύπωση της λενινιστικής επαναστατικής θεώρησης: 'Καίτοι η πρακτική και πολιτική πρόταση του Λένιν για μια παγκόσμια επανάσταση ναυάγησε [...], εντούτοις ήταν αναγκαίος ένας μετασχηματισμός παρόμοιος με εκείνον που προέβλεψε. [...] Αυτές είναι οι δύο εναλλακτικές επιλογές που λανθάνουν στο έργο του Λένιν: είτε παγκόσμια κομμουνιστική επανάσταση είτε Αυτοκρατορία, και υπάρχει μια βαθιά αναλογία μεταξύ αυτών των δύο.'⁹⁰ Η μοίρα του κεφαλαιοκρατικού επεκτατισμού είναι, είτε να οδηγήσει στη παγκόσμια επανάσταση, είτε στην αυτοκρατορία. Η «δεύτερη λύση» γίνεται πραγματικότητα.⁹¹

Όμως το φλερτ των συγγραφέων με τον Lenin δεν είναι, μάλλον, ένας βολικός θεωρητικός ελιγμός; Αν δεν ενστερνίζονταν την λενινιστική θεώρηση περί της καθοριστικής ιστορικής σημασίας του ιμπεριαλισμού για τον μονοπωλιακό καπιταλισμό θα μπορούσαν κάλλιστα να κατηγορηθούν ότι προσβλέπουν σε μια πασιφιστική «εκτόνωση» των ανταγωνισμών μέσω της παγκοσμιοποίησης της εργασίας και της επικοινωνίας. Πολύ συχνά, η εμμενής θεωρία που προτείνουν, η

⁸⁹ Rosa Luxemburg, *The Accumulation of Capital*, Νέα Υόρκη, Monthly Review Press, 1968, σελ. 446.

⁹⁰ Michael Hardt και Antonio Negri, *Αυτοκρατορία*, μτφρ. Νεκτάριος Καλαϊτζής, Αθήνα, Scripta, 2002, σ.317

⁹¹ Βέβαια, η Αυτοκρατορία συνδέθηκε, αμέσως μετά την έκδοσή της, με την ανανέωση της πολιτικής παράδοσης του αυτονομισμού (autonomism) και κατάφερε να επηρεάσει τον ιδεολογικό πυρήνα μιας σειράς ομάδων που πρωταγωνίστησαν στις αντικαπιταλιστικές κινητοποιήσεις από την Γένοβα (Ιούλιος 2001) και έπειτα. Σχηματισμοί όπως η ιταλική συμμαχία Ya Basta!, η συγγενική της Tute Bianche και ο πλέον πολεμικός, αναρχικός, σχηματισμός Black Bloc εκπροσωπούν διάφορες εκδοχές του σύγχρονου αυτονομισμού που βρίσκουν κοινό έδαφος στην απόρριψη της λενινιστικής ιδέας της οργάνωσης και επιλέγουν την τακτική της υποκατάστασης της μαζικής οργανωμένης δράσης από την δράση μιας πολιτικά διαφωτισμένης ελίτ. Για μια ανάλυση των σύγχρονων αυτονομιστικών τάσεων στο αντικαπιταλιστικό κίνημα βλ. Alex Callinicos, "Toni Negri in Perspective", στο *Debating Empire*, (επιμ.) Gopal Balakrishnan, λονδίνο, Verso, 2003, σσ. 121-123.

οποία περιγράφει την εθνική κυριαρχία να αντικαθίσταται από μια παγκόσμια βιοεξουσία, μοιάζει να υποβαθμίζει την διάσταση και τον ρόλο του ιμπεριαλισμού στην οικονομική ιστορία του κεφαλαίου. Η «αισιοδοξία» της αυτοκρατορίας θυμίζει, ως ένα βαθμό, αυτή του Karl Kautsky. Παρά το γεγονός ότι οι συγγραφείς επιχειρούν να κρατήσουν αποστάσεις, η καουτσκιανή διάσταση μιας τέτοιας θεώρησης έχει γίνει αντιληπτή από αρκετούς σχολιαστές των Hardt και Negri, όπως ο Alex Callinicos. Ο Kautsky αμφισβητούσε την όποια οικονομική αναγκαιότητα του ιμπεριαλισμού μετά τον 1^ο Παγκόσμιο Πόλεμο. Περιέγραψε ένα στάδιο ούλτρα-ιμπεριαλισμού (ultra-imperialism) κατά το οποίο θα σχηματιζόταν ένα παγκόσμιο καπιταλιστικό καρτέλ που θα έδινε τέλος στις συγκρούσεις των εθνών. Θεωρούσε, ακριβώς, πως ο ιμπεριαλισμός ήταν μια «κακή πολιτική» διέξοδος μιας μικρής καπιταλιστικής ολιγαρχίας ενάντια στην οποία οι καπιταλιστές πρέπει να ενωθούν. Έτσι, αντιλαμβανόταν την Κοινωνία των Εθνών ως το πλαίσιο για ειρηνική επίλυση των ανταγωνισμών.⁹²

Για να αποφύγουν μια σύγκριση της θέσης τους με αυτή του Kautsky προτείνουν πως ο ιμπεριαλισμός «αντικαθίσταται» από νέες μορφές βίας εκτόνωσης και επικυριαρχίας πάνω στην επικράτεια της αυτοκρατορίας. Αναδύονται νέες μορφές «άσκησης της νόμιμης βίας». Η Αυτοκρατορία δεν διασφαλίζει την κυριαρχία της με ειρηνικά μέσα αλλά με τη «νόμιμη βία». Αυτή η θέση δεν τους διαφοροποιεί όμως επιτυχώς από την καουτσκιανή θεώρηση εφόσον ο «ούλτρα-ιμπεριαλισμός» θα ήταν, ακριβώς, το τελικό πεδίο μιας τέτοιας διευθέτησης και ο καταλύτης για την διασφάλιση της παγκόσμιας ειρήνης. Σύμφωνα με τους δύο συγγραφείς, το οπλοστάσιο της «νόμιμης βίας» που διαθέτει σήμερα η αυτοκρατορία περιέχει υλικές, δικαϊκές και ηθικές μορφές επέμβασης που ποικίλουν: από τα μέσα μαζικής επικοινωνίας, τους Μη Κυβερνητικούς Οργανισμούς, τα υπερεθνικά δικαστήρια, τους μηχανισμούς αστυνόμευσης του εγκλήματος και της τρομοκρατίας, μέχρι τις στρατιωτικές επεμβάσεις με πρόσχημα το διεθνές δίκαιο. Ο σύγχρονος επεμβατισμός εσωτερικεύεται στο επίπεδο της αυτοκρατορίας και είναι καθολικός – αποσκοπεί στη διατήρηση μιας εσωτερικής τάξης.⁹³ Ο παγκόσμιος ρόλος που έπαιζε ο ιμπεριαλισμός, ως μηχανισμός επέκτασης και «αυλάκωσης» του χώρου κεφαλαιοκρατικής ανάπτυξης αντικαθίσταται από τα δίκτυα που καλλιεργεί ο νέος

⁹² Βλ. Massimo Salvadori, *Karl Kautsky and the Socialist Revolution: 1880-1938*, (μτφρ.) Jon Rotschild, Λονδίνο, New Left Books, 1979, σελ. 193.

⁹³ Michael Hardt – Antonio Negri, *Αυτοκρατορία*, σελ. 68

ελεγκτικός μηχανισμός στο εσωτερικό της αυτοκρατορικής επικράτειας. Τι συνέβη στον ιμπεριαλισμό που γνωρίζαμε; ‘Η διεθνής τάξη και ο αυλακωμένος χώρος του ιμπεριαλισμού εξυπηρέτησαν όντως την προώθηση του καπιταλισμού, τελικά όμως έγιναν τροχοπέδη για τις απεδαφικοποιητικές ροές και τον εξομαλυμένο χώρο που απαιτεί η κεφαλαιοκρατική ανάπτυξη και μοιραία έπρεπε να παραμεριστούν.⁹⁴

Ακολουθώντας την γραμμή αυτή αποστασιοποιούνται, τελικά, και από την στάση των Buckharin-Lenin απέναντι στον ιμπεριαλισμό και πλησιάζουν ακόμα περισσότερο στην καουτσκιανή αισιοδοξία. Η θέση που είχαν διατυπώσει κατά τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο οι Buckharin-Lenin ήταν ότι ο κόσμος είχε πέσει στα χέρια ανταγωνιστικών οικονομικο-στρατιωτικών δυνάμεων. Όπως παρατηρεί ο Alex Callinicos, οι δύο συγγραφείς αμφισβητούν μια τέτοια θεώρηση εφόσον αρνούνται πως υπάρχουν ακόμα πολλά διαφορετικά ανταγωνιστικά κέντρα. Για την ακρίβεια, οι συγγραφείς διαβεβαιώνουν από το πρώτο κεφάλαιο της Αυτοκρατορίας ότι:

‘[...] αυτό που προηγουμένως ήταν σύγκρουση ή ανταγωνισμός μεταξύ περισσοτέρων ιμπεριαλιστικών δυνάμεων, έχει πλέον, από πολλές και σημαντικές απόψεις, υποκατασταθεί από την ιδέα μίας και μόνης δύναμης η οποία υπερκαθορίζει όλες τις προηγούμενες, τις δομεί με τρόπο ενιαίο και τις αντιμετωπίζει βάσει μιας κοινής έννοιας δικαίου, η οποία είναι σαφώς μετααποικιακή και μεταϊμπεριαλιστική.’⁹⁵

Επομένως, ο ιμπεριαλισμός ανάμεσα σε ανταγωνιστικά οικονομικά και στρατιωτικά κέντρα αντικαθίσταται από «μία δύναμη», που δεν ταυτίζεται με τις Η.Π.Α. αλλά εκδηλώνεται ως ένα απρόσωπο δίκτυο μέσα στο οποίο η εξουσία διαχέεται «παντού» και «πουθενά».⁹⁶

⁹⁴ Michael Hardt – Antonio Negri, *Αυτοκρατορία*, σελ. 444.

⁹⁵ ο.π., σελ. 31.

⁹⁶ Βλ. Alex Callinicos, “The Actuality of Imperialism”, *Millenium*, Vol. 31, No. 2, 2002, σελ. 322.

3.5. Αυτοκρατορία και Πλήθος: ο κύκλος.

Η στάση των συγγραφέων απέναντι στις μαρξιστικές αναλύσεις έχει ως έμμεσο στόχο την υποβάθμιση των νέων μαρξιστικών κριτικών και μεταμαρξιστικών θεωριών της δημοκρατίας. Το κεντρικό συμπέρασμα της πρότασής τους είναι ότι κάθε προσπάθεια μεταρρύθμισης της κεφαλαιοκρατίας είναι «μάταιη και αφελής» διότι πρώτον, η παγκόσμια αγορά είναι ήδη πραγματικότητα, δεύτερον, διότι το κράτος, τα κοινοβούλια, τα κόμματα, τα συνδικάτα και άλλοι παραδοσιακοί πολιτικοί θεσμοί δεν δύνανται πια να παίξουν παρεμβατικό ρόλο μπροστά στις οιονεί επαναστατικές δυνάμεις του ίδιου του καπιταλισμού και τρίτον, διότι το πλήθος είναι μια «ιστορική αναγκαιότητα», δηλαδή είναι το αδιαμεσολάβητο παράγωγο του αυτοκρατορικού μορφώματος, το άμεσο αποτέλεσμα της υποκειμενικότητας που η ίδια η αυτοκρατορία παράγει χωρίς να μπορεί να ελέγξει.

Οι νέες παραγωγικές δυνάμεις που απελευθερώνονται με την υλοποίηση της παγκόσμιας αγοράς και την «πραγματική υπαγωγή» του εθνικού κράτους στο πολυεθνικό κεφάλαιο διαλύουν κάθε «μέσο», κάθε οδό διαμεσολάβησης, κάθε διαδικασία νομιμοποίησης της διαμεσολάβησης και της αντιπροσώπευσης. Το αναπόφευκτο αποτέλεσμα της πλανητικής εξάπλωσης των καπιταλιστικών σχέσεων είναι η παραγωγή του «πλήθους». Το πλήθος παράγεται ως μια αντιδιαλεκτική δύναμη που έχει ιστορικά αποδεσμευτεί από κάθε πολιτική-θεσμική διαμεσολάβηση και πραγματοποιεί μια «αυτονόητη» αποφασιστική έξοδο. Όπως το θέτουν, ‘σε γενικές γραμμές, η επιθυμία εναντίωσης δεν φαίνεται να απαιτεί ιδιαίτερη εξήγηση.’⁹⁷

Από τη μεσσιανική αυτή οπτική γωνία του μεταφορντικού καπιταλισμού οι αναλύσεις των Luxemburg και Lenin έχουν νόημα μόνο στο βαθμό που υπενθυμίζουν τα ίδια τους το όρια - παραμένουν «κριτικές του ιμπεριαλισμού» και περιορίζονται στις ιστορικές αντιφάσεις της κεφαλαιοκρατικής συσσώρευσης μέσα στη νεωτερική ιστορία των εθνών. Είναι ανεπαρκείς, σύμφωνα με τους συγγραφείς, διότι σταματούν στα ‘πρόθυρα της ανάλυσης της υποκειμενικότητας και επικεντρώνονται μάλλον στις αντιφάσεις της ανάπτυξης του κεφαλαίου αυτού καθαυτό.’⁹⁸

⁹⁷ Michael Hardt – Antonio Negri, *Αυτοκρατορία*, μτφρ. Νεκτάριος Καλαϊτζής, Αθήνα: Scripta, 2002, σελ. 287.

⁹⁸ Ο.π., σελ. 318.

Αντίθετα, για αυτούς προέχει, σήμερα, η θεώρηση της υποκειμενικότητας των ίδιων των κοινωνικών κινημάτων στο πλαίσιο της παγκοσμιοποίησης. Τα δεδομένα έχουν οριστικά αλλάξει: αν οι μαρξιστικές αναλύσεις έγιναν με φόντο τον, περιορισμένο, εθνικό χαρακτήρα διαφόρων αντιφάσεων και προβλημάτων, η «πραγματική υπαγωγή» (real subsumption) της κοινωνικής ζωής στο κεφάλαιο προσφέρει τη νέα φόρμουλα για μια αντιδιαλεκτική «κριτική της αυτοκρατορίας»:

‘Έχοντας κατορθώσει να επεκταθεί σε παγκόσμιο επίπεδο, η καπιταλιστική ανάπτυξη έρχεται αντιμέτωπη με το πλήθος απευθείας, χωρίς κανενός είδους διαμεσολάβηση. Γι’ αυτό και η διαλεκτική, ή μάλλον η επιστήμη του ορίου και της οργάνωσής του εξανεμίζεται.’⁹⁹

Τούτος ο «χρησμός» καθιστά την αυτοκρατορία «αναγκαιότητα» για κάθε μελλοντικό επαναστατικό υποκείμενο, και το πλήθος τη μοναδική «έξοδο» από την αυτοκρατορική επικράτεια. Συνεπώς, η μοιραία εξάπλωση του αυτοκρατορικού μηχανισμού είναι το κλειδί για την υπέρβαση των αντιφάσεων της καπιταλιστικής ανάπτυξης καθώς ταυτόχρονα «μεσιτεύει» το πλήθος. Η αυτοκρατορία είναι ένα τμήμα, ένα «στάδιο» στην εσχατολογία του πλήθους (και της εργασίας), κι όχι το αντίστροφο. Η αυτοκρατορία αποδεσμεύει αυτό που υπήρχε ήδη από τις απαρχές της νεωτερικότητας – τη «γενική διάνοια» του πλήθους. Υπάρχει εδώ μια ολοφάνερη εσχατολογία: μόνο όταν «ολοκληρωθεί» η αυτοκρατορία, το κεφάλαιο και η εργασία θα αποκτήσουν την ευθέως ανταγωνιστική σχέση που «οφείλουν» να αποκτήσουν. Η «ολοκλήρωση» της αυτοκρατορίας συμπίπτει με την ολοκλήρωση των δικτυωτικών σχηματισμών που το πλήθος οφείλει να ιδιοποιηθεί – και τώρα που αυτό έγινε εφικτό, η πολιτική πράξη μπορεί να έχει μονάχα τη μορφή «τακτικών επίσπευσης» της παγκόσμιας κινητικότητας και της αποδιοργάνωσης των ελεγκτικών μηχανισμών αυτοκρατορίας. Τούτες οι τακτικές κατονομάζονται συχνά από τους δύο στοχαστές και συγκροτούν το βασικό τους πολιτικό λεξιλόγιο: εγκατάλειψη, αποσκίρτηση, αυτομολία, απείθεια, άρνηση, έξοδος, νομαδική μετακίνηση κλπ. - τακτικές που θα υλοποιηθούν μέσα από τα ίδια τα αυτοκρατορικά δίκτυα επικοινωνίας. Όπως το θέτουν οι συγγραφείς, ‘Οι αγώνες αυτοί [...] είναι εμμενείς στις διαδικασίες και τις

⁹⁹ Michael Hardt – Antonio Negri, *Αυτοκρατορία*, σελ. 320.

εξελίξεις της αυτοκρατορικής εξουσίας. Επενδύουν και συντηρούν τις ίδιες τις διαδικασίες της παγκοσμιοποίησης.¹⁰⁰

Όμως, ποια μπορεί να είναι η αξία-αναγκαιότητα της όποιας τακτικής εφόσον η επικράτηση του πλήθους είναι προδιαγεγραμμένη; Κάθε στρατηγική και κάθε απόπειρα ανάλυσης της ιστορικής σημασίας των φορέων δράσης και αλλαγής περιτεύει καθώς, όπως υπογραμμίζει ο Callinicos, ‘το πλήθος αντιμετωπίζει αιώνια το κεφάλαιο ανεξάρτητα από τις συγκεκριμένες συνθήκες, τις συσσωρευμένες αντιφάσεις, τις λεπτές στροφές στην ισορροπία των δυνάμεων που τα σημαντικά πολιτικά κείμενα της μαρξιστικής παράδοσης τόσο έντεχνα περιέγραφαν.’¹⁰¹ Όπως αρκετοί κριτικοί των δύο συγγραφέων έχουν παρατηρήσει, βρισκόμαστε μπροστά σε ένα είδος αυτοεκπληρούμενης προφητείας όπου η παγκόσμια αγορά αποδεσμεύει το πλήθος και στη συνέχεια το πλήθος ανατρέπει την αυτοκρατορία αξιοποιώντας τα ίδια τα αυτοκρατορικά όπλα. Μια τέτοια εσχατολογία δεν κρύβει στο εσωτερικό της μια καλά απωθημένη διαλεκτική; Μια διαλεκτική που, τελικά, διαλανθάνει σε ορισμένες κομβικές διατυπώσεις των δύο συγγραφέων; Δεν επιστρέφουν, άλλωστε, στην «διαλεκτική των ορίων» που καταγγέλλουν όταν λένε ότι πρέπει ‘να εντοπίσουμε που, μέσα στα υπερεθνικά δίκτυα παραγωγής [...] υπάρχει η δυνατότητα ρήξης και η κινητήρια δύναμη για την υλοποίηση ενός μέλλοντος [...]’¹⁰²; Δεν αναγκάζονται, έτσι, να δεχτούν πως μέσα στον εμμενή χώρο της αυτοκρατορίας κρύβονται επικράτειες με στρατηγική σημασία; Παρ’ όλα αυτά, πιστοί στο αυτονομιστικό ιδεώδες, καταδικάζουν κάθε απόπειρα πολιτικής και διαλεκτικής διαμεσολάβησης των κοινωνικών αγώνων και εστιάζουν στον «αδιαμεσολάβητο ανταγωνισμό» κεφαλαίου και εργασίας:

‘Ωθώντας το εθνικό κράτος προς την κατάργησή του και ως εκ τούτου υπερβαίνοντας τους φραγμούς που αυτό είχε θέσει, η ταξική διαπάλη προτείνει τη συγκρότηση της Αυτοκρατορίας ως κατεξοχήν πεδίο ανάλυσης και σύγκρουσης. Χωρίς αυτόν τον φραγμό, συνεπώς, η κατάσταση της διαπάλης είναι απολύτως ανοιχτή. Το κεφάλαιο και η εργασία

¹⁰⁰ Ο.π., *Αυτοκρατορία*, σελ. 96.

¹⁰¹ Alex Callinicos, “Toni Negri in Perspective”, στο *Debating Empire*, (επιμ.) Gopal Balakrishnan, λονδίνο, Verso, 2003, σελ. 138.

¹⁰² Δική μου έμφαση, Michael Hardt – Antonio Negri, *Αυτοκρατορία*, σελ. 324.

αντιπαρατίθενται σε ευθέως ανταγωνιστική μορφή. Αυτή είναι η θεμελιώδης προϋπόθεση κάθε πολιτικής θεωρίας του κομμουνισμού.¹⁰³

Όπως είδαμε, τώρα που ο ανταγωνισμός ανάμεσα στο «κεφάλαιο» και την «εργασία» λαμβάνει χώρα «απευθείας», στο εμμενές επίπεδο της Αυτοκρατορίας κάθε πολιτική στρατηγική και κάθε προσπάθεια διαμεσολάβησης ανάμεσα σε διαφορετικούς φορείς δράσεις περιττεύει. Η κεντρική αυτή αντιδιαλεκτική θέση της Αυτοκρατορίας αιτιολογείται με κεντρικό επιχείρημα την «φύση» των ίδιων των σύγχρονων κοινωνικών αγώνων. Ένα από τα βασικά τους χαρακτηριστικά, σύμφωνα με τους συγγραφείς, είναι η «αδυναμία μετάδοσης των αγώνων» (incommunicability of struggles). Η «έλλειψη στέρα δομημένων επικοινωνιακών διαύλων» λειτουργεί υπέρ των σύγχρονων αγώνων διότι τα κινήματα γίνονται «ανατρεπτικά αυτά καθεαυτά» δίχως κάποια έξωθεν χειραφέτηση. Παρά το γεγονός ότι αγώνες όπως αυτοί των κινέζων φοιτητών της πλατείας Tiananmen, οι αγώνες στην Chiapas, η φυλετική εξέγερση του Los Angeles (1992) δεν δείχνουν να συνδέονται με κάποια οριζόντια στόχευση ενάντια σε κάποιον κοινό εχθρό, εντούτοις υποδεικνύουν μορφές αλληλεγγύης και μαχητικότητας που μπορούν να σηματοδοτήσουν μια επαναστατική εναλλακτική:

‘Η Αυτοκρατορία παρουσιάζει έναν επιφανειακό κόσμο, το δυνητικό κέντρο του οποίου μπορεί να προσεγγιστεί αμέσως από οποιοδήποτε σημείο της επιφάνειας. Αν αυτά τα σημεία επρόκειτο να συγκροτήσουν κάτι που να μοιάζει με έναν κύκλο αγώνων, θα ήταν ένας κύκλος που θα προσδιοριζόταν όχι από την επικοινωνιακή επέκταση των αγώνων αλλά μάλλον από τη μοναδική τους ανάδυση, από την ένταση που χαρακτηρίζει καθέναν από αυτούς ξεχωριστά.¹⁰⁴

Οι συγγραφείς υποβαθμίζουν ευθέως τις οριζόντιες σχέσεις που οι αγώνες μπορούν να αποκτήσουν, τις στρατηγικές συμμαχίες και συναρθρώσεις, και επενδύουν στα αυτόνομα χαρακτηριστικά του κάθε αγώνα – στην αποτελεσματικότητά του κάθε αγώνα να πραγματοποιεί ανεξάρτητες επιθέσεις σε ό,τι γίνεται αντιληπτό ως

¹⁰³ Ο.π., σ. 320.

¹⁰⁴ Michael Hardt – Antonio Negri, *Αυτοκρατορία*, σσ. 93-94.

«κέντρο» της αυτοκρατορίας. Το χαρακτηριστικό μιας τέτοιας προσέγγισης είναι ότι ενώ υπογραμμίζει τη σημασία της «υποκειμενικότητας των κινημάτων» αποφεύγει να προσδιορίσει κάποια στοιχειώδη, έστω, συστατικά τους. Κατά συνέπεια, η θεωρία της αυτοκρατορίας αποφεύγει την όποια κανονιστική περιγραφή των μετασχηματισμών που οι συλλογικοί φορείς δράσης υφίστανται όταν δραστηριοποιούνται μέσα σε ένα σχεσιακό κοινωνικό πεδίο. Την ίδια στάση διατηρούν απέναντι στο υποτιθέμενο «κέντρο» της αυτοκρατορίας, το οποίο όμως δεν κατονομάζουν. Από την θέση μιας μεθοδολογικής αποτίμησης, ο Ernesto Laclau έχει δίκιο να διερωτάται πώς μια «αυτοκρατορία δίχως σύνορα» είναι δυνατόν να έχει κάποιο κέντρο. Δεν είναι τόσο η «λογική αντίφαση» του θεωρητικού σχήματος των δύο συγγραφέων που προβληματίζει, αλλά ο αυτοματισμός-αυθορητισμός που, βάσει του σχήματος τούτου, καθορίζει την ανάδυση των μεμονωμένων αγώνων.

3.6. Αμφισημίες της εμμένειας.

Κάποιες από τις πιο γόνιμες κριτικές απαντήσεις στο έργο των Hardt και Negri δόθηκαν από τον Ernesto Laclau και την Chantal Mouffe. Οι απαντήσεις αυτές κατέστησαν σαφή τα σημεία που κάνουν τα δύο πολιτικά σχέδια, αυτό της «απόλυτης δημοκρατίας του πλήθους» και αυτό της «ριζοσπαστικής δημοκρατίας», να διαφέρουν ριζικά μεταξύ τους, οριοθετώντας διακριτά πεδία στοχασμού πάνω στο «πολιτικό». Ανεξάρτητα από την όποια τοποθέτηση του αναγνώστη πάνω στους αποκλίνοντες θεωρητικούς πόλους, με τους Hardt/Negri να εκπροσωπούν την ανανεωμένη έκφραση του αριστερού σπινοζισμού και τους Laclau/Mouffe να αντιπροτείνουν την δική τους γκραμσιανή εκδοχή των δημοκρατικών αγώνων, οι κριτικές που οι τελευταίοι απηύθυναν στο έργο των πρώτων οριοθετούν με την απαιτούμενη ενάργεια τα κομβικά σημεία μέσα στην θεωρία της αυτοκρατορίας που οφείλουμε να επανεξετάσουμε στο πλαίσιο μιας αποτίμησης της απήχησης που η θεωρία αυτή είχε στο πεδίο της τέχνης.

Ο Ernesto Laclau αντιπαρατέθηκε στις βασικές παραδοχές της Αυτοκρατορίας σε δύο κείμενα – σε μια κριτική της Αυτοκρατορίας με τον χαρακτηριστικό τίτλο «Είναι δυνατόν να εξηγηθούν οι κοινωνικοί αγώνες εμμενώς;» και σε μια περιεκτική αποτίμηση της έννοιας του πλήθους στον επίλογο του πρόσφατου έργου του *On Populist Reason* (2005). Αντίστοιχα η Chantal Mouffe έχει αφιερώσει σημαντικό

τμήμα του On the Political σε μια κριτική επεξεργασία της Αυτοκρατορίας και έχει ασκήσει κριτική στις ιδέες του post-operaismo μέσα από πλήθος διαλέξεων και κειμένων.

Ο Laclau αμφισβητεί την βασική πρόταση της θεωρίας της αυτοκρατορίας ότι όλοι οι κοινωνικοί αγώνες, παρά την έλλειψη σύνδεσης μεταξύ τους, συγκλίνουν στη συγκρότηση του χειραφετητικού υποκειμένου του «πλήθους». Ασκεί αυτή την κριτική εξηγώντας τις θεωρητικές και φιλοσοφικές παρερμηνείες που ενέχει η εκκοσμικευμένη εμμενιοκρατεία (secular immanentism) που διέπει το σύνολο των ιδεών των Hardt και Negri – δηλαδή η ανάδειξη της ριζικής εμμένειας σε μοναδικό-οικουμενικό ιστορικό παράγοντα. Η μετα-ιμπεριαλιστική αυτοκρατορία παρουσιάζεται ως μια άμορφη οντότητα, δίχως όρια και κέντρο, που κατ' ουσία αντανakλά τις φυσικές δυνάμεις που αποδέσμευσε η νεωτερικότητα και που διάφορα προγράμματα κυριαρχίας επιχείρησαν, μέσα στην ιστορία., να «ελέγξουν» επαναφέροντας μορφές «υπερβατικότητας». Η ενότητα και η σύγκλιση των αγώνων που θα δώσουν στο πλήθος ζωή είναι η φυσική-αυθόρμητη συνέπεια μιας «κατάφασης» απέναντι στις ίδιες τις παραγωγικές του δυνάμεις και, επομένως, η αυθόρμητη εναντίωση στην εκμετάλλευσή του. Όπως οι συγγραφείς το θέτουν: 'Η απείθεια κατά της αρχής είναι μια από τις φυσικότερες και υγιέστερες ενέργειες. Εμείς θεωρούμε ευνόητο ότι όσοι γίνονται αντικείμενα εκμετάλλευσης θα αντισταθούν και –δεδομένων των κατάλληλων συνθηκών- θα εξεγερθούν.'¹⁰⁵

Όπως είδαμε, η εξέγερση θα έχει τη μορφή της απείθειας και της αυθόρμητης εκκένωσης των τόπων εξουσίας μέσα από μια φυσική διάθεση εναντίωσης η οποία βρίσκεται «παντού», εκφράζεται ενάντια στα «πάντα», διότι, ακριβώς αντιστοιχεί στον «μη-τόπο» της αυτοκρατορικής εξουσίας – στην απόλυτη διάχυση των μορφών ελέγχου, εκμετάλλευσης και κυριαρχίας στην κοινωνική πραγματικότητα. Η εναντίωση αυτή έχει μια αρκετά αφηρημένη μορφή διότι είναι το «φωτογραφικό αρνητικό» - η αντιστροφή της παγκόσμιας βιοπολιτικής κυριαρχίας. Επομένως εδώ, όπως σχολιάζει ο Laclau, οι κοινωνικοί αγώνες δείχνουν να συγκλίνουν μέσω μιας coincidentia oppositorum.¹⁰⁶ Αν είναι έτσι, η ποικιλομορφία-διαφορετικότητα των φορέων δράσεις και των αγώνων δεν μπορεί να εμποδίσει την τελική τους σύγκλιση

¹⁰⁵ Michael Hardt – Antonio Negri, *Αυτοκρατορία*, σελ. 287.

¹⁰⁶ Βλ. Ernesto Laclau, «Είναι δυνατόν να εξηγηθούν οι κοινωνικοί αγώνες εμμένως;» (μτφρ) Γρηγόρης Ανανιάδης, Σύγχρονα Θέματα, Τεύχος 82, Ιούνιος 2003, σελ. 92. Επίσης ως "Can Immanence Explain Social Struggles?" στο *Empire's New Clothes: Reading Hardt and Negri*, (επιμ.) Paul A. Passavant and Jodi Dean, Νέα Υόρκη, Routledge, 2004.

διότι αποτελούν το αρνητικό αντίγραφο της ήδη δικτυωμένης αυτοκρατορίας. Επίσης, οι αγώνες αυτοί δεν θα μπορούσαν, στην πραγματικότητα, να έχουν στόχους που είναι ριζικά ασύνδετοι μεταξύ τους διότι η αυτονόητη και αυθόρμητη εναντίωση τους στην εκμετάλλευση «συνθέτει» αυτό που αναδύεται ως απολύτως «ασύνδετο».

Ο Laclau δέχεται πως οι σοσιαλιστικές επεξεργασίες της στρατηγικής μέσα στην ταξική πάλη, από τον Kautsky μέχρι τον Trotsky, δεν μπορούν σήμερα να παραμείνουν αναλλοίωτες και πως κάθε σύγχρονη θεωρία της στρατηγικής πρέπει να λαμβάνει υπόψη της τον βραχυπρόθεσμο και ασταθή χαρακτήρα των σύγχρονων αγώνων. Όμως, για τον Laclau, ο σημερινός πολλαπλασιασμός των ταυτοτήτων και των σημείων ρήξης καθιστά ακόμα πιο αποφασιστική τη στιγμή της πολιτικής συνάρθρωσης (articulation). Έτσι, δείχνει πως μια θεωρία της συνάρθρωσης απουσιάζει εντελώς από το εγχείρημα των Hardt και Negri εφόσον οι αγώνες συγκλίνουν μεταξύ τους αυτομάτως, μέσω της πλανητικής *coincidentia oppositorum* που προκαλεί η «στοιχειώδης θέληση εναντίωσης». Εδώ αναδύεται μια «μυστική της εμμένειας» που εργαλειοποιείται ως εξηγητικός μηχανισμός τόσο για την ανάδυση των σύγχρονων αγώνων όσο και για το σύνολο των κοινωνικών επαναστάσεων που η ανθρωπότητα βίωσε από την Αναγέννηση μέχρι σήμερα.

Ας εστιάσουμε στις θεολογικο-φιλοσοφικές πηγές της έννοιας της εμμένειας που οι συγγραφείς αξιοποιούν στο έργο τους, και ιδιαίτερα στην ενότητα με τίτλο «Το επαναστατικό επίπεδο της εμμένειας». Η νεωτερικότητα δεν είναι προϊόν κάποιας διαδικασίας εκκοσμίκευσης αλλά μάλλον το αντίστροφο – όπως το θέτουν, η εκκοσμίκευση ‘ήταν απλώς ένα σύμπτωμα του πρωταρχικού γεγονότος της νεωτερικότητας: της κατάφασης των δυνάμεων του κόσμου *ετούτου*. «Omne ens habet aliquod esse proprium» - κάθε οντότητα έχει μια μοναδική ουσία. Η απόφαση αυτή του Duns Scotus ανατρέπει τη μεσαιωνική αντίληψη για το Είναι ως αντικείμενο αναλογικής κατηγορήσεως, ως ένα Είναι που με το ένα πόδι πατάει σε αυτόν τον κόσμο και με το άλλο σε μια υπερβατική σφαίρα.¹⁰⁷ Ο αναγεννησιακός ουμανισμός, όπως υποστηρίζουν σε διάφορα σημεία του κειμένου, είναι ο θεμελιωτής της νεωτερικής εμμένειας καθώς εκφράζει την χειραφέτηση από την υπερβατικότητα, συλλαμβάνοντας την «ανθρωπότητα», τον «κόσμο», την «κοινωνία» ως εμμενείς, εγκόσμιες, οικουμενικές διαστάσεις. Η Αναγέννηση συλλαμβάνει το πλήθος, την επίγεια ενικότητα και πληθυντικότητα, ως μια οικουμενική δύναμη. Οι συγγραφείς

¹⁰⁷ Michael Hardt – Antonio Negri, *Αυτοκρατορία*, σσ. 107-108.

επικαιροποιούν την ανακάλυψη αυτή προσθέτοντας πως το πλήθος είναι μια προοπτική που θα υλοποιηθεί μέσα από τις παραγωγικές και δημιουργικές δυνάμεις της νεωτερικότητας - τις δυνατότητες της παγκοσμιοποίησης και του μεταφορντικού καπιταλισμού (ιδιαίτερα στην ντελεζιανή σχιζοφρενική του εκδοχή).

Ένα τέτοιο συμπέρασμα είναι, για τον Laclau, μάλλον βιαστικό. Ο ίδιος έχει πραγματευθεί το ίδιο θεολογικο-φιλοσοφικό πλαίσιο της νεωτερικής χειραφέτησης σε ένα παλιότερο δοκίμιό του με τίτλο «Beyond Emancipation». Σύμφωνα με την δική του εκδοχή, η νεωτερική έννοια της χειραφέτησης εμφανίστηκε για πρώτη φορά στο Χριστιανισμό με την συγκεκριμένη μορφή της λύτρωσης (salvation). Πρόκειται για την εικόνα μιας μελλοντικής ανθρωπότητας από την οποία το κακό θα είχε εξαλειφθεί. Από εδώ προέρχεται τόσο η δυϊστική ιδέα μιας παγκόσμιας ιστορίας που γράφεται μέσα από τη διαρκή πάλη του καλού με το κακό, όσο και η εικόνα μιας τέλει μελλοντικής κοινωνίας δίχως εσωτερικούς διχασμούς και αλλοτρίωση. Το «κοινό έδαφος» πάνω στο οποίο θεμελιώνεται η νεωτερική έννοια της εμμέλειας είναι ήδη σημαδεμένο από την 'θεολογική αναγνώριση των δύο ασύμβατων διαστάσεών μας.'¹⁰⁸ Η νεωτερική εμμέλεια θεμελιώνεται μέσα από ένα «διχασμό»: γίνεται αντιληπτή, ταυτόχρονα ως επίγεια σύγκρουση κοινωνικών δυνάμεων και ως εφικτή ουτοπία μιας απόλυτα δίκαιης κοινωνίας. Οι συγγραφείς της Αυτοκρατορίας παρακάμπτουν και απωθούν τον διχασμένο χαρακτήρα της νεωτερικής εμμέλειας με αποτέλεσμα να αντιλαμβάνονται τις πολιτικές παραδόσεις και δυνάμεις της νεωτερικότητας εντελώς δυϊστικά. Για παράδειγμα, εγγράφουν στην παράδοσή της «εμμενούς σκέψης», δηλαδή σε μια γραμμική φιλοσοφική συνέχεια, μια μεγάλη σειρά φιλοσόφων: ο Nicolaus Cusanus, ο Pico della Mirandola, ο Bovillus, ο Thomas More, ο Francis Bacon, ο Occam κ.α. Όλοι τους παρουσιάζονται ως κομβικές στιγμές σε μια σταθερή πορεία προς την τελική επικράτηση της «απόλυτης εμμέλειας», με τον Spinoza να στοιχειοθετεί την ύψιστη φιλοσοφική της έκφραση: στον Spinoza, η εμμέλεια ταυτίζεται με την δημοκρατική πολιτική τάξη.¹⁰⁹

¹⁰⁸ Ernesto Laclau, "Beyond Emancipation", στο Ernesto Laclau, *Emancipation(s)*, Λονδίνο, Verso, 1996, σελ. 8.

¹⁰⁹ 'Όταν πια φτάνουμε στον Spinoza, ο ορίζοντας της εμμέλειας και ο ορίζοντας της δημοκρατικής πολιτικής τάξης συμπίπτουν απόλυτα. Το επίπεδο της εμμέλειας είναι αυτό στο οποίο πραγματώνονται οι δυνάμεις της ενικότητας και προσδιορίζεται ιστορικά, τεχνικά και πολιτικά η αλήθεια της νέας ανθρωπότητας. Γι' αυτό ακριβώς, επειδή δεν μπορεί να υπάρξει κανενός είδους εξωτερική διαμεσολάβηση, το μαναδικό παρουσιάζεται ως το πλήθος.'¹⁰⁹ Michael Hardt – Antonio Negri, *Αυτοκρατορία*, σελ. 111.

Όμως, στον κόσμο της εμμένειας εμφανίζονται σύννεφα. Η μεγάλη επανάσταση της εμμένειας, προσθέτουν, προκάλεσε έναν πόλεμο, πυροδότησε έναν ισχυρό ανταγωνισμό, έναν εμφύλιο - προκάλεσε μια αντεπανάσταση που επιθυμούσε να επαναφέρει την υπερβατικότητα σε θέση εξουσίας. Η επανάσταση της ευρωπαϊκής νεωτερικότητας φτάνει στο απόγειό της με μια «κρίση»: 'Ενώ ο Τριακονταετής πόλεμος στην καρδιά της Ευρώπης έδινε ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της αμετάκλητης κρίσεως στην πιο αποκρουστική μορφή της, οι συνειδήσεις, ακόμη και οι πιο ισχυρές και συνετές, ενέδιδαν στην αναγκαιότητα του Θερμιδώρ και τους όρους της άθλιας και ταπεινωτικής ειρήνης.'¹¹⁰ Η Συνθήκη της Βεστφαλίας ήταν, σύμφωνα με την γραμμή αυτή, το καθοριστικό ανάχωμα στην κυριαρχία του πλήθους.

Η εικόνα των δύο συγγραφέων είναι σχετικά απλή. Η ανακάλυψη της εμμένειας, όταν μετασχηματίζεται σε προοπτική για μια απολύτως εγκόσμια δημοκρατία του πλήθους, προκαλεί τις θεολογικο-πολιτικές δυνάμεις του παρελθόντος οι οποίες κερδίζουν τελικά τη μάχη και οδηγούν στην επικράτηση της απολυταρχίας. Μια αντεπανάσταση επιβάλλει το «κράτος» και τον ομογενοποιητικό εθνικισμό του. Ο Laclau θεωρεί την ανάλυση αυτή κολοβή, τόσο από ιστορική όσο και από φιλοσοφική σκοπιά. Για τον Laclau, η νεωτερική έννοια της εμμένειας είναι μια από τις πολλές απαντήσεις που δόθηκαν στο θεολογικό ερώτημα της θεοδικίας, το ερώτημα που βρέθηκε στο επίκεντρο του στοχασμού του Αυγουστίνου: 'πώς θα μπορούσε να καταστεί συμβατή η ύπαρξη του κακού στον κόσμο με την παντοδυναμία του Θεού.'¹¹¹ Αρκετά πριν από τον Duns Scotus, κατά την περίοδο της Καρολίγγειας Αναγέννησης, το *De divisione Naturae* του Scotus Erigena είχε δώσει την εμμενή απάντηση στο ερώτημα της θεοδικίας: '[...] το κακό κατ' ουσία δεν υπάρχει, διότι όλα όσα αποκαλούμε κακό συνιστούν τα αναγκαία στάδια από τα οποία πρέπει να περάσει ο Θεός προκειμένου να φτάσει στην θεϊκή του τελείωση. Αυτό όμως είναι προφανώς αδύνατον, εάν ο Θεός δεν βρίσκεται, κατά κάποιον τρόπο, μέσα στον κόσμο.'¹¹² Βεβαίως, μέσα στη νεωτερικότητα, η εμμένεια δεν διατήρησε την θεολογική της αναφορά, αλλά μέσα από τον Hegel και το Marx ανέκτησε το έδαφος της ως μια «φιλοσοφία της ιστορίας» και μια «πάλη των τάξεων». Για τον Laclau, η εκκοσμίκευση της θεολογικής έννοιας της εμμένειας δεν

¹¹⁰ Michael Hardt – Antonio Negri, *Αυτοκρατορία*, σελ. 113.

¹¹¹ Ernesto Laclau, «Είναι δυνατόν να εξηγηθούν οι κοινωνικοί αγώνες εμμενώς;» (μτφρ) Γρηγόρης Ανανιάδης, *Σύγχρονα Θέματα*, Τεύχος 82, Ιούνιος 2003, σελ. 90.

¹¹² ο.π., σελ. 90.

σηματοδοτεί την εξαφάνιση της έννοιας του κακού από την ιστορία, αλλά την αναγνώριση του «κοινωνικού ανταγωνισμού» ως μια εγκόσμια διαλεκτική της ιστορίας. Η έννοια του «κοινωνικού ανταγωνισμού» διατηρεί κάτι από την έννοια του κακού ως «ριζική διαίρεση» που, τελικά, δεν εξαλείφεται ούτε από την ανάπτυξη των παραγωγικών δυνάμεων ούτε από τις κοινωνικές δυνάμεις που αυτή απελευθερώνει. Ο Negri δείχνει να δέχεται τον κοινωνικό ανταγωνισμό ως μια σημαντική διάσταση του πολιτικού επιπέδου της νεωτερικότητας αλλά, ακολουθώντας τον Spinoza, τον ερμηνεύει ως μια εκδήλωση του ίδιου του 'συντακτικού πάθους του πλήθους.' Στην κατακλείδα του *Insurgencies: Constituent Power and the Modern State* (1992), γραμμένου λίγα χρόνια πριν την Αυτοκρατορία, ο Negri ερμηνεύει τον κοινωνικό ανταγωνισμό ως μια «κρίση της νεωτερικότητας» - μια κρίση ανάμεσα στο πάθος για πολιτική «θέσμιση» του πλήθους και στην ακόλουθη «ανεπάρκεια» της όποιας θέσμησης. Ο κοινωνικός ανταγωνισμός είναι μια έκφραση των εσωτερικών εντάσεων του πλήθους: 'Κάθε πρακτική της συντακτικής δύναμης αποκαλύπτει, στην αρχή και στο τέλος της, μια ένταση του πλήθους να γίνει το απόλυτο υποκείμενο των διαδικασιών της δύναμης [strength].'¹¹³ Η πρόταση αυτή θυμίζει αρκετές μεταστρουκτουραλιστικές πολιτικές προσεγγίσεις που δείχνουν πως το «κοινωνικό» δεν μπορεί ποτέ να περιοριστεί στα θεσμικά πλαίσια μιας κοινωνικής πραγμάτωσης, ούτε να ενσαρκωθεί πλήρως από ένα ταξικό υποκείμενο. Όμως, ο τρόπος που κατασκευάζουν την ιδέα του πλήθους μάλλον απολυτοποιεί το κοινωνικό, καθώς το ορίζει σαν μια απόλυτη θετικότητα που εκφράζεται αδιάκοπα, μια απέραντη δημιουργικότητα που θριαμβεύει μέσα στην ιστορική συνέχεια.

Η έννοια της «κρίσης της νεωτερικότητας» κατέχει σημαντική θέση στην Αυτοκρατορία καθώς αποτυπώνει τη σύγκρουση ανάμεσα στις «δύο νεωτερικότητες»: αυτή που πηγάζει μέσα από την ιδέα της θεϊκής υπερβατικότητας και αυτή που πηγάζει από την ιδέα της θεϊκής εμμένειας, όπως πρωτίστως εκπροσωπείται από τον σπινοζικό μονισμό. Κατά τον Bill Mauer, η *Αυτοκρατορία* κρύβει μια απωθημένη-λανθάνουσα θεοδικία, που σε ορισμένα σημεία έρχεται στο φως, παρά τις αφαιρέσεις που χτίζουν την απόλυτη θετικότητα του πλήθους.¹¹⁴ Πρόκειται για αρκετά σημεία του κειμένου όπου οι συγγραφείς αναφέρονται στην

¹¹³ Antonio Negri, *Insurgencies: Constituent Power and the Modern State*, μτφρ. Maurizia Boscagli, Μιννεάπολη, The University of Minnesota Press, (1992) 1999, σελ. 304.

¹¹⁴ Bill Mauer, "On Divine Markets and the Problem of Justice: *Empire* as Theodicy", στο *Empire's New Clothes: Reading Hardt and Negri*, (επιμ.) Paul A. Passavant and Jodi Dean, Νέα Υόρκη, Routledge, 2004, σελ. 61.

«διαφθορά» που επικρατεί μέσα στην Αυτοκρατορία, κυρίως στο κεφάλαιο 4.2 με τίτλο «Γένεση και Φθορά» (ο μεταφραστής αποδίδει έτσι το αγγλικό *Generation and Corruption*). Στα σημεία αυτά οι συγγραφείς δείχνουν να ενδιαφέρονται για το αυγουστινικό ερώτημα του «κακού», όμως διστάζουν να το αντιμετωπίσουν ως μια σημαντική διάσταση της ιστορίας και του κοινωνικού. Έτσι γράφουν πως, 'Η διαφθορά [...] δεν είναι μια οντολογική κινητήρια δύναμη, αλλά απλώς η έλλειψη οντολογικού θεμελίου των βιοπολιτικών πρακτικών του Είναι.' Η διαφθορά στερείται οντολογικού θεμελίου και είναι απλώς, όπως λένε, ένα 'προπέτασμα καπνού' της Αυτοκρατορικής εξουσίας ώστε να μην μπορεί να λάμψει 'το φως και η αλήθεια' του πλήθους.¹¹⁵ Μέσα στις εκφράσεις των συγγραφέων, ο Bauer διακρίνει έναν καλά κρυμμένο νεοπλατωνισμό που, όσο κι αν επιχειρεί να καλυφθεί από την ρητορική της απόλυτης εμμένειας, στο τέλος ξεσπά. Το «κακό» είναι μονάχα μια «έλλειψη καλού», μια απομάκρυνση από το θεϊκό φως. Όμως, εφόσον στην βιοπολιτική κοινωνία όλα αντιστρέφονται, οι ροές του πλήθους θα βρουν το δρόμο για την «έξοδο».

Υποβαθμίζοντας τον αμφίσημο χαρακτήρα της εμμένειας μέσα στην νεωτερική επανάσταση, οι Hardt και Negri ορίζουν το πλήθος ως μια πλήρη πραγμάτωση της εμμένειας που εξαλείφει κάθε υπερβατικότητα. Η «υπερβατικότητα» και η «αντιπροσώπευση» είναι λέξεις που αποτελούν «κόκκινο πανί» στην *Αυτοκρατορία*. Το «αντεπαναστατικό ρεύμα της δεύτερης νεωτερικότητας», με το «οδυνηρό» κοινωνικό του συμβόλαιο και τη θεμελίωση του νεότερου Κράτους, ευθύνεται αποκλειστικά για την επαναφορά των υπερβατικών μηχανισμών που η ουμανιστική επανάσταση είχε αμφισβητήσει. Με τον Bodin και τον Hobbes 'γεννάται η έννοια της σύγχρονης κυριαρχίας σε κατάσταση πλήρους υπερβατικής καθαρότητας.'¹¹⁶ Ο Laclau θεωρεί πως η ιδέα ότι η νεωτερική κυριαρχία ήταν απλώς ένας καταπιεστικός μηχανισμός που σκόπευε στην παρεμπόδιση της ανέλιξης ενός δημοκρατικού πλήθους είναι μονάχα ένας «ωραίος μύθος».

Ο Kam Shapiro υπογραμμίζει πως ο «μύθος του πλήθους» θυμίζει έντονα τον «μύθο της γενικής απεργίας» του George Sorel, καθώς διαπνέεται από την ιδέα του «αυθομητισμού» ως βασικού συστατικού της συλλογικής δράσης και επενδύει στην κοινωνική δραστηριοποίηση που μπορεί να προκαλέσει η άμεση δυνητικότητα του «κοινωνικού μύθου». Ο Sorel, αμφισβητώντας των μαρξιστικό οικονομικό

¹¹⁵ Δίχως να ακολουθούμε την ελληνική μετάφραση, αποδίδουμε το corruption ως διαφθορά. Βλ. Michael Hardt – Antonio Negri, *Αυτοκρατορία*, σσ. 514-515.

¹¹⁶ *Αυτοκρατορία*, ο.π., σελ. 124.

ντετερμινισμό και τη σημασία των δυνάμεων και σχέσεων παραγωγής, αντιπρότεινε την ιδέα της «γενικής απεργίας» ως εμπραθτική διαδικασία που δεν βασίζεται σε υπολογισμούς για επανάσταση, θεσμική μεταρρύθμιση κ.λπ. Η «γενική απεργία» είναι μια στιγμή ρήξης που ενέχει βία, κοινωνική ανησυχία και διατάραξη των ταξικών ταυτοτήτων. Η δύναμη που παράγει τούτος ο «κοινωνικός μύθος» δεν μπορεί να αναπαρασταθεί, να ενσαρκωθεί σε ένα σχήμα κυριαρχίας και αντιπροσώπευσης.¹¹⁷ Όμως η κοινωνική δύναμη του μύθου αυτού μπορούσε να οδηγήσει σε παραδοξότητες. Ο Sorel γνώριζε πως η προλεταριακή βία θα μπορούσε εύκολα να μετατραπεί σε πατριωτική βία, να διοχετευθεί στα μονοπάτια του πατριωτισμού μέσα από το κοινοβούλιο. Προσπαθώντας να λύσει το παράδοξο αυτό, ο Sorel βασίστηκε στην οντολογική δυναμική του μύθου, στην «ελπίδα» ότι μια «γενική απεργία» αναζωπυρώνει ένα πάθος για μια μάχη που «πρέπει να κερδιθεί» στο όνομα μιας ευρύτερης κοινωνικής αλλαγής.

Οι δύο συγγραφείς αναπαράγουν τη μυθολογική αυτή πάλη ανάμεσα στο δημοκρατικό πλήθος και τη νεωτερική κυριαρχία σε πολλά σημεία του κειμένου τους. Όμως δεν δείχνουν να αντιλαμβάνονται το παράδοξο που απασχόλησε τον Sorel. Έτσι, θεωρούν πως η νεωτερική παράδοση χωρίζεται-διχάζεται σε δύο απόλυτα διακριτές φαντασιακές συλλήψεις του κοινωνικού. Μιλώντας, επί παραδείγματι, για την πολιτική παράδοση της εμμένειας γράφουν ότι αυτή '[...] ξεκίνησε από την επανάσταση του αναγεννησιακού ουμανισμού, από τον Duns Scotus ως τον Spinoza, με την ανακάλυψη του τόπου της εμμένειας και την αποθέωση της ενικότητας και της διαφοράς. Η δεύτερη παράδοση, το θερμιδωριανό σημείο της αναγεννησιακής επανάστασης, επιζητεί να ελέγξει τις ουτοπικές δυνάμεις της πρώτης με την οικοδόμηση και διαμεσολάβηση δυϊσμών, και καταλήγει στην έννοια της κυριαρχίας σαν προσωρινή λύση.'¹¹⁸ Όμως μια τέτοια προσέγγιση δεν διέπεται, η ίδια, από έναν καταφανή δυϊσμό που διαχωρίζει πλήρως το «κοινωνικό φαντασιακό» του πλήθους από την «θεολογική υπερβατικότητα» του κυρίαρχου; Η διατύπωση του επιχειρήματός τους δεν τείνει να λάβει την γραφική μορφή «ο αγαθός Spinoza, ο κυριαρχικός Hobbes»; Είναι εντυπωσιακό το γεγονός ότι η πολιτική φιλοσοφία του Hobbes δεν απορρίπτει την εμμένεια. Αντίθετα, η «ανακάλυψη» της εμμένειας βρίσκεται στο επίκεντρο του στωικισμού που αρθρώνει ο Hobbes. Όπως εξηγεί ο

¹¹⁷ Kam Shapiro, "The Myth of the Multitude", στο *Empire's New Clothes: Reading Hardt and Negri*, (επιμ.) Paul A. Passavant and Jodi Dean, Νέα Υόρκη, Routledge, 2004, σσ. 300-311.

¹¹⁸ Michael Hardt – Antonio Negri, *Αυτοκρατορία*, σελ. 195.

Hans Blumenberg σχετικά με την πολιτική φιλοσοφία του Hobbes, 'Η κλασσική πρόταση ότι η φύση έχει δώσει τα πάντα στους πάντες (*natura debet omnia omnibus*) γίνεται αφετηρία για την κατασκευή της πολιτικής τάξης. [...] Στόχευε να πει ότι η φύση έχει ρυθμίσει τα αγαθά της κατά αναλογία με τις ανθρώπινες ανάγκες και ότι μόνο η δίκαιη κατανομή τους απαιτείται ακόμα για να επιτευχθούν οι στόχοι της φύσης.'¹¹⁹ Και, βέβαια, ο Hobbes άντλησε από τούτη την θεμελίωση της εμμένειας τελείως διαφορετικά συμπεράσματα, διακρίνοντας ανάμεσα στο ανθρώπινο δικαίωμα για ικανοποίηση των αναγκών και στην απεριόριστη τάση του ανθρώπου να διεκδικεί όλα όσα βρίσκει μέσα στο πεδίο της φύσης. Όμως το παράξενο στην λογική των Hardt και Negri είναι ότι, ενώ επιμένουν στην αφ' εαυτή «επαναστατική» δύναμη της εμμένειας στη νεωτερικότητα, απορρίπτουν την νεωτερική κυριαρχία ως μια πιθανή διάσταση της ίδιας και αυτής επαναστατικής εμμένειας και την περιγράφουν ως απλό αντιδραστικό επιστέγασμα της ιστορίας. Έτσι, στη σκέψη τους διαλανθάνει το αξίωμα ότι η «πραγματική» εμμένεια, την οποία όμως ταυτίζουν με κάποια επινοημένη πολιτική παράδοση, δεν μπορεί ποτέ να οδηγεί σε κυριαρχία. Η σπινοζική *potentia* ανάγεται σε απόλυτη «κοινωνική φαντασία», δηλαδή σε μια μυθική δύναμη που ανατρέπει τις «κατεστημένες» διαμεσολαβήσεις της κυριαρχίας.

Ο έντονος δυϊσμός της λογικής αυτής κορυφώνεται σε σημεία όπου οι δύο συγγραφείς αναφέρονται στην ιδέα του κράτους που συναντάει κανείς στον Hegel ως 'μια ισχυρή επίθεση εναντίον του επαναστατικού επιπέδου της εμμένειας' - μια μεταφυσική απάντηση στην επαναστατική συγκρότηση του πλήθους. Η πολιτική του κράτους παρείχε έναν υπερβατικό μηχανισμό που 'μπορούσε να επιβάλει την τάξη στο πλήθος και να αποτρέψει την αυθόρμητη οργάνωση και την αυτόνομη έκφραση της δημιουργικότητάς του.'¹²⁰ Το νεωτερικό κράτος στόχευε στον έλεγχο και τη χαλιναγωγή των νέων μορφών «κοινωνικής παραγωγής» στην Ευρώπη και στις αποικίες. Για να ελεγχθεί η δυναμική της εμμένειας χρειαζόταν ένας «υπερβατικός πολιτικός μηχανισμός». Ο «επίγειος θεός» του Hobbes και η «γενική θέληση» του Rousseau, το «αόρατο χέρι» του Adam Smith και, τέλος, η εγγελιανή «ενότητα των καθολικών και ιδιωτικών συμφερόντων» θα προσφέρουν, σύμφωνα με τους

¹¹⁹ Hans Blumenberg, *The Legitimacy of the Modern Age*, μτφρ. Robert M. Wallace, Λονδίνο, The MIT Press, 1983, σελ. 218.

¹²⁰ Michael Hardt – Antonio Negri, *Αυτοκρατορία*, σελ. 123.

συγγραφείς, το υπερβατικό θεμέλιο νομιμοποίησης του κράτους ως διαχειριστή των κοινωνικών λειτουργιών και υποθέσεων.¹²¹

Σύμφωνα με τον Laclau, το πρόβλημα της θεώρησης αυτής, εξεταζόμενο από ιστορική σκοπιά, είναι ότι το νεωτερικό δημοκρατικό πλήθος που οι συγγραφείς ανακαλύπτουν διαρκώς μέσα στην ιστορία βρίσκεται περισσότερο στη φαντασία τους. Όπως εξηγεί: 'Η κοινωνία της πρώιμης νεωτερικότητας ήταν μια βαθύτατα κατακερματισμένη νομοκατεστημένη κοινωνία, η οποία καθόλου δεν εκινείτο προς την κατεύθυνση της συγκρότησης ενός ενιαίου πολιτικού υποκειμένου, ικανού να εγκαθιδρύσει μια εναλλακτική μορφή κοινωνικής τάξεως. Η βασιλική κυριαρχία καθιερώθηκε μέσα από έναν διμέτωπο αγώνα: τον αγώνα εναντίον των οικουμενιστικών εξουσιών –της Εκκλησίας και της Αυτοκρατορίας- και τον αγώνα εναντίον των τοπικών φεουδαρχικών εξουσιών.'¹²² Σύμφωνα με την ιστορική θεώρηση που αντιπροτείνει ο Laclau, η εναλλακτική έκβαση της σύγκρουσης των δυνάμεων που καθόρισαν τη νεωτερικότητα δεν θα ήταν η αυτόνομη ανάδυση κάποιου δημοκρατικού πλήθους αλλά η διαιώνιση του φεουδαλιστικού κατακερματισμού: 'Και ακόμη περισσότερο: μόνον αφού η συγκεντρωτική αυτή διαδικασία είχε προχωρήσει πέρα από ένα ορισμένο σημείο κατέστη δυνατή η εμφάνιση ενός οιονεί ενιαίου πλήθους μέσω της μεταβίβασης της κυριαρχίας από τον βασιλέα στον λαό.'¹²³

Στην αφήγηση της «γένεσης» της αυτοκρατορίας, οι διαδικασίες αυτές δεν παίζουν τόσο σημαντικό ρόλο, εφόσον οι συγγραφείς αντιλαμβάνονται τα αυτοκρατορικά δίκτυα ως μια προέκταση του μοντέλου του συντάγματος των Ηνωμένων Πολιτειών. Όμως, όπως θυμίζουν οι Mark Laffey και Jutta Weldes, ακολουθώντας τον Marx, ο διακριτός χαρακτήρας των Ηνωμένων Πολιτειών σχετίζεται άρρηκτα με την απουσία φεουδαλιστικού συστήματος στην Βόρεια Αμερική που την καθιστά «απολύτως αστική», δηλαδή την πλέον προηγμένη καπιταλιστική κοινωνία.¹²⁴ Από την στιγμή, όμως, που οι συγγραφείς επιθυμούν να θεμελιώσουν την ανάδυση του αντι-αυτοκρατορικού πλήθους στην ευρωπαϊκή

¹²¹ Βλ. το υποκεφάλαιο «Νεωτερική Κυριαρχία», στο *Αυτοκρατορία*, σσ. 122-128.

¹²² Ernesto Laclau, «Είναι δυνατόν να εξηγηθούν οι κοινωνικοί αγώνες εμμενώς;» (μτφρ) Γρηγόρης Ανανιάδης, Σύγχρονα Θέματα, Τεύχος 82, Ιούνιος 2003, σελ. 91.

¹²³ Ernesto Laclau, ο.π., σελ. 91.

¹²⁴ Mark Laffey & Jutta Weldes, "Representing the International: Sovereignty after Modernity?", στο *Empire's New Clothes: Reading Hardt and Negri*, (επιμ.) Paul A. Passavant and Jodi Dean, Νέα Υόρκη, Routledge, 2004, σελ. 134.

πολιτική παράδοση της εμμένειας και την ευρωπαϊκή ιστορία της κυριαρχίας, μια τέτοια αφαίρεση δεν φαίνεται να βοηθάει τον συλλογισμό τους.

3.7. Έθνος και Λαός.

Όπως είδαμε στις προηγούμενες ενότητες, ενώ η θεωρία των δύο διανοητών βασίζεται εν πολλοίς στην φιλοσοφία της εμμένειας, οι ιστορικοί παράγοντες που διαμορφώνουν τη νεωτερική κοινωνία γίνονται κατανοητοί μέσα από ισχυρούς δυϊσμούς που εκφράζονται ως αντι-διαλεκτική σχέση μεταξύ χειραφέτησης και κυριαρχίας. Το *sui generis* δημοκρατικό πλήθος ενάντια στο νεωτερικό κράτος, η αναγκαία-δημιουργική εργασία ενάντια στη μισθωτή εργασία, η συνεργατική μεταφορντική εργασία ενάντια στην αυτοκρατορική διαφθορά. Το «πρώτο» αποτελεί την αρνητική αντιστροφή του «δεύτερου» δίχως μεσολαβητικούς μηχανισμούς, ιδιαίτερα μετά την «πραγματική υπαγωγή» της κοινωνικής ζωής στο παγκόσμιο κεφάλαιο. Την ίδια στιγμή, οι συγγραφείς ενστερνίζονται ορισμένα κριτικά εγχειρήματα του μεταμοντερνισμού και επικρίνουν την νεωτερική κυριαρχία διότι επιβάλλεται μέσα από μια σειρά «δυϊσμών» που φυλακίζουν την ανθρώπινη ελευθερία – δυϊσμοί που επιχειρούν να ορίσουν το «εντός» και το «εκτός» νεωτερικότητας.

Ένα εγχείρημα μεταμοντέρνας κριτικής αποδόμησης εννοιών όπως το «έθνος» και ο «λαός» διαπνέει το σύνολο της *Αυτοκρατορίας* αλλά αρθρώνεται ευθέως στο κεφάλαιο «Η Κυριαρχία του Εθνικού Κράτους» (2.2). Η θέση τους μάλλον συμβαδίζει με αρκετές αλτουσεριανές αναλύσεις που δείχνουν ότι το έθνος αποτελεί συγκρότηση του εθνικού κράτους το οποίο εγκαλεί τα υποκείμενα μέσω ιδεολογικών-θεσμικών μηχανισμών και τους προσφέρει μια θέση μέσα στην ιστορική αφήγηση της εθνικής κοινότητας. Ιδιαίτερα σημαντική παραμένει η ανάλυση των Étienne Balibar και Immanuel Wallerstein στο «Φυλή, Έθνος, Τάξη: οι διαφορούμενες ταυτότητες» όπου οι συγγραφείς αναδεικνύουν πως το κράτος «φυσικοποιεί» το έθνος επιβάλλοντας την μορφή της κυριαρχίας του ως διεθνές σύστημα κοινωνικής οργάνωσης.¹²⁵ Όμως, οι συγγραφείς της *Αυτοκρατορίας* δεν αρκούνται στην κριτική αποδόμηση της εθνικής ταυτότητας. Παρουσιάζουν το έθνος ως μια μορφή

¹²⁵ Étienne Balibar και Immanuel Wallerstein, *Φυλή, Έθνος, Τάξη: οι διαφορούμενες ταυτότητες*, μτφρ. Άγγελος. Ελεφάντης & Ελένη Καλαφάτη, Πολίτης, 1991.

κυριαρχίας που συγκροτήθηκε, ακριβώς, για να συνδράμει το κράτος στον έλεγχο κάποιας «δημιουργικής δύναμης» του πλήθους. Τον 19^ο αι, στο αποκορύφωμα του ρομαντικού εθνικισμού, η αστική τάξη αναδιατύπωσε μια έννοια της εθνικής κυριαρχίας ώστε να εδραιώσει την εθνική ταυτότητα ως πνευματική ουσία του λαού και του έθνους. Έτσι, το έθνος απέκτησε το περιεχόμενο ενός εδάφους με κοινές πολιτισμικές σημασίες και κοινή ιστορία. Κατασκευάστηκε ως μια ιδεατή γλωσσική κοινότητα, μια ‘εδραιωμένη ταξική νίκη’, μια σταθερή αγορά, μια δυνατότητα για οικονομική επέκταση και εξασφάλιση νέων χώρων για επενδύσεις και εκπολιτισμό κ.λπ.¹²⁶ Ήταν, όμως, η κατασκευή της εθνικής ταυτότητας απλώς ένα τέχνασμα του κράτους; Ο Claude Lefort έχει επιχειρήσει να δείξει πως η άρνηση της μοναρχίας προϋπέθετε την κατασκευή μιας νέας συλλογικής ταυτότητας η οποία θα μπορούσε να εξασφαλίσει, τόσο ένα πεδίο άσκησης των πολιτικών δικαιωμάτων και πολιτικής δράσης, όσο και την αποφυγή της «επιστροφής» σε εθνοτικά, μεσαιωνικά χαρακτηριστικά που βρίσκονται στις απαρχές κάθε έθνους. Η διαδικασία αυτή σήμαινε αυτό που ο Lefort περιγράφει ως μια συμβολική αναδόμηση του «τόπου της εξουσίας», μια νέα αναπαράσταση της ίδιας της κοινωνικής ταυτότητας με βάση την έλλειψη ενός ουσιακού κέντρου, του κεντρικού σημείου που ενσάρκωνε το σώμα του μονάρχη. Τούτο δεν σημαίνει πως η εθνική ταυτότητα δεν είναι, εν πολλοίς, μια κατασκευή. Άλλα ούτε σημαίνει ότι το δίλημμα της εθνικής ταυτότητας έλαβε ποτέ τον χαρακτήρα «Έθνος-Κράτος ή πλήθος». Το Βεσφαλιανό κράτος υπήρξε αναμφίβολα εκείνος ο κυριαρχικός μηχανισμός που πρόταξε την σταθερότητα των συνόρων, την διαχείριση του πληθυσμού μιας επικράτειας κ.ο.κ. Από αυτή την οπτική γωνία, η ιδεολογική και ομογενοποιητική διάσταση της εθνικής κατασκευής δεν μπορεί να υποτιμηθεί. Όμως, οι διανοητές που έχουν αναδείξει την έννοια της φαντασιακής κατασκευής δεν θα συμφωνούσαν αβασάνιστα με την ανάγνωση των Hardt και Negri. Ο Benedict Anderson τονίζει ορισμένες πολιτισμικές και θρησκευτικές παραμέτρους της σχέσης έθνους και κράτους που οι συγγραφείς αποφεύγουν να δουν, διότι δεν συμβαδίζουν με την απόλυτα εκκοσμικευτική λειτουργία της εμμένειας που εντοπίζουν στην ιστορία:

‘[Το Έθνος] Συλλαμβάνεται με τη φαντασία ως *κυρίαρχο* γιατί η έννοια έθνος γεννήθηκε σε μια εποχή κατά την οποία ο Διαφωτισμός και η

¹²⁶ Βλ. Michael Hardt και Antonio Negri, *Αυτοκρατορία*, σελ.150.

Επανάσταση κατέστρεψαν τη νομιμότητα της ιεραρχικά οργανωμένης ελέω Θεού μοναρχίας. Ωριμάζοντας σ' ένα στάδιο της ανθρώπινης ιστορίας, κατά το οποίο ακόμα και οι πιο αφοσιωμένοι οπαδοί κάθε οικουμενικής θρησκείας βρίσκονται αναπόφευκτα αντιμέτωποι με τον υπαρκτό *πλουραλισμό* αυτών των θρησκειών και την αναντιστοιχία μεταξύ των οντολογικών επαγγελιών κάθε πίστης και της εδαφικής έκτασης, τα έθνη ονειρεύονται άμεσα την ελευθερία τους, έστω και υπό την αιγίδα του Θεού. Εγγύηση και έμβλημα αυτής της ελευθερίας είναι το κυρίαρχο κράτος.¹²⁷

Όπως είδαμε, στο στόχαστρο των συγγραφέων βρίσκεται συχνά ο Hobbes. Ήταν αυτός που απέρριψε το πλήθος ως μόρφωμα που δεν μπορεί να εκφραστεί μέσα από μια ενιαία θέληση. Αυτό είναι το, κατά Hardt και Negri, «μεγάλο ολίσθημα» της νεωτερικής κυριαρχίας - ολίσθημα που φαίνεται ότι οδηγεί, γραμμικά, στις νεότερες λογικές αποικιακού φυλετισμού. Η κατασκευή της εθνικής ταυτότητας των ευρωπαϊκών λαών, η ολοκλήρωση της κρατικής κυριαρχίας δια της εθνικής κυριαρχίας, δεν μπορούσε παρά να υλοποιηθεί μέσα από την διαλεκτική αντίθεση με τους «αυτόχθονες» Άλλους της αποικίας. Η αποικιοκρατική λογική βρίσκεται εξ αρχής εγγεγραμμένη στην εθνική ταυτότητα: «[η] κατασκευή μιας απόλυτης φυλετικής διαφοράς αποτελεί το απαραίτητο έδαφος για τη σύλληψη μιας ομοιογενούς εθνικής ταυτότητας.»¹²⁸ Το πλήθος ήταν η «χαμένη ευκαιρία» της νεωτερικότητας εφόσον το εθνικό κράτος όφειλε να το ομογενοποιήσει σε «λαό»:

‘Το πλήθος είναι μια πολλαπλότητα, ένα επίπεδο μοναδικοτήτων, ένα ανοικτό σύνολο σχέσεων, που δεν είναι ομοιογενές ούτε ταυτόσημο με τον εαυτό του και διατηρεί μian ακαθόριστη, συμπεριληπτική σχέση με όσους βρίσκονται έξω από αυτό. Ο λαός, αντίθετα, τείνει προς την εσωτερική ταυτότητα και ομοιογένεια, ενώ ταυτόχρονα τονίζει τη διαφορά του από ό,τι παραμένει έξω από αυτόν, και το αποκλείει. Ενώ το πλήθος είναι μια ατελής δομική σχέση, ο λαός είναι μια δομημένη σύνθεση, προετοιμασμένη για κυριαρχία. Ο λαός παρέχει μια και μόνη βούληση και δράση, η οποία είναι ανεξάρτητη από –και

¹²⁷ Μπένεντικτ Άντερσον, *Φαντασιακές Κοινότητες: Στοιχασμοί για τις Απαρχές και τη Διάδοση του Εθνικισμού*, Αθήνα, Νεφέλη, 1997, σελ. 27

¹²⁸ Michael Hardt και Antonio Negri, *Αυτοκρατορία*, μετ. Νεκτάριος Καλαϊτζής, Αθήνα, Scripta, 2002, σ.148

συχνά συγκρούεται με- τις ποικίλες βουλήσεις και δράσεις του πλήθους. Κάθε έθνος οφείλει να μετατρέψει το πλήθος σε λαό.¹²⁹

Μια απάντηση στην άποψη ότι η έννοια του λαού «κατασκευάστηκε» με στόχο την ενίσχυση της κρατικής κυριαρχίας προσφέρει ο Jacques Ranciere. Σε απόλυτη αντίθεση με την άποψη ότι ο λαός είναι το επιστέγασμα της νεωτερικής κρατικής κυριαρχίας δια της εθνικής ομοιογένειας, ο Ranciere προτείνει πως ο «λαός» γεννιέται ως αντίθεση στην λογική της (αστυνομικής) καταμέτρησης του πληθυσμού ως μέρη που ανήκουν σε μια ολότητα. Όπως αναφέρει, ‘Τον καταλαβαίνω σαν εκείνο το «εμείς είμαστε ο λαός» των διαδηλωτών της Λειψίας, οι οποίοι προφανώς δεν αποτελούσαν όλο το λαό αλλά χειρίζονταν την έκφρασή του σε συνθήκες ρήξης απέναντι σε οποιαδήποτε κρατική ενσωμάτωση.¹³⁰ Ο λαός είναι μια διαδικασία υποκειμενοποίησης που συντελείται μέσα από την (πάντα προβληματική) καθιέρωση μιας ισότητας που αμφισβητεί τις παραδοσιακές, προνεωτερικές μορφές συλλογικής ταύτισης της ορατής-αισθητής κοινότητας. Ο λαός γίνεται, έτσι, το αναγκαίο πεδίο της πολιτικής, εφόσον αποτελεί προϋπόθεση για την αμφισβήτηση της ισότητας ή την υπεράσπιση της ισότητας έναντι ενός «άλλου» λαού: ‘Η πολιτική έχει να κάνει πάντα με το λαό, που υπερισχύει ενός άλλου, με το λαό που αντιτίθεται σε κάποιον άλλο.’ Στην ανάγνωση του Ranciere, ο λαός εκφράζει την ελάχιστη κοινωνική διαίρεση που καθιστά την πολιτική δυνατή στη νεωτερικότητα. Όπως παρατηρεί, ‘στην έννοια του πλήθους υπάρχει η φοβία του αρνητικού, η φοβία μιας πολιτικής που ορίζεται «αντίθετα» [...]’¹³¹.

Επιστρέφοντας στη τέχνη του 21^{ου} αιώνα, η ανάγκη να διατυπωθεί ένας καλλιτεχνικός λόγος για την παγκοσμιοποίηση από τους νεόκοπους διεθνείς θεσμούς, παραμερίζει έννοιες, όπως το «έθνος» και ο «λαός», που συνεχίζουν να αποτελούν διακύβευμα για την πολιτική σκέψη. Ίσως, ο φόβος της μετατροπής των μεγάλων καλλιτεχνικών διοργανώσεων σε πεδία πολιτιστικών, εθνικών και θρησκευτικών συγκρούσεων, όπως συνέβη με ολόκληρες επικράτειες μετά την 11^η Σεπτέμβρη, επιβάλει στο πεδίο της τέχνης μια ρητορική της «εμμένειας» που συναντά στο έργο των Hardt και Negri την πλέον πρόσφορη άρθρωσή της. Μήπως όμως η έννοια της

¹²⁹ ο.π., σ.147

¹³⁰ Jacques Rancière, «Λαός ή Πλήθος;», μτφρ. Μωυσής Μπουντουρίδης, *Futura*, No 11, Νοέμβριος-Δεκέμβριος, 2007, σελ. 34. Πρωτότυπο: “Peuple ou multitudes?”, *Multitudes*, Ιούνιος, 2002.

¹³¹ ο.π., σελ. 34.

εμμένειας, με τις προεκτάσεις που ερευνήσαμε στις προηγούμενες ενότητες, αποτελεί γενικευτική ερμηνεία των διαδικασιών της παγκοσμιοποίησης και δεν βοηθάει την τέχνη να επεξεργαστεί τις αποστάσεις-κατατμήσεις που πεισματικά αναπαράγονται ανάμεσα στη μητρόπολη και στην πρώην αποικία, στο «κέντρο» και στην «περιφέρεια», στην «κοινωνία» και τις διασπορικές ταυτότητες;

Κεφάλαιο 4^ο

Αυτοκρατορία και Αφρική: μια προβληματική σχέση

4.1. Αντιφάσεις της πολιτισμικής παγκοσμιοποίησης.

Η θεωρητική απόπειρα του Enwezor στην Documenta 11 είναι να δείξει πως, μετά την αντικατάσταση του ιμπεριαλισμού από τις διαδικασίες της αυτοκρατορίας, η μετααποικιακή συνθήκη πρέπει να γίνει κατανοητή σε συνάρτηση με τα νέα αιτήματα του πλήθους. Άλλωστε η προειδοποίησή του ότι το «πλήθος» είναι το ιστορικό υποκείμενο που αναδύεται στην ιστορική συγκυρία που σηματοδοτεί η 11^η Σεπτέμβρη έχει στρατηγικό χαρακτήρα. Οι πειραματικές κουλτούρες που αναδύονται στον μετααποικιακό χώρο, στα «όρια» της αυτοκρατορίας, οι νέες μορφές αστικής ζωής, προσφέρουν νέες μορφές υποκειμενικότητας και αντι-μοντέλα διαβίωσης που θα πρέπει να θεωρηθούν συμβολές στην αντιστασιακή δραστηριότητα του πλήθους. Η κριτική τέχνη των δυτικών πρωτοποριών και νεοπρωτοποριών, παρά την πολυσυζητημένη επαναστατικότητά της, κατανόησε ελάχιστη την μη-δυτική νεωτερικότητα και παρέμεινε εγκλωβισμένη σε ένα δυτικοκεντρικό θεσμικό μοντέλο εκθεσιακής λειτουργίας. Ταυτόχρονα, όπως θα δούμε σε επόμενα κεφάλαια, ο Enwezor άσκησε κριτική στην επιρροή που η αποικιοκρατική λογική της κουλτούρας συνεχίζει να ασκεί στη Νότια Αφρική περιορίζοντας τις πολιτισμικές εκφράσεις του μαύρου υποκειμένου σε έναν «βουβό» τόπο, δίχως ρηματική άρθρωση. Αν και σφοδρός κριτικός του δυτικοκεντρισμού, ο Enwezor δεν επεδίωξε να εξετάσει την πιθανότητα οι βασικές ιδέες και περιγραφές της *Αυτοκρατορίας* να βρithουν από δυτικοκεντρικά στοιχεία. Ορισμένοι κριτικοί της Αυτοκρατορίας έχουν, όμως, υποστηρίξει ότι η εξιστόρηση της «ανόδου και της πτώσης» της συγκροτεί μια ιδιαίτερα δυτικοκεντρική αντίληψη. Η κριτική αυτή μπορεί να γίνει κατανοητή σε ένα πρώτο επίπεδο: Μια αντίληψη της κυριαρχίας που υποστηρίζει ότι η νεωτερική κρατική κυριαρχία έχει πλήρως ηττηθεί και ότι η εξουσία, πλέον, λειτουργεί στο παγκόσμιο επίπεδο της «αυτοκρατορίας» δεν κρύβει, πιθανώς, έναν ανεξέλεγκτο δυτικοκεντρισμό;

Στο κεφάλαιο αυτό θα αναλύσουμε τις βασικές θέσεις της *Αυτοκρατορίας* μέσα από τη σχέση του «αυτοκρατορικού μορφώματος» με τη μετααποικιακή Αφρική. Ο στόχος της ανάλυσης αυτής είναι να δείξει ότι η θεωρία της «πραγματικής υπαγωγής» της κοινωνίας στην αυτοκρατορία εμφανίζεται ως ιδιαίτερα προβληματική αν εξετάσει κανείς λεπτομερέστερα την αφρικανική και νοτιο-αφρικανική μετααποικιακή πραγματικότητα. Η ανάλυση αυτή μπορεί να προεκταθεί, σε ένα ορισμένο βαθμό, σε άλλες μετααποικιακές επικράτειες, πέραν της Αφρικανικής Ηπείρου – επικράτειες που η θεωρία της «πραγματικής υπαγωγής» εντάσσει στην αφήγηση της ενοποίησης του πλανήτη μέσω της αυτοκρατορικής βιοπολιτικής. Θα εστιάσουμε, ωστόσο στο παράδειγμα της Αφρικής διότι, αφενός, αποτελεί σημαντική παράληψη στο αναλυτικό σχήμα των δύο συγγραφέων, και, αφετέρου, διότι η Documenta 11, αλλά και η συνολική επιμελητική και θεωρητική παραγωγή του Okwui Enwezor, έθεσε ως βασικό στόχο την ανάδειξη της αφρικανικής και, ιδίως, νοτιοαφρικανικής σύγχρονης τέχνης ως έμπρακτης μετααποικιακής πολιτικής. Η Documenta 11 ήταν η κορύφωση του επιμελητικού και πολιτιστικού έργου του επιμελητή Enwezor αλλά και η «δικαίωση» ενός μεγάλου τμήματος της μετααποικιακής τέχνης μέσω της εισβολής της στην διεθνή πολιτιστική διακίνηση και ορατότητα.

Ένας δεύτερος στόχος του κεφαλαίου τούτου, είναι να δείξει πως ο χώρος της αυτοκρατορίας δεν είναι ένας τόσο «ομαλός» ή «εξομαλυσμένος» χώρος όσο οι δύο συγγραφείς επιχειρούν να τον παρουσιάσουν, καθώς οι μετααποικιακές πολιτικές του χώρου (spatial politics) αναπαράγουν κοινωνικές διαιρέσεις που δεν εξομαλύνονται από τις ροές των αυτοκρατορικών δικτύων. Ο λόγος που επιχειρούμε να δείξουμε τις αντιφάσεις της θεωρίας του χώρου που εμπεριέχει η αυτοκρατορία είναι ότι, στη συνέχεια, θα μπορέσουμε να εξετάσουμε εναργέστερα αρκετές θεωρήσεις, όπως αυτή του Enwezor, που αναδεικνύουν τα μετααποικιακά καλλιτεχνικά δίκτυα διακίνησης πολιτιστικών αγαθών και αξιών ως παραδείγματα μιας κριτικής πολιτιστικής δράσης. Τα πεδία της καλλιτεχνικής διασποράς τείνουν, σήμερα, να θεωρούνται υποδείγματα της «υβριδικότητας» που παράγει η μετακίνηση, η κατάρρευση των παγκόσμιων αποστάσεων και η, κατά Hardt και Negri, «γενική διάνοια» του πλήθους. Στα επόμενα κεφάλαια θα ασχοληθούμε λεπτομερέστερα με τις αντιφάσεις που διέπουν με τέτοια θεώρηση της καλλιτεχνικής διασποράς και της πολιτιστικής διακίνησης αξιοποιώντας το πεδίο της τέχνης της δεκαετίας του '90 ως υπόθεση εργασίας.

Από τα μέσα της δεκαετίας του 1990 πολλοί μιλούσαν για την χρυσή εποχή της αφρικανικής τέχνης καθώς η παγκοσμιοποίηση δημιουργούσε δίκτυα διακίνησης και πληροφόρησης που αμφισβητούσαν τους καθιερωμένους πολιτιστικούς κώδικες των δυτικών μητροπόλεων. Ο κριτικός της New York Times, Holland Cotter, θα υποδεχθεί με ενθουσιασμό εκθέσεις όπως το *The Short Century* (σε επιμέλεια Enwezor), τις μπιενάλε του Καΐρου, του Dakar και του Johannesburg, γράφοντας ότι 'Η Αφρική, ό,τι κι αν είναι, βρίσκεται παντού. Είναι πολύ περισσότερο από μια ήπειρος. Είναι μια παγκόσμια διασπορά, μια διεθνής κουλτούρα και μια μεταφορά με φανταστικούς συνειρμούς για την δύση: Χρυσός, Άγριοι, «σκοτεινότερη», «βαθύτερη», απελευθέρωση, απελπισία. Υπάρχουν Αφρικές όπου κι αν γυρίσεις: στους δρόμους του Παρισιού, στο Los Angeles και στο Port- au-Prince, στην Αϊτή. Στις σχολικές τάξεις, στα μουσεία και στα χορευτικά κλαμπς, στις κινηματογραφικές οθόνες και στα κύματα των ανέμων.'¹³² Όμως, τη διαπίστωση ότι βρισκόμαστε μπροστά σε ένα νέο κοσμοπολιτισμό και σε ένα νέο διεθνισμό (new internationalism) θα ακολουθούσε η συνειδητοποίηση των ισχυρών αντιφάσεων και των παραδόξων της πολιτισμικής παγκοσμιοποίησης. Χαρακτηριστικότερη αντίφαση της πολιτιστικής παγκοσμιοποίησης, σχετικά με την Αφρική, είναι ότι η αναγέννηση του δυτικού ενδιαφέροντος για την αφρικανική κουλτούρα, αλλά και την σύγχρονη καλλιτεχνική παραγωγή, οδήγησε ένα μεγάλο τμήμα του πνευματικού δυναμικού της Αφρικής εκτός συνόρων, κυρίως προς την Ευρώπη, με αποτέλεσμα να μην υπάρχουν σημαντικές θετικές επιπτώσεις από την αναθέρμανση αυτή στο εσωτερικό της ίδιας της Αφρικής. Η ιστορικός τέχνης Suzanne Preston Blier παρατηρεί ότι δυτικοί φορείς χρηματοδότησης πιέζουν την Αφρική να κόψει τις χρηματοδοτήσεις των πανεπιστημίων για τους τομείς της τέχνης και των ανθρωπιστικών επιστημών και να ενισχύσει τα τεχνικά σχολεία και προγράμματα.¹³³ Οι ονομαζόμενοι καλλιτέχνες της «διασποράς» συχνά απορρίπτουν την σύνδεση της δραστηριότητάς τους με ερμηνευτικές κατηγορίες που παραπέμπουν στην «αφρικανική ταυτότητα» ή τον «αφρικανικό μοντερνισμό». Συχνά δεν επιδιώκουν καμία επαφή με την χώρα προέλευσης ως αντίδραση στην πιθανή εξωτικοποίησή τους. Παρά το γεγονός ότι σημαντικοί κριτικοί και επιμελητές αφρικανικής καταγωγής παίζουν ρόλο στην διεθνή ατζέντα της τέχνης, λίγες είναι οι αλλαγές που παρατηρούνται στο εσωτερικό

¹³² Holland Cotter, "From the ferment of liberation comes a revolution in African art", στη *New York Times*, 17 Φεβρουάριου, 2002.

¹³³ Suzanne Preston Blier, "Nine contradictions in the new golden age of African art – First Word", *African Arts*, Φθινόπωρο 2002.

της ίδιας της Αφρικής, αλλά και αλλού. Όπως υπογραμμίζει η Blier, 'Σε άλλα πλαίσια, τα εθνικά σύνορα παραμένουν ελκυστικά, με τους καλλιτέχνες που εκθέτουν να είναι τοπικοί ή περιφερειακοί. Εν ολίγοις, αρκετή σύγχρονη τέχνη δεν εκτίθεται, ή δεν εκτίθεται παράλληλα.'¹³⁴ Επομένως, η πολιτισμική παγκοσμιοποίηση απλώνεται ταυτόχρονα με τον, όχι τελείως παράλογο, φόβο της επαναποικιοποίησης, όπου όλες οι πηγές και τα πρόσωπα μαγνητίζονται από τη δύση. Μπορεί η θεωρία του πλήθους, και η πολιτισμική «επιμειξία» που υπόσχεται, να απαντήσει ικανοποιητικά στις αντιφάσεις της κουλτούρας στην εποχή της παγκοσμιοποίησης; Ο ενθουσιασμός με τον οποίο ο Enwezor ενστερνίστηκε την «δυναμική του πλήθους» ως ροή που ανατρέπει τη διάκριση κέντρου-περιθωρίου και καταπολεμά την «δυτικοκεντρική νεωτερικότητα» είναι βάσιμος ή πρόσκαιρος; Πρέπει να ενστερνιστούμε την άποψη του Enwezor ότι μπροστά στην υπαγωγή του συνόλου της κοινωνικής ζωής στην αυτοκρατορική κυριαρχία η καλλιτεχνική κριτική που ασκούν οι εκάστοτε πρωτοπορίες είναι το πιο αδύνατο χαρακτηριστικό της τέχνης;¹³⁵ Για να οδηγηθούμε πιο κοντά σε κάποια απάντηση πρέπει να ερευνήσουμε πιο προσεκτικά τη σχέση ανάμεσα στην Αυτοκρατορία και τη μετααποικιακή Αφρική, δηλαδή τη σχέση ανάμεσα στις επιπτώσεις της θεωρίας της αυτοκρατορίας και τις πολιτιστικές, εθνικές και πολιτικές ταυτότητες που παράγονται στην αφρικανική ήπειρο από την εποχή των απελευθερωτικών κινημάτων μέχρι τη μετά-άπαρτχαϊντ πραγματικότητα της Νοτίου Αφρικής. Για την οικονομία της μελέτης θα επιλέξουμε να εστιάσουμε στις θεματικές της κυριαρχίας, του χώρου και της υποκειμενικότητας όπως χαράζονται στις σελίδες της Αυτοκρατορίας και θα τις συνεξετάσουμε κριτικά με μετααποικιακές προσεγγίσεις της ταυτότητας και της κουλτούρας που έπαιξαν ρόλο στην ανάδυση μιας «μετααποικιακής τέχνης», με αποκορύφωμα το επιμελητικό σκεπτικό της Documenta 11. Εν συντομία, θα επιχειρήσουμε να δείξουμε ότι η θεωρία της «πραγματικής υπαγωγής» του κοινωνικού στην παγκόσμια αγορά είναι μια στάση προβληματισμού, όμως παρουσιάζει σημαντικά θεωρητικά προβλήματα αναφορικά με α) την περιγραφή της κυριαρχίας σήμερα, β) την περιγραφή της χωρικής διάστασης της παγκοσμιοποίησης και γ) την θεωρία της υποκειμενικότητας.

¹³⁴ ο.π.

¹³⁵ Okwui Enwezor, "The Black Box", σελ. 45.

4.2. Η κυριαρχία: από την αποικιακή στη μετααποικιακή Αφρική.

Χαρακτηριστική είναι η απάντηση του, μελετητή των αφρικανικών κρατικών μορφωμάτων και θεωρητικού των διεθνών σχέσεων, Kevin C. Dunn, στους συγγραφείς της Αυτοκρατορίας. Ο Dunn ισχυρίζεται ότι η Αφρική (δηλαδή το κεντρικό πολιτισμικό τοπίο αναφοράς και ανάλυσης του Enwezor), δεν μπορεί να ενταχθεί μέσα στην ιστορική εξέλιξη της «πτώσης του έθνους» και της ανόδου των νέων δικτύων κυριαρχίας που αφηγούνται οι δύο συγγραφείς στην θεωρία της «αυτοκρατορίας». Ο Dunn, βασιζόμενος σε μια εκτενή ανάλυση των σύγχρονων θεωριών του κράτους και των διεθνών σχέσεων που εστιάζουν στην αφρικανική ήπειρο, υποστηρίζει ότι η αφρικανική εμπειρία 'παρουσιάζει μια αρκετά πιο πολύπλοκη εικόνα των εν ενεργεία διεθνών σχέσεων.'¹³⁶ Τούτο δεν σημαίνει πως η Αφρική συμβολίζει την άναρχη και ανεξέλεγκτη κατάσταση χάους και ανομίας που πολιτικοί αναλυτές συχνά της προσδίδουν. Όμως, η εξέλιξη των μορφών κυριαρχίας στην Αφρική, αλλά ιδίως στην Νότιο Αφρική, προκαλεί πολλές αμφιβολίες για το αν η εδαφική περιγραφή της αυτοκρατορίας και η συστατική δύναμη του πλήθους, όπως αυτή εκφράζεται με την «μετακίνηση» και το «νομαδισμό», έχουν την οικουμενική και παροντική δυναμική που οι δύο συγγραφείς τους προσδίδουν στην *Αυτοκρατορία*. Η ιστορική αφήγηση που παρουσιάζουν οι δυο διανοητές έχει, σύμφωνα με τον Dunn, έναν έντονο «παροντισμό», δηλαδή βασίζεται σε μια (ολίγον αυθαίρετη) διάγνωση ότι ο κόσμος σήμερα είναι (παντού) ριζικά διαφορετικός από πριν, ενώ ταυτόχρονα υποθέτει ότι οι ιστορικές εξελίξεις στη νεωτερική κυριαρχία ερμηνεύουν σε παγκόσμια κλίμακα όλες, ανεξαιρέτως, τις μορφές κυριαρχίας. Δηλαδή, χωρίς να εστιάζει επαρκώς σε μη-δυτικά παραδείγματα, η ιστορία της παρακμής του έθνους-κράτους και του σχηματισμού της «αυτοκρατορίας» του παγκόσμιου καπιταλισμού κινδυνεύει να αποκτήσει την μορφή μιας εξαιρετικά δυτικοκεντρικής αφήγησης.¹³⁷

Τι θέση καταλαμβάνει η Αφρική στην θεώρηση της Αυτοκρατορίας; Οι δύο διανοητές αναγκάζονται να κρατήσουν μια διφορούμενη στάση που δείχνει να την ενσωματώνει στην αυτοκρατορία και, ταυτόχρονα, να την αποκλείει. Για την ακρίβεια, ο Dunn υποστηρίζει πως η κατασκευή της θεωρίας της αυτοκρατορίας

¹³⁶ Kevin C. Dunn, "Africa's Ambiguous Relation to Empire and *Empire*", στο *Empire's New Clothes: Reading Hardt and Negri*, (Eds) Paul A. Passavant και Jodi Dean, Λονδίνο, Routledge, 2004, σελ. 149.

¹³⁷ ο.π., σελ. 159.

προϋποθέτει την περιφερειοποίηση της Αφρικής. Τα επιχειρήματα των δύο συγγραφέων για την κυριαρχία, το έθνος, τη νέα χωρικότητα της αυτοκρατορίας και τη σύσταση του πλήθους δείχνουν να υποβαθμίζουν την εμπειρία των Αφρικανών. Ξεκινώντας με την έννοια της κυριαρχίας, ο Dunn ισχυρίζεται πως οι δύο διανοητές δεν λαμβάνουν υπόψη τους συγκεκριμένους τρόπους που η κυριαρχία, ως έννοια και ως θεσμικό φάσμα, έχει παραχθεί και εφαρμοστεί στο μη-ευρωπαϊκό χώρο: '[...] υποθέτουν πως η νεωτερική κυριαρχία λειτούργησε εκτός Ευρώπης με τον ίδιο τρόπο που λειτούργησε στο εσωτερικό της Ευρώπης. Αποδέχονται το νεωτερικό μύθο ότι τα κρατικά σύνορα είναι σχετικά αδιαπέραστοι φορείς των κοινωνικών σχέσεων.'¹³⁸ Μήπως τελικά οι δύο συγγραφείς εγκλωβίζονται στην εικόνα του Βεσφαλιανού κράτους που καταγγέλλουν;

Η Αφρική εμφανίζεται μέσα στην ιστορία του νεωτερικού έθνους που σκιαγραφεί η Αυτοκρατορία με δύο τρόπους: Πρώτον, στα πλαίσια της κριτικής στην ομογενοποιητική λειτουργία της εθνικής ταυτότητας και κυριαρχίας - η εθνική ταυτότητα εκμεταλλεύεται τον αφρικανικό Άλλο για να ετεροπροσδιοριστεί. Δεύτερον, στην περιγραφή των «εθνικισμών των υποδεέστερων» ή των «υπάλληλων» (subaltern) εθνικισμών όπως εκφράστηκαν από τα απελευθερωτικά κινήματα και αγώνες. Ωστόσο, η εμπειρία του έθνους και του εθνικισμού στην Αφρική διαφοροποιείται σαφώς από αυτή της δυτικής νεωτερικότητας εφόσον το έθνος αποτέλεσε, εν πολλοίς, αποικιακή κατασκευή δίχως σχέση με προϋπάρχοντα έθνη. Όπως θυμίζει ο Achille Mbembe, η ιδέα ότι η αποικιοκρατία χάραξε υποχρεωτικά σύνορα που 'διαχώριζαν λαούς, γλωσσικές οντότητες, πολιτιστικές και πολιτικές κοινότητες που σχημάτιζαν φυσικές και ομοιογενείς ολότητες πριν την αποικιοποίηση' μάλλον συσκοτίζει την ιστορική πραγματικότητα.¹³⁹ Πριν την αποικιοποίηση, τα σύνορα είχαν σχετική αξία στην Αφρική καθώς η διακίνηση των αγαθών και των ατόμων, οι πόλεμοι και οι κατακτήσεις διαρκώς τα ρευστοποιούσαν.

Δεν είναι άλλωστε τυχαίο ότι οι μετααποικιακές απόπειρες «κατασκευής» εθνών συνάντησαν πολλές δυσκολίες και απαίτησαν την ανακάλυψη ιδεολογικών αντιπαραθέσεων περί της αυθεντικότητας ώστε να δομηθεί μια εθνική ταυτότητα. Εξίσου καταστροφική, σύμφωνα με τον Mbembe, υπήρξε η άποψη ότι τα σύνορα που χάραξε η αποικιοκρατία προκάλεσαν την «βαλκανοποίηση» της Αφρικής

¹³⁸ ο.π., σελ. 145.

¹³⁹ Achille Mbembe, "At the Edge of the World: Boundaries, Territoriality, and Sovereignty in Africa", *Public Culture*, No. 12, 2000, σελ. 261.

δημιουργώντας ένα συνονθύλευμα μικρο-κρατών που ήταν οικονομικά εξαρτημένα από την Ευρώπη και όχι από το τοπικό τους περιβάλλον.¹⁴⁰ Η ιδέα ότι τα σύνορα είναι ανακριβώς καθορισμένα και δεν ανταποκρίνονται στις πολιτισμικές αφρικανικές οντότητες είναι δίκικο μαχαίρι. Η ιδέα αυτή εργαλειοποιήθηκε από τους μετααποικιακούς εθνικισμούς. Χαρακτηριστική παραμένει η απόπειρα συγκρότησης μιας «ουσιαστικής ζαϊριανής εθνικής ταυτότητας» από τον δικτάτορα Mobutu Sese Seko και η εθνικιστική καμπάνια αυθεντικότητας που εγκαινίασε το 1967 με συνθήματα όπως «εθνικισμός, επανάσταση, αυθεντικότητα».

Οι συγγραφείς της Αυτοκρατορίας τείνουν όμως να ρομαντικοποιούν τους αντι-αποικιακούς και μετααποικιακούς εθνικισμούς, ως «εθνικισμούς των υποδεέστερων». Ενώ, όπως είδαμε, καταδικάζουν τον ομογενοποιητικό ρόλο του νεωτερικού έθνους, χαιρετίζουν την αντιστροφή στην λειτουργία της ιδέας του έθνους όταν αυτή χρησιμοποιείται από τους «κάτω». Όπως ακριβώς το θέτουν: 'Για να το πούμε πιο καθαρά, φαίνεται ότι, ενώ στα χέρια των κυριάρχων η έννοια του έθνους υπηρετεί τη στασιμότητα και την παλινόρθωση, στα χέρια των υποταγμένων γίνεται ένα όπλο αλλαγής και επανάστασης.'¹⁴¹ Στον επαναστατικό «εθνικισμό των υποδεέστερων» οι συγγραφείς κατατάσσουν τους αντιαποικιακούς αγώνες, οι οποίοι 'χρησιμοποίησαν την έννοια του έθνους ως όπλο για να νικήσουν και να εκδιώξουν τον εχθρό κατακτητή', αλλά επίσης συγκαταλέγουν τις αντιιμπεριαλιστικές πολιτικές που 'ύψωσαν εθνικά τείχη για να φράξουν το δρόμο στις πανίσχυρες δυνάμεις του ξένου κεφαλαίου'.¹⁴² Ακόμα κι αν κανείς δεχτεί την απλουστευτική αυτή εξήγηση της λειτουργίας του εθνικισμού στους απελευθερωτικούς αγώνες, το πρόβλημα του εθνικισμού στη μετααποικιακή Αφρική είναι άλλο και πολύ βαθύτερο. Όπως το θέτει ο Dunn, '[η] ρίζα του προβλήματος ήταν ότι οι μετααποικιακές αφρικανικές κοινωνίες, πολύ απλά, δεν μπορούσαν να εφαρμόσουν τον μύθο της νεωτερικότητας που προσδιόριζε ένα έθνος πριν την εθνική κυριαρχία, γιατί συχνά δεν υπήρχε κάποιο τέτοιο έθνος.'¹⁴³ Έτσι, η ταύτιση του έθνους με μια ορισμένη εδαφική επικράτεια ακολούθησε την αποικιοκρατική δικαιοδοσία. Η Issa G. Shivji αναδεικνύει εύστοχα την διάσταση αυτή: 'Η μόνη λογική ανάμεσα στις ξεχωριστές αφρικανικές χώρες ως τόποι εθνικής κυριαρχίας ήταν ότι η κάθε μια από αυτές ανήκε στην δικαιοδοσία μιας

¹⁴⁰ ο.π., σελ. 261.

¹⁴¹ Michael Hardt και Antonio Negri, *Αυτοκρατορία*, μετ. Νεκτάριος Καλαϊτζής, Αθήνα, Scripta, 2002, σ.151

¹⁴² ο.π., σ.151

¹⁴³ Kevin C. Dunn, "Africa's Ambiguous Relation to Empire and *Empire*", στο *Empire's New Clothes: Reading Hardt and Negri*, (Eds) Paul A. Passavant και Jodi Dean, Λονδίνο, Routledge, 2004, σελ. 146.

διαφορετικής αποικιακής δύναμης. Εν ολίγοις, η αποικιακή λογική έγινε η λογική του εθνικού σχεδίου: μια αντίφαση και ένα παράδοξο.¹⁴⁴

Η θέση ότι ο «εθνικισμός των υποδεέστερων» είναι μια χρήση της νεωτερικής εθνικής ιδέας από τους «κάτω» είναι μάλλον απλοϊκή. Οι μετααποικιακοί εθνικιστές ηγέτες της Αφρικής ακολούθησαν την ρητορική των μετα-πολεμικών απελευθερωτικών κινημάτων, στη βάση των ανθρωπίνων δικαιωμάτων και του εθνικού αυτοπροσδιορισμού. Όμως αυτό πραγματοποιήθηκε υπό το πρίσμα του παν-αφρικανισμού, ο οποίος προϋπήρχε των μετααποικιακών εθνικισμών και είχε τις ρίζες του στην αφρικανο-αμερικανική διασπορά με εκπροσώπους όπως οι George Padmore, W.E.B. Du Bois και C.L.R. James. Ο μετααποικιακός εθνικισμός δεν ήταν μια έκρηξη των «κάτω», αλλά μπορεί να γίνει κατανοητός ως μέρος της απόπειρας ανάκτησης της παναφρικανικής ιδεολογίας από τις δυνάμεις της απελευθέρωσης. Το εθνικό σχέδιο έγινε αναπόφευκτα ένα κρατικό σχέδιο «ανάπτυξης» και «εθνογένεσης» ενάντια στη νέα-αποικιοκρατία των ψυχροπολεμικών δυνάμεων. Το τίμημα των εθνικισμών ήταν, τελικά, η απώλεια της παν-αφρικανικής πολιτικής και η βαλκανοποίηση της Αφρικής.

Εξίσου άτοπη είναι η αντίληψη ότι τα μετααποικιακά εθνικά κράτη πέτυχαν την ενσωμάτωση του πληθυσμού τους «από τα κάτω» - ότι τα εθνικά κράτη που διαμορφώθηκαν «αναλογούσαν» σε υπαρκτές κοινωνικές και πολιτισμικές οντότητες που συνδέονταν με συγκεκριμένα διακρατικά εμπορικά δίκτυα. Όπως τονίζει ο Achille Mbembe, «μακριά από το να είναι απλώς τοπικές, αυτές οι διακρατικές ανταλλαγές συνδέονται με τις διεθνείς αγορές και τις δυναμικές τους».¹⁴⁵ Τα μετααποικιακά κράτη σχηματίστηκαν, και συχνά ανατράπηκαν, εξαιτίας διεθνών συσχετίσεων – δεν ήταν απλώς κατασκευές του «εθνικισμού των υποδεέστερων».

Το πρόβλημα της Αυτοκρατορίας δεν είναι ότι δεν αναλύει επαρκώς τη μετααποικιακή Αφρική αλλά ότι η ιστορία της κυριαρχίας που οι δύο συγγραφείς προσφέρουν είναι μάλλον «προαποφασισμένη». Οι διατυπώσεις περί μετανεωτερικής κυριαρχίας στον πρόλογο του βιβλίου προεξοφλούν σε μεγάλο βαθμό τη συζήτηση: «Η βασική μας υπόθεση είναι ότι η κυριαρχία έχει λάβει μια νέα μορφή, συντιθέμενη από μια σειρά εθνικών και υπερεθνικών οργανισμών τους οποίους διέπει μία και η αυτή εξουσιαστική λογική. Αυτή η νεοφανής, παγκόσμια μορφή κυριαρχίας είναι ό,τι

¹⁴⁴ Issa G. Shivji, *Silences in NGO discourse: the role and future of NGOs in Africa*, Ναϊρόμπι και Οξφόρδη, Fahamu, 2007, σελ. 9.

¹⁴⁵ Achille Mbembe, «At the Edge of the World: Boundaries, Territoriality, and Sovereignty in Africa», *Public Culture*, No. 12, 2000, σελ. 262.

εμείς ονομάζουμε Αυτοκρατορία.¹⁴⁶ Μια τέτοια λογική της κυριαρχίας παραβλέπει τους τρόπους που η κυριαρχία, και προπάντων η νεωτερική κρατική κυριαρχία, διαφοροποιείται ιστορικά μέσα από τη σχέση του κράτους με διεθνείς-υπερεθνικές δυνάμεις, αλλά και τη σχέση με επιμέρους κοινότητες, πληθυσμούς, επικράτειες και αγορές. Όπως εξηγούν οι Mark Laffey και Jutta Weldes, η βεστροφαιανή ιδέα ενός κράτους που αποτελεί τη μοναδική πηγή αποφάσεων και ελέγχει τον πληθυσμό παραμένει κεντρική σε μια μεγάλη σειρά λόγων περί παγκοσμιοποίησης που ισχυρίζονται ότι την αμφισβητούν. Έτσι, για κάποιους, η εξαιρετικά ευκίνητη μορφή του διεθνούς κεφαλαίου σημαίνει ότι τα κράτη εξαφανίζονται, ενώ, για κάποιους άλλους, ότι το κυρίαρχο κράτος διατηρείται και, στην πραγματικότητα, ευθύνεται για την παγκοσμιοποίηση. Οι αντιλήψεις αυτές για τη διεθνή πραγματικότητα επηρεάζονται, στο σύνολό τους, από την αφήγηση του κυρίαρχου δυτικού κράτους. Οι Laffey και Weldes προτείνουν πως, μέσα στην μεταψυχροπολεμική θολή εικόνα που έχουμε, συνεχίζουμε να αναζητούμε τις σχέσεις της παγκοσμιοποίησης με το κυρίαρχο κράτος ενώ, στην πραγματικότητα πολλές κοινωνικές διαδικασίες, όπως η διεθνοποίηση του κεφαλαίου στη νεωτερικότητα – και σχέσεις – όπως αυτές του κοινωνικού φύλου, της τάξης, της φυλής, ή της αποικιοκρατίας – υπερβαίνουν τα κρατικά σύνορα με πολύπλοκους και σημαντικούς τρόπους.¹⁴⁷ Αν λάβει κανείς υπόψη του τις πολύπλοκες διαδικασίες της αποικιοκρατικής ανταλλαγής και συσσώρευσης κεφαλαίου, που ακόμα επενεργούν σε πλανητικό επίπεδο, είναι δύσκολο μάλλον να πιστέψει πως μια ριζική αλλαγή έχει οδηγήσει σε μια ενιαία μορφή κυριαρχίας που ενσωματώνει, πλέον, ολόκληρο τον πλανήτη στην επικράτεια μίας και μόνης δύναμης.

Το κράτος, ως «επικράτεια», δεν ήταν ποτέ κάτι τόσο ομοιογενές και οικουμενικό όσο το περιγράφουν οι Hardt και Negri. Το παράδειγμα της αποικιακής και μετααποικιακής Αφρικής είναι ίσως το ενδεικτικότερο μιας πολυεπίπεδης δομής κυριαρχίας καθώς, όπως εξηγεί ο Dunn, «[στην] αποικιακή Αφρική, πολλαπλές, αλληλοεπικαλυπτόμενες και συχνά αντιφατικές επικράτειες κυριαρχίας παρήχθησαν και εφαρμόστηκαν, συχνά με τη διαμεσολάβηση ανάμεσα στη μητρόπολη, τους

¹⁴⁶ Michael Hardt – Antonio Negri, *Αυτοκρατορία*, σελ. 14.

¹⁴⁷ Mark Laffey και Jutta Weldes, “Representing the International: Sovereignty after Modernity?” στο *Empire’s New Clothes: Reading Hardt and Negri*, (Eds) Paul A. Passavant και Jodi Dean, Λονδίνο, Routledge, 2004, σελ. 125.

αποικιακούς κυβερνήτες και τις τοπικές ελίτ.¹⁴⁸ Αν ερευνήσει κανείς τούτες τις διαστρωματώσεις της κυριαρχίας στις σχέσεις τους με τις ιστορικές αυτοκρατορικές δυνάμεις δεν μπορεί παρά να γίνει ιδιαίτερα επιφυλακτικός ως προς την ιδέα μιας μεταμοντέρνας, άνευ συνόρων, «αυτοκρατορίας». Οι πολύπλοκες οικονομικές και νομικές σχέσεις διαπλοκής ανάμεσα στα μετααποικιακά αφρικανικά κράτη και σε οικονομικούς φορείς της δύσης προσδίδουν στο αφρικανικό παράδειγμα σύνθετη σημασία που δεν μπορεί να γίνει κατανοητή μέσα από το ερμηνευτικό μοντέλο των Hardt και Negri, δηλαδή, μέσα από μια δυϊστική αντίληψη που χωρίζει την κυριαρχία σε παλαιού τύπου «ιμπεριαλιστική κυριαρχία του έθνους» και σε «ομαλή ενσωμάτωση στην αυτοκρατορία».

Μια σειρά από φαινόμενα αναδεικνύουν μια πιο πολύπλοκη κατάσταση. Σε πολλές περιπτώσεις, ακόμα και σήμερα, το μετααποικιακό κράτος παίζει τον ρόλο νομικού ρυθμιστή ώστε να υλοποιηθούν διάφορες επιχειρηματικές συμφωνίες ανάμεσα σε αυτό, σε διεθνείς επιχειρήσεις και άλλους διεθνείς οργανισμούς. Με αυτό τον τρόπο, συμμετέχει σε διεθνείς οικονομικές διαδικασίες, αλλά ταυτόχρονα διατηρεί τον έλεγχο του πάνω σε συγκεκριμένους πληθυσμούς. Ταυτόχρονα, πολλές αφρικανικές περιοχές παραμένουν ακόμα εκτός του ελέγχου των κρατικών επικρατειών. Μάλιστα, όπως υπογραμμίζει ο Dunn, 'Καθώς όλο και περισσότεροι Αφρικανοί έχουν επιλέξει να «απεμπλακούν» και να αποστασιοποιηθούν από ληστρικές και παρασιτικές κυβερνήσεις, η ήπειρος σταδιακά σχηματίζεται από «κράτη δίχως πολίτες».¹⁴⁹ Πολλοί παρατηρητές εισηγούνται ότι η συχνή έλλειψη συμμετοχής και η ριζική αποστασιοποίηση των πολιτών από τις κρατικές δομές, η εγκατάλειψη των αποικιακών και μετααποικιακών αστικών δομών, δημιουργούν κράτη που πρέπει να περιγραφούν με άλλους όρους (όπως «υπό κατάρρευση» ή «μετα-κράτη») και να αναλυθούν ως ιδιαίτερα φαινόμενα (αποικιακά και

¹⁴⁸ Ο Dunn αναφέρει το παράδειγμα της Μοζαμβίκης για να δείξει πώς ορισμένες οικονομικές σχέσεις καθιστούν ιδιαίτερα προβληματική την ενιαία φόρμα της κυριαρχίας. Η Μοζαμβίκη διέπεται όλο και περισσότερο από ένα καθεστώς επαναποικιοποίησης λόγω της εξάρτησής της από χορηγίες και ευεργετικούς οργανισμούς. Κατά σχετική αντιστοιχία, στο Ζάϊρ του Mobutu η κυριαρχία βοηθά στη νομιμοποίηση συμφωνιών ανάμεσα σε ξένες εταιρείες και πιστωτές. Βλ. Kevin C. Dunn, "Africa's Ambiguous Relation to Empire and *Empire*", στο *Empire's New Clothes: Reading Hardt and Negri*, (Eds) Paul A. Passavant και Jodi Dean, Λονδίνο, Routledge, 2004, σελ. 146.

¹⁴⁹ Kevin C. Dunn, "Africa's Ambiguous Relation to Empire and *Empire*", στο *Empire's New Clothes: Reading Hardt and Negri*, (Eds) Paul A. Passavant και Jodi Dean, Λονδίνο, Routledge, 2004, σελ. 148.

μετααποικιακά) που δεν εμπίπτουν σε παραδοσιακούς ορισμούς του κράτους, δηλαδή στα κριτήρια που πρότεινε ο Max Weber.¹⁵⁰

Όντως, οι Hardt και Negri ξεκινούν την ανάλυσή τους από μια τυπολογία που αναφέρεται στους βεμπεριανούς τρεις τύπους νομιμοποίησης της κυριαρχίας (χαρισματική, παραδοσιακή και νομική κυριαρχία) για να δείξουν πως η αυτοκρατορία συνδυάζει τις παλιές μορφές κυριαρχίας σε μια νέα σύνθεση που επιβάλλεται σε πλανητικό επίπεδο. Όμως, θεωρώντας πως η σύνθετη αυτοκρατορική κυριαρχία επιτυγχάνει την «πραγματική υπαγωγή» γενικεύουν και απολυτοποιούν τους βεμπεριανούς όρους δίχως να διακρίνουν τις διαφορετικές μορφές σύνθεσης των βεμπεριανών τύπων σε διαφορετικά μέρη του μετααποικιακού κόσμου. Το μοναδικό «πλεονέκτημα» που εντοπίζουν στην βεμπεριανή θεώρηση της νεωτερικής κυριαρχίας του κράτους είναι ότι αποδομεί την «υπερβατική» φύση της εγγεληνής ιδέας της κυριαρχίας, αναδεικνύοντας την αλληλοδιαπλοκή ποικίλων μορφών νομιμοποίησης.¹⁵¹ Ενώ, όμως, ο Weber αξιοποίησε τους τύπους αυτούς για να αναδείξει τον ρόλο της θρησκείας, της ηθικής και της εξουσίας σε συγκεκριμένα ιστορικά και πολιτισμικά συγκείμενα, οι δύο συγγραφείς προτείνουν πως, με το «άλμα» στην «αυτοκρατορία», οι τρεις μορφές κυριαρχίας ενοποιούνται σε ένα αδιαφοροποίητο, εκρηκτικό μείγμα μέσα από την δύναμη της βιοπολιτικής. Το μείγμα αυτό υπερκαθορίζεται από την εντυπωσιακή δυνατότητα επέμβασης που διαθέτει η αυτοκρατορία: περιέχει στοιχεία παραδοσιακής εξουσίας, επέκτασης της γραφειοκρατίας σε έναν βιοπολιτικό ορίζοντα, αλλά και στοιχεία μιας νέας ορθολογικότητας που πηγάζει, όπως λένε, 'από το «συμβάν» ή το «χάρισμα» που αναδύεται ως μια δύναμη μοναδικοποίησης του όλου και της αποτελεσματικότητας των αυτοκρατορικών παρεμβάσεων.'¹⁵² Οι δύο συγγραφείς ονομάζουν τη «νεοβεμπεριανή» θεώρησή τους «λειτουργική» και «ριζωματική». Όλες οι μορφές κυριαρχίας και νομιμοποίησης συγκλίνουν και μετασχηματίζονται σε 'παραγωγική δύναμη του συστήματος, του νέου βιοπολιτικού, οικονομικού και θεσμικού συστήματος.'¹⁵³

Κι όμως, το μετααποικιακό αφρικανικό παράδειγμα δεν δείχνει να επιβεβαιώνει τούτη την ενοποιητική δυναμική της βιοπολιτικής κυριαρχίας. Ο

¹⁵⁰ Ο Dunn παραπέμπει σε ορισμούς των αφρικανικών κρατών που προτείνουν οι Patrick Chabal και Jean-Pascal Daloz στο *Africa Works: Disorder as Political Instrument*, Οξφόρδη, James Curry, 1999.

¹⁵¹ Βλ. Michael Hardt – Antonio Negri, *Αυτοκρατορία*, σελ. 131.

¹⁵² ο.π., σσ. 71-72.

¹⁵³ ο.π., σελ. 72.

William Reno κάνει έναν εύστοχο παραλληλισμό με την «προτεσταντική ηθική», που ανέλυσε ο Weber, δείχνοντας πως οι μορφές καπιταλιστικής συσσώρευσης στην μετααποικιακή Αφρική συνεχίζουν να καθορίζονται από συγκεκριμένα «πολιτικά και κοινωνικά ήθη» που δεν αντικαθίσταται από κάποια υπερεθνική βιοπολιτική επιχείρηση. Αν ο Weber έδειξε πως η προτεσταντική ηθική ενσωματώνει τον καπιταλισμό (κι όχι το αντίστροφο) και τον προσαρμόζει στις προτεραιότητες και τις αξίες ενός ορισμένου ασκητικού ήθους, τότε κάποιος μπορεί να δείξει πως οι αγορές των «αδύναμων κρατών» (weak states) της μετααποικιακής Αφρικής παραμένουν τμήματα συνεχιζόμενων πολιτικών αγώνων (κι όχι το αντίστροφο). Τα «αδύναμα κράτη», που στηρίζονταν από εξωτερικούς πάτρωνες στον ψυχρό πόλεμο, συνεχίζουν να διατηρούν τα άτυπα δίκτυα ανταλλαγής με τον εξωτερικό κόσμο καθώς «ισχυροί άντρες» ελέγχουν την συσσώρευση συγκεντρώνοντας την εξωτερική βοήθεια, εκμεταλλευόμενοι τις φυσικές πηγές και προσαρμόζοντας τις μεταρρυθμίσεις στα μέτρα τους. Εν ολίγοις, υπάρχει ένας καλά ριζωμένος «καπιταλισμός των πολέμαρχων» (warlord capitalism), στον οποίο «η πολιτική σύγκρουση συνεχίζεται μέσα από έναν ανταγωνισμό για έλεγχο και εκμετάλλευση εκείνων των εμπορικών συνδέσεων με τον εξωτερικό κόσμο, μια ζώνη που οι ηγέτες των αδύναμων κρατών κάποτε ήλεγχαν αποτελεσματικότερα με την βοήθεια των ψυχροπολεμικών πατρώνων τους».¹⁵⁴ Τούτη η ιδιαίτερη μορφή καπιταλισμού χειρίζεται τις αγορές ώστε να πετύχει μη-οικονομικούς και μη-γραφειοκρατικούς στόχους. Τέτοιες καπιταλιστικές σχέσεις μπορεί να εντοπίσει κανείς σήμερα σε πολλά μέρη του κόσμου, από την Ιαπωνία, όπου τα δίκτυα της Yakusa δένουν τους πολιτικούς με συγκεκριμένα οικονομικά συμφέροντα, μέχρι το Ιράν όπου κεφάλαια που συγκεντρώθηκαν στον Ψυχρό Πόλεμο από την χρηματοδότηση του καθεστώτος του Σάχη συνεχίζουν, μετά την «ισλαμική επανάσταση», να χρησιμοποιούνται για την πολιτική επιρροή σε ομάδες του πληθυσμού γειτονικών χωρών.¹⁵⁵ Χαρακτηριστική υπήρξε για την Αφρική η περίπτωση του Λιβεριανού πολέμαρχου Charles Taylor που κατέκτησε την εξουσία προκαλώντας ένοπλο κίνημα από την Ακτή Ελεφαντοστού και εξοντώνοντας τον Λιβεριανό πρόεδρο Samuel Doe. Ίσως χαρακτηριστικότερο δείγμα «καπιταλισμού των πολέμαρχων» υπήρξε η στήριξη που ο Taylor προσέφερε σε αποσχιστικές ομάδες της Sierra Leone με την μορφή όπλων για να λάβει διαμάντια.

¹⁵⁴ William Reno, *Warlord Politics and African States*, Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής, Lynne Rienner Publishers, 1999, σσ. 25-26.

¹⁵⁵ ο.π., σσ. 26-27.

Πρόκειται για μια από τις κατηγορίες που αντιμετωπίζει τώρα στη Χάγη. Η πολιτική του Taylor σημαδεύτηκε επίσης από το θρησκευτικό του στυλ μετανοημένου μεσσία. Όμως, στα τέλη της δεκαετίας του '90 αποκαλύφθηκαν οι συναλλαγές που είχε με τον πανίσχυρο αμερικάνο τηλε-μεσσία Pat Robertson, στον οποίο είχε παραχωρήσει δικαιώματα εκμετάλλευσης των Λιβεριανών ορυχείων με στόχο την εξόρυξη διαμαντιών.

Θα μπορούσαμε να εγγράψουμε τις ιδιότυπες αυτές μορφές κυριαρχίας στο μεγάλο βιοπολιτικό σχέδιο της αυτοκρατορίας; Ένας βασικός λόγος επιφυλακής απέναντι στην ολοποιητική λογική της αυτοκρατορίας είναι ότι βρίθει «οντολογικών διατυπώσεων» περί της «κοινωνικής παραγωγής του πλήθους μέσω της βιοεξουσίας» κάνοντας το βιβλίου λιγότερο αναλυτικό και περισσότερο προτρεπτικό. Από πού πηγάζει όμως η νομιμοποίηση της κυριαρχίας στη μετααποικιακή Αφρική; Όπως παρατηρεί ο Richard Werbner, πολλές αφρικανικές χώρες είναι κράτη μόνο στο όνομα. Ο έλεγχος των οικονομικών ροών τους και των συνόρων είναι σχεδόν ανύπαρκτος. Δυτικές πολυεθνικές και διεθνείς φορείς ελέγχουν τις τοπικές ελίτ, την «ασφάλεια» και την πρόνοια, και συχνά στηρίζουν την πολιτική βία των οικονομικά εξαρτημένων κυβερνήσεων. Βρισκόμαστε, ίσως, μπροστά σε μια «αυτοκρατορία» που προϋπήρχε της Αυτοκρατορίας των Hardt και Negri; Μάλλον όχι. Στις περιπτώσεις που εξετάζουμε, το κράτος δεν εξαφανίζεται από το προσκήνιο, όπως οι Hardt και Negri ισχυρίζονται, αλλά συνεχίζει να λειτουργεί κλεπτοκρατικά επωφελούμενο την έξωθεν στήριξη.¹⁵⁶ Ταυτόχρονα, αρκετοί μελετητές, όπως ο Robert Jackson, μιλούν για «οιονεί-κράτη» (quasi-states) όπου διάφοροι ηγέτες ασκούν κυριαρχία στο όνομα μιας διεθνώς αναγνωρισμένης δικαιοδοσίας ενός πληθυσμού πάνω σε μια περιοχή. Άλλωστε στην πρόσφατη ιστορία, στην περίοδο του ψυχροπολεμικού ανταγωνισμού, οι εμπλεκόμενες υπερδυνάμεις αναζητούσαν διπλωματικούς και στρατηγικούς εταίρους και πρόσφεραν εμπιστοσύνη σε ηγέτες δίχως «εσωτερική νομιμοποίηση». Επιπλέον, οι αποικιοκρατικές διοικήσεις είχαν ήδη δημιουργήσει κοινωνικές τάξεις ισχυρών διαμεσολαβητών που ήλεγχαν το μεγαλύτερο τμήμα της κρατικής γραφειοκρατίας και συνέχιζαν να ασκούν αυθαίρετη εξουσία για δικά τους συμφέροντα. Σαν να μην έφτανε η αποικιοκρατία, ο ψυχρός πόλεμος αναβίωσε οδυνηρές εξαρτήσεις – νέες σχέσεις τοπικών ελίτ με τα ψυχροπολεμικά κράτη. Η εποχή του Ψυχρού Πολέμου σημαδεύτηκε από το

¹⁵⁶ Βλ. Richard Werbner, "Introduction: Multiple identities, plural arenas" στο *Postcolonial Identities in Africa*, (επιμ.) Richard Werbner & Terence Ranger, Λονδίνο, Zed Books, 1996, σελ. 5.

φαινόμενο που ο Jean-Francois Bayart έχει αποκαλέσει «εγκληματοποίηση του κράτους»: μια συμμαχία κρατικών υπηρεσιών και ιδιωτικών εμπορικών δικτύων δημιουργούσαν αναταραχές για να εμποδίσουν τα συμφέροντα κάποιου άλλου κράτους που έκλινε προς το αντίθετο ψυχροπολεμικό μπλοκ. Οι παρακρατικοί αυτοί σχηματισμοί προσέφεραν στην συνέχεια προστασία και ασφάλεια σε ηγέτες που ζούσαν υπό καθεστώς απειλής και τους μετέτρεπαν σε πολιτικά πιόνια.¹⁵⁷

Είναι αμφίβολο αν η, κατά Hardt και Negri, αυτοκρατορική βιοπολιτική κομίζει κάτι καινούργιο στον τρόπο που η «βιοπολιτική» εφαρμόζεται στην αφρικανική ήπειρο. Η μετααποικιακή Αφρική βρίθκει παραδειγμάτων όπου μεγάλες πολυεθνικές επιχειρήσεις αποκτούν διάφορες μορφές εξουσίας, ακόμα και εδαφικής κυριαρχίας.¹⁵⁸ Τούτο όμως, όπως επισημαίνει ο Dunn, ίσχυε ήδη από την εποχή της αποικιοκρατίας και δεν αποτελεί τόσο καινούργιο φαινόμενο για την Αφρική. Οι συγγραφείς της Αυτοκρατορίας δεν αναλύουν τους τρόπους με τους οποίους οι διεθνείς επιχειρήσεις και οι οργανισμοί εξυφαίνουν δίκτυα διαπλοκής με το (μετα)αποικιακό κράτος, τα όργανά του και τους ιδεολογικούς του βραχίονες – φαινόμενο που είναι καθοριστικό για μια ανάλυση της κρατικής κυριαρχίας στην αποικιακή και μετααποικιακή Αφρική. Όπως είδαμε, οι δύο διανοητές ερμηνεύουν την ύπαρξη «διαφθοράς» μέσα στην Αυτοκρατορία ως μια ύστατη προσπάθεια ελέγχου των παραγωγικών δυνάμεων και της γενικής διάνοιας, ως σημάδι της αυτοκρατορικής παρακμής. Πόσο μεγάλη απόσταση έχει αυτή η εικόνα από την αφρικανική πραγματικότητα; Όπως θυμίζει ο William Reno, οι περιπτώσεις του Congo και της Sierra Leone είναι ενδεικτικές ενός φαύλου κύκλου όπου οι τοπικοί πολέμαρχοι βοηθούν τους ηγέτες να πληρώσουν τους ξένους δανειστές του κράτους, ώστε να κερδίσουν επιπλέον δάνεια και να προσελκύσουν περισσότερες πολυεθνικές: «Οι στόχοι της νομιμότητας είναι οι ξένοι μέτοχοι εταιριών και οι αγχωμένοι δανειστές που έχουν βραχυπρόθεσμο ενδιαφέρον να αυξήσουν την συσσώρευση στα αδύνατα κράτη, η οποία ταυτόχρονα αυξάνει τα πολιτικά οφέλη της εκμετάλλευσης τοπικών πηγών και ανθρώπων που δεν απολαμβάνουν καμιά κοινή ωφέλεια από αυτόν τον διακανονισμό. Τα πιο ισχυρά κράτη και οι οργανισμοί βοήθειας εκτιμούν τη σταθερότητα και την τάξη που αυτή η εξωστρεφής κοινωνική συμμαχία μπορεί να

¹⁵⁷ Jean-Francois Bayart, “Une criminalisation de l’economie? ”, στο Fariba Adelkhah, Jean-Francois Bayart, Olivier Roy, *Thermidor en Iran*, Παρίσι, Editions Complexe, 1993, σσ. 40-41.

¹⁵⁸ Ο Dunn επισημαίνει το παράδειγμα μια δυτικογερμανικής εταιρείας που υπό την διακυβέρνηση Mobutu στο Ζαΐρ έφτασε να ελέγχει μια περιοχή 150.000 τετραγωνικών χιλιομέτρων. Βλ. Kevin C. Dunn, “Africa’s Ambiguous Relation to Empire and Empire ”, στο *Empire’s New Clothes: Reading Hardt and Negri*, (Eds) Paul A. Passavant και Jodi Dean, Λονδίνο, Routledge, 2004, σελ. 149.

δημιουργήσει.¹⁵⁹ Σε πολλές περιπτώσεις, όπως αυτή της Αγκόλας, οι οδηγίες του Διεθνούς Νομισματικού Ταμείου και της Διεθνούς Τράπεζας, αλλά και η συνεργασία του κράτους με πολυεθνικές εταιρείες, οδήγησαν στην επέκταση και ισχυροποίηση των κρατικών μηχανισμών.¹⁶⁰ Στις περιπτώσεις αυτές, το κράτος, αντί να υποχωρήσει, όπως θα ήθελε η θεωρία της αυτοκρατορίας, αποκτάει νέο κύρος, αίγλη αλλά και κεφάλαιο. Το πετρέλαιο, η εκμετάλλευση των δασών, και τα διαμάντια είναι, σύμφωνα με τον Achille Mbembe, τα βασικά πεδία διεθνών ανταλλαγών και συμφωνιών. Από την δεκαετία του '80, η διεθνής οικονομική δραστηριότητα έχει συμβάλλει στην ανακαθίερωση αποικιοκρατικών διαιρέσεων. Η σημερινή, ραγδαία αναπτυσσόμενη, Νιγηρία είναι ένα νεόκοπο ομοσπονδιακό παράδειγμα που θα μπορούσε να γίνει κατανοητό ως προέκταση του αμερικανικού συνταγματικού μοντέλου, στην γραμμή που προτείνουν οι συγγραφείς της Αυτοκρατορίας. Όμως, οι δομές εξουσίας που αποκρυσταλλώθηκαν μετά τα διαρκή πραξικοπήματα της δεκαετίας του '90 συνεχίζουν να εκφράζουν διαιρέσεις που υπήρχαν από την αποικιοκρατία. Το νομικό καθεστώς του ομοσπονδιακού κράτους διαιρείται σε τέσσερα υποσυστήματα: τον παλιό βρετανικό αποικιοκρατικό νόμο, τον κοινό μετααποικιακό νόμο, τον παραδοσιακό νόμο που πηγάζει από προ-αποικιακά ήθη και πρακτικές, και το νόμο της Sharia που εφαρμόζεται κυρίως στο μουσουλμανικό βορρά. Οι διαιρέσεις αυτές οδηγούν συχνά σε τοπικές συγκρούσεις. Όπως ενδεικτικά αναφέρει ο Mbembe, 'η ιδιότητα του πολίτη συλλαμβάνεται με εθνοτικούς και τοπικούς όρους, και η απόλαυση των πολιτικών δικαιωμάτων εξαρτάται από το ανήκειν σε κάποιο εθνικό γκρουπ ή περιοχή.'¹⁶¹

Ο τρόπος ηθικής νομιμοποίησης της αυτοκρατορίας μοιάζει και αυτός προβληματικός από την σκοπιά του αφρικανικού παραδείγματος. Οι Hardt και Negri ισχυρίζονται ότι η κυριαρχία της αυτοκρατορίας νομιμοποιείται ηθικά μέσω των ΜΚΟ οι οποίοι παρεμβαίνουν παρακάμπτοντας το κράτος. Όπως το θέτουν, η ηθική και δικαϊκή παρέμβαση αποτελούν βασικές μορφές της αυτοκρατορικής εξουσίας. Οι ΜΚΟ ενσαρκώνουν 'τα πλέον ισχυρά ειρηνευτικά όπλα που διαθέτει η νέα παγκόσμια τάξη' και επανδρώνουν τις 'φιλανθρωπικές εκστρατείες και τα τάγματα

¹⁵⁹ William Reno, *Warlord Politics and African States*, Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής, Lynne Rienner Publishers, 1999, σσ. 37-38.

¹⁶⁰ Τρανό παράδειγμα αποτελεί η συνεργασία της Coca Cola με τη Νοτιο-αφρικανική Ζυθοποιεία. Στην Αγκόλα οι φυτίες κόκας ανήκουν, σε μεγάλο βαθμό, στο ίδιο το κράτος. Βλ. Kevin C. Dunn, ο.π., σσ. 149-150.

¹⁶¹ Achille Mbembe, "At the Edge of the World: Boundaries, Territoriality, and Sovereignty in Africa", *Public Culture*, No. 12, 2000, σελ. 280.

επαιτείας της Αυτοκρατορίας.¹⁶² Με την πανίσχυρη ηθική τους ρητορική βρίσκονται στην πρώτη-προκαταρκτική γραμμή της αυτοκρατορικής επέμβασης. Τα κράτη που «στοχοποιούνται» είναι εντελώς ανίσχυρα μπροστά στην «ιεροεξεταστική» λογική των ΜΚΟ. Ο Mbembe, αναλύοντας τις ανθρωπιστικές παρεμβάσεις σε εμπόλεμες ζώνες της Αφρικής, σκιαγραφεί μια εντελώς διαφορετική εικόνα. Σε λίγες περιπτώσεις, όπως αυτή της Σομαλίας, ο κύκλος της βίας οδήγησε στην διάλυση των αποικιοκρατικών δομών του κράτους. Σε περιπτώσεις, όμως, που ο πόλεμος συνεχίζεται ανάμεσα σε αντίπαλες ομάδες, η παρέμβαση ανθρωπιστικών οργανισμών, όχι μόνο δεν συμβάλλει στην αποτροπή των συγκρούσεων, αλλά θολώνει τις πηγές κυριαρχίας, ωθεί τις αντίπαλες ομάδες σε πολεμική ετοιμότητα και συμβάλλει συχνά στην διαιώνιση των κύκλων του αίματος.¹⁶³ Ο Dunn χαρτογραφεί μια αντίστοιχη εικόνα. Ανάμεσα στους ΜΚΟ και στο κράτος έχουν αναπτυχθεί ιδιαίτερα πολύπλοκες σχέσεις: 'Στην Αφρική, οι ΜΚΟ έχουν συμβάλει στην ρηματική-ιδεολογική (ανα)παραγωγή του κράτους και της κυριαρχίας, έχουν λειτουργήσει ως χειραφετητικά στοιχεία στο εσωτερικό της πολιτικής κοινωνίας και έχουν συμβάλει στην καθιέρωση της νεοφιλελεύθερης οικονομικής ορθοδοξίας της Δύσης.¹⁶⁴ Οι αναπτυξιακοί ΜΚΟ εξασφαλίζουν την εφαρμογή των πολιτικών της Παγκόσμιας Τράπεζας, του Διεθνούς Νομισματικού Ταμείου και διασφαλίζουν την ορθή διανομή της οικονομικής και υλικής βοήθειας των διεθνών δωρητών. Προσελκύουν αντιφατικούς συνεργάτες: από μορφωμένες ελίτ που έχουν απογοητευθεί από την αναποτελεσματικότητα του κράτους μέχρι κρατικούς γραφειοκράτες που επιδιώκουν να χειριστούν την ροή του ξένου κεφαλαίου και αναζητούν «αναπτυξιακούς εταίρους». Έτσι, πολύ συχνά, ενισχύουν υπαρκτές γραφειοκρατίες και εκτελεστικούς κρατικούς μηχανισμούς. Δημιουργούν ταυτόχρονα μια εξωθεσμική ελίτ και μια γραφειοκρατική ελίτ. Όπως παρατηρεί ο Patrick Chabal, οι αφρικανοί επίσημοι που πιέζουν για ανθρωπιστική βοήθεια το κάνουν γιατί γνωρίζουν πως είναι η γλώσσα που πρέπει να χρησιμοποιήσουν ώστε να αντλήσουν οικονομικούς πόρους της Δύσης.¹⁶⁵ Μέσα από τις παρεμβάσεις των ΜΚΟ το κράτος δεν εξαφανίζεται, ούτε γίνεται «δικαιότερο», αλλά αναπαράγεται ως εκτελεστικός μηχανισμός. Η Issa G. Shivji, σε μια αναλυτική μελέτη του ρόλου των ΜΚΟ στην

¹⁶² Michael Hardt – Antonio Negri, *Αυτοκρατορία*, σελ. 65.

¹⁶³ Achille Mbembe, ο.π., σελ. 278.

¹⁶⁴ Kevin C. Dunn, "Africa's Ambiguous Relation to Empire and Empire", στο *Empire's New Clothes: Reading Hardt and Negri*, (Eds) Paul A. Passavant και Jodi Dean, Λονδίνο, Routledge, 2004, σελ. 150.

¹⁶⁵ Patrick Chabal, "The African crisis: context and interpretation", στο *Postcolonial Identities in Africa*, (επιμ.) Richard Werbner & Terence Ranger, Λονδίνο, Zed Books, 1996, σελ. 46.

Αφρική, δείχνει ότι οι παρεμβάσεις των ΜΚΟ κάνουν το κράτος να χάνει κάθε νόημα «κοινωνικού κράτους» και να νοείται ως απλός μηχανισμός εξασφάλισης της πειθαρχίας και της ομαλότητας για την σωστή διανομή της ανθρωπιστικής βοήθειας και του ξένου κεφαλαίου.¹⁶⁶

Εδώ γεννούνται ερωτήματα σχετικά με την κεντρική σημασία που οι δύο συγγραφείς προσδίδουν στον δικαϊκό μηχανισμό της αυτοκρατορίας, είτε αυτός επιβάλλεται μέσω της ρητορικής δράσης των ΜΚΟ, είτε μέσω των «ανθρωπιστικών πολέμων». Ο Dunn θυμίζει πως, με εξαίρεση την αποτυχημένη επέμβαση στη Σομαλία, η «διεθνής κοινότητα» έχει επιλέξει να αγνοεί τις αφρικανικές κρίσεις, ακόμα και τον τραγικά καταστροφικό πόλεμο στο Κογκό: 'Η δυτική σιγουριά για την δυνατότητα να «εκπολιτισθεί» και να «αναπτυχθεί» η Αφρική μοιάζει να έχει κλονιστεί.' Συνεπεία τούτου, αυξάνεται διεθνώς η «ρεαλιστική» αρθρογραφία και οι προσεγγίσεις που απομονώνουν την Αφρική ως μια «νέο-βάρβαρη» επικράτεια που βρίσκεται μακριά από κάθε δυνατότητα ορθολογικής διαχείρισης.¹⁶⁷

Η συνθήκη μέσα στην οποία το μετααποικιακό κράτος προσπαθεί να επιβιώσει στην Αφρική είναι, σίγουρα, μια συνθήκη «πολυμερισμού» της κυριαρχίας και όχι απορρόφησης - μια συνθήκη που δεν περιγράφεται με όρους αυτοκρατορικού ελέγχου καθώς απαιτεί πολλούς κύκλους νομιμοποίησης. Αρκετοί έχουν ερευνήσει τις ποικίλες δομές εξουσίας και υποταγής που συχνά υφαρπάζουν την κρατική εξουσία επί της γης. Τούτες οι συγκεντρωτικές διαδικασίες επενδύουν στην αναβίωση δεσμών αίματος, εθνότητας, γλώσσας και θρησκείας σε ολόκληρες επικράτειες. Διάφορα τοπικά, περιφερειακά, παρακρατικά και διεθνή στοιχεία συναρθρώνονται σε ένα πολυστρωματικό σύστημα πειθαρχίας και κυριαρχίας. Συχνά, το κράτος μοιράζεται, αναγκαστικά, την κυριαρχία του με διάφορα τέτοια στοιχεία.

Η μετααποικιακή αφρικανική πόλη, η «μετααποικία», συνιστά ένα παράδειγμα σύγκρουσης ανάμεσα σε παλιές και νέες μορφές κοινωνικής εξουσίας. Ο χώρος των πόλεων αυτών δεν θυμίζει τον ενιαίο-ομαλό χώρο της μετανεωτερικότητας που περιγράφουν οι Hardt και Negri ως μια οριστική υπέρβαση της διάστασης «μέσα – έξω».¹⁶⁸ Οι πλέον έκδηλες βιοπολιτικές παρεμβάσεις αστικού

¹⁶⁶ Issa G. Shivji, *Silences in NGO discourse: the role and future of NGOs in Africa*, Ναϊρόμπι και Οξφόρδη, Fahamu, 2007, σελ. 40.

¹⁶⁷ Kevin C. Dunn, "Africa's Ambiguous Relation to Empire and Empire", στο *Empire's New Clothes: Reading Hardt and Negri*, (Eds) Paul A. Passavant και Jodi Dean, Λονδίνο, Routledge, 2004, σσ. 152-153.

¹⁶⁸ Βλ. το υποκεφάλαιο «Δεν υπάρχει πλέον έξω» στο Michael Hardt – Antonio Negri, *Αυτοκρατορία*, σσ. 255-260.

σχεδιασμού συνήθως αποτυγχάνουν. Η Carole Rakodi, ισχυρίζεται ότι τα αποικιακά και μετα-αποικιακά μοντέλα διοίκησης της γης και των πόλεων που έχουν προταθεί από φιλελεύθερους ερευνητές του κράτους έχουν αποτύχει να ελέγξουν την δημογραφική αύξηση και την ποικιλία της αστικής ανάπτυξης και έχουν προκαλέσει τη δυσπιστία των πληθυσμών απέναντι στις αποφάσεις του κράτους.¹⁶⁹ Λαμβάνοντας την εικόνα αυτή υπόψη, ο Dunn σχολιάζει πως, ‘θα ήταν χοντροκομμένη τοποθέτηση να ισχυριζόμασταν, όπως κάνουν οι Hardt και Negri, ότι η εξουσία ρέει αποκλειστικά (ή πρωτίστως) προς το υπερεθνικό πεδίο.’¹⁷⁰ Όλο και περισσότεροι αναλυτές εστιάζουν σήμερα στους «νέους τοπικισμούς» (new regionalisms) που αναπτύσσονται στην μετααποικιακή Αφρική καθιστώντας τις γενικευτικές διατυπώσεις της *Αυτοκρατορίας* μάλλον προβληματικές.

4.3. Ο ομαλός χώρος της Αυτοκρατορίας.

Το ζήτημα της κυριαρχίας στην μετααποικιακή Αφρική είναι σίγουρα ευρύ. Όμως, η εικόνα που σκιαγραφήσαμε μας φέρνει αντιμέτωπους με μια κεντρική προβληματική της *Αυτοκρατορίας*: την χωρική περιγραφή του αυτοκρατορικού μορφώματος. Τα περισσότερα ερωτηματικά πηγάζουν, και εδώ, από την απόλυτα εμμενή κατασκευή της αυτοκρατορίας. Και βέβαια, αν αυτή η κατασκευή υιοθετηθεί από την θεωρία της τέχνης και των επιμελητικό λόγο που εστιάζει στο μετααποικιακό παράδειγμα τότε το πεδίο θα έχει χάσει μια μοναδική ευκαιρία να αναδείξει τις «κατατμήσεις» - τις διαιρέσεις που αναπαράγει ο παγκοσμιοποιημένος χώρος.

Η εμμένεια της αυτοκρατορίας είναι, πρωτίστως, «χωρική» εμμένεια. Από την εισαγωγή στην *Αυτοκρατορία* οι δύο συγγραφείς διευκρινίζουν: ‘Πρώτα απ’ όλα,

¹⁶⁹ Βλ. Carole Rakodi, “Order and Disorder in African Cities: Governance, Politics, and Urban Land Development Processes”, στο Okwui Enwezor, Carlos Basualdo, Ute Meta Nauer, Susanne Ghez, Sarat Maharaj, Mark Nash, Octavio Zaya (επιμ.), *Under Siege: Four African Cities, Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos – Documenta 11_Platform4*, Γερμανία, Hatje Cantz Publishers, 2002, σελ. 80.

¹⁷⁰ Ο Dunn παραθέτει αρκετές βιβλιογραφικές παραπομπές σε μελέτες πάνω στους «νέους τοπικισμούς» που αναπτύσσονται στη μετααποικιακή Αφρική. Χαρακτηριστικά: J. Andrew Grant και Frederick Söderbaum (επιμ.), *New Regionalisms in Africa*, Λονδίνο, Ashgate, 2003 και Michael Niemann, *A Spatial Approach to Regionalisms in the Global Economy*, Μ. Βρετανία, Macmillan, 2000. Βλ. Kevin C. Dunn, “Africa’s Ambiguous Relation to Empire and Empire”, στο *Empire’s New Clothes: Reading Hardt and Negri*, (Eds) Paul A. Passavant και Jodi Dean, Λονδίνο, Routledge, 2004, σσ. 150-151 και σελ. 161.

λοιπόν, η έννοια της Αυτοκρατορίας προϋποθέτει ένα καθεστώς το οποίο ουσιαστικά περικλείει τη χωρική ολότητα, ή μάλλον κυβερνά όλον τον «πολιτισμένο» κόσμο. Δεν υπάρχουν εδαφικά σύνορα που να περιορίζουν την εξουσία της.¹⁷¹ Σε ένα ολόκληρο υποκεφάλαιο της Αυτοκρατορίας, οι δύο συγγραφείς αναλύουν τους τρόπους με τους οποίους η μετανεωτερικότητα συνθλίβει τις διαφορές ανάμεσα στο «έξω» και το «μέσα», τον ιδιωτικό και το δημόσιο χώρο, τον ψυχισμό και τον εξωτερικό κόσμο, τα δίκτυα οικονομικής εκμετάλλευσης και τις ανεκμετάλλευτες περιοχές. Οι σύνθλιψη των διαφορών αυτών μετατρέπει τόσο τον κοινωνικό όσο και τον γεωγραφικό χώρο σε ένα συνεχές που, προοδευτικά, συμπεριλαμβάνει το σύνολο του πλανήτη. Ο ψυχισμός, ανακαλύπτοντας τις ορμές, τα πάθη, τα ένστικτα και το ασυνείδητο, εσωτερικεύει ό,τι βρίσκεται εκτός του. Ο «εξωτερικός» δημόσιος χώρος της νεωτερικότητας ιδιωτικοποιείται ταχέως ή αποκτάει νέες χρήσεις για την κυκλοφορία, την μετακίνηση, την στέγαση κοινοτήτων. Ο εξωτερικός χώρος την δημόσιας ζωής και της πολιτικής δραστηριότητας εσωτερικεύεται μέσω του θεάματος και αντικαθίσταται από τους ιδιωτικούς τηλεοπτικούς δέκτες. Οι ιμπεριαλιστικοί και αντιιμπεριαλιστικοί πόλεμοι λήγουν δια παντός και αντικαθίστανται από μια σειρά 'ελασσόνων και εσωτερικών συρράξεων', δηλαδή, από έναν «εμφύλιο πόλεμο» στον οποίο είναι αδύνατο να διακρίνεις πια τις «εξωτερικές» από τις «εσωτερικές» δυνάμεις. Σε μια πρόταση που επιχειρεί να ανατρέψει την εγγεγραμμένη εικόνα της νεωτερικότητας, οι Hardt και Negri λένε: 'Ο Άλλος που μπορούσε να οριοθετήσει έναν νεωτερικό κυρίαρχο Εαυτό έχει κερματιστεί και έχει απολέσει το σαφές του περίγραμμα, και δεν υπάρχει πλέον ένα έξω που να μπορεί να περιχαράξει τον τόπο της κυρίαρχης εξουσίας.'¹⁷² Ο χώρος της νεωτερικότητας χάραξε τις διαδρομές του, δημιουργούσε αυλακώσεις και σύνορα, μέσα από μια διαλεκτική του «μέσα» με το «έξω» (του νεωτερικού και του μη νεωτερικού). Η «αυτοκρατορία», με την καταλυτική βοήθεια της αγοράς, διαμορφώνει ένα χώρο «ομαλό» (smooth), έναν χώρο δίχως «τόπο εξουσίας», όπου η 'εξουσία βρίσκεται παντού και πουθενά.' Ο «χώρος» της αυτοκρατορίας δεν μπορεί να περιγραφεί πια με όρους «τόπου». Έτσι, οι δύο συγγραφείς προτείνουν πως '[η] αυτοκρατορία είναι μια *ου-τοπία*, η ορθότερα ένας *μη-τόπος*.'¹⁷³

¹⁷¹ Michael Hardt – Antonio Negri, *Αυτοκρατορία*, σελ. 19.

¹⁷² Michael Hardt – Antonio Negri, *Αυτοκρατορία*, σελ. 259.

¹⁷³ ο.π., σελ. 260.

Σε ένα τέτοιο «υπερτοπικό», τελικά, χώρο, οι διακρίσεις μεταξύ Πρώτου, Δεύτερου και Τρίτου Κόσμου χάνουν το νόημά τους. Όπως οι Hardt και Negri γράφουν, '[...] η γεωγραφική κατανομή των τριών κόσμων (του Πρώτου, του Δεύτερου και του Τρίτου) έχει διαταραχτεί, ούτως ώστε να βρίσκουμε διαρκώς τον Πρώτο μέσα στον Τρίτο και τον Τρίτο μέσα στον Πρώτο, ενώ ο Δεύτερος φαίνεται να έχει σβηστεί από τον χάρτη.'¹⁷⁴ Η μετααποικιακή πραγματικότητα είναι ο κατεξοχήν «ομαλός» χώρος που η Αυτοκρατορία επιχειρεί να περιγράψει. Υπάρχει όμως κάτι τόσο καθοριστικό που να αποδεικνύει την χωρική ενότητα της νέας εποχής που η αυτοκρατορία αναγγέλλει; Ο Dunn θεωρεί πως μια ιστορική εξέταση δείχνει πως η διχοτομία Πρώτου/Τρίτου Κόσμου ήταν ανέκαθεν προβληματική, καθώς η ευρωπαϊκή αποικιοκρατία αναπροσδιόριζε διαρκώς τα όρια μεταξύ Πρώτου και του Τρίτου Κόσμου. Ακόμα περισσότερο, πριν την αποικιοκρατία και το δουλεμπόριο του Ατλαντικού, τα διαπολιτισμικά δίκτυα μεταξύ των ευρωπαϊκών και αφρικανικών κοινωνιών είχαν ήδη χαραχτεί: '[αν] και μεγάλο τμήμα του νεωτερικού σχεδίου είχε συμπεριλάβει τον ορισμό, την χάραξη και την φύλαξη αυτών των ορίων, αυτά ήταν «διαταραγμένα» τότε και παραμένουν «διαταραγμένα» σήμερα. Αυτό που παρατηρούν οι Hardt και Negri ίσως είναι μια διαφορά στο βαθμό, αλλά αυτή η διαφορά δεν συνιστά αλλαγή παραδείγματος.'¹⁷⁵

Φαίνεται ότι, στην θεωρία του (αυτοκρατορικού) χώρου που διατυπώνουν οι Hardt και Negri, οι «διαταράξεις» των συνόρων και των ορίων που προκαλούν οι σύγχρονες «απεδαφοποιήσεις» εξισώνονται με κάποια οριστική και αμετάκλητη «εξομάλυνση» του χώρου. Αυτό που, άλλωστε, θα μπορούσε να κάνει τον χώρο της «αυτοκρατορίας» ριζικά διαφορετικό και καινούργιο από τον χώρο της νεωτερικού επεκτατισμού είναι κάποια απόλυτη «εξομάλυνση» της κίνησης μέσα στον χώρο.

Πρόκειται, προφανώς, για μια επανερμηνεία και ιδιοποίηση της θεωρίας του χώρου που εντοπίζει κανείς στο *Mille Plateaux* των Gilles Deleuze και Felix Guattari, κυρίως στην «Πραγματεία περί Νομαδολογίας» αλλά και σε πολλά αποσπάσματα του βιβλίου που σχεδιάστηκε ως προέκταση του «Αντιοιδίποδα». Επηρεασμένοι ως ένα βαθμό από το έργο του Georges Dumézil, οι Deleuze και Guattari εισηγούνται τις διαφορετικές φύσεις του χώρου, τον «αυλακωτό χώρο» (striated space) και τον «ομαλό χώρο» (smooth space), ως ανθρωπολογικά μοτίβα της κίνησης και της

¹⁷⁴ ο.π., σελ. 15.

¹⁷⁵ Kevin C. Dunn, "Africa's Ambiguous Relation to Empire and Empire", στο *Empire's New Clothes: Reading Hardt and Negri*, (Eds) Paul A. Passavant και Jodi Dean, Λονδίνο, Routledge, 2004, σελ. 151.

ανθρώπινης σκέψης. Τα μοτίβα αυτά εμφανίζονται ως αρχετυπικές μορφές κίνησης από την αρχαία Κίνα. Οι προκαθορισμένες κινήσεις του σκακιού πηγάζουν από τις ιδιότητες των πιονιών που, με την θεσμική τους υπόσταση, αντιπροσωπεύουν το Κράτος. Τα αυλάκια που χαράζουν οι κινήσεις αυτές δημιουργούν έναν κλειστό χώρο που παραμένει σημειολογικά προκαθορισμένος και περιχαρακωμένος. Αντίθετα, το αρχαίο κινέζικο παιχνίδι που είναι γνωστό ως Go βασίζεται σε μια ρευστότητα κινήσεων που δημιουργούν ή διαλύουν τον χώρο - που εδαφικοποιούν ή απεδαφικοποιούν τον χώρο. Αντί για τα θεσμικά πόνια του σκακιού, στο Go χρησιμοποιούνται μικρά μαύρα και άσπρα πούλια που κινούνται προς κάθε κατεύθυνση ώστε να κυκλώσουν τα πούλια του αντιπάλου και να επικρατήσουν πάνω στην πλατφόρμα του παιχνιδιού. Οι Deleuze και Guattari περιγράφουν την κίνηση μέσα στον χώρο του Go ως μια υπόθεση παράταξης, κατάληψης, διατήρησης της δυνατότητας επέκτασης μέσα στο χώρο: '[...] η κίνηση δεν είναι από το ένα σημείο στο άλλο, αλλά γίνεται διαρκής, χωρίς στόχο ή προορισμό, χωρίς αναχώρηση ή άφιξη. Ο «ομαλός» χώρος του Go ενάντια στον «αυλακωτό» χώρο του σκακιού. Ο νόμος του Go ενάντια στο Κράτος του σκακιού, ο νόμος ενάντια στην πόλη.'¹⁷⁶

Ο εξομαλυσμένος αυτός χώρος αντιπροσωπεύει την κίνηση του νομάδα, των μεγάλων νομαδικών λαών, της στέπας, της ερήμου, των πάγων, της θάλασσας, που πολεμούσαν και διέλυαν τον αυλακωτό χώρο των πόλεων και του κράτους – ήταν η κίνηση του Genghis Khan, του Αττίλα, των Εσκιμών αλλά και του νομαδικού λαού του Μωυσή που αφήνει πίσω του το αιγυπτιακό κράτος και επιστρέφει στην έρημο.¹⁷⁷

Η διαφορά ανάμεσα στο «αυλακωτό» και το «εξομαλυσμένο» αφορά πρωτίστως τον χώρο και, έτσι, είναι μια κατεξοχήν αισθητική διαφορά. Η κοντινή όραση συνδέεται με τον απτικό χώρο, δηλαδή τον εξομαλυσμένο χώρο. Αντίθετα, η αυλακωτή όραση είναι η εξ αποστάσεως ενατένιση, όπου το μάτι έχει τον αποκλειστικό ρόλο μέσα σε έναν προοπτικό, δηλαδή αυλακωτό, χώρο. Ο εξομαλυσμένος χώρος αναπτύσσεται «απτικά», βήμα προς βήμα - όπως κανείς κινείται μέσα στην έρημο ή στον πάγο: 'τοπικοί χώροι καθαρών συνδέσεων.'¹⁷⁸ Αντίθετα απ' ό,τι πιστεύουμε για τους νομάδες, δεν βλέπουν με αποστάσεις, δεν βλέπουν κάτι σαν να βρίσκεται σε έναν προοπτικό χώρο μπροστά τους αλλά σαν να είναι οι ίδιοι «μέσα

¹⁷⁶ Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism & Schizophrenia*, Λονδίνο, Continuum, 1988, 2003, σελ. 353.

¹⁷⁷ ο.π., σελ. 417.

¹⁷⁸ ο.π., σελ. 493.

σε αυτό». Το μάτι του νομάδα είναι απτικό - καλλιεργούν προσωρινά, καταλαμβάνουν τον χώρο και επισπεύδουν τις κινήσεις τους.

Τώρα φαίνεται σαφέστερα η λογική της αντίθεσης που βρίσκει κανείς διαρκώς στους Hardt και Negri ανάμεσα στον «αυλακωτό χώρο του νεωτερικού κράτους» και στον «εξομαλυμένο χώρο της νομαδικής μετανεωτερικότητας». Όμως, σε ποιο βαθμό η χωρική αυτή θεωρία ερμηνεύει την θεμελιακή πολυπλοκότητα του χώρου της παγκοσμιοποίησης; Ο Dunn παρατηρεί ότι, ενώ οι δύο συγγραφείς τείνουν να κατανοήσουν τον χώρο της αυτοκρατορίας ως μια δικτυακή ολότητα που απλώνεται παντού, εισάγουν υπόρρητα ένα νέο διαχωρισμό, τον οποίο δεν αναλύουν επαρκώς. Από την εισαγωγή του βιβλίου μιλάνε για την κυριαρχία της αυτοκρατορίας στον «πολιτισμένο» κόσμο: '[...] η έννοια της Αυτοκρατορίας προϋποθέτει ένα καθεστώς το οποίο ουσιαστικά περικλείει τη χωρική ολότητα, ή μάλλον κυβερνά όλον τον «πολιτισμένο» κόσμο.'¹⁷⁹ Η έννοια του «πολιτισμένου κόσμου» χρησιμοποιείται ως τεκμήριο της «πραγματικής υπαγωγής». Η νεωτερική κυριαρχία, με την απαραίτητη αποικιοκρατική της επεκτατικότητα, δίνει τη θέση σε ένα οικουμενικό «εκπολιτιστικό εγχείρημα» που επιτυγχάνεται μέσω της εξομάλυνσης του χώρου, της απόλυτης προσβασιμότητας, της υπέρβασης των αποστάσεων και των διαχωρισμών του «μέσα» από το «έξω».

Όπως είδαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο, αναλύοντας την κριτική του ιμπεριαλισμού που συναντάμε στην Αυτοκρατορία, η «εκπολιτιστική λειτουργία» της καπιταλιστικής επέκτασης είναι έννοια-κλειδί. Στην εποχή της αυτοκρατορίας, η καπιταλιστική ανάπτυξη δεν επιχειρεί πια να εκμεταλλευτεί ό,τι βρίσκεται εκτός του «ανεπτυγμένου» κόσμου για να συνεχίσει να παράγει υπεραξία – δεν έχει πια ανάγκη έναν «έξωθεν». Άλλο για να προλεταριοποιήσει και να εκμεταλλευτεί, όπως συνέβαινε στην κλασσική εποχή του ιμπεριαλισμού. Όπως ακριβώς η θεωρία του ιμπεριαλισμού που διατύπωσε ο Lenin απαντούσε στις μεταβολές στο εσωτερικό του ίδιου του καπιταλισμού, έτσι και Hardt οι Negri απαντούν λαμβάνοντας υπόψη τη μορφή του σύγχρονου καπιταλισμού: 'Η διεθνής τάξη και ο αυλακωμένος χώρος του ιμπεριαλισμού εξυπηρέτησαν όντως την προώθηση του καπιταλισμού, τελικά όμως έγιναν τροχοπέδη στις απεδαφικοποιητικές ροές και τον εξομαλυμένο χώρο που απαιτεί η κεφαλαιοκρατική ανάπτυξη και μοιραία έπρεπε να παραμεριστούν.'¹⁸⁰ Γιατί, όμως, ο ιμπεριαλισμός δεν «εξομάλυνε» τον αφρικανικό χώρο σε μια εποχή

¹⁷⁹ Michael Hardt – Antonio Negri, *Αυτοκρατορία*, σελ. 18.

¹⁸⁰ ο.π., σελ. 444.

που, όπως οι δύο συγγραφείς λένε, '[...] ο εκσυγχρονισμός έχει φτάσει στο τέλος του'¹⁸¹; Οι δύο διανοητές αναγκάζονται να αποδεχτούν την ύπαρξη ορισμένων αποκλεισμών μέσα στην δικτυωμένη ολότητα της αυτοκρατορίας: 'Οι πιο εξαρτημένες περιοχές, λόγω χάριν οι υποσαχάριας περιοχές της Αφρικής, έχουν κατ' ουσία αποκλειστεί από τις ροές του κεφαλαίου και τις νέες τεχνολογίες, με αποτέλεσμα να βρίσκονται στα πρόθυρα της λιμοκτονίας.'¹⁸² Παρατηρούν πως αρκετές χώρες, όπως η Ινδία και η Βραζιλία, μπορούν σήμερα να στηρίζουν την συνύπαρξη διαφορετικών επιπέδων παραγωγής. Στις χώρες αυτές η πληροφορικοποίηση και η παραγωγή υπηρεσιών μπορεί να συνυπάρχει με την βιομηχανική παραγωγή αγαθών, την παραδοσιακή χειροτεχνία, την αγροτική παραγωγή, την εξόρυξη πρώτων υλών. Οι χώρες της υποσαχάριας Αφρικής δεν συμπεριλαμβάνονται, όμως, στην περιγραφή αυτή, επειδή η πληροφορικοποίηση, η οργάνωση της παραγωγής δεν προχώρησε ως έναν «ικανοποιητικό βαθμό».

Όμως αυτό μάλλον επιβεβαιώνει μια στερεοτυπική ανάγνωση της αφρικανικής ηπείρου, η οποία εντοπίζεται σε κομβικής σημασίας εξιστορήσεις όπως αυτή του Fernand Braudel. Ο Braudel, αν και από τους πρώτους μεταπολεμικούς ιστορικούς που ενέταξαν την Αφρική μέσα στην παγκόσμια ιστορία, μελετώντας την σχέση της με τη Μεσόγειο και την Ασία, θεώρησε ότι υπάρχει μια δραστήρια «Λευκή Αφρική» μέσα στην τροχιά του Ισλάμ, δηλαδή οι χώρες του Maghreb¹⁸³, και μια Μαύρη Αφρική (νότια) που ήταν ανέκαθεν παθητική και αδρανής. Με εθνοφυλετικά κριτήρια, ο Braudel διαχώρισε το *mettise* των μεσόγειων βορειοαφρικανών από τους υποσαχάριους «μελανο-αφρικανούς», στους οποίους απέδιδε πολιτιστική απραξία. Όπως εξηγεί ο Steven Feierman, η εικόνα αυτή έχει ανατραπεί άρδην από τη νεότερη έρευνα και βιβλιογραφία καθώς είναι σαφές ότι αρκετοί δυτικοί βασιλιάδες και έμποροι είχαν σχέσεις με το βορρά κι ότι η εξάπλωση του Ισλάμ και του διασαχάριου εμπορίου βασίστηκε σε πρωτοβουλίες και των δύο πλευρών.¹⁸⁴ Η ανάλυση του Braudel βασίστηκε, σε μεγάλο βαθμό, στην ιδέα ότι ο «πολιτισμός», η «αναπτυγμένη ανθρώπινη κοινωνία», πηγάζει από τον Βορρά και απλώνεται προς το Νότο. Η σύγχρονη ιστορική έρευνα έχει όμως αναδείξει μεγάλες περιόδους πληθυσμιακής άνθισης, κινητικότητας και επικοινωνίας σε αρκετές περιοχές της

¹⁸¹ ο.π., σελ. 383.

¹⁸² ο.π., σελ. 387.

¹⁸³ Τυνησία, Μαρόκο, Αλγερία και αργότερα Λιβύη και Μαυριτανία

¹⁸⁴ Βλ. Steven Feierman, "Africa in History: The End of Universal Narratives", στο *After Colonialism: Imperial Histories and Postcolonial Displacements*, (επιμ.) Gyan Prakash, Νιου Τζέρσεϋ, Princeton University Press, 1995, σελ. 44.

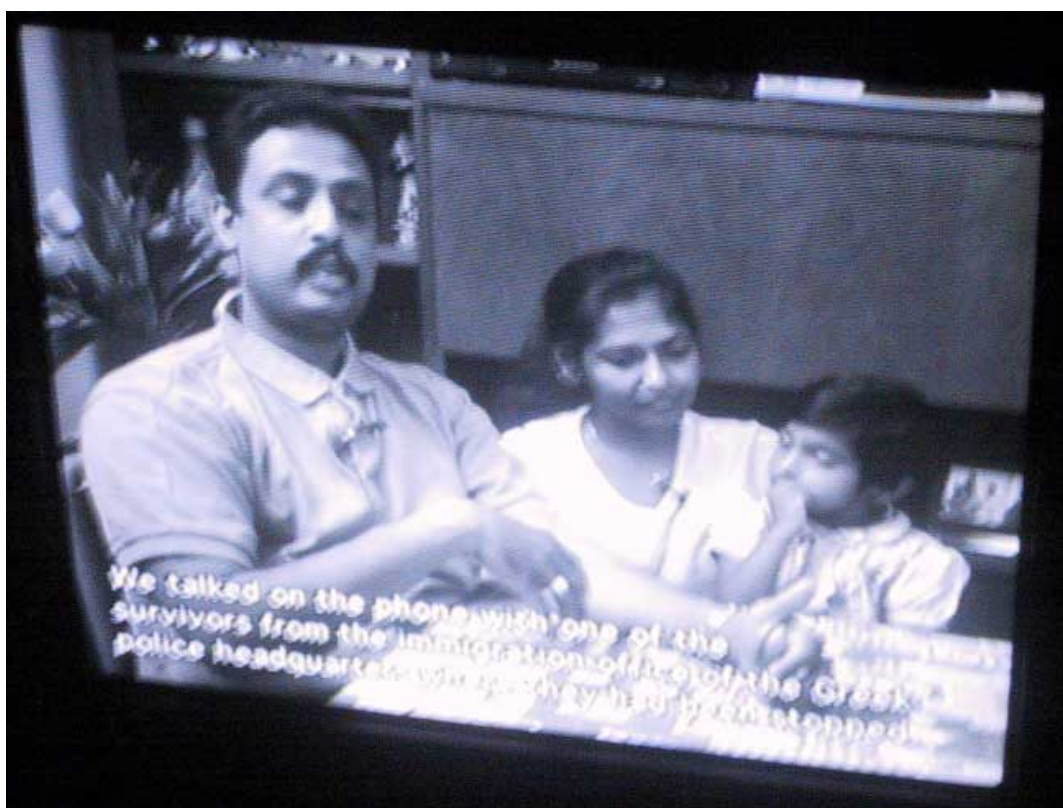
υποσαχάριας Αφρικής, όπως στη Νοτιοανατολική Νιγηρία (στις περιοχές που επικρατεί το γλωσσικό σύστημα Igbo), όπου η πληθυσμιακή συγκέντρωση, οι περιοδικές αγορές, η γεωργική καλλιέργεια και τα εμπορικά δίκτυα πάντα ανθούσαν χωρίς να υπάρχει γραφή και πολιτική ιεραρχία. Μελετώντας την εμπειρία της Νοτιοανατολικής Νιγηρίας, ο Freierman ισχυρίζεται πως η ιστορική κατηγορία του «πολιτισμού» είναι μάλλον «άσχετη» και δεν μπορεί να συμβάλει στην απάντηση του ερωτήματος «γιατί δεν υπήρξε καπιταλιστική συσσώρευση στην Αφρική;»¹⁸⁵ Κι αυτό γιατί το χρήμα και τα εμπορεύματα κληρονομούν τελείως διαφορετικά πολιτιστικά χαρακτηριστικά που δεν ταυτίζονται με αυτά της νεωτερικής Ευρώπης (για παράδειγμα οι οικονομικές ανταλλαγές που μπορούν να γίνουν με ζώα έχουν τελείως διαφορετικούς όρους από ό,τι στη Δύση). Τέτοιες πιθανές διαφοροποιήσεις άρχισαν να γίνονται κατανοητές στην Ευρώπη από τους διανοούμενους μετά την αποαποικιοποίηση και, σήμερα, οι διαφορετικές ιστορικές αφηγήσεις που προέρχονται από την ίδια την αφρικανική ήπειρο δείχνουν ότι τα προβλήματα της ανάλυσης μόλις ξεκινούν. Οι συγγραφείς της Αυτοκρατορίας δεν φαίνονται διατεθειμένοι να προχωρήσουν σε μια πιο αναλυτική κοινωνική και πολιτισμική ανάλυση της Αφρικής και έτσι περιορίζονται στην σφαίρα της παραγωγής και της εργασίας. Ίσως όμως, έτσι, εγκλωβίζονται στην πρακτική που ο Edward Said έχει περιγράψει ως γεωγραφική μεθοδολογία του ιμπεριαλισμού, δηλαδή, σε μια ιστορική προσέγγιση που οργανώνεται γύρω από μια «γεωγραφική αναφορά» και εξυπηρετεί τον δυτικό παρατηρητή, ταξιδευτή, έμπορο, ερευνητή, ιστορικό, συγγραφέα κ.λπ.¹⁸⁶

Ωστόσο, οι συγγραφείς της Αυτοκρατορίας επιχειρούν, σε ορισμένα σημεία του κειμένου, να προσφέρουν μια πιο ισορροπημένη εικόνα της χωρικής διάστασης της αυτοκρατορίας αναγνωρίζοντας ότι ο μαρασμός των παραδοσιακών εθνικών κοινωνιών και συνόρων γεννά παράλληλα «νέες καταταμήσεις», νέους διαχωρισμούς που αποτυπώνονται στα κοινωνικά και αρχιτεκτονικά τοπία των μεγαλουπόλεων. Όμως, η σωστή κατανόηση της χωρικής πραγματικότητας που περιγράφουν δεν θα επαρκεί αν δεν εστιάσουμε στην σχέση του χώρου με τα υποκείμενα που κινούνται σε αυτόν. Οι επενέργειες της συνάντησης «ετερόκλητων» υποκειμενικοτήτων μέσα στην χωρική ενότητα της αυτοκρατορίας είναι απαραίτητη για την διαλεύκανση της θεωρίας του χώρου που οι δύο διανοητές προσφέρουν. Τα υποκείμενα που κινούνται

¹⁸⁵ Steven Feierman, ο.π., σελ. 47.

¹⁸⁶ Edward Said, "Secular Interpretation, the Geographical Element, and the Methodology of Imperialism", στο *After Colonialism: Imperial Histories and Postcolonial Displacements*, (επιμ.) Gyan Prakash, Νιου Τζέρσεϋ, Princeton University Press, 1995, σελ. 36.

μέσα στον χώρο της Αυτοκρατορίας συχνά «δεν μιλάνε» τη γλώσσα του «πλήθους». Αρκεί κανείς να εστιάσει στο πρότζεκτ που προσφέρει η ερευνητική ομάδα Multiplicity στην έκθεση της Documenta 11. Πρόκειται για μια βιντεο-εγκατάσταση μέσα σε ένα σκοτεινό δωμάτιο με οθόνες, προβολές, χάρτες, ειδήσεις. Η εγκατάσταση Solid Sea 01: Ghost Ship ανασυγκροτεί και διηγείται την ιστορία ενός ελληνικής ιδιοκτησίας πλοίου με Μαλτέζο καπετάνιο που προκάλεσε ένα τραγικό δυστύχημα, στις 26 Δεκεμβρίου του 1996, ανοιχτά της Σικελίας, πηγαίνοντας από την Μάλτα στην Ιταλία. Το πλοίο μετέφερε 300 πολιτικούς πρόσφυγες από το Πακιστάν, την Ινδία και την Σρι Λάνκα. Λίγο πριν τις Ιταλικές ακτές οι υπεύθυνοι αποφάσισαν να αποβιβάσουν τους πρόσφυγες σε μια βάρκα μικρής χωρητικότητας. Με μια λάθος μανούβρα, το πλοίο διεμβόλισε την βάρκα προκαλώντας τη μεγαλύτερη σε μέγεθος μεταπολεμική ναυτική τραγωδία της Μεσογείου με 283 νεκρούς. Το ναυάγιο αγνοήθηκε πλήρως από τις ιταλικές αρχές και τις ελληνικές αρχές παρά το γεγονός ότι νεκρά σώματα πάνονταν διαρκώς στα δίκτυα των ιταλικών αλιευτικών. Κάποιοι λίγοι που διασώθηκαν από τους ναύτες του πλοίου αποβιβάστηκαν σε ελληνικό έδαφος, όπου κατήγγειλαν την τραγωδία. Για πέντε περίπου χρόνια τόσο οι Ιταλικές αρχές όσο και η κοινότητα των ψαράδων αρνούνταν την ύπαρξη ναυαγίου μέχρι τη στιγμή που εντοπίστηκε η ταυτότητα ενός νέου από την Σρι Λάνκα. Το κρατικό αυτό έγγραφο ήταν το βασικό τεκμήριο που αξιοποίησε ένας ιταλός δημοσιογράφος της La Repubblica για να αναδείξει το θέμα στα M.M.E. Η ομάδα multiplicity πραγματοποίησε συνεντεύξεις από κάποιους ελάχιστους επιζώντες, κάποιους συγγενείς θυμάτων, κάποιους ακτοφύλακες και κάποιους ψαράδες τις οποίες παρουσίασε σε ξεχωριστές οθόνες στο σκοτεινό χώρο της εγκατάστασης. Το σκοτεινό διάστημα ανάμεσα στις οθόνες, τις αφηγήσεις, είναι και αυτό ένα τεκμήριο για τις «ρωγμές», όχι μόνο πάνω στον «ομαλό» χώρο της παγκοσμιοποίησης αλλά και πάνω στα ίδια της τα υποκείμενα.



Εικόνα 6, Multiplicity, *Solid Sea 01: Ghost Ship* (2002), Documenta 11.

4.4. Το ερώτημα της ταυτότητας: τα υποκείμενα της Αυτοκρατορίας.

Κάθε θεωρία της παγκοσμιοποίησης προσφέρει μια αποτίμηση των υποκειμενικοτήτων που η σύγχρονη ρευστή πραγματικότητα παράγει. Η τελειοποίηση της έννοιας του πλήθους επιτελεί ακριβώς αυτόν στόχο μέσα στα κεφάλαια της Αυτοκρατορίας. Τα χαρακτηριστικά του πλήθους μπορούν να συγκριθούν με μια μεγάλη σειρά ανάλογων θεωρήσεων που εξερευνούν τις ανατρεπτικές δυναμικές που απελευθερώνει η παγκόσμια δικτύωση. Μια αρκετά συναφής θεώρηση είναι αυτή του Arjun Appadurai. Από πολλές πλευρές η αποτίμηση που προσφέρει έχει ομοιότητες με αυτή της Αυτοκρατορίας. Όμως, η σκέψη του Appadurai διαθέτει ορισμένες λεπτές αποχρώσεις που την κάνει να διαφέρει από το οιονεί μεσσιανικό όραμα του πλήθους.

Ο Appadurai περιγράφει, και αυτός, την παγκοσμιοποίηση ως μια «αγχωτική» πραγματικότητα στην οποία τα έθνη-κράτη χάνουν τα προνόμια που διέθεταν στην λήψη αποφάσεων. Επίσης βλέπει μέσα στον σύγχρονο «κόσμο των ροών» (world of flows) την ανάδυση νέων κοινωνικών μορφών που διεκδικούν, αμφισβητούν και αντιστρέφουν τις εξελίξεις της καπιταλιστικής ανάπτυξης επιτυγχάνοντας την μετάδοση γνώσης, την μεγαλύτερη κοινωνική κινητικότητα και την διάδοση νέων στρατηγικών διαβίωσης. Περιγράφει τις διαδικασίες αυτές ως μια «λαϊκή παγκοσμιοποίηση» (grassroots globalization) ή μια «παγκοσμιοποίηση από τα κάτω», που οραματίζεται μια διαφορετική πολιτική κοινωνία.

Όμως, ο Appadurai διακρίνει ορισμένα αδιέξοδα που προσδίδουν στο όραμα της παγκοσμιοποίησης έναν αντινομικό χαρακτήρα. Πρώτον, στο επίπεδο της αναπαράστασης των διαδικασιών αυτών, του λόγου περί παγκοσμιοποίησης, εγκαθίσταται ένα νέο «άπαρτχαϊντ». Παρατηρείται μια τρομακτική αναντιστοιχία ανάμεσα στους ακαδημαϊκούς, εξειδικευμένους, θεσμικούς λόγους που μιλούν για την παγκοσμιοποίηση, το κεφάλαιο, την ιστορία κ.ο.κ. και σε λόγους που «ανησυχούν» για τις επιπτώσεις του «παγκόσμιου» στην πολιτιστική αυτονομία και στην οικονομική επιβίωση στο εσωτερικό εθνικών και περιφερειακών σφαιρών. Εν ολίγοις, ο λόγος περί παγκοσμιοποίησης και τα διεθνή φόρα για το εμπόριο, την εργασία, το περιβάλλον κ.ο.κ. μοιάζουν εντελώς ξένα και αδιάφορα για τα φτωχότερα τμήματα των κοινωνιών που επηρεάζονται από τις διαδικασίες της παγκοσμιοποίησης.

Δεύτερον, ο Appadurai διαπιστώνει πως η αντίληψη ότι κόσμος χαρακτηρίζεται σήμερα από «αντικείμενα, ιδέες, αγαθά, τεχνολογίες και άτομα σε κίνηση» αποτελεί μάλλον αληθοφάνεια. Στην πραγματικότητα ο σύγχρονος κόσμος χαρακτηρίζεται, εξίσου, από δομές, οργανισμούς και άλλες σταθερές κοινωνικές μορφές. Οι δομές αυτές, όμως, όπως το έθνος-κράτος, αναγκάζονται να διαχειριστούν αντικείμενα που βρίσκονται σε κίνηση: μεταναστευτικούς πληθυσμούς, διεθνείς πολιτικές, ρευστές μορφές τεχνολογίας και γνώσης. Η νέα πραγματικότητα δεν περιγράφεται επαρκώς με την έννοια της «ροής», γιατί ‘οι ποικίλες ροές που βλέπουμε –αντικειμένων, ατόμων, εικόνων και λόγων- δεν είναι ταυτόχρονες, συγκλίνουσες, ισομορφικές, ή χωρικά συνεχείς.’ Συγκροτούν αυτό που ο Appadurai ονομάζει «σχέσεις διάζευξης» (relations of disjuncture):

‘Με αυτό εννοώ ότι τα μονοπάτια ή τα ανύσματα που αυτά τα πράγματα παίρνουν έχουν διαφορετικές ταχύτητες, άξονες, σημεία καταγωγής και κατάληξης, και ποικίλες σχέσεις με θεσμικές δομές σε διαφορετικές περιοχές, έθνη και κοινωνίες. Επιπλέον, αυτές οι διαξεύξεις επιταχύνουν διάφορα είδη προβλημάτων και τριβών σε διαφορετικές τοπικές περιπτώσεις. Εν τέλει, είναι οι διαξεύξεις ανάμεσα σε διάφορους φορείς που χαρακτηρίζουν αυτόν τον κόσμο-σε-κίνηση καθώς παράγουν θεμελιακά προβλήματα διαβίωσης, ισότητας, πόνου, δικαιοσύνης και διακυβέρνησης.’¹⁸⁷

Οι συγγραφείς της Αυτοκρατορίας επιχειρούν να εντάξουν στην ευρύτερη εικόνα των αυτοκρατορικών δικτύων μια «διαζευκτική» διάσταση των κοινωνικών σχέσεων. Σε τι βάθος, όμως, φτάνουν οι διατυπώσεις τους; Σημαντικότερες, από αυτή την σκοπιά ανάλυσης, είναι οι θέσεις που διατυπώνουν σχετικά με τις σύγχρονες μορφές φυλετισμού. Αξίζει να σταθούμε στην ενότητα της *Αυτοκρατορίας* με τίτλο «Αυτοκρατορικός φυλετισμός» καθώς σε αυτήν ξεδιπλώνεται ενδεικτικότερα η ανθρωπολογική εικόνα του πλήθους που διαλανθάνει στην εμμενή σκέψη των Hardt και Negri. Μια σημαντική όψη της μετάβασης από τη νεωτερική κυριαρχία στην αυτοκρατορική κυριαρχία είναι, σύμφωνα με τους δύο διανοητές, η αλλαγή στις εκφάνσεις του φυλετισμού στην κοινωνία μας. Βασική τους θέση είναι ότι ο μετανεωτερικός φυλετισμός αποκτά περισσότερο πολιτιστικό και αντι-ουσιοκρατικό

¹⁸⁷ Arjun Appadurai, “Grassroots Globalization and the Research Imagination”, *Public Culture*, Vol. 12, No 1, Χειμώνας 2000, σελ. 5.

χαρακτήρα, και έτσι διευκολύνει τη συγκρότηση του πλήθους μέσω της ταυτοτικής ρευστότητας και της διαπλοκής των διαφορών: 'Οι μόνιμες και βιολογικές έννοιες των λαών τείνουν με αυτόν τον τρόπο να διαλυθούν σε ένα ρευστό και άμορφο πλήθος [...].'¹⁸⁸ Όταν ο αναγνώστης φτάνει στο τέλος της ενότητας έρχεται αντιμέτωπος με μια πρωτότυπη αξιοποίηση του φυλετισμού στις διαδικασίες διαμόρφωσης του πλήθους: 'Ο αυτοκρατορικός φυλετισμός [...], ατενίζοντας ίσως τον 21^ο αιώνα, αρκείται στη διαπλοκή των διαφορών και στη διαχείριση των μικροσυγκρούσεων μέσα στη διαρκώς επεκτεινόμενη σφαίρα δράσης του.'¹⁸⁹ Δηλαδή, η σύγχρονη πολιτισμικοποίηση των κοινωνικών διαφορών, η τάση να λάβουν οι συγκρούσεις πολιτισμικό πρόσημο, εξουδετερώνει τους σημαντικούς ανταγωνισμούς και ενισχύει την συζευκτική λειτουργία των «μοναδικοτήτων».

Ανεξάρτητα από τα συμπεράσματα που μπορεί κανείς να αντλήσει εδώ, οι Hardt και Negri καταθέτουν αρκετά διεισδυτικές θέσεις πάνω στις σύγχρονες μεταλλάξεις του φυλετισμού. Δεν δέχονται ότι ο φυλετισμός έχει ατονήσει, ούτε ότι η κατάργηση του απαρτχάιντ ήταν η ταφόπλακά του. Όμως δέχονται ότι η πλουραλιστική συνύπαρξη ουσιακών ταυτοτήτων, ως εκφράσεις αυτόνομων πολιτιστικών ιδιοτήτων, διευκολύνει τη διαμόρφωση του πλήθους. Ακολουθώντας την ανάλυση του «διαφορικού φυλετισμού» από τον Étienne Balibar δείχνουν πως, στη μετανεωτερικότητα, οι βιολογικές διαφορές υποκαθίστανται από 'κοινωνιολογικά και πολιτισμικά σημαίνοντα ως βασική αναπαράσταση του φυλετικού μίσους και φόβου.'¹⁹⁰ Ο μετανεωτερικός φυλετισμός θεμελιώνεται στην κουλτούρα και όχι στη βιολογία – επιβάλλεται διεκδικώντας το «δικαίωμα στη διαφορά», όπως επισημαίνει ο Balibar. Βέβαια οι συγγραφείς δέχονται πως οι πολιτισμικές ταυτότητες δεν είναι λιγότερο ουσιοκρατικές από τις υποτιθέμενες βιολογικές. Βασίζονται, ακριβώς, σε έναν λόγο περί της φυλής και της φυλετικής ιστορίας ώστε να διαφοροποιηθούν από άλλες πολιτισμικές ταυτότητες. Όμως, τουλάχιστον, σε ένα τέτοιο πλουραλιστικό περιβάλλον δεν μπορεί πια να επιβληθεί η τάση του νεωτερικού φυλετισμού για ιεράρχηση των φυλετικών ταυτοτήτων σύμφωνα με μια ιδεώδη ανθρωπολογική-εξελικτική κλίμακα. Σημασία για τον κυρίαρχο «λόγο της αυτοκρατορίας», για την βιοπολιτική της αυτοκρατορίας, έχουν μονάχα οι πολιτισμικές διαφορές, οι οποίες «καθορίζουν» τα χαρακτηριστικά του

¹⁸⁸ Michael Hardt – Antonio Negri, *Αυτοκρατορία*, σελ. 266.

¹⁸⁹ ο.π., σελ. 266.

¹⁹⁰ Michael Hardt – Antonio Negri, *Αυτοκρατορία*, σελ. 262.

κάθε ατόμου και της κάθε ομάδας, και όχι οι τρόποι ιεράρχησης των διαφορών αυτών. Οι αντιπαλότητες και οι διαμάχες που μπορεί να ξεπηδούν ανάμεσα σε διαφορετικές πολιτισμικές ομάδες δεν δύνανται να επιβάλλουν κάποιο οριστικό ανθρωπολογικό ιδεώδες.

Ο Okwui Enwezor αναφέρει μια αρκετά διαφωτιστική εμπειρία που είχε μέσα σε κουρείο του Brooklyn. Καθώς περίμενε την σειρά του στο σαλόνι του κουρείου παρατήρησε τις πρώτες σειρές μιας διακοσμητικής αφίσας τοίχου με επικεφαλίδα «μαύροι εφευρέτες». Η αφίσα περιείχε μια τεράστια λίστα από όλες τις γνωστές εφευρέσεις. Οι τέσσερις πρώτες γραμμές έλεγαν: πολιτισμός = αφρικανικός, αλφάβητο = αφρικανικό (Αίγυπτος), γραφή = αφρικανική (Αίγυπτος), χαρτί = αφρικανικό. Ο Enwezor κατανοεί την χειρονομία αυτή ως ένα «μύθο της καταγωγής» που συνόδευε την αφροαμερικανική κοινότητα στο κίνημα των πολιτικών δικαιωμάτων και στην εποχή της Μαύρης Δύναμης. Παράλληλα, όμως, επισημαίνει πως ο μύθος αυτός αναλογεί στον τρόπο αυτοκατανόησης της δυτικής υποκειμενικότητας ως μοναδική πηγή γνώσης και πολιτισμού.¹⁹¹ Ίσως αυτό το παράδειγμα «μύθου καταγωγής» ερμηνεύει επαρκώς το φαινόμενο της πολιτισμικοποίησης των διαφορών που οι συγγραφείς της Αυτοκρατορίας εντάσσουν στην ανάλυσή τους. Η αφροαμερικανική κοινότητα επινοεί μια πολιτισμική ταυτότητα που την διαφοροποιεί ως μοναδικότητα και ταυτόχρονα την εντάσσει στην αφήγηση της «παγκόσμιας ιστορίας του πολιτισμού». Από αυτή την οπτική γωνία ο μοντέρνος βιολογικός φυλετισμός είναι νεκρός. Επιπλέον, η εξουδετέρωση των βιολογικών διαφορών συνιστά απόδειξη, σύμφωνα με την λογική που ακολουθούν οι συγγραφείς, ότι κανένας ανταγωνισμός δεν είναι ριζικός μέσα στο κοινωνικό και ότι η «συντακτική δύναμη» μπορεί να τον υπερβεί.

Αποτελεί, όμως, η υποχώρηση του βιολογικού φυλετισμού δείγμα ότι η αυτοκρατορία μπορεί να σχετικοποιήσει τις κοινωνικές εντάσεις και να εξασφαλίσει κάποια, θετική για το πλήθος, κοινωνική εμμένεια; Η Αυτοκρατορία δημοσιεύτηκε σε μια εποχή που ο δεξιός λαϊκισμός θα αρχίσει να αποκτά ξεχωριστή δυναμική στην Ευρώπη, δείχνοντας τα όρια του πλουραλιστικού φιλελευθερισμού όπως τον ενσάρκωνε η ευρωπαϊκή πολιτική του Τρίτου Δρόμου. Σύμφωνα με την, αρκετά γνωστή, ανάλυση της Chantal Mouffe, το πλουραλιστικό *zeitgeist* της ευρωπαϊκής πολιτικής συναίνεσης, «πέραν της δεξιάς και της αριστεράς», άφησε ελεύθερο το

¹⁹¹ Okwui Enwezor, “Mega-Exhibitions and the Antinomies of a Transnational Global Form”, *MJ – Manifesta Journal*, N. 2 (αφιέρωμα στις μπιενάλε) Χειμώνας 2003 / Άνοιξη 2004, σσ. 21-22.

πεδίο της πολιτικής σε υπαρκτά κόμματα της λαϊκίστικης δεξιάς, τα οποία πέτυχαν να κινητοποιήσουν τα κοινωνικά πάθη εργαλειοποιώντας την παραμελημένη ιδέα της «λαϊκής κυριαρχίας».¹⁹² Στην κεντρική ευρωπαϊκή σκηνή, η υποκατάσταση του πολιτικού από το νομικό και τεχνοκρατικό τομέα, η κυριαρχία της ελεύθερης αγοράς και των δικαιωμάτων, δεν οδήγησε στην βιοπολιτική συνοχή που υπόσχεται η αυτοκρατορία, αλλά στην αναζωπύρωση της ξеноφοβίας και του ηθικισμού στην πολιτική σφαίρα. Στην διεθνή πολιτική σκηνή, η 11^η Σεπτέμβρη ήταν το οριστικό χτύπημα στην αναπτυξιακή αισιοδοξία που χαρακτήρισε την δεκαετία του '90. Οι νέοι εδαφικοί, πολιτισμικοί, θρησκευτικοί, εθνοφυλετικοί διαχωρισμοί που αναζωπυρώθηκαν στα πλαίσια της «σύγκρουσης των πολιτισμών», των «αξόνων του κακού», της σύγκρουσης των ισλαμικών ταυτοτήτων στη Μέση Ανατολή δεν επιβεβαιώνουν μάλλον την υπερβολικά αισιόδοξη θεώρηση του «πολιτιστικού φυλετισμού».

Όμως, την ίδια στιγμή που οι δυτικές φιλελεύθερες κοινωνίες ουδετεροποιούν τις κοινωνικές διαφορές μέσα από την πολυπολιτισμικότητα, η Αφρική αποκτά μια όλο και πιο απόμακρη και σκοτεινή υπόσταση για τις δυτικές πολιτικές και κοινωνικές αναπαραστάσεις. Όπως θα σημείωνε ο Appadurai, ορθώνεται ένα νέο άπαρτχαϊντ ανάμεσα στις δυτικές ακαδημαϊκές ελίτ, στα πεδία λήψης αποφάσεων και στην μετααποικιακή αφρικανική πραγματικότητα. Μπορεί κανείς να εντοπίσει την απόσταση αυτή στην αυξανόμενη παραγωγή λόγων, επιστημονικών εκθέσεων και αρθρογραφίας που περιγράφει την Αφρική σαν μια ήπειρο που δεν ανήκει στον «πολιτισμένο κόσμο». Ο Dunn υπογραμμίζει πως μια σειρά από σύγχρονες προσεγγίσεις στο χώρο της πολιτικής ανάλυσης και των διεθνών σχέσεων διατυπώνουν τη θεωρία του «Νέου Βαρβαρισμού». Με αφορμή τις διαμάχες που ξέσπασαν σε περιοχές όπως η Sierra Leone, η Ρουάντα, το Ζαίρ/Κογκό και η Σομαλία, πολιτικοί αναλυτές-σχολιαστές με σημαντική επιρροή, όπως ο Robert Kaplan, υποστηρίζουν ότι η αφρικανική ήπειρος μαστίζεται από την άσκοπη φυλετική βία που γεννά η 'κουλτούρα και το περιβάλλον'.¹⁹³ Η «πολιτισμικοποίηση»

¹⁹² Βλ. ιδιαίτερα το κεφάλαιο «Το 'τέλος της πολιτικής' και η πρόκληση της λαϊκίστικης δεξιάς» στο Chantal Mouffe, *Το δημοκρατικό παράδοξο*, μτφρ. Αλέξανδρος Κιοπκιολής, προλ.-επιμ. Γιάννης Σταυρακάκης, Αθήνα, εκδόσεις Πόλις, 2000.

¹⁹³ Ο Dunn αναφέρεται κυρίως στο άρθρο του Robert Kaplan, "The Coming Anarchy", *Atlantic Monthly*, Φεβρουάριος 1994. Επίσης παραπέμπει σε εκτενή αρθρογραφία που προωθεί την έννοια του «νέου βαρβαρισμού». Χαρακτηριστικά παραθέτουμε σχετικά αφιερώματα περιοδικών: Time: 25 Νοέμβρη 1996, Newsweek: 2 Δεκέμβρη 1996, Economist: 8 Ιουλίου 1995 και πολλά άλλα. Βλ. Kevin C. Dunn, "Africa's Ambiguous Relation to Empire and Empire", στο *Empire's New Clothes: Reading Hardt and Negri*, (Eds) Paul A. Passavant και Jodi Dean, Λονδίνο, Routledge, 2004, σελ. 161.

των διαφορών δεν δείχνει, εδώ, να μειώνει τις αποστάσεις του παγκοσμιοποιημένου χώρου αλλά να υψώνει νέα σύνορα.

Οι συγγραφείς της Αυτοκρατορίας δεν περιγράφουν πειστικά τους παράγοντες εκείνους που κάνουν την πολυπολιτισμικότητα και το «νέο φυλετισμό» απαραίτητα στάδια σε μια πορεία προς την συγκρότηση του πλήθους. Έτσι, η έννοια του «πολιτισμένου» κόσμου που εισάγουν στο κείμενό τους, παραμένει στο επίπεδο της οικονομικής περιγραφής της κεφαλαιοκρατικής ανάπτυξης (πληροφορικοποίησης) και κουλτούρας –δηλαδή, δεν υπερβαίνει τις σταθερές των μαρξιστικών κειμένων που υποτίθεται ότι επιχειρεί να αναθεωρήσει. Εδώ, οι διεθνείς καλλιτεχνικοί θεσμοί της τέχνης αποδεικνύονται μάλλον προσεκτικότεροι από τους συγγραφείς τις αυτοκρατορίας. Αυτό όμως συμβαίνει επειδή η σύγχρονη τέχνη έχει αναβαθμίσει σημαντικά τον ρόλο της προσωπικής τεκμηρίωσης αναπτύσσοντας μια «πολιτική της αλήθειας». Στρέφεται προς τον «τεκμηριωτισμό» (τις συνεντεύξεις, τα βίντεο, τα πάσης φύσεως ντοκουμέντα) για να αναδείξει υποκειμενικές διαδρομές και ιστορίες που έχουν παγκόσμια σημασία και αναδεικνύουν τις αντιφάσεις της παγκοσμιοποίησης. Έτσι, ακόμα και οι επιμελητές και θεωρητικοί που ομνύουν στον «πλουραλισμό» γνωρίζουν πως η αγαθή αυτή έννοια κρύβει ανισότητες και εξαναγκασμούς.

Υπάρχουν αρκετά σημεία μέσα στην *Αυτοκρατορία* όπου οι συγγραφείς επιχειρούν να εξισορροπήσουν τον οιονεί καταλυτικό ρόλο που αποδίδουν στην εμμένεια. Μια τέτοια απόπειρα εξισορρόπησης αποτελεί η αναφορά σε «νέες κατατμήσεις» (segmentations) στο εσωτερικό του αυτοκρατορικού χώρου, στο σχετικό υποκεφάλαιο του τρίτου μέρους της Αυτοκρατορίας¹⁹⁴. Οι αναφορές αυτές, όμως, ενισχύουν τις αντιφάσεις που παρουσιάζει το κείμενο της *Αυτοκρατορίας*. Οι συγγραφείς πραγματοποιούν ελιγμούς ανάμεσα σε, μάλλον, ασύμβατες θεωρήσεις: η βιοπολιτική ρύθμιση προεκτείνεται στο σύνολο του πλανήτη, τα εθνικά σύνορα παρακμάζουν, αλλά οι κοινωνικές ανισότητες και κατατμήσεις δεν έχουν εκλείψει - σε ορισμένες περιπτώσεις, όπως παρατηρούν, έχουν γίνει πιο ανελαστικές. Δεν διστάζουν να επισημάνουν το γεγονός ότι η «αυτοκρατορία», καθώς εισβάλλει παντού και συνδέει τους πιο άνισους πολιτισμούς και εργατικές δυνάμεις, εγκυμονεί νέες κοινωνικές εντάσεις και κινδύνους. Εξηγούν όμως τις νέες κοινωνικές εντάσεις ως

¹⁹⁴ Το υποκεφάλαιο έχει, ακριβώς, τον τίτλο «Οι νέες κατατμήσεις». Βλ. Michael Hardt – Antonio Negri, *Αυτοκρατορία*, σελ. 449.

προκλητό αποτέλεσμα των νέων κεφαλαιοκρατικών πρακτικών που επιχειρούν να κάμψουν την εργατική δύναμη. Η χρήση και εξάπλωση της τεχνολογίας έχει ως παράλληλο-στρατηγικό στόχο την αποδυνάμωση των αντιστάσεων της εργατικής δύναμης, ώστε να επιτευχθεί «χρονική ευελιξία» και μεγαλύτερη αποδοτικότητα. Η ελαστικοποίηση των εργασιακών σχέσεων, οι νέες καταταμίσεις της εργασίας με βάση την παραγωγικότητα, παρουσιάζονται ως τμήμα του αυτοκρατορικού βιοπολιτικού σχεδίου, με απώτερο στόχο το πλήγμα στην εργασιακή φαντασία. Πρόκειται για μια διαδικασία «αναπρολεταριοποίησης» της παγκόσμιας εργασίας ώστε να καταστεί πιο ευέλικτη, αλλά και πιο ελεγχόμενη. Πως επιτυγχάνεται ο έλεγχος της σύγχρονης εργασίας; Η αυτοκρατορία τρομοκρατεί τους πάντες με τον φόβο του αποκλεισμού, της φτώχειας και της ανεργίας. Η «αυτοκρατορική διοίκηση», όπως οι συγγραφείς ονομάζουν την «νέα κυβερνητικότητα», επιβάλλει αυτοβούλως τις νέες καταταμίσεις ώστε να θέσει υπό έλεγχο την γενική διάνοια. Η πραγματικότητα συνθέτει έναν «ομαλό χώρο», δίχως εθνικά σύνορα, που ταυτόχρονα κατακερματίζεται εξαιτίας των εργασιακών σχέσεων.¹⁹⁵ Για μια ακόμη φορά, στο υπόστρωμα της ανάλυσης περί «νέων υποκειμενικοτήτων», το κεφάλαιο συγκρούεται ευθέως με την εργασία.

Τούτη η, μυθικών διαστάσεων, σύγκρουση μεταξύ αυτοκρατορικής βιοπολιτικής και εργασίας δεν δείχνει να συμπεριλαμβάνει την «υπανάπτυκτη» μετααποικιακή Αφρική. Ο λόγος είναι μάλλον απλός αλλά οι συγγραφείς της Αυτοκρατορίας αποφεύγουν να τον διατυπώσουν. Οι νέες καταταμίσεις, αναφορικά με την Αφρική, δεν είναι εργασιακές (ή βιοπολιτικές) αλλά, πρωτίστως εδαφικές. Αν η σύγχρονη βιοπολιτική είναι αποτελεσματική είναι γιατί, εν πολλοίς, εμποδίζει τις πληθυσμιακές ροές προς τον δυτικό κόσμο. Ο Dunn προσφέρει μια λίγο διαφορετική εικόνα των «νέων καταταμίσεων»:

‘Μέσα σε ορισμένα τμήματα της Αφρικής, βλέπει κανείς καθαρά ότι τα εθνικά-κρατικά σύνορα είναι συχνά πορώδη, με την ροή των ατόμων, των όπλων, των αγαθών και των πηγών σε μεγάλο βαθμό ανεξέλεγκτη. Ωστόσο, τα σύνορα μεταξύ Αφρικής και Δύσης παραμένουν εξαιρετικά σημαντικά. Στην πραγματικότητα, κάποιος θα μπορούσε να ισχυριστεί ότι οι προσπάθειες των δυτικών κυβερνήσεων να οριοθετήσουν και να αστυνομεύσουν αυτά τα σύνορα έχουν τελικά αυξηθεί τα τελευταία χρόνια, με μαζικές απόπειρες

¹⁹⁵ Βλ. *Αυτοκρατορία*, σσ. 449-452.

αναχαίτισης της ροής των αιτούντων άσυλο, των παράνομων οικονομικών μεταναστών, των ναρκωτικών, των όπλων, των λαθρεμπόρων και άλλων ανεπιθύμητων.¹⁹⁶

Οι νέες κατατμήσεις μοιάζουν σήμερα ακόμα περισσότερο εδαφικές και συνοριακές αν εστιάσει κανείς στις πολιτικές αστυνόμευσης που εφαρμόζουν χώρες όπως η Ισπανία (με την κυβέρνηση Aznar να ψηφίζει, πριν από λίγα χρόνια, έναν από τους σκληρότερους μεταναστευτικούς νόμους) αλλά και ευρύτερα η Ευρώπη και η Αμερική. Η έλλειψη, αν όχι συγκεκριμένων στοιχείων, έστω μιας πιο λεπτομερούς εικόνας σχετικά με τις σύγχρονες μεταναστευτικές ροές κάνει το παράδειγμα του «πλήθους» να κινείται περισσότερο στη σφαίρα μιας φανταστικής ανθρωπολογίας. Στη σφαίρα αυτή καθοριστικό ρόλο παίζει ο σύγχρονος «νομαδισμός» και η «συντακτική δύναμη». Η νομαδική κινητικότητα τοποθετείται στο επίκεντρο του οντολογικού ορισμού του πλήθους στην ενότητα με τίτλο «Νομαδισμός και επιμειξία». Οι «συντακτικές δυνάμεις» του πλήθους συγκρούονται αδιάκοπα με τη συντεταγμένη δύναμη της αυτοκρατορίας μετατρέποντας την αντίσταση σε «αγάπη και κοινότητα».¹⁹⁷ Αυτή η αυθόρμητη εκδήλωση «αγάπης» και «κοινοτήτας» περιγράφεται πάλι με «χωρικούς» όρους – ο χώρος είναι το προνομιακό πεδίο έκφρασής της: «Ο χώρος που απλώς μπορεί να διασχιστεί πρέπει να μετασχηματιστεί σε έναν χώρο ζωής· η κυκλοφορία πρέπει να γίνει ελευθερία. Με άλλα λόγια, το ευκίνητο πλήθος πρέπει να επιτύχει μια παγκόσμια υπηκοότητα».¹⁹⁸

Το αίτημα για μια «παγκόσμια υπηκοότητα» δεν είναι τόσο «στρατηγική διεκδίκηση», όσο αποτέλεσμα μιας εμμενούς «ηθικοπρακτικής» που ενισχύεται από τις διαφαινόμενες δυνατότητες (αρχικά, περισσότερο μια ελπίδα). Υπάρχει μια λανθάνουσα διαλεκτική θεμελίωσης του πλήθους που έχει ως εξής: α) τα αυτοκρατορικά δίκτυα δημιουργούν πρώτα την δυνατότητα του «κυκλοφορείν»· β) μέσα από το κυκλοφορείν αναδύεται η «δυνητικότητα» του πλήθους, δηλαδή το πλήθος ως μια δυνητικότητα· γ) η ανάδυση της δυνητικότητας αυτής καθιστά την κυκλοφορία υπέρτατη «ηθική πράξη» της αντιαυτοκρατορικής οντολογίας, δηλαδή

¹⁹⁶ Kevin C. Dunn, “Africa’s Ambiguous Relation to Empire and Empire”, στο *Empire’s New Clothes: Reading Hardt and Negri*, (Eds) Paul A. Passavant και Jodi Dean, Λονδίνο, Routledge, 2004, σσ. 153-154.

¹⁹⁷ Michael Hardt – Antonio Negri, *Αυτοκρατορία*, σελ. 480.

¹⁹⁸ ο.π., σελ. 480.

της οντολογίας του πλήθους. Όσο το κείμενο της Αυτοκρατορίας πλησιάζει στις τελευταίες σελίδες, οι διακηρύξεις περί εμμένειας μετασχηματίζονται σε μια ιδεαλιστική θεώρηση του «κυκλοφορείν». Οι τρεις βασικές στιγμές της θεώρησης αυτής συνοψίζονται σε μια πυκνή φράση της ενότητας για τον «νομαδισμό και την επιμειξία»: 'Η δύναμη του κυκλοφορείν είναι ο βασικός προσδιορισμός της δυνητικότητας του πλήθους, και η κυκλοφορία είναι η πρώτη ηθική πράξη της αντιαυτοκρατορικής οντολογίας.'¹⁹⁹ Η διαλεκτική του πλήθους συνοδεύεται επομένως από μια νέα κατηγορική προσταγή, που οι συγγραφείς δεν αρθρώνουν ρητά: «οφείλεις να κυκλοφορείς».

Γιατί όμως να θεωρήσουμε, όπως οι συγγραφείς κάνουν, πως το σύγχρονο «κυκλοφορείν» μπορεί να κάνει το πλήθος να φαντάζει στα ίδια του τα μάτια ως δυνητικότητα, δηλαδή, ως μια «πραγματική πιθανότητα»; Η εξήγηση που οι συγγραφείς προσφέρουν είναι μάλλον λογικοφανής και βασίζεται στην άτυπη συνεργατική κουλτούρα που γεννά η κυκλοφορία της εργασίας, ανάμεσα στις ίδιες τις εργατικές δυνάμεις: 'Η νέα εγκάρσια κινητικότητα του πειθαρχημένου εργατικού δυναμικού είναι σημαντική γιατί δηλώνει μια πραγματική και ισχυρή αναζήτηση ελευθερίας και μια διαμόρφωση νέων, νομαδικών επιθυμιών οι οποίες είναι αδύνατο να ανασχεθούν και να ελεγχθούν στο πλαίσιο του πειθαρχικού καθεστώτος.'²⁰⁰ Άλλωστε, το πλήθος παρουσιάζεται ως το διαλεκτικό αποτέλεσμα της παγκοσμιοποίησης της αγοράς εργασίας. Τούτο αρθρώνεται σαφέστερα όταν οι συγγραφείς υποστηρίζουν ότι: 'Όταν το νέο πειθαρχικό καθεστώς δημιουργεί την τάση για μια παγκόσμια αγορά της εργατικής δύναμης, δημιουργεί επίσης την πιθανότητα της αντίθεσής της. Δημιουργεί την επιθυμία για απόδραση από το πειθαρχικό καθεστώς και ένα απείθαρχο πλήθος εργατών που επιθυμούν να είναι ελεύθεροι.'²⁰¹

Το πλήθος, όπως περιγράφεται στις τελευταίες ενότητες του βιβλίου, είναι ένα υποκείμενο που ταλαντεύεται ανάμεσα στην αυθόρμητη απείθεια και στην επίμονη διεκδίκηση. Αν η αντίσταση, ως απείθεια στις αυτοκρατορικές προσταγές, αποτελεί μια «αυθόρμητη» (σχεδόν φυσική) αντίδραση στην «αυτοκρατορική διοίκηση», τότε τα αιτήματά του πλήθους ενσαρκώνουν ένα βαθιά ιδεαλιστικό, ηθικό πράττειν που τροφοδοτείται από την ελπίδα – την δυνητικότητα. Το πλήθος διεκδικεί πρωτίστως,

¹⁹⁹ ο.π., σελ. 482.

²⁰⁰ Michael Hardt – Antonio Negri, *Αυτοκρατορία*, σελ. 342.

²⁰¹ ο.π., σελ. 480.

μας λένε, μια παγκόσμια υπηκοότητα. Πώς όμως ένα ριζικά απείθαρχο υποκείμενο μπορεί, ταυτόχρονα, να διεκδικεί «κάτι» από τον ίδιο τον «αυτοκρατορικό ελεγκτικό μηχανισμό»; Εδώ οι συγγραφείς δεν μπορούν παρά να δικαιώσουν το πλήθος μέσα από τις υποκειμενικές σχέσεις της φουκωικής βιοπολιτικής υπογραμμίζοντας τον διαλυτικό – φυγόκεντρο ρόλο που τα αιτήματα μπορούν να αποκτήσουν.

Ωστόσο, η «βιοπολιτική εξήγηση» φλερτάρει ξανά με τη θεωρία της πραγματικής υπαγωγής που ανασκευάζει τις παγκόσμιες οικονομικές γεωγραφίες. Η ενοποίηση της παγκόσμιας αγοράς προκαλεί μια, άνευ προηγουμένου, «αντιμετάθεση» του Τρίτου και του Πρώτου Κόσμου. Ο Πρώτος κόσμος εισβάλλει στον Τρίτο και ο Τρίτος στον Πρώτο καθώς χρηματιστήρια, τράπεζες και πολυεθνικές μεταφέρονται στον, μέχρι πρότινος, Τρίτο Κόσμο και δημιουργούν το «μοναδικό συνεκτικό πεδίο» που ονομάζεται παγκόσμια αγορά. Όπως το θέτουν: 'Η οικονομική γεωγραφία και η πολιτική γεωγραφία αποσταθεροποιούνται, με αποτέλεσμα τα σύνορα μεταξύ των διαφόρων ζωνών να καθίστανται ρευστά και μεταβλητά.'²⁰² Η αποσταθεροποίηση της οικονομικής και πολιτικής γεωγραφίας μάλλον καθιστά την όποια διάκριση μεταξύ Τρίτου και Πρώτου Κόσμου άσχετη. Όμως, όπως παρατηρεί ο Giovanni Arrighi, το γεγονός ότι ο Τρίτος Κόσμος γεμίζει ουρανοξύστες κι ότι η φτώχεια του Τρίτου Κόσμου μπορεί πια να βρεθεί παντού μέσα στον Πρώτο δεν σημαίνει ότι η απόσταση ανάμεσα στον πλούτο του Πρώτου και του Τρίτου έχει μειωθεί.²⁰³ Η υπερβολή των συγγραφέων σχετικά με την υπέρβαση του διαχωρισμού Βορρά-Νότου χαρακτηρίζει την εικόνα που έχουν για την πραγματικότητα των ροών του κεφαλαίου και της εργασίας. Ο Dunn, τοποθετώντας την Αφρική στο επίκεντρο, εκφράζει σοβαρές αμφιβολίες για το πόσο η κινητικότητα της εργασίας πραγματικά αυξάνεται σήμερα. Υπογραμμίζει πως, μετά την Βορειοαμερικανική Συμφωνία Ελεύθερου Εμπορίου (NAFTA), το κεφάλαιο έχει γίνει πιο ευέλικτο αλλά η εργασία όχι. Επιπλέον, μετά την 11^η Σεπτεμβρίου, ο έλεγχος των μεταναστευτικών ροών έχει αυξηθεί δραματικά στις Η.Π.Α. με αποτέλεσμα να επηρεάζεται σε πολύ μεγάλο βαθμό η ροή της εργασίας. Το παράδειγμα της Νοτίου Αφρικής είναι επίσης ενδεικτικό. Κατά την διάρκεια της αποικιοκρατίας, η κυκλοφορία της εργασίας στη Νότιο Αφρική ήταν ιδιαίτερα έντονη καθώς άντρες από

²⁰² ο.π., σελ. 343.

²⁰³ Ο Arrighi σημειώνει πως, με βάση τις μετρήσεις του Εθνικού Ακαθάριστου Προϊόντος, η ψαλίδα των εισοδημάτων μεταξύ Πρώτου και Τρίτου Κόσμου έχει διευρυνθεί σχεδόν 1% από το 1960 στο 1999, αν εξαιρέσουμε την Κίνα από τον υπολογισμό. Giovanni Arrighi, "Lineages of Empire", *Debating Empire*, (επιμ.) Gopal Balakrishnan, Λονδίνο, Verso, 2003, σσ. 32-33.

τη Μοζαμβίκη, το Malawi, το Lesotho και τη Ζουαζιλάνδη αναγκάζονταν να εργαστούν στα νοτιοαφρικανικά ορυχεία. Όμως, μετά το τέλος του απαρτχάιντ ο κρατικός μηχανισμός έχει θέσει, σε μεγάλο βαθμό, υπό τον έλεγχό του την ροή της εργασίας αυξάνοντας την επιτήρηση των βόρειων συνόρων και επιβάλλοντας αυστηρές ρυθμίσεις για τη μετανάστευση.²⁰⁴ Ο Arrighi απορρίπτει, και αυτός, ως εντελώς ανακριβή, τον ισχυρισμό των δύο συγγραφέων ότι οι μεταναστευτικές ροές του 19^{ου} αιώνα ήταν «γλιππούτιες» μπροστά στις μαζικές μετακινήσεις του 20^{ου}. Αντίθετα, επισημαίνει πως, αναλογικά, οι ροές του 19^{ου} αιώνα ήταν πολύ μεγαλύτερες, ειδικά αν συνυπολογίσουμε τη μετανάστευση από την Ασία στην Ευρώπη και στο εσωτερικό της Ασίας.

Όμως, και η ίδια η ροή του κεφαλαίου λαμβάνει χώρα, σε μεγαλύτερο βαθμό, μεταξύ των ίδιων των εύπορων χωρών – λίγος πλούτος ρέει προς τις φτωχότερες χώρες. Τα στοιχεία αυτά δεν συνιστούν μονάχα αμφισβήτηση της οικονομικής πραγματικότητας που περιγράφουν οι συγγραφείς της Αυτοκρατορίας αλλά, πολύ περισσότερο, αμφισβητούν τις βασικές προϋποθέσεις που θέτουν για την απελευθέρωση του πλήθους: την εξίσωση Βορρά-Νότου μέσω της κινητικότητας του κεφαλαίου και την εξίσωση Νότου-Βορρά μέσω της κινητικότητας της εργασίας.²⁰⁵

Στην Αυτοκρατορία, η πραγματικότητα δείχνει να προσαρμόζεται συχνά στο εμμενές όραμα του πλήθους μέσα από εικόνες που υπόσχονται την περίφημη ανθρωπολογική μετάλλαξη που προκαλεί η ροή της εργασίας και η κινητικότητα, δηλαδή, στην γλώσσα των συγγραφέων, η συνεργασία, η έξοδος και η επικοινωνία. Σε ορισμένα σημεία του κειμένου είναι δύσκολο να διακρίνει κανείς τον ευσεβή πόθο από την αμερόληπτη περιγραφή της πραγματικότητας, τον οπτιμισμό της εμμένειας από την ζοφερή πραγματικότητα της σύγχρονης μετανάστευσης:

‘Είναι δυνατόν να φανταστούμε τη γεωργία και τις βιομηχανίες υπηρεσιών των ΗΠΑ χωρίς την εργασία των μεξικανών μεταναστών, ή τα αραβικά πετρέλαια χωρίς την εργασία των Παλαιστίνιων και των Πακιστανών; Και ποια τύχη θα είχαν οι λαμπροί, επαναστατικοί τομείς της ύλης παραγωγής, από το «design» ως τη μόδα, και από την ηλεκτρονική ως

²⁰⁴ Βλ. Kevin C. Dunn, “Africa’s Ambiguous Relation to Empire and *Empire*”, στο *Empire’s New Clothes: Reading Hardt and Negri*, (Eds) Paul A. Passavant και Jodi Dean, Λονδίνο, Routledge, 2004, σελ. 155.

²⁰⁵ Βλ. Giovanni Arrighi, “Lineages of Empire”, *Debating Empire*, (επιμ.) Gopal Balakrishnan, Λονδίνο, Verso, 2003, σελ. 33.

την επιστήμη στην Ευρώπη, τις Ηνωμένες Πολιτείες και την Ασία, αν δεν υπήρχε η «παράνομη εργασία» των μεγάλων μαζών που έλκονται προς τους ακτινοβόλους ορίζοντες του κεφαλαιοκρατικού πλούτου και της ελευθερίας; Οι μαζικές μεταναστεύσεις έχουν γίνει απαραίτητες για την παραγωγή.²⁰⁶

Όπως συνήθως, μια τέτοια περιγραφή της νέας οικονομίας συνοδεύεται από μεσσιανικούς οραματισμούς που ανάγουν την οικονομική μετανάστευση σε οντολογία του πλήθους: 'Έτσι το πλήθος αποκτά τη δύναμη να βεβαιώσει την αυτονομία του, ταξιδεύοντας και εκφραζόμενο μέσω ενός μηχανισμού εκτεταμένης εγκάρσιας εδαφικής επανιδιοποίησης.²⁰⁷ Η οντολογία του πλήθους αποφεύγει όμως να εξετάσει την πιθανή «ασυμβατότητά» της με την εμπειρία ολόκληρων ηπείρων – κυρίως της Ασίας και της Αφρικής. Ο Arrighi έχει επισημάνει πως, ενώ ο διαχωρισμός Βορρά-Νότου διατηρείται, σημαντικό κομμάτι της κατασκευαστικής δραστηριότητας έχει μεταφερθεί τα τελευταία 40 χρόνια από την Βόρεια Αμερική και την Δυτική Ευρώπη στην Ανατολική Ασία επιφέροντας μια διόλου ευκαταφρόνητη μετατόπιση του χρηματιστηριακού κεφαλαίου του κλάδου των κατασκευών. Αυτή η μακροοικονομική εξέλιξη ενδέχεται να επηρεάσει την εικόνα της «αυτοκρατορίας» που οι Hardt και Negri σχεδιάζουν, ειδικά αν κανείς υπολογίσει ότι η Ανατολική Ασία έχει μια πολύ μεγαλύτερη ιστορία κράτους και αγοράς από αυτή της Ευρώπης και της Βόρειας Αμερικής. Τελικά, ο Arrighi καταλήγει στο συμπέρασμα ότι η *Αυτοκρατορία* εστιάζει μονόπλευρα στις Ευρω-Αμερικανικές ιστορικές διαγραμματίσεις δίχως να εξετάζει τον ρόλο που έπαιξε, και θα παίξει εντονότερα στο μέλλον, η Ασία.²⁰⁸

Η εικόνα της εργασιακής μετανάστευσης απέχει ριζικά από την οντολογία της εργασίας που οι δύο συγγραφείς προσφέρουν. Όπως εύστοχα σχολιάζει ο Dunn, 'Δεν θέλω να αμφισβητήσω τα πιθανά απελευθερωτικά αποτελέσματα της μετακίνησης. Αλλά με περίπου δεκατέσσερα εκατομμύρια πρόσφυγες και εκτοπισμένους στην Αφρική, ο νομαδισμός έχει πολύ περισσότερη σχέση με την επιβίωση παρά με την απελευθέρωση. Ως εκ τούτου, είναι δύσκολο να φανταστεί κανείς ότι οι Σουδανοί πρόσφυγες, οι εκτοπισμένοι Κονγκολέζοι, ή οι τόσοι Αφρικανοί που ασχολούνται με την λαθραία διακίνηση αγαθών πέρα από τα κρατικά σύνορα για οικονομική

²⁰⁶ Michael Hardt – Antonio Negri, *Αυτοκρατορία*, σελ. 525.

²⁰⁷ ο.π., σελ. 525.

²⁰⁸ Giovanni Arrighi, "Lineages of Empire", *Debating Empire*, (επιμ.) Gopal Balakrishnan, Λονδίνο, Verso, 2003, σελ. 40.

επιβίωση, είναι τμήμα αυτού που οι Hardt και Negri θα περιέγραφαν ως «αντιαυτοκρατορική οντολογία».²⁰⁹ Η μετανάστευση μετατρέπεται καταχρηστικά σε μεταφορά κάθε είδους «μετακίνησης-μετατόπισης». Κάθε αρνητικότητα που συνδέεται με το μεταναστευτικό φαινόμενο εξαλείφεται και παρουσιάζεται ως ανιδιοτελής κατάφαση και χειραφέτηση. Όπως σχολιάζει ο Laclau, «Είναι περιττό να πούμε ότι αυτή η πολεμική αντίληψη της μεταναστευτικής διαδικασίας δεν αντιστοιχεί σε καμία πραγματικότητα: οι λόγοι που ωθούν διάφορες ομάδες ανθρώπων στη μετανάστευση είναι πολύ διαφορετικοί και δεν ενοποιούνται γύρω από καμία αντι-αυτοκρατορική σταυροφορία».²¹⁰

Σημασία έχει να σταθούμε στον ισχυρισμό των δύο συγγραφέων ότι ο νομαδισμός είναι μια απελευθερωτική δύναμη που εκφράζει την επιθυμία για «ανθρώπινη επικοινωνία».²¹¹ Ένα από τα μεγάλα προβλήματα της πολιτικής πρότασης που οι συγγραφείς αρθρώνουν είναι ότι δεν περιγράφουν πώς η αόριστη αυτή επιθυμία μετατρέπεται σε συγκεκριμένο αίτημα, σε διεκδίκηση ενός δικαιώματος για «απεριόριστη μετακίνηση» και «παγκόσμια υπηκοότητα». Το πρόβλημα γίνεται πιο περίπλοκο από την στιγμή που διατυπώνουν την πρότασή τους στην γλώσσα των δικαιωμάτων. Τιτλοφορούν, άλλωστε, την σχετική ενότητα «Απεριόριστες διαδρομές (το δικαίωμα σε μια παγκόσμια υπηκοότητα)». Πώς μια επιθυμία μπορεί να μετασχηματιστεί σε διεκδίκηση δικαιώματος από ένα «υποκείμενο» που αρνείται κάθε διαμεσολάβηση; Όπως εύστοχα το έθεσε ο Laclau, «[...] τα αιτήματα και τα δικαιώματα πρέπει να τύχουν αναγνώρισης, και ο φορέας προς τον οποίο απευθύνεται το αίτημα της αναγνώρισης δεν μπορεί να βρίσκεται σε σχέση πλήρους εξωτερικότητας ως προς τις κοινωνικές διεκδικήσεις».²¹² Πως γίνεται ένα «υποκείμενο» που δεν «αναπαρίσταται», που με ριζικό τρόπο «διαλύει» κάθε αναπαράσταση, να διεκδικεί την αναγνώριση; Από ποιόν; Εδώ βρισκόμαστε μπροστά σε ένα «παράδοξο του πλήθους». Υπάρχει ένα δικαίωμα, μας λένε, από το οποίο εξαρτάται στενά η «παραγωγή της ζωής του πλήθους» - το δικαίωμα στην απεριόριστη μετακίνηση. Το δικαίωμα αυτό συνοδεύεται από άλλα δύο, απολύτως σχετικά δικαιώματα, το «δικαίωμα σε έναν κοινωνικό μισθό» και το «δικαίωμα στην

²⁰⁹ Kevin C. Dunn, «Africa's Ambiguous Relation to Empire and Empire», στο *Empire's New Clothes: Reading Hardt and Negri*, (Eds) Paul A. Passavant και Jodi Dean, Λονδίνο, Routledge, 2004, σελ. 156.

²¹⁰ Ernesto Laclau, «Είναι δυνατόν να εξηγηθούν οι κοινωνικοί αγώνες εμμενώς;» (μτφρ) Γρηγόρης Ανανιάδης, Σύγχρονα Θέματα, Τεύχος 82, Ιούνιος 2003, σελ. 93.

²¹¹ Βλ. Michael Hardt – Antonio Negri, *Αυτοκρατορία*, σελ. 481.

²¹² Ernesto Laclau, «Είναι δυνατόν να εξηγηθούν οι κοινωνικοί αγώνες εμμενώς;» (μτφρ) Γρηγόρης Ανανιάδης, Σύγχρονα Θέματα, Τεύχος 82, Ιούνιος 2003, σελ. 94.

επανιδιοποίηση (των μέσων παραγωγής)». Τα δικαιώματα πρέπει να διατυπωθούν με ένταση γιατί έτσι το πλήθος θα διεκδικήσει τον «έλεγχο» πάνω στον εαυτό του: *‘Το γενικό δικαίωμα να ελέγχει την κίνησή του είναι το κορυφαίο αίτημα του πλήθους για μια παγκόσμια υπηκοότητα.’*²¹³ Εδώ οι συγγραφείς διαπιστώνουν ρητά πως το πλήθος πρέπει να μετασχηματισθεί σε θετική πολιτική δύναμη - να γίνει «συνειδητό», να οργανωθεί, να συσπειρωθεί. Με ένα ιδιαίτερο και ταυτόχρονα αντιφατικό τρόπο αναγνωρίζουν πως οι οικονομικές και βιοπολιτικές προϋποθέσεις του πλήθους στον χώρο της αυτοκρατορίας δεν αρκούν για την συγκρότησή του - χρειάζονται συντονισμένες ενέργειες και αντιστάσεις. Σε μια έκρηξη ειλικρίνειας δηλώνουν, μάλιστα, ότι δεν είναι δυνατόν να γνωρίζουν ποιες απτές πρακτικές θα είναι ικανές να δώσουν ζωή στο σχέδιο του πλήθους. Έτσι, παραδέχονται πως η αυτοσυνείδηση του πλήθους μπορεί να αρχίσει να διαμορφώνεται μέσα από ένα αρχικό πολιτικό αίτημα: «το δικαίωμα σε μια παγκόσμια υπηκοότητα». Οι γαλλικές διαδηλώσεις του 1996 υπέρ των *Sans Papiers* με συνθήματα την χορήγηση άδειας παραμονής στους αλλοδαπούς και την απόκτηση ίσων πολιτικών δικαιωμάτων δίνουν το στίγμα, σύμφωνα με τους συγγραφείς, για ρεαλιστικές πολιτικές διεκδικήσεις. Εδώ, η γλώσσα της φιλοσοφίας της εμμένειας έχει, σαφώς παραμεριστεί. Το πλήθος, υποστηρίζουν αλλού, είναι μια αντινομία της ίδιας της αυτοκρατορίας. Πρέπει να προσφέρει ένα «συμβάν»: *‘Το μόνο συμβάν που μένει ακόμη να συντελεστεί είναι η οικοδόμηση, ή μάλλον η ανταρσία, μιας ισχυρής οργάνωσης.’*²¹⁴

²¹³ Βλ. Michael Hardt – Antonio Negri, *Αυτοκρατορία*, σελ. 529.

²¹⁴ Βλ. ο.π., σελ. 542.

Κεφάλαιο 5^ο

Αυτοκρατορία ή μετααποικιακή θεωρία;

Ερμηνείες της μετανεωτερικότητας.

5.1. Η Αυτοκρατορία ενάντια στη μετααποικιακή σκέψη.

Το θεωρητικό και κριτικό έργο του Okwui Enwezor αντλεί τις κατηγορίες και τα εργαλεία του από τη μετααποικιακή θεωρία. Η Documenta 11 ονομάστηκε από πολλούς «η μετααποικιακή Documenta» αφού επιχειρούσε να φέρει στο προσκήνιο του σημαντικότερου, ίσως, καλλιτεχνικού θεσμού της δύσης τα μετααποικιακά υποκείμενα, την τέχνη της διασποράς, την υβριδικοποίηση που υφίσταται η κουλτούρα σε διεθνή κλίμακα. Όμως, όπως είδαμε, η επιμελητική σκοπιά της έκθεσης άντλησε από τις νέες ιδέες που κόμιζε η *Αυτοκρατορία* με στόχο να ανανεώσει τη μετααποικιακή κριτική της τέχνης, όπως αυτή ασκούσαν για περισσότερο από μια δεκαετία. Μπορούν όμως οι κεντρικές ιδέες της Αυτοκρατορίας να συμβάλλουν στην ανανέωση της μετααποικιακής σκέψης και του, πιο ειδικού, πεδίου που μπορεί να ονομαστεί μετααποικιακή θεωρία της τέχνης;

Στο σημείο αυτό πρέπει να σταθούμε λεπτομερώς στην βαθύτερη σχέση των Hardt και Negri με την ίδια τη μετααποικιακή θεωρία. Οι δύο στοχαστές κατανοούν τη μετααποικιακή θεωρία ως ένα σύμπτωμα της μετάβασης προς την Αυτοκρατορία – δηλαδή ως ένα σύμπτωμα στο εσωτερικό των ίδιων των βιοπολιτικών μηχανισμών του αυτοκρατορικού λόγου. Αν και, σε έναν επιφανειακό βαθμό, ιδιοποιούνται ορισμένους «τόπους» της μετααποικιακής σκέψης, καθιστούν σαφές ότι η αυτοκρατορία είναι ένα ριζικά νέο και διαφορετικό μοντέλο κυριαρχίας, το οποίο δεν μπορεί να αναλυθεί επαρκώς με τα εργαλεία της μετααποικιακής θεωρίας και κριτικής εφόσον τα τελευταία αποτελούν κομμάτι των αυτοκρατορικών λόγων περί του υποκειμένου. Έτσι, αφιερώνουν μια ενότητα με τίτλο «Η απελευθέρωση των υβριδικοτήτων, ή Πέραν των κοινωνικών δυαδισμών» στο έργο του Homi Bhabha ώστε να οριοθετήσουν τα κοινά πεδία ενδιαφέροντος και τις ριζικές διαφορές με τη μετααποικιακή σκέψη.

Επιλέγουν να εστιάσουν στο έργο του Bhabha διότι αυτό, όπως λένε, 'παρουσιάζει το σαφέστερο και καλύτερα αρθρωμένο παράδειγμα της συνέχειας μεταξύ μετανεωτερικών και μετααποικιακών λόγων.'²¹⁵ Τους ενδιαφέρει η συνέχεια και η εξαρτημένη σχέση ανάμεσα στη μετααποικιακή και, ευρύτερα, στη μετανεωτερική σκέψη: παρατηρούν πως η νεωτερική κυριαρχία είναι το κοινό πεδίο κριτικής που μοιράζονται τα θεωρητικά αυτά εγχειρήματα. Στη σκέψη του Bhabha ερχόμαστε συχνά αντιμέτωποι με την κριτική διαπίστωση ότι τόσο η δυτική νεωτερικότητα όσο και η αποικιοκρατικές της πρακτικές βασίζονται σε «δυναδικές διαιρέσεις» - σε μια δυναδική μεταφυσική λογική που χωρίζει τον κόσμο σε ουσιακές αντιπαλότητες-αντιθέσεις: κέντρο/περιφέρεια, λευκός/μαύρος, αποικιοκράτης/αποικιοκρατούμενος, Εαυτός/Άλλος κ.ο.κ. Άλλες δυναδικότητες, όπως σεξισμός/φεμινισμός, εθνικισμός/πλουραλισμός, ουσιοκρατία/κονστρουκτιονισμός υποβάλλονται σε μια αποδομητική κριτική από μετααποικιακούς διανοητές που αναλύουν το έθνος, το κοινωνικό φύλο, τη φυλή κ.α. Το μετααποικιακό σχέδιο κριτικής βασίζεται ακριβώς στην αποδόμηση των κυρίαρχων αυτών δυναδισμών μέσω μιας «πολιτικής της διαφοράς» που αντιμάχεται τις διχοτομικές κατασκευές και δείχνει πως, στην πραγματικότητα, το κέντρο δεν είναι το αντίθετο της περιφέρειας, ο λευκός δεν είναι το αντίθετο του μαύρου κ.ο.κ. Η πολιτική αυτή απορρίπτει την ουσιακρατική αντίληψη για τα κοινωνικά υποκείμενα και έχει ως υπέρτατο στόχο την κατάφαση στην διαφορά και την ανοίκεια διάσταση που συνήθως τη συνοδεύει.

Οι συγγραφείς της *Αυτοκρατορίας* υποστηρίζουν, όμως, πως το κριτικό εγχείρημα της μετααποικιακής πολιτικής της διασποράς εγκλωβίζεται μέσα στη νεωτερική εγελιανή διαλεκτική της αναγνώρισης-διαμεσολάβησης. Έτσι, θεωρούν ότι ο 'ίσκιος που στοιχειώνει την ανάλυση του Bhabha και συνδέει με συνεκτικό τρόπο τους ποικίλους αντιπάλους είναι η εγελιανή διαλεκτική, δηλαδή η διαλεκτική που υπάγει σε μια συνεκτική ολότητα τις ουσιακές κοινωνικές ταυτότητες οι οποίες αντιπαρατίθενται μεταξύ τους.²¹⁶ Για να το θέσουμε απλά, η μετααποικιακή θεωρία είναι υπερβολικά «εγελιανή» για τις προτιμήσεις τους.

Βέβαια, η μετααποικιακή σκέψη συλλαμβάνει τη σχέση της με την εγελιανή νεωτερικότητα εντελώς διαφορετικά. Αναμφισβήτητα, μια από τις θεμελιώδεις προβληματικές του κριτικού λόγου που διατυπώνει ο Bhabha, αλλά και άλλοι στοχαστές της μετααποικιακής σκέψης, είναι η ασυμβατότητα της «διαφοράς», όπως

²¹⁵ Michael Hardt – Antonio Negri, *Αυτοκρατορία*, σελ. 199.

²¹⁶ ο.π., σελ. 200.

αυτή ενσαρκώνεται από την ιστορία και την εμπειρία των σκλάβων, των αποικιοκρατούμενων, της μετααποικιακής διασποράς, με μια εγγελιανή ιδέα μιας γραμμικής ιστορικότητας που οδηγεί σε μια τελική συμφιλίωση. Όμως αυτό δεν σημαίνει πως η μετααποικιακή θεωρία τοποθετεί αβασάνιστα την διαμεσολαβητική λειτουργία της εγγελιανής διαλεκτικής στο στόχαστρο, όπως οι δύο συγγραφείς συχνά κάνουν.

Ο Paul Gilroy επισημαίνει ότι αρκετοί σημαντικοί στοχαστές του «μαύρου ατλαντικού» έχουν αναμετρηθεί με αρκετές πλευρές του έργου του Hegel διαμορφώνοντας μια βαθιά και αμφίσημη σχέση με αυτό. Μάλιστα, κατανοεί τη κουλτούρα των μαύρων πληθυσμών της Αμερικής ως μια υβριδική πρόσμειξη ευρωπαϊκών και αφρο-αμερικανικών στοιχείων. Σε μια αρκετά τολμηρή διατύπωση ενάντια στη πολιτική ορθότητα, ο Gilroy υποστηρίζει ότι αρκετά από τα διανοητικά και πολιτιστικά επιτεύγματα των πληθυσμών του «Μαύρου Ατλαντικού» λειτουργούν στο εσωτερικό της μεγάλης αφήγησης του διαφωτισμού και δεν στρέφονται πάντα εναντίον του.²¹⁷ Έτσι, διαποτίζουν τις γλωσσικές δομές του «Νέου Κόσμου» με «τρόπους» - και αυτός που θέλει να τους δει τους βλέπει. Αυτό σημαίνει ότι, αφενός ο «Μαύρος Ατλαντικός» δεν πρέπει να ανάγεται σε μια ιστορία της σκλαβιάς και, αφετέρου, ότι το εγχείρημα της νεωτερικότητας, ως απόπειρα εξορθολογισμού της κουλτούρας, είναι ιδιαίτερα αντιφατικό - ειδικά, η χαμπερμασιανή απόπειρα ολοκλήρωσης του σχεδίου του διαφωτισμού μέσω της πλήρους εκκοσμίκευσης των πολιτιστικών σφαιρών και του ορθολογικού διαχωρισμού της επιστήμης, της ηθικής και της τέχνης σε αυτόνομες σφαίρες, με στόχο τη διασφάλιση της ομαλής λειτουργίας του κοινωνικού.

Από αυτή την οπτική γωνία, ο Gilroy βρίσκει «καλύτερη» την εγγελιανή ιδέα της σχέσης αφέντη/σκλάβου ως απελευθερωτική για τη νεωτερικότητα. Η διαλεκτική αφέντη/σκλάβου δίνει τη δυνατότητα στην ιστορία να ειπωθεί και από την πλευρά του σκλάβου. Μας θυμίζει ότι η νεωτερική εμπειρία είναι παράλληλα εμπειρία ενός κυριαρχικού φυλετισμού και δεν θεμελιώνεται χρησιμοποιώντας αφηρημένες φιλοσοφικές και πολιτικές κατηγορίες και πηγές, δηλαδή δεν θεμελιώνεται «εμμενώς». Ο φυλετικός τρόμος, αν γίνει κατανοητός με τον Hegel, δεν είναι απλώς συμβατός με την ορθολογική νεωτερικότητα, αλλά η νεωτερικότητα είναι

²¹⁷ Paul Gilroy, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Λονδίνο, Verso, 1993, σελ. 48.

«συνένοχη» με αυτόν.²¹⁸ Και δεν είναι μόνο «συνένοχη» στο τρόπο που παράγει τη δική της εικόνα, καταπιέζοντας τον φυλετικό «άλλο», αλλά στο τρόπο που συμβάλλει στην κατασκευή της μαύρης (ή όποιας άλλης) ταυτότητας.

Εδώ εντοπίζονται τα θεμελιακά παράδοξα της νεωτερικότητας. Η ελευθερία του χορού και της μουσικής προσφέρθηκε στους μαύρους σκλάβους των φυτειών ως υποκατάστατο για τις πολιτικές ελευθερίες που στερούνταν. Έτσι αναπτύσσεται ένα υπάλληλο πεδίο, μια κοινωνική κουλτούρα ανάμεσα στην τέχνη και τη ζωή, που αξιοποιεί και αναδιατυπώνει την θρησκευτική-τελετουργική και επιτελεστική διάσταση της τέχνης. Η τέχνη του «Μαύρου Ατλαντικού» δεν εμπίπτει στη νεωτερική φαντασίωση ενός απόλυτου διαχωρισμού ανάμεσα στην τέχνη και τις υπόλοιπες κοινωνικές σφαίρες. Ο Gilroy εξηγεί, πως η τέχνη έγινε ραχοκοκαλιά της ίδιας της πολιτικής κουλτούρας της μαύρης κοινότητας αλλά και, ευρύτερα, του ακτιβισμού.

Η λογοτεχνία της μαύρης Αμερικής, την οποία ο Gilroy αναλύει και χαρτογραφεί, έρχεται ευθέως αντιμέτωπη με την εγελιανή αλληγορία της σχέσης αφέντη/σκλάβου ώστε να αποκαταστήσει την δυνατότητα του σκλάβου να επιλέξει συνειδητά και ελεύθερα το θάνατό του - και όχι το υποκατάστατο ζωής που του προσφέρει ο αφέντης, όπως συμβαίνει στο εγελιανό διαλεκτικό παιχνίδι. Στο έργο μαύρων συγγραφέων, όπως ο Frederick Douglass, με το κλασσικό *The Heroic Slave*, ο Gilroy διακρίνει μια λακανική αναδιατύπωση της διαλεκτικής αφέντη/σκλάβου, πριν την άρθρωσή της από τον ίδιο τον Lacan: ο θάνατος γίνεται κομμάτι ενός παιχνιδιού, ενός συμβολαίου που προηγείται από την αναπαραγωγή της βίας – οι καταδικασμένοι σκλάβοι στις φυτείες της Αμερικής γνώριζαν ότι μπορούν να τον επιλέξουν ως «συνέπεια της στάσης τους». Υπάρχει μια «άτυπη» συμφωνία ανάμεσα στον Hegel και στον «μαύρο Ατλαντικό», μια σχέση αμφίσημη και αμφίθυμη που εκφράζεται καλύτερα από ένα ποίημα του μαύρου beat ποιητή Amiri Baraka με τίτλο Hegel (1963):

Φωνάζω βοήθεια αλλά κανείς δεν έρχεται, ποτέ κανείς δεν ήρθε

Κανένα χέρι λύτρωσης δεν προσφέρθηκε ποτέ...

Καμιά λυτρωτική λέξη, δεν στραγγίχτηκε από τη σάρκα με την ατελή και όμορφη αποφασιστικότητα που θα με απελευθέρωνε από αυτήν την βαριά συμφωνία της κενότητας.²¹⁹

²¹⁸ Paul Gilroy, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Λονδίνο, Verso, 1993, σελ. 56.

Ο ποιητής, οριοθετώντας τον εαυτό του στη θέση του σκλάβου, περιμένει κάποιο «χέρι» βοήθειας και συνειδητοποιεί ότι αυτό μάλλον δεν θα του δοθεί. Η εγγεληνή ιδέα της «σκλαβιάς» ως μια προϋπόθεση της νεωτερικότητας, ανοίγει ξανά τον τόπο της μαύρης πολιτικής στην περίοδο της Ευρω-αμερικανικής επανάστασης, έναν τόπο σημαντικό για τους σύγχρονους μαύρους στοχαστές που θέλουν να γράψουν την ιστορία από την οπτική γωνία του σκλάβου.²²⁰

Οι συγγραφείς της Αυτοκρατορίας φτάνουν πολύ κοντά σε μια τέτοια ιδέα όταν περιγράφουν τις πρώτες μορφές οργανωμένου αγώνα ενάντια στην δουλοκτησία αλλά, με τη γνωστή αντιδιαλεκτική τους στάση, περιορίζουν το εύρος της ερμηνείας σε θριαμβολογία του ουμανισμού. Ενώ επισημαίνουν, με εύστοχο τρόπο, τη μεταρρυθμιστική δυναμική διανοητών-επαναστατών όπως ο Ισπανός δομινικανός ιεραπόστολος και πρώτος Επίσκοπος της Chiapas, Bartolomé de las Casas, και ο μαύρος ηγέτης της εξέγερσης των δούλων στην γαλλική αποικία του Αγίου Δομίνικου (σημερινή Αϊτή) Toussaint l'Ouverture, αποφεύγουν να μιλήσουν για τις στρατηγικές επιλογές των επαναστατών αυτών.

Για παράδειγμα εξηγούν ότι όταν ο Las Casas διαπίστωσε την βαρβαρότητα των κονκισταδόρων και αποικιστών ενάντια στον πληθυσμό των Ινδιάνων αντέδρασε στην υποβάθμιση των ιθαγενών υποστηρίζοντας την ανθρώπινη υπόστασή τους με άξονα την ιδέα ότι είναι δυνάμει χριστιανοί. Όπως το διατύπωσε ο Las Casas: 'Η φύση των ανθρώπων είναι μια και αυτή και άπαντες καλούνται από τον Χριστό με τον ίδιο τρόπο.'²²¹ Εδώ, όπως υποστηρίζουν οι δύο συγγραφείς, ο Las Casas γίνεται εκφραστής της κυρίαρχης ιδέας περί «τελείωσης των αγρίων» στα πλαίσια της χριστιανικής κηδεμονίας, ωστόσο διακρίνει ότι το ανθρώπινο γένος είναι «ένα». Οι συγγραφείς δεν δείχνουν να ενδιαφέρονται για τις ταλαντεύσεις αλλά και τις στρατηγικές του Las Casas. Όπως για παράδειγμα ότι πρότεινε πως η εκμετάλλευση των Ινδιάνων θα τελείωνε με την εισαγωγή δούλων από την Αφρική. Αν και μετάνιωσε για την ιδέα αυτή, κατηγορήθηκε βάνανυσα από τον David Walker για ομορτοουνισμό. Ο Las Casas πέτυχε την αναγνώριση νέων νόμων από το Ισπανικό στέμμα που διασφάλιζαν την ορθή μεταχείριση των ινδιάνων και ότι η εργασία τους

²¹⁹ Παρατίθεται στο Paul Gilroy, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Λονδίνο, Verso, 1993, σελ. 54.

²²⁰ ο.π., σσ. 54-55.

²²¹ Παρατίθεται στο Michael Hardt – Antonio Negri, *Αυτοκρατορία*, σελ. 164. Πρωταρχική πηγή: Bartolome de las Casas, *In Defense of the Indians*, επιμ. Stafford Poole, Ντε Καλμπ, Northern University Press, 1974, σελ. 271.

θα ήταν πλέον μισθωτή. Για τους Hardt και Negri, σημασία έχει μονάχα η «ενικότητα» με την οποία ο Las Casas αντιμετώπισε το «ανθρώπινο γένος» - δηλαδή η «εμμένεια» στην επαναστατική της μορφή.

Με παρόμοιο τρόπο περιγράφουν την ιστορία του μαύρου σκλάβου Toussaint l'Ouverture, ηγέτη της πετυχημένης επανάστασης της Αϊτής για ανεξαρτησία ενάντια στην γαλλική δουλοκτησία, στην αποικία του Αγίου Δομίνικου. Επηρεασμένος από την γαλλική επανάσταση, ο Toussaint πίστεψε στο καθολικό δικαίωμα για «liberté, égalité et fraternité» και, όπως δείχνουν οι επιστολές του σε γάλλους στρατιωτικούς και στο γαλλικό διευθυντήριο, μετά την επιτυχία του στρατού που οργάνωσε, διατράνωσε την φωνή του απορρίπτοντας κάθε πιθανότητα επιστροφής στη δουλοκτησία ως απεμπόληση των αρχών της επανάστασης. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρουν οι δύο συγγραφείς, '[η] επανάσταση με ηγέτη τον Toussaint δεν επιζητεί την απελευθέρωση από την ευρωπαϊκή ηγεμονία απλώς και μόνο για να επιστρέψει σε έναν απολεσθέντα αφρικανικό κόσμο ή να ανασυστήσει παραδοσιακές εξουσιαστικές μορφές σε συνθήκες απομόνωσης· ο Toussaint προσδοκά τις μορφές εκείνες της ελευθερίας και της ισότητας που πρόσφατα είχαν γίνει διαθέσιμες σ' έναν κόσμο που παρουσίαζε διαρκώς περισσότερες αλληλοζεύξεις.'²²² Οι συγγραφείς υπογραμμίζουν την οικουμενική δύναμη των επαναστατικών ιδεών αλλά ξεχνούν να αναφέρουν πως η επιτυχία του Toussaint βασίστηκε, επίσης, στην επιρροή και τον έλεγχο που ασκούσε πάνω στους σκλάβους, ως απελεύθερος «μεσάζων» της αποικιακής διοίκησης – θέση που τον βοήθησε από νωρίς να διαδώσει τις ιδέες της γαλλικής επανάστασης.

Οι αγώνες ενάντια στη δουλεία, οι απελευθερωτικοί και αντιαποικιακοί αγώνες είναι σαφώς πιο πολύπλοκοι από μια ουμανιστική διεκδίκηση πανανθρώπινων αξιών. Ο Bhabha τους κατανοεί και τους ερμηνεύει δίχως να απορρίπτει την εγγεληνή διαλεκτική αιτιότητα, ούτε να ζητά μια απροϋπόθετη κατάφαση στην «υβριδικότητα». Αντίθετα, διατυπώνει μια πιο επεξεργασμένη στρατηγική απέναντι στη νεωτερικότητα και, ιδίως, στον Hegel.

Η στάση του διαφέρει ριζικά από αυτή των Hardt και Negri καθώς δεν κατανοεί την εγγεληνή διαλεκτική ως τροχοπέδη σε κάποια επερχόμενη εμμένεια, αλλά, αντίθετα, επιχειρεί να ενσωματώσει τους εγγεληνούς τόπους σε μια μεταστρουκτουραλιστική κριτική της ταυτότητας αμφισβητώντας, όμως, την

²²² Michael Hardt – Antonio Negri, *Αυτοκρατορία*, σσ. 165-166.

οικουμενική «ταυτοχρονία» που προϋποθέτει η εγελιανή διαλεκτική. Έτσι, υπογραμμίζει πως, 'Η κριτική του Althusser στην χρονική δομή της Εγελιανής-Μαρξικής εκφραστικής ολότητας, παρά τους λειτουργικούς περιορισμούς της, δημιουργεί δυνατότητες να σκεφτούμε τις σχέσεις παραγωγής σε μια εποχή διαφορικών ιστοριών. Η τοποθέτηση του σημαίνοντος της επιθυμίας από τον Lacan, στο σημείο συμβολής της γλώσσας και του νόμου, επιτρέπει την επεξεργασία μιας μορφής κοινωνικής αναπαράστασης που αντιλαμβάνεται την διαφορούμενη δομή της υποκειμενικότητας και της κοινωνικότητας. Η αρχαιολογία της ανάδυσης της νεωτερικότητας από τον Foucault, της ανάδυσης του δυτικού ανθρώπου ως ένα πρόβλημα περατότητας, αδιαχώριστου από ό,τι τον ακολουθεί, τον Άλλον του, επιτρέπει στους γραμμικούς, προοδοκρατικούς ισχυρισμούς των κοινωνικών επιστημών – τους μεγάλους επεκτατικούς λόγους – να έρθουν αντιμέτωποι με τους ιστορικούς τους περιορισμούς. [...] Το 1952, ήταν ο Fanon που πρότεινε ότι μια αντιπολιτευτική, διαφορετική ανάγνωση του Άλλου του Lacan μπορεί να είναι πιο σχετική με την αποικιακή κατάσταση από ό,τι η μαρξική ανάγνωση της διαλεκτικής αφέντη-σκλάβου.²²³

Εδώ, αρθρώνεται μια πιο επεξεργασμένη και διαφοροποιημένη συνομιλία με τους εγελιανούς τρόπους σκέψης μέσα από το θεματολογικό πλέγμα του μεταστρουκτουραλισμού: η διαλεκτική υποκειμένου-ιδεολογίας, η διαλεκτική εξουσίας-χειραφέτησης (γνώσης), η διαλεκτική ταυτότητας-ετερότητας. Φυσικά, δεν εντυπωσιάζει το γεγονός ότι το πρόβλημα που οι Hardt και Negri εντοπίζουν σε μετανεωτερικές θεωρητικές κατασκευές, όπως αυτές του Bhabha, είναι η διάσωση μιας διαλεκτικής της διαφοράς που, αν μη τι άλλο, αναγνωρίζει πως η αποδόμηση των στερεοτυπικών διχοτομήσεων που συνόδευσαν τη νεωτερικότητα και την αποικιοκρατία οφείλει να έχει «τη δική της διαλεκτική»: η «αποαποικιοποίηση» περιέχει τα δικά της διαλεκτικά στάδια καθώς η χρονικότητα της νεωτερικότητας είναι διαφορούμενη, απλώνεται σε διαφορετικές εθνικές γενεαλογίες και θεσμικές πρακτικές που εκφράζουν κοινωνικές αντιφάσεις και πολιτισμικές διαφορές. Η άρνηση των συγγραφέων να δεχτούν την διαλεκτική φύση της μετααποικιακής πραγματικότητας οφείλεται, σε μεγάλο βαθμό, στην σορεαλιανή θεωρία του αυθορμητισμού που επιδιώκουν να εκπροσωπήσουν. Από τη σκοπιά του πλήθους,

²²³ Homi K. Bhabha, "The commitment to theory", στο *The Location of Culture*, Λονδίνο, Routledge, 1994, σσ. 46-47.

πολιτική σημασία έχει η άμεση και αποτελεσματική λειτουργία των κοινωνικών μύθων και όχι η διαλεκτική των διαφορών και των θέσεων.

Ίσως δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι το μόνο κείμενο του ευρωπαϊκού ιδεαλισμού που οι δύο συγγραφείς βλέπουν θετικά, εντάσσοντάς το στη μυθολογία του πλήθους, είναι το «Παλαιότερο-Σύστημα Πρόγραμμα του Γερμανικού Ιδεαλισμού», το οποίο αναφέρεται σε μια «νέα μυθολογία» που θα εξυπηρετεί την ανάγκη των μεγάλων μαζών για μια «υλική θρησκεία των αισθήσεων». Αν και αρκετές ιδέες που πρωτοσηματίζονται στο Παλαιότερο Σύστημα-Πρόγραμμα δεν δείχνουν συμβατές με το αντιδιαλεκτικό μένος των δύο συγγραφέων, οι τελευταίοι εντοπίζουν σ' αυτό το πρώιμο κείμενο του Γερμανικού Ιδεαλισμού την δυνατότητα μιας «μυθολογίας του Λόγου» που, δίχως να προσφέρει κάποια συμφιλίωση ανάμεσα στη «λογική» και τη «φαντασία» (όπως στον Ιδεαλισμό), 'οικοδομείται μέσα στις γλώσσες, τις τεχνολογίες και όλα τα μέσα που συγκροτούν τον κόσμο του βίου.'²²⁴

Οι δύο συγγραφείς διευκρινίζουν, ωστόσο, ότι η κριτική που ασκούν στη μετααποικιακή σκέψη δεν γενικεύεται απέναντι στα ρεύματα σκέψης της μετανεωτερικότητας καθώς τα τελευταία, πέραν της έμφασης στην υβριδικότητα των υποκειμένων και τις αμφισημίες της κουλτούρας, συμβάλλουν σημαντικά στην κριτική της νεωτερικής κυριαρχίας. Οι ποικίλες μετανεωτερικές θεωρήσεις 'αποκτούν τη μέγιστη συνοχή όταν εκφράζονται ως μια αμφισβήτηση της διαλεκτικής, με το σκεπτικό ότι αποτελεί τη θεμελιακή λογική της ηγεμόνευσης [...].'²²⁵ Εδώ μάλλον παρερμηνεύουν συνειδητά τις προθέσεις των μετανεωτερικών θεωρήσεων – ειδικά όταν αποφαίνονται πως '[...] αν αυτή καθαυτή η νεωτερική εξουσία είναι διαλεκτική, τότε το μετανεωτερικό σχέδιο πρέπει να είναι μη διαλεκτικό.'²²⁶ Η εγγεληνική διαλεκτική του πνεύματος συνιστά, όντως, πεδίο κριτικής επεξεργασίας εφόσον συχνά ταυτίζεται με τις γραμμικές προοδοκρατικές αφηγήσεις της ευρωπαϊκής νεωτερικότητας αποκλείοντας άλλες νοηματοδοτήσεις του μοντέρνου - στην Ασία, την Αφρική, την Καραϊβική, την Λατινική Αμερική.

Όμως, σε αντίθεση με τη πολυφυλετική-πολυκοινοτική αρμονία της αυτοκρατορίας, οι μετααποικιακοί στοχαστές κατανοούν το διακύβευμα της απελευθέρωσης από τις αποικιοκρατικές διχοτομήσεις ως υπέρβαση των νέων φυλετισμών, των νέων στερεοτυπικών αποκρυσταλλώσεων που εκφράζουν οι

²²⁴ Michael Hardt – Antonio Negri, *Αυτοκρατορία*, σελ. 523.

²²⁵ ο.π., σελ. 195.

²²⁶ ο.π., σελ. 196.

γκετοποιήσεις της διασποράς και οι «τρίτο-κοσμικές» προσεγγίσεις. Όπως ο Rasheed Araeen χαρακτηριστικά εξηγεί σε έναν απολογισμό της μετααποικιακής θεωρίας: 'Η πρόκληση ήταν στην πραγματικότητα η θεμέλια λίθος του αντι-αποικιακού αγώνα: η απελευθέρωση από την αποικιοκρατία δεν σήμαινε επιστροφή στις προαποικιακές δομές αλλά έναν επανορισμό της νεωτερικότητας, μια διεκδίκηση από τον Τρίτο Κόσμο των δικών του εκσυγχρονιστικών και προοδευτικών ιδεών, που θα ενδυνάμωναν τους απελευθερωμένους στο ταξίδι τους για πλήρη ελευθερία και αυτό-προσδιορισμό.'²²⁷

Αντίθετα από όσα οι δύο συγγραφείς υποστηρίζουν, τα ρεύματα της μετααποικιακής θεωρίας δείχνουν πως η μετανεωτερική βιοπολιτική πραγματικότητα δεν είναι μια θετικά-οντολογικά αυτοπαραγόμενη, πραγματικότητα, αλλά ένα ανοίκειο πλέγμα παλαιότερων διακρίσεων και νεοεμφανιζόμενων διαφορών που διαρκώς υπόκειται σε νέους ιδεολογικούς επικαθορισμούς και ανταγωνισμούς. Ακολουθώντας την γραφή του Fanon, η μετααποικιακή σκέψη αρνείται να συμμετάσχει στη μετανεωτερική γιορτή του κατακερματισμού, του bricolage, του pastiche, του ομοιώματος, του νέου φυλετισμού.²²⁸ Σε αντίθεση με όσα ισχυρίζονται οι Hardt και Negri, η μετανεωτερική και μετααποικιακή σκέψη ανέδειξε ότι η μαζική κουλτούρα και τα πολιτισμικά στερεότυπα καθορίζουν σε πολύ σημαντικό βαθμό τις κοινωνικές και πολιτικές ταυτότητες καθιστώντας την ηγεμονική διαμεσολάβηση των ταυτοτήτων αναπόσπαστο πεδίο της μετααποικιακής πολιτικής (το έργο του Stuart Hall είναι ίσως το σημαντικότερο σε αυτή την κατεύθυνση).

Εν τέλει, ο αναγνώστης της Αυτοκρατορίας έχει συχνά την εντύπωση πως η θεωρία του πλήθους αποτελεί μια απάντηση στο μετααποικιακό κόσμο, ότι στοχάζεται πάνω σε μετααποικιακές συλλογικότητες του «Τρίτου Κόσμου», της διασποράς και των μεταναστευτικών ροών. Αξίζει όμως να σταθούμε με περισσότερη λεπτομέρεια σε δύο θεμελιακά στοιχεία της θεωρίας του Bhabha, με την οποία οι δυο συγγραφείς επιλέγουν να ασχοληθούν αναλυτικότερα. Πρώτον, πρέπει να παρουσιάσουμε τον ρόλο της διαλεκτικής στη σκέψη του Bhabha και, δεύτερον, να εστιάσουμε στην έννοια της υβριδικότητας (hybridity) που βρίσκεται στο επίκεντρο της «πολιτικής της διαφοράς» που εκπροσωπεί. Οι έννοιες της «διαλεκτικής» και της

²²⁷ Rasheed Araeen, "A New Beginning: Beyond Postcolonial Cultural Theory and Identity Politics", στο *Third Text*, v.50, Άνοιξη 2000, σσ. 6-5.

²²⁸ Homi K. Bhabha, " "Race", time and the revision of modernity", στο *The Location of Culture*, Λονδίνο, Routledge, 1994, σελ. 342.

«υβριδικότητας» είναι άρρηκτα δεμένες στα σημαντικότερα κείμενα του μετααποικιακού στοχαστή.

Έστω συνοπτικά, η αναφορά σε αυτές τις κεντρικές έννοιες θα μας βοηθήσει να εντοπίσουμε τις θεμελιακές διαφορές που υπάρχουν ανάμεσα στα δύο εγχειρήματα, δηλαδή ανάμεσα στη μετανεωτερική-μετααποικιακή σκέψη και στη θεωρία του πλήθους. Προκαλεί εντύπωση το γεγονός ότι, μέχρι στιγμής, μια συζήτηση που να εστιάζει στις ομοιότητες και τις διαφορές ανάμεσα στα δύο θεωρητικά εγχειρήματα δεν έχει λάβει χώρα εκτενώς ανάμεσα σε εκπροσώπους των παραπάνω ρευμάτων σκέψης. Εντοπίζονται κάποιοι μεμονωμένοι σχολιασμοί εκατέρωθεν, αλλά, παρά την ευρεία απήχηση της Αυτοκρατορίας, δεν έχει υλοποιηθεί κάποια ουσιαστική ανταλλαγή απόψεων.

5.2. Μετααποικιακή ταυτότητα: διαλεκτική και διαφορά.

Ίσως η πιο ενδεικτική διαφορά ανάμεσα στις δύο θεωρητικές προσεγγίσεις είναι ο τρόπος αντιμετώπισης της ταυτότητας και της διαλεκτικής του μετααποικιακού υποκειμένου. Σε ένα κλασσικό κείμενο, με τίτλο *Interrogating Identity: Frantz Fanon and the postcolonial prerogative*, ο Bhabha διατυπώνει μια από τις πλέον εναργείς θεωρήσεις της συμβολής του Fanon στην κριτική του αποικιακού λόγου. Οφείλουμε να σταθούμε στο κείμενο αυτό γιατί είναι θεμελιακό ως προς την κατανόηση της μετααποικιακής διαλεκτικής, δηλαδή ως προς το ρόλο που παίζει η διαλεκτική στη μετααποικιακή θεωρία. Επίσης, δίνουμε έμφαση στο σημείο αυτό γιατί η διαλεκτική ανάμεσα στον αποικιοκράτη και τον αποικιοποιημένο, το μητροπολίτη και το μετανάστη είναι κεντρικής σημασίας για την ίδια τη μετααποικιακή τέχνη.

Ο Bhabha αναδεικνύει την θεώρηση του Fanon για το ψυχικό τραύμα των αποικιακών ταυτοτήτων που βασίζεται σε ένα διπλό αδιέξοδο: στο γεγονός ότι το υποκείμενο δεν μπορεί ποτέ να φτάσει την «λευκότητα» που έχει μάθει να θαυμάζει και δεν μπορεί ποτέ να αποτινάξει την «νεγρότητα» που έχει μάθει να υποβαθμίζει. Τα υποκείμενα είναι παγιδευμένα στο εσωτερικό μιας νεύρωσης. Ο μαύρος παραμένει, όπως περιγράφει ο Fanon, εγκλωβισμένος στην «κατωτερότητά» του και ο λευκός στην «ανωτερότητά» του. Στο *Black Skin, White Masks* ο Fanon εφορμά

από ένα βασικό ερώτημα, το οποίο οριοθετεί το αποικιακό υποκείμενο στο ψυχαναλυτικό τερραίν της επιθυμίας: «τι θέλει ένας μαύρος;» Και απαντάει:

‘Έπρεπε να συναντήσω τα μάτια ενός λευκού. Ένα άγνωστο βάρος με πίεζε. Στον λευκό κόσμο ο έγχρωμος άνθρωπος συναντά δυσκολίες στην ανάπτυξη του σωματικού σχήματος. [...] είχα χτυπηθεί από αφρικανικά τύμπανα [tom-toms], από τον κανιβαλισμό, από το πνευματικό έλλειμμα, το φετιχισμό, τα φυλετικά ελαττώματα. [...] Απομάκρυνα τον εαυτό μου από την παρουσία μου. [...] Τι άλλο θα μπορούσε να ήταν για μένα παρά ένας ακρωτηριασμός, μια εκτομή, μια αιμορραγία που πασάλειψε το σώμα μου όλο με μαύρο αίμα,’²²⁹

Το αποικιακό υποκείμενο αναδύεται μέσα από μια διαλεκτική στην οποία το βλέμμα του λευκού «ταράζεται» από την παρουσία του μαύρου σώματος και το κατακρεουργεί, το κομματιάζει. Ο Fanon δεν εστιάζει τόσο στο ειδικό κοινωνικό και ιστορικό πλαίσιο της αποικιοκρατίας αλλά, μέσα από την αφαιρετική αυτή σκηνοθεσία, περιγράφει το αποικιακό υποκείμενο ως κάτι που σχηματίζεται μέσα από θραύσματα εικόνας και φαντασίας, υπερκαθορίζεται από ‘κείμενα της ιστορίας, της λογοτεχνίας, της επιστήμης, του μύθου.’ Όπως εξηγεί ο Bhabha, ‘Είναι μέσα από την εικόνα και τη φαντασία – αυτές τις τάξεις που σχηματίζονται παραβατικά στα σύνορα της ιστορίας και του ασυνειδήτου – που ο Fanon ανακαλεί εμφανέστερα την αποικιακή συνθήκη.’²³⁰

Σ’ αυτόν τον ενδιάμεσο χώρο, ανάμεσα στην ιστορία και το ασυνείδητο ξεδιπλώνεται μια διαλεκτική της ταύτισης – μια διαλεκτική της επιθυμίας και της ταυτότητας που αρθρώνεται σε τρεις στιγμές. Ο Bhabha τις περιγράφει με ακρίβεια: Πρώτον, η ύπαρξη συγκροτείται μέσα από την έγκληση μιας ετερότητας, ενός βλέμματος, ενός τόπου. Σε μια τέτοια συνάντηση βλεμμάτων ο έποικος νιώθει την αίσθηση του κινδύνου: «Ο αυτόχθων θέλει να μπει στη θέση μου, θέλει να μου πάρει όσα έχω». Ο φαντασιακός χώρος της κατοχής και της ιδιοκτησίας είναι ο χώρος της σχέσης του υποκειμένου με τον Άλλο.

²²⁹ Frantz Fanon, *Black Skin, White Masks*, εισ. H. K. Bhabha, Λονδίνο, Pluto, 1986, σελ. 231.

²³⁰ Homi K. Bhabha, “Interrogating Identity: Frantz Fanon and the postcolonial prerogative”, στο *The Location of Culture*, Λονδίνο, Routledge, 1994, σελ. 61.

Δεύτερον, ο χώρος που σχηματίζεται ανάμεσα στα δύο βλέμματα είναι ο χώρος ενός διαχωρισμού-διχασμού, είναι ένας χώρος που διχάζει τα υποκείμενα στο εσωτερικό τους. Ο αυτόχθων διχάζεται εφόσον φαντασιώνει να καταλάβει την θέση του «αφέντη» διατηρώντας ταυτόχρονα τον εκδικητικό θυμό του σκλάβου. Εκτοπίζεται και βρίσκεται σε δύο μέρη ταυτόχρονα. Ανάμεσα στον αποικιοκρατικό Εαυτό και τον αποικιοκρατούμενο Άλλο δημιουργείται ένας «ενδιάμεσος χώρος» που, σύμφωνα με τον Bhabha, είναι ο χώρος της «αποικιακής ετερότητας». Ο Bhabha τον περιγράφει ερμηνεύοντας τον τίτλο του υπό συζήτηση βιβλίου του Fanon, «Μαύρο Δέρμα, Λευκές Μάσκες»: '[...] το τέχνασμα του λευκού εγγεγραμμένο στο σώμα του μαύρου.'²³¹

Τρίτον, η ταυτότητα του κάθε υποκειμένου παράγεται μέσα από μια ταυτιστική διαδικασία που αποτελεί εμπειρία μιας ενδεχομενικότητας δίχως δεδομένη έκβαση. Η ταυτότητα δεν συνιστά μια «αυτοεκπληρούμενη προφητεία» αλλά είναι η ανάληψη μιας εικόνας για έναν Άλλο – δηλαδή, είναι μια διπλή και αμοιβαία διαδικασία διαφοροποίησης που συντελείται με τη διαμεσολάβηση της ετερότητας. Αυτή η διαδικασία αποτυπώνεται χαρακτηριστικά, και αφήνει τα τραυματικά της σημάδια, στην λειτουργία των βλεμμάτων και των ορίων της γλώσσας – των ρήξεων μέσα στη γλώσσα. Σε μια πολυσυζητημένη κατακλείδα ο Fanon λέει: 'Ο νέγρος δεν είναι. Παραπάνω απ' ό,τι ο λευκός.'²³² Αυτή η ξαφνική τομή (συγκοπή) στην πρόταση επανεγγράφει τη «φυλετική διαφορά» μέσα από τη διαφοροποίηση ενός ενεργήματος που συγκροτεί και ταυτόχρονα διχάζει τη ταυτότητα (και στις δύο πλευρές της πρότασης).

Τούτο το διαλεκτικό μοτίβο της αποικιοκρατίας συνιστά τρόπο κατανόησης του ίδιου του μετανεωτερικού υποκειμένου. Επανεγγράφεται στη μετααποικιακή-βιοπολιτική κοινωνία, σύμφωνα με τον Bhabha, ως μια σχέση ανάμεσα στη δύση και στο μετανάστη - μια σχέση ανάμεσα στο βλέμμα του μητροπολιτικού υποκειμένου, που «κάνει ότι δεν βλέπει» το μετανάστη, και το βλέμμα του μετανάστη που επιστρέφει την άρνηση της ορατότητάς του, την ακύρωση και τη πολιτισμική και σεξουαλική διάκριση, πάνω στον ίδιο του τον εαυτό. Περισσότερο να προσθέσουμε, πως τα πεδία της μεταφορντικής εργασίας, όπως θριαμβολογικά περιγράφονται από το post-operaismo, δεν καθιστούν τούτο το πλέγμα των διακρίσεων ουδέτερο ή

²³¹ Homi K. Bhabha, "Interrogating Identity: Frantz Fanon and the postcolonial prerogative", στο *The Location of Culture*, Λονδίνο, Routledge, 1994, σελ. 64.

²³² Frantz Fanon, *Black Skin, White Masks*, εισ. H. K. Bhabha, Λονδίνο, Pluto, 1986, σελ. 231.

αναίμακτο, αλλά το επανεγγράφουν στο «πολυπολιτιστικό» χώρο της σύγχρονης εργασίας – από την επιχειρηματική ζωή και κουλτούρα μέχρι τα οργανωμένα γκέτο των δυτικών μητροπόλεων. Ο Bhabha θυμίζει πως, μέσα στο πεδίο της όρασης που σχηματίζει η πολυπολιτισμική κοινωνική καθημερινότητα, ο μετανάστης γίνεται αυτό το «τυφλό σημείο» που περιγράφει ο Lacan ή το *l'effet du réel* που αναφέρει ο Roland Barthes στο *Camera Lucida* – εκείνο το σκοτεινό σημείο του ορίζοντα σύμφωνα με το οποίο το υποκείμενο καθορίζει το υποκειμενικό του βάθος και τη συνειδητή του εικόνα. Η μεταφυσική αυτή, που ωθεί των Άλλο στο βάθος του ορατού πεδίου, λειτουργεί ως στερεοτυποποίηση - ως σταθεροποίηση του υποκειμένου ως «κυρίαρχου».²³³

Τα παραδείγματα της αποικιακής και μετααποικιακής διαλεκτικής του βλέμματος που αναδεικνύει ο Bhabha, σε συνδυασμό με τις γλωσσικές ρήξεις και σιωπές που επισημαίνει, περιγράφουν την μετααποικιακή συνθήκη μέσα από μια ριζικά διαφορετική σκοπιά απ' ό,τι οι Hardt και Negri. Για τους μετααποικιακούς στοχαστές οι κοινωνικές επιτελέσεις της μητροπολιτικής ζωής επανεγγράφουν στις διυποκειμενικές σχέσεις τις φυλετικές και σεξουαλικές διακρίσεις με έναν τρόπο που δεν επιτρέπει μια τόσο αισιόδοξη θεώρηση της λειτουργίας του «πολιτιστικού φυλετισμού», της «επικοινωνίας» και της «συνεργασίας» στα πλαίσια της μετανεωτερικότητας. Μια «παλιά» διαλεκτική «άρνησης και επανάληψης» βρίσκεται ακόμα σε ισχύ χωρίς να δίνει τη θέση σε ένα αρμονικό πλήθος από συμφιλιωμένες «ενικότητες». Έτσι, ένα γνωστό μοτίβο του Fanon επιστρέφει διαρκώς στον λόγο των μετααποικιακών στοχαστών: 'Έρχεσαι αργά, πολύ αργά. Θα υπάρχει πάντα ένας κόσμος – ένας λευκός κόσμος – ανάμεσα σε εσένα και σε εμάς.'²³⁴ Για τους Hardt και Negri αυτές οι κριτικές διαπιστώσεις, που μπορούν να δώσουν σάρκα σε μια γόνιμη «πολιτική της διαφοράς», έχουν ελάχιστη σημασία μπροστά στην σαρωτική βιοπολιτική της αυτοκρατορικής εξουσίας: 'Οι δομές και η λογική της εξουσίας στον σύγχρονο κόσμο είναι ολωσδιόλου άτρωτες απέναντι στα «απελευθερωτικά» όπλα

²³³ Ο Edward Said περιγράφει μια αρκετά σχετική διαδικασία εξετάζοντας τον σύγχρονο οριενταλισμό. Ο μεταμοντέρνος ηλεκτρονικός κόσμος της αμεσότητας και της υπέρβασης των αποστάσεων επαναφέρει το στερεότυπο της Ανατολής ως κάτι το «κοντινό», ως μια περιοχή που πια ελέγχεται, κυρίως, από αμερικανικά συμφέροντα. Παρατίθεται στο Homi K. Bhabha, "Interrogating Identity: Frantz Fanon and the postcolonial prerogative", στο *The Location of Culture*, Λονδίνο, Routledge, 1994, σελ. 66.

²³⁴ Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth*, μτφρ. Constance Farrington, Grove Press, Νέα Υόρκη 1963, σελ. 39. παρατίθεται στο Okwui Enwezor, "Reframing the Black Subject: Ideology and Fantasy in Contemporary South African Representation", *Third Text*, τεύχος 40, Φθινόπωρο 1997, σελ. 35.

της μετανεωτερικής πολιτικής της διαφοράς.²³⁵ Άλλωστε, όπως διαβεβαιώνουν σε ένα άλλο σημείο, ‘Η Αυτοκρατορία δεν είναι ένας ασθενής απόηχος των νεωτερικών ιμπεριαλιστικών καθεστώτων, αλλά μια θεμελιακά νέα μορφή εξουσίας.’²³⁶

5.3. Πλήθος ή υβριδικότητα;

Εδώ, σαφώς, χωρίζουν οι δρόμοι ανάμεσα στη μετααποικιακή θεωρία και την θεωρία του πλήθους. Αν το μετααποικιακό υποκείμενο αναδύεται μέσα από μια διαλεκτική, όπου η συμφιλίωση δεν μπορεί παρά να έχει μερικό, σχετικό και ενδεχομενικό χαρακτήρα, τότε η έννοια της υβριδικότητας δεν μπορεί παρά να υπολογίσει σοβαρά την χρονικότητα της μετααποικιακής διαλεκτικής. Ο Bhabha τονίζει ότι, όπως ακριβώς οι μετααποικιακοί λόγοι απαιτούν μορφές διαλεκτικής σκέψης που δεν απαρνούνται, ούτε υποβιβάζουν, την ετερότητα –λόγοι που αναδεικνύουν το απροσμέτρητο των πολιτιστικών αξιών- έτσι και οι προτεραιότητες του μετααποικιακού λόγου δεν ικανοποιούνται από θεωρίες πολιτιστικού σχετικισμού και πλουραλισμού.²³⁷ Η μετααποικιακή θεωρία απαιτεί μια κριτική της φιλελεύθερης έννοιας της πολιτιστικής κοινότητας και δείχνει πως η πολιτιστική και η πολιτική ταυτότητα στη φιλελεύθερη-πλουραλιστική δημοκρατία κατασκευάζεται μέσα από μια διαδικασία «διαφοροποίησης» κατά την οποία τα ζητήματα της φυλής και της πολιτιστικής διαφοράς επικαλύπτουν τα ζητήματα της σεξουαλικότητας και του κοινωνικού φύλου και επικαθορίζουν τις κοινωνικές και ταξικές συμμαχίες.

Μια σειρά από σύγχρονα κοινωνικά υποκείμενα που μοιράζονται την εμπειρία των διακρίσεων και της αρνητικής αναπαράστασης, όπως οι γυναίκες, οι μαύροι, οι ομοφυλόφιλοι, οι μετανάστες, βιώνουν κοινές μορφές καταπίεσης αλλά ταυτόχρονα παράγουν ασύμβατα συστήματα σημασιοδότησης και συγκροτούν διαφορετικά κοινωνικά σύνολα. Η «υβριδικότητα», στο πλαίσιο της μετααποικιακής θεωρίας (κυρίως στον Bhabha, στον Hall και στον Gilroy) εκφράζει ακριβώς τις διαφορετικές εκφορές και αναπυροδοτήσεις των ανταγωνισμών και των συναθρώσεων – τους διαρκείς μετασχηματισμούς που το παιχνίδι της επιβίωσης επιβάλλει στη

²³⁵ Michael Hardt – Antonio Negri, *Αυτοκρατορία*, σελ. 198.

²³⁶ *Αυτοκρατορία*, σελ. 203.

²³⁷ Homi K. Bhabha, “The Postcolonial and the Postmodern: The question of agency”, στο *The Location of Culture*, Λονδίνο, Routledge, 1994, σελ. 249.

«ταυτότητα». Η υβριδικότητα περιγράφει άλλες στιγμές, άλλους χρόνους, μέσα στην αναδραστική λειτουργία του πολιτιστικού νοήματος, ή όπως τα ονομάζει ο Bhabha, 'υβριδικά πεδία πολιτισμικής διαπραγμάτευσης'.²³⁸

Ωστόσο, υπάρχουν κάποιες λεπτομέρειες στον λόγο του Bhabha που δείχνουν πώς κατανοεί την κοινωνική λειτουργία της υβριδικότητας. Μέσα από τις λεπτομέρειες αυτές γίνονται ακόμα πιο σαφείς οι ριζικές διαφορές ανάμεσα στην «υβριδικότητα» και το «πλήθος». Τι συμβαίνει κατά την πολιτισμική διαπραγμάτευση που ο Bhabha ονομάζει υβριδικότητα; Τα επιτελεστικά ενεργήματα και οι εκφορές των υποκειμένων αποτελούν στιγμές πρόσδεσης του νοήματος, στιγμές όπου επαναξιολογείται το «πριν» [η υποτιθέμενη καταγωγική ταυτότητα]. Μέσα από τις κοινωνικές επιτελέσεις, το «πριν» εμφανίζεται ως κάτι που δεν είναι a priori, ούτε έχει προτεραιότητα, αλλά είναι αποτελεσματικό επειδή 'επιστρέφει για να μετατοπίσει το παρόν, να το κάνει διαζευκτικό [disjunctive].'²³⁹ Δηλαδή, οι πολιτισμικές συγκρούσεις που παράγουν πολιτικό νόημα στα πλαίσια της υβριδικότητας δεν είναι αυτές που επικαλούνται ένα σταθερό και αμετάβλητο «παρελθόν», αλλά αυτές που αναγκάζουν το πολιτισμικό παρόν να απολέσει την φυσικοποιημένη του μορφή και να μετατραπεί σε αντικείμενο διαπραγμάτευσης – πολιτικής επιθυμίας, όπως διευκρινίζει ο Bhabha.

Επομένως η υβριδικότητα είναι η συνάντηση του ενδεχομενικού με το οριακό (liminal), μια διαδικασία που στο τέλος δεν μπορεί παρά να «τραυματίσει» την παράδοση. Στον χώρο που δημιουργεί αυτή η συνάντηση, αυτή η διαζευκτική σύναψη, μπορούν να προκύψουν νέες μορφές ταύτισης που να καθιστούν τις ιστορικές ιεραρχίες προβληματικές. Ο χώρος αυτός, ο χώρος του υβριδικού, δεν είναι ούτε ένας θεωρητικός χώρος ούτε ένας εμπειρικός χώρος. Είναι ένας συμπληρωματικός χώρος, εκτός ρηματικής κατασκευής, '[...] ούτε ακριβώς εμπειρία, ούτε ακόμα έννοια· εν μέρει όνειρο, εν μέρει ανάλυση· ούτε σημαίνουν ούτε σημαινόμενο'.²⁴⁰

Η μορφή ενός τέτοιου υβριδικού χώρου μπορεί να γίνει περισσότερο κατανοητή αν εξετάσουμε αρκετές μορφές σύγχρονης «δημόσιας» ή «κοινωνικά παρεμβατικής τέχνης». Το έργο του Δανού καλλιτέχνη Jens Haaning, με τίτλο

²³⁸ Homi K. Bhabha, "The Postcolonial and the Postmodern: The question of agency", στο *The Location of Culture*, Λονδίνο, Routledge, 1994, σελ. 255.

²³⁹ ο.π., σελ. 254.

²⁴⁰ ο.π., σελ. 260.

Turkish Jokes, που αναπαρουσιάστηκε στη Documenta 11, μπορεί να βοηθήσει στη διαλεύκανση του χώρου που οι μεταποικιακοί διανοητές αποκαλούν υβριδικό. Το έργο συνιστά ένα δημόσιο κοινωνικό πείραμα που ξεκίνησε στο Όσλο αλλά έχει πλέον υλοποιηθεί σε πολλές ευρωπαϊκές πόλεις. Ο Haaning έχει μαγνητοφωνήσει μια σειρά από τουρκικά αστεία και ανέκδοτα, στην τουρκική γλώσσα, και έχει δημιουργήσει ένα ηχητικό ντοκουμέντο. Σε πλατείες και κεντρικές περιοχές πόλεων που κατοικούν Τούρκοι μετανάστες τοποθετεί μεγάφωνα, πάνω σε πυλώνες, τα οποία εκπέμπουν το ηχητικό αυτό υλικό. Το 2002 υλοποίησε το ίδιο πρότζεκτ στην Γενέβη χρησιμοποιώντας ηχητικό υλικό με αραβικά ανέκδοτα. Δεν συνόδευσε την εφήμερη αυτή εγκατάσταση με γραπτές πληροφορίες σχετικά με το περιεχόμενο των όσων ακούγονταν παρά με κάποια ελάχιστα στοιχεία γραμμένα με αραβικούς χαρακτήρες. Το 2006, ο Haaning τύπωσε αραβικά ανέκδοτα σε αφίσες, με αραβικούς χαρακτήρες, και γέμισε με αυτές γειτονιές της πόλης της Νέας Υόρκης. Σε μια από τις αφίσες ο αραβόφωνος διαβάτης μπορούσε να διαβάσει το εξής ανέκδοτο:

‘Ένα σπυρί σταριού.

Όταν ο Guha τρελάθηκε, άρχισε να νομίζει ότι είναι ένα σπυρί σταριού.

Ο μεγαλύτερος φόβος του ήταν ότι θα τον έτρωγε μια κότα. Η γυναίκα του κουράστηκε και τον έπεισε να δει έναν γιατρό, τον οποίο επισκέφθηκε. Ο γιατρός τον έστειλε σε ένα ψυχιατρικό νοσοκομείο.

Μετά από λίγο καιρό ο Guha έδειχνε να έχει αναρρώσει και να έχει ανακτήσει τα λογικά του. Η γυναίκα του τον άρπαξε από το νοσοκομείο και τον συνόδευσε στον δρόμο για το σπίτι. Στην επιστροφή, ο Guha είδε κάτι κότες να προχωρούν στο δρόμο. Φοβήθηκε πάρα πολύ και προσπάθησε να κρυφτεί πίσω από την γυναίκα του. Η γυναίκα του δεν μπορούσε να καταλάβει τι τον είχε πιάσει μόλις έφυγαν από το νοσοκομείο και του φώναξε: «Τι στο διάολο νομίζεις ότι κάνεις; Δεν καταλαβαίνεις ότι δεν είσαι ένα σπυρί σταριού πια;»

Ο Guha απάντησε αγχωμένος: «Δεν έχει σημασία τι πιστεύω εγώ! Σημασία έχει αν αυτές οι καταραμένες οι κότες πιστεύουν ότι είμαι σπυρί σταριού.»²⁴¹

²⁴¹ Το ανέκδοτο από τις αφίσες του Haaning παρατίθεται στον ιστότοπο http://www.creativetime.org/programs/archive/2006/whocares/projects_haaning.html



Εικόνα 7, Jens Haaning, *Turkish and Arabic Jokes* (2002).

Το κοινό που συγκεντρώνεται κάτω από τα μεγάφωνα του Haaning, ή πλησιάζει κάποιες από τις αφίσες για να διαβάσει τα αραβικά ανέκδοτα, είναι ίσως μια χαρακτηριστική ενσάρκωση της μετααποικιακής υβριδικότητας, όπως αναλύεται από τον Bhabha. Αυτό συμβαίνει στο βαθμό που η θέση που θα καταλάβουν μέσα στο καλλιτεχνικό αυτό πείραμα είναι «διαζευκτική» απέναντι στους καθιερωμένους κοινωνικούς ρόλους της καθημερινότητας. Για την πλειονότητα των διερχομένων τα μαγνητοφωνημένα ανέκδοτα δεν έχουν κάποιο αναγνωρίσιμο περιεχόμενο. Τοποθετούνται στο όριο του πολιτιστικού νοήματος και προκαλούν μια σειρά από μετατοπίσεις στην κοινωνική ορατότητα. Οι τούρκοι ή αραβόφωνοι μετανάστες, «νόμιμοι» ή «παράνομοι», όπως συνήθως χαρακτηρίζονται, συναθροίζονται γύρω από ένα «κείμενο» που τους εγκαλεί στη μητρική τους γλώσσα, ενεργοποιώντας την υποτιθέμενη καταγωγική τους ταυτότητα. Μια πρώτη πολιτισμική διαίρεση διαταράσσει το δημόσιο χώρο. Παρά την όποια αντίδραση στα ανέκδοτα, το άγχος μιας τέτοιας συγκέντρωσης είναι αμφίπλευρο, διέπει τόσο την κοινωνική ομάδα που «αυθόρμητα» συσπειρώνεται όσο και τον τυχαίο περαστικό που αντιμετωπίζει με καχυποψία τα όσα βλέπει.

Η δημόσια αυτή συνάντηση προβληματικοποιεί τις φυσικοποιημένες ταυτότητες που τα υποκείμενα φέρουν στο δημόσιο χώρο. Η επικρατούσα αναπαράσταση των μουσουλμανικών κοινοτήτων της Δύσης από τα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης, ως «σκληροί και καταπιεστικοί φονταμενταλιστές» ή ως φιλήσυχοι αφοσιωμένοι εργάτες-οικογενειάρχες, αμφισβητείται σε μια στιγμή που δεν εξυπηρετεί την οικονομία της καθημερινότητας. Ωστόσο, μια τέτοια «εμφάνιση» μπορεί να αποκαλύψει πολλά για τις άτυπες ιεραρχήσεις (έμφυλες, οικονομικές κ.α.) που ισχύουν στο εσωτερικό τέτοιων κοινοτήτων της διασποράς καθώς τα ανέκδοτα απευθύνονται, δημόσια, σε όποιο μπορεί να τα διαβάσει ή να καταλάβει όσα ακούει.

Η συνάντηση του «ενδεχομενικού» με το «οριακό» - η απρόβλεπτη συνάντηση με τα μέλη μιας κοινότητας που ζει στο περιθώριο της κοινωνικής ορατότητας είναι, παραδόξως, το περιεχόμενο του ανέκδοτου για τον Guha. Ο Guha ενσαρκώνει τη μετααποικιακή ετερότητα με ένα μάλλον χαρακτηριστικό τρόπο – εκδηλώνει ένα ανεξέλεγκτο άγχος απέναντι σε μια ακαθόριστη ανθρωποφαγική ορμή που συμπυκνώνεται στις «κότες». Ο πυρήνας του ανεκδότου βασίζεται στην αντιστροφή των όρων και στην λυτρωτική «αυτογελοιοποίηση» του κεντρικού ήρωα. Η κατακλείδα του ανεκδότου δεν είναι, όμως, και τόσο αισιόδοξη καθώς το παρανοϊκό βλέμμα του Άλλου συνεχίζει να απειλεί τον Guha παρά το γεγονός ότι

δέχτηκε να μετατραπεί σε υποκείμενο του ψυχιατρικού συστήματος – ο Άλλος συνεχίζει να με απειλεί γιατί «δεν γνωρίζει τίποτα», δεν ξέρει ότι δεν είμαι στάρι.

Το κοινωνικό πείραμα του Haaning δεν μπορεί να γίνει κατανοητό μέσα από το ερμηνευτικό πλέγμα της «σχεσιακής αισθητικής» που πρότεινε ο Nicolas Bourriaud στα τέλη της δεκαετίας του '90, προσπαθώντας να προσφέρει ένα πλαίσιο κατανόησης τέτοιων μορφών κοινωνικής διάδρασης. Το συμπέρασμα μιας τέτοιας παρέμβασης δεν είναι η ίδια η σχέση που δημιουργείται ανάμεσα στην κοινότητα που συσπειρώνεται κάτω από τα μεγάφωνα αλλά αντίθετα η ανάδειξη του κοινωνικού χώρου ως «διαζευκτικό πεδίο», όπου το «δημόσιο» γίνεται αντιληπτό ως τέτοιο τη στιγμή που τα υποκείμενα βιώνουν την κοινωνική διαίρεση.

Μια άλλη περίπτωση καλλιτεχνικής παρέμβασης που αναδεικνύει με ακρίβεια τη λειτουργία της υβριδικότητας είναι το έργο που παρουσίασε ο Thomas Hirschhorn στην Documenta 11 με τίτλο Bataille Monument. Το έργο υλοποιήθηκε στο Nordstadt, ένα βόρειο προάστιο του Κάσσελ, αρκετά μακριά από τα κτήρια που φιλοξενούσαν τις κεντρικές εκθέσεις της διοργάνωσης. Το Bataille Monument αποτέλεσε το τρίτο σε με σειρά τεσσάρων «μνημείων» που ο Hirschhorn αφιέρωσε διαδοχικά στους Spinoza, Deleuze, Bataille και Gramsci. Στην περιοχή εγκατάστασης του μνημείου στεγαζόταν, και ακόμη στεγάζεται, μια τουρκική κοινότητα. Στον πράσινο χώρο, ανάμεσα στο μπλοκ πολυκατοικιών της κοινότητας, ο Hirschhorn χρησιμοποίησε τα συνήθη φτηνά και πρόχειρα υλικά που χρησιμοποιεί στις εγκαταστάσεις του, όπως ξύλο, χαρτόνια, μονωτική ταινία και πλαστικό, για να κατασκευάσει ένα σύμπλεγμα από καλύβες όπου στέγαζαν ένα αυτοσχέδιο μπαρ με ποτά και φαγητά, μια βιβλιοθήκη με βιβλία και βίντεο ταξινομημένα γύρω από πέντε κεντρικές θεματικές (λέξη, εικόνα, τέχνη, αθλητισμός, σεξ), μια έκθεση αφιερωμένη στην χαρτογράφηση του έργου του Bataille και ένα workshop με το ίδιο θέμα, ένα πρόχειρο τηλεοπτικό στούντιο που θα μετέδιδε κάποια από τα τεκταινόμενα στο χώρο.

Τη λειτουργία του μπαρ και του χώρου-μνημείου είχαν αναλάβει νέοι της κοινότητας, ενώ την μεταφορά των επισκεπτών από τους χώρους της Documenta στο προάστιο ανέλαβε μια τοπική τουρκική εταιρεία ταξί. Η εκτέλεση της εγκατάστασης με τη συμμετοχή της τοπικής κοινότητας εγείρει πολλά ερωτήματα τα οποία αποτέλεσαν αντικείμενο συζήτησης και διαμάχης. Ρητή πρόθεση του Hirschhorn ήταν να προκαλέσει συνειρμικές διανοητικές σχέσεις ανάμεσα στο έργο του Bataille και στους ανθρώπους του Kassel αξιοποιώντας τις υποδομές της Documenta.



Εικόνα 8, Thomas Hirschhorn, *Bataille Monument*, Documenta 11, 2002.

Να προκαλέσει δηλαδή τη δημιουργία μιας εφήμερης και ασαφούς κοινότητας που θα χανόταν μέσα στα νοηματικά μονοπάτια του έργου. Η πρόθεση αυτή σχολιάστηκε από πολλούς κριτικούς ως κατάχρηση δύναμης, άτυπη εκμετάλλευση της κοινότητας και οφθαλμολαγνική αντιμετώπισή της.²⁴² Επίσης, το γεγονός ότι το έργο αντιμετώπιζε ειλικρινά τους μετανάστες της περιοχής ως πιθανούς αναγνώστες του Bataille σχολιάστηκε από πολλούς ως πατροναριστική χειρονομία.

Οι Τούρκοι κάτοικοι του Kassel υπερβαίνουν τους 11.000 σε μια πόλη 200.000 κατοίκων. Παρά το γεγονός ότι συμμετείχαν εθελούσια και ενεργά στη λειτουργία του μνημείου, η αντίθεση ανάμεσα στο κόσμο της τέχνης και στην τοπική κοινότητα έγινε πιο έντονη. Εδώ αναδεικνύεται μια άλλη διαζευκτική διάσταση της υβριδικότητας που δεν λαμβάνει, τελικά, τη μορφή κάποιας δραματικής σύγκρουσης. Παρά το γεγονός ότι ο Hirschhorn είχε, τρόπον τινά, εισβάλει πρώτος στη κοινότητα, οι επισκέπτες της Documenta βρέθηκαν «εκτεθειμένοι» μπροστά σε μια κοινωνική ομάδα που χρησιμοποιούσε ήδη το χώρο κατά βούληση – και δεν ενδιαφέρθηκαν πολλοί για τον Bataille. Η κριτικός Clair Bishop περιγράφει την εμπειρία της επίσκεψής της στο χώρο και προσφέρει τη δική της ερμηνεία:

‘Τοποθετώντας το *Monument* εν μέσω μιας κοινότητας η οποία, βάσει της εθνικής και οικονομικής της θέσης, δεν ανήκε στο κοινό στο οποίο απευθυνόταν η Documenta, ο Hirschhorn μηχανεύτηκε έναν περίεργο τρόπο για να φέρει κοντά τους εισρέοντες τουρίστες της τέχνης και τους κατοίκους της περιοχής. Αντί να υποβάλει τον τοπικό πληθυσμό σε αυτό που αποκαλεί «εντύπωση του ζωολογικού κήπου», το σχέδιο του Hirschhorn έκανε τους επισκέπτες να αισθάνονται ως άτυχοι εισβολείς. [...] Η δυσφορία φανέρωσε τα εύθραυστα θεμέλια της αυτοκατασκευασμένης ταυτότητας του κόσμου της τέχνης.’²⁴³

Η Bishop περιγράφει το έργο ως μια συνάντηση που επέτρεπε την αμοιβαία αμφισβήτηση της έννοιας της κοινότητας και της συμμετοχής σ’ αυτήν. Μέσα στις διαδικασίες αυτές η παρουσία του ονόματος του Bataille δεν σημαίνει τίποτα – συνιστά απλώς ένα προσχηματικό και μεταβατικό στοιχείο που ταυτόχρονα συνάπτει

²⁴² Βλ. Carlos Basualdo, “Bataille Monument, Documenta 11, 2002”, στο *Thomas Hirschhorn*, (επιμ.) Benjamin H. D. Buchloh, Alison M. Gingeras, Carlos Basualdo, Λονδίνο, Phaidon, 2004, σελ. 104.

²⁴³ Claire Bishop, «Ανταγωνισμός και Σχεσιακή Αισθητική», στο *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, (επιμ.) Γιάννης Σταυρακάκης και Κωστής Σταφυλάκης, Αθήνα, ΕΚΚΡΕΜΕΣ, 2008, σσ. 238-239.

και διαχωρίζει δύο «κόσμους». Παρά το γεγονός ότι πρόθεση των επισκεπτών είναι να δουν το έργο του Hirschhorn ξαφνικά βρίσκονται σε έναν χώρο που μειωθούν αισθανόμενοι ως εισβολείς στην καθημερινότητα των άλλων. Οι δε μετανάστες οικειοποιούνται το χώρο με τρόπους που συχνά δεν συμβαδίζουν με τις «επιταγές» της εγκατάστασης, όπως η υποτιθέμενη παιδαγωγική της λειτουργία. Οι συγκεκριμένοι μετανάστες, μέλη μιας διακριτής εργατικής τάξης επιχειρούν να αξιοποιήσουν οικονομικά την «συνάντηση» αυτή αλλά ταυτόχρονα εκτίθενται στην εφήμερη διάσταση της καλλιτεχνικής εργασίας και των θεσμών. Εδώ δεν υπάρχει κάποια συμφιλίωση – άλλωστε, με το πέρας της έκθεσης, λίγα πράγματα θα έχουν αλλάξει στην τοπική κοινότητα. Η διαζευκτική λειτουργία της υβριδικότητας μπορεί να έχει το χαρακτήρα αμοιβαίας αδιαφορίας ή διατήρησης μιας λεπτής γραμμής ανάμεσα σε ήδη υπαρκτές διαιρέσεις. Εδώ ερχόμαστε αντιμέτωποι με ένα είδος «εμμένειας», με την έννοια της οχύρωσης πίσω από τη ταυτότητα, που δεν οδηγεί αυτομάτως στην επιμειξία που οι συγγραφείς της *Αυτοκρατορίας* μας υπόσχονται.

5.4. Το πλήθος ως συγκεκριμένη καθολικότητα.

Επομένως, η διαζευκτική λειτουργία που χαρακτηρίζει την μετααποικιακή υβριδικότητα των σύγχρονων μητροπόλεων μοιάζει να απουσιάζει από την θεωρία του πλήθους και, πιο συγκεκριμένα, την θεωρία της «επιμειξίας» (miscegenation) που οι Hardt και Negri παρουσιάζουν στο τέταρτο κεφάλαιο της *Αυτοκρατορίας*.²⁴⁴ Η μετααποικιακή διαλεκτική της ταυτότητας αντικαθίσταται από πλήθος ανθρωπολογικές μεταφορές που υπογραμμίζουν με θετικούς όρους την «ανθρωπολογική μετάλλαξη» των σύγχρονων νομαδικών υποκειμένων. Μπορεί κανείς σαφώς να διακρίνει τους όρους αυτούς όταν οι δύο συγγραφείς περιγράφουν το σχηματιζόμενο πλήθος ως ένα «ανθρώπινο είδος». Εδώ, η φιλοσοφική έννοια της εμμένειας αποκτά ανθρωπολογικό πρόσημο και, ακριβέστερα, «φυλετικό». Το πλήθος αποτελεί «πολυφυλετική ενσάρκωση»:

²⁴⁴ Οι Hardt και Negri χρησιμοποιούν τον αγγλικό όρο miscegenation που στην ελληνική έκδοση αποδίδεται ως «επιμειξία». Ωστόσο, δόκιμη μετάφραση θα ήταν επίσης η «μεικτογένεια» ή «ετερομειξία». Κανένας από τους όρους αυτούς δεν αλλάζει το ουσιαστικό περιεχόμενο της έννοιας εφόσον αυτό καθόριζεται από ένα συγκεκριμένο που βρίθει ανθρωπολογικών μεταφορών.

‘Μέσα από την κυκλοφορία συντίθεται το κοινό ανθρώπινο είδος, ένας πολυφυλετικός Ορφέας με απεριόριστη δύναμη· μέσα από την κυκλοφορία συντίθεται η ανθρώπινη κοινότητα. Έξω από κάθε διαφωτιστική νεφελοκοκκυγία ή καντιανή ονειροφантаσία, η επιθυμία του πλήθους δεν είναι το κοσμοπολιτικό κράτος, αλλά ένα νέο είδος. Ωσάν σε μια κοσμική επιφοίτηση, τα σώματα αναμειγνύονται και οι νομάδες μιλούν μια κοινή γλώσσα.’²⁴⁵

Οι συγγραφείς σαρκάζουν την «καντιανή νεφελοκοκκυγία» του Königsberg. Όμως, στη συνέχεια, η στάση τους θα γίνει ακόμα πιο παράδοξη. Για να αποφύγουν τις ουσιοκρατικές συμπαραδηλώσεις του πολυφυλετισμού του πλήθους θα χρησιμοποιήσουν την εγελιανή ιδέα της «συγκεκριμένης καθολικότητας». Η λατρεία του τοπικού, η αντιδραστική εξύμνηση της εντοπιότητας, που αναβιώνει στα πλαίσια της παγκοσμιοποίησης δεν βοηθάει τη συνεργατική κουλτούρα του πολυφυλετικού πλήθους και, έτσι, πρέπει να απορριφθεί. Επισημαίνουν πως οι σημερινοί πανηγυρισμοί του «τοπικού» (local) έχουν κάτι οπισθοδρομικό και αντιδραστικό όταν διέπονται από φοβία για την «επιμειξία» και την «κυκλοφορία», όταν οχυρώνονται πίσω από τα τείχη του έθνους, της εθνοτικής ταυτότητας, της φυλής, του λαού κ.λπ.

Πως μπορεί όμως το πλήθος να υπερβεί τη φοβία αυτή; Πρέπει να αναπτύξει μια αντίληψη του τόπου, του τοπικού, που να χειραφετείται από την καθαρότητα και την απομόνωση που προσφέρει η φυλή, η θρησκεία, η εθνοτική ταυτότητα, το έθνος και ο λαός. Το τοπικό πρέπει να συνδεθεί με το καθολικό. Πρέπει, όπως λένε, να βρεθεί ένα ‘συγκεκριμένο καθολικό’ που να ‘επιτρέπει στο πλήθος να περνάει από τον έναν τόπο στον άλλο και να ορίσει τον δικό του τόπο.’ Πρόκειται για μια οικουμενική αντίληψη του «τόπου»: ‘Αυτός είναι ο κοινός τόπος του νομαδισμού και της επιμειξίας.’²⁴⁶

Εδώ οι συγγραφείς βυθίζονται, όλο και περισσότερο, στις αντιφάσεις τους. Από τη μια καταγγέλλουν τη μετααποικιακή σκέψη γιατί «εγκλωβίζεται» μέσα στην εγελιανή διαλεκτική της διαφοράς και από την άλλη αναζητούν έναν οικουμενικό ορισμό της εντοπιότητας και της επιμειξίας. Δε μπορεί κανείς παρά να υπενθυμίσει, ακολουθώντας τις χρήσιμες μετααποικιακές αναλύσεις, πως η μετααποικιακή ταυτότητα μπορεί να γίνει κατανοητή ως καθολικότητα μονάχα ως επισφαλής και

²⁴⁵ Michael Hardt – Antonio Negri, *Αυτοκρατορία*, σελ. 481.

²⁴⁶ ο.π., σσ. 480-481.

ενδεχομενική, «ηγεμονική», κατασκευή. Δηλαδή, η μετααποικιακότητα ως ένα «συγκεκριμένο καθολικό», δίχως επιμέρους κοινωνικές συναρθρώσεις, δεν έχει νόημα - τη θέση μιας τέτοιας καθολικότητας καταλαμβάνουν επισφαλείς ηγεμονικές κατασκευές, στο εσωτερικό των οποίων οι ιδέες της εθνικής ταυτότητας, της κοινωνικής τάξης, της έμφυλης ταυτότητας, της φυλής κ.α. υφίστανται τις μεταπτώσεις της συνάρθρωσης, αλλά δεν εξαφανίζονται. Εν ολίγοις οι συναρθρώσεις αυτές δεν δύνανται να πετύχουν μια οριστική εξάλειψη της έντασης ανάμεσα στο οικουμενικό και το ειδικό (particular). Ο Stuart Hall είναι, ίσως, εκείνος ο μετααποικιακός στοχαστής που έχει υπογραμμίσει πως οι σύγχρονες «κοινοτήτες διαφοράς» (communities-in-difference) αποτελούν αναπόσπαστο κομμάτι της σημερινής πολιτικής σφαίρας. Όμως, επισημαίνει πως, όταν εξετάζουμε τέτοιες κοινότητες, δεν αρκεί να μιλάμε τη γλώσσα του διασκορπισμού (dispersal) αλλά επίσης την γλώσσα του ενδεχομενικού κλεισίματος (closure) και της συνάρθρωσης (articulation). Αντιμετωπίζοντας τα «διαφορικά» αυτά φαινόμενα βρισκόμαστε μπροστά σε μορφές συνάρθρωσης του «καθολικού» και του «ειδικού» ή, για την ακρίβεια, αποκτούμε πρόσβαση στο καθολικό μέσα από το ειδικό. Η λεγόμενη «μαύρη ταυτότητα» αποτελεί καλό παράδειγμα ανάλυσης στο βαθμό που η συγκρότησή της περνάει μέσα από τη συνειδητοποίηση της περιθωριοποίησης, της μειονεκτικής θέσης, της μετατόπισης χάριν της οποίας καταλαμβάνει 'ένα νέο είδος χώρου στο κέντρο'.²⁴⁷ Από τη σκοπιά αυτή ορισμένες διαφορικές ταυτότητες και συναρθρώσεις με βάση την εθνικότητα (ethnicity), το κοινωνικό φύλο κ.λπ. έχουν στρατηγική σημασία για μορφές κοινωνικού αγώνα και ενδεχομένως συνοδεύονται από «υποχρεωτικά κλεισίματα» (arbitrary closures). Σε μια πρόταση που, δίχως πρόθεση, αμφισβητεί συνολικά τη λογική του πλήθους, ο Hall λέει πως '[...] η πολιτική του ατελείωτου διασκορπισμού είναι μια πολιτική δίχως καθόλου δράση'.²⁴⁸

Από αυτή την οπτική γωνία, είναι αμφίβολο αν μια οικουμενική αντίληψη της επιμειξίας είναι εφικτή. Ο Hardt, σε μια συνέντευξή του με θέμα την Αυτοκρατορία, προσπαθεί να αναδείξει τα κριτικά όρια της μετααποικιακής θεωρίας: 'Το έργο του Homi Bhabha είναι πλούσιο και πολύπλοκο, αλλά πολλοί αναγνώστες μένουν με την εντύπωση πως η υβριδικότητα είναι καθεαυτή απελευθερωτική γιατί αψηφά τους δυϊσμούς μέσα από τους οποίους η εξουσία λειτουργεί: άσπρος/μαύρος,

²⁴⁷ Stuart Hall, "Minimal Selves", στο Lisa Appignanesi (επιμ.), *Identity*, ICA Document 6, 1988, σελ. 45.

²⁴⁸ Stuart Hall, "Minimal Selves", ο.π., σελ. 45.

αρσενικό/θυληκό και λοιπά. Ισχυριζόμαστε, παρ' όλα αυτά, ότι η αυτοκρατορική κυριαρχία δεν απειλείται καθόλου από τις υβριδικές ταυτότητες. Στην πραγματικότητα, η *Αυτοκρατορία* κυβερνά ακριβώς μέσα από μια πολιτική της διαφοράς, διευθετώντας τις υβριδικές ταυτότητες σε ελαστικές ιεραρχίες.²⁴⁹

Η ίδια κριτική μπορεί όμως εύκολα να αντιστραφεί. Η επιμειξία (στη θέση της υβριδικότητας) ορίζεται, αυθαίρετα, εγγυητής της «καθολικότητας» απορρίπτοντας τις αμφισημίες των ταυτοτήτων, την στρατηγική (συχνά) σημασία των ταυτοτήτων στους κοινωνικούς αγώνες, στο όνομα μιας ιδεαλιστικά οριζόμενης ολότητας, ενός «εμμενούς όλου». Ένας σημαντικός λόγος που κάνει ορισμένους μετααποικιακούς στοχαστές όπως ο Bhabha να μην ενθουσιάζονται με τη φαντασίωση του πλήθους είναι η ακριβέστερη εικόνα της «μετααποικίας» και της μετααποικιακής ταυτότητας που επεξεργάζονται. Το αποικιοκρατικό κράτος είναι ένα «παλίμψηστο», πάνω στο οποίο η διαλεκτική και η υβριδικότητα πλέκουν τη μετααποικιακή ταυτότητα. Για τον Bhabha, η μετααποικιακή ταυτότητα είναι υβριδική επειδή προκύπτει και εξαρτάται από το «διαστροφικό παλίμψηστο της αποικιακής ταυτότητας», όπως εξηγεί, προλογίζοντας το *Black Skin, White Masks* του Fanon. Το νόημα της μετααποικιακής ταυτότητας γράφεται πάνω σε ένα πίνακα που σβήνεται ξανά και ξανά αφήνοντας, στην πορεία, πλήθος από ίχνη. Η εγγραφή, η διαγραφή και η επανεγγραφή είναι αναπόσπαστα στοιχεία της έντασης πάνω στην επιφάνεια του παλίμψηστου.

Σε μια πολύ πρόσφατη διάλεξη στο USCB, ο Bhabha εξηγεί ότι κατανοεί το όραμα των Hardt και Negri ως «έκπτωση» των ίδιων των πολιτισμικών σπουδών:

‘Οι οικονομικές αγορές και οι ροές του κεφαλαίου έχουν δυσανάλογα παγκοσμιοποιηθεί σε σύγκριση με άλλους τομείς της παγκόσμιας οικονομίας. Αλλά καθόλου κοντά στο βαθμό που η ρητορική των παγκόσμιων πολιτιστικών σπουδών ισχυρίζεται. Με έναν πρόχειρο υπολογισμό, περίπου 90% των παγκόσμιων πολιτικών εμπορίου και διατίμησης ελέγχονται ακόμη από έθνη-κράτη αντί για διαπεριφερειακά όργανα. Η Ευρωπαϊκή Ένωση και η Mercosur είναι εξαιρέσεις στην παγκόσμια αυτή τάση ορίζοντας τις διατιμήσεις τους σύμφωνα με αυτό που γνωρίζουμε ως ρυθμίσεις της Τελωνειακής Ένωσης, αλλά αυτό εκπροσωπεί μονάχα μια συγκρατημένη

²⁴⁹ Thomas L. Dumm, “Sovereignty, Multitudes, Absolute Democracy: A Discussion between Michael Hardt and Thomas L. Dumm about Hardt’s and Negri’s Empire”, στο *Empire’s New Clothes: Reading Hardt and Negri*, (Eds) Paul A. Passavant και Jodi Dean, Λονδίνο, Routledge, 2004, σελ. 168.

παραλλαγή της επιμονής των συνόρων του εμπορίου στον σύγχρονο κόσμο. Ο ρητορικός ζήλος με τον οποίο αρκετοί ισχυρίζονται ότι οι παγκόσμιες αγορές είναι τώρα μέτα-εθνικές πρέπει να μετριαστεί από την ιστορική πραγματικότητα. Μια αρκετά πιο μεικτή και θολή εικόνα αναδύεται όπου η κυριαρχία του εθνικού ελέγχου είναι μόνο μερικώς, αλλά στρατηγικά, συμβιβασμένη. Όταν οι πολιτισμικοί κριτικοί ισχυρίζονται, με αυξημένη συχνότητα, ότι ο μεταμοντερνισμός είναι η λογική του παγκόσμιου κεφαλαίου, ή ότι η παγκόσμια αγορά καθιερώνει μια πραγματική «πολιτική της διαφοράς», όπως οι Hardt και Negri, μοιάζει σαν να μετατρέπουν τον κόσμο σε μια μεταφορά της mondialization όπου η επιμονή της εθνικής ή υπερεθνικής διακυβέρνησης γίνεται εσφαλμένα αντιληπτή ως ένα απομεινάρι μιας αρχαϊκής αταβιστικής δύναμης. Τέτοια επιχειρήματα λειτουργούν μέσα από την αναλογία εξισώνοντας την εννοιολογική γλώσσα της πολιτισμικής παγκοσμιοποίησης με επιλεγμένες διαστάσεις της πολιτικής οικονομίας. Η εμπορευματοποίηση, οι οικονομικές ροές, οι μεταφορές κεφαλαίου, το outsourcing, η ελαστική συσσώρευση – αυτές οι οικονομικές και νομισματικές διαδικασίες μοιάζουν να απηχούν τα σημειωτικά λεξιλόγια των πολιτισμικών σπουδών.²⁵⁰

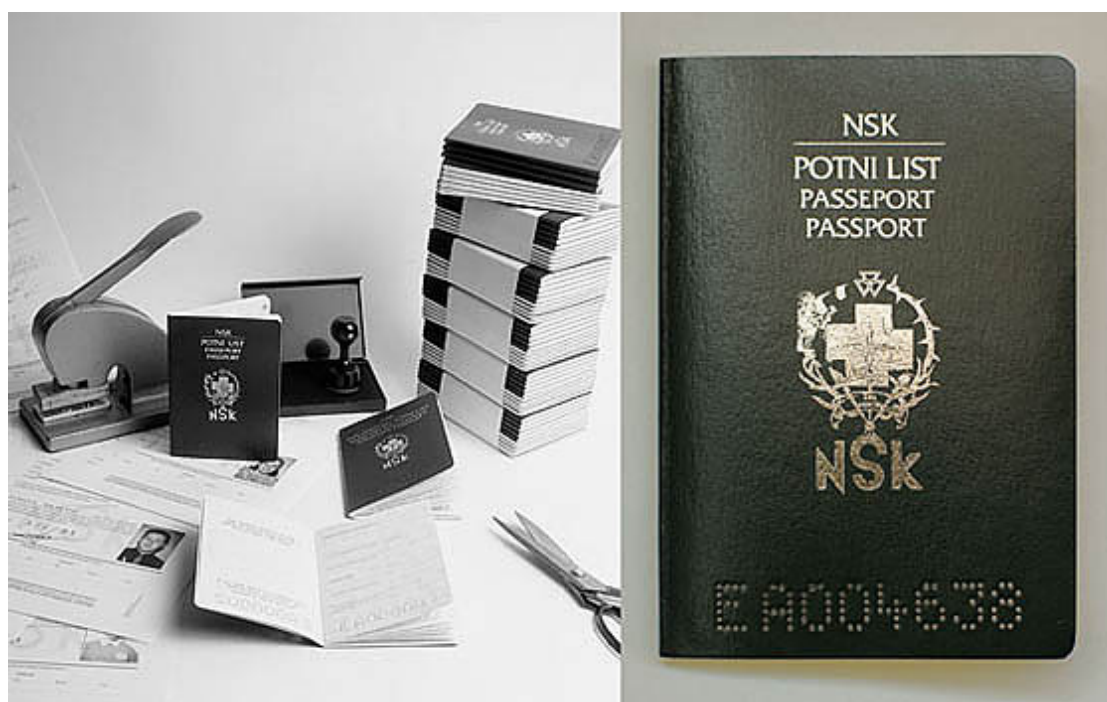
Η αναλογία που αυθαίρετα σχηματίζεται ανάμεσα στην μεταμοντέρνα γλώσσα των πολιτιστικών σπουδών, που χρησιμοποιεί σχήματα όπως η «κυκλοφορία των εικόνων», η «ανταλλαγή πολιτισμικών σημείων», η «υπέρβαση της σημασιολόγησης», η «διακειμενική μεταφορά του νοήματος» κ.λπ., και στην μετανεωτερική πολιτική οικονομία «κυριολεκτικοποιείται» μέσα στο πρόγραμμα των Hardt και Negri. Ο Bhabha θυμίζει πως οι μετανάστες, οι πρόσφυγες και οι νομάδες δεν κυκλοφορούν, απλώς, ούτε επικαλούνται κάποιες καθολικές αξίες της επιμειξίας, αλλά επιδιώκουν να κατοικήσουν, αναζητούν άσυλο ή υπηκοότητα, απαιτούν στέγαση και εκπαίδευση, οικονομικά και πολιτικά δικαιώματα και νόμιμη εκπροσώπηση.

Η αφηρημένη ιδέα του «πολιτιστικού νομαδισμού» που αναπαράγει διαρκώς το σύγχρονο πεδίο της τέχνης πρέπει να εξεταστεί μέσα από την οπτική γωνία που μας προσφέρει ένα άλλο, πιο πρόσφατο, καλλιτεχνικό εγχείρημα. Ένα πρότζεκτ που

²⁵⁰ Homi Bhabha, διάλεξη στο UCSB (University of California, Santa Barbara), 31 Ιανουαρίου 2008. Διαθέσιμη στο διαδίκτυο: <http://www.youtube.com/watch?v=yER4QwiSI14>

παρουσιάστηκε πρόσφατα στην Λουμπλιάνα μαρτυρά για ορισμένες διαστάσεις της σύγχρονης μετανάστευσης που δεν μπορούν εύκολα να προσμετρηθούν στην κινητικότητα της «αντι-αυτοκρατορικής οντολογίας». Πρόκειται για ένα πρότζεκτ των IRWIN (ομάδα παράρτημα του NSK) βασισμένο πάνω στα διαβατήρια του περίφημου σλοβενικού NSK state με τίτλο NSK passport holders. Το NSK (Νέα Σλοβενική Τέχνη) είναι μια συνεργασία καλλιτεχνικών και άλλων ομάδων που ξεκίνησε στην μετα-Τιτοϊκή Γιουγκοσλαβία και έδωσε στην εαυτό της το όνομα του «κράτους» - ενός κράτους δίχως εδαφική υπόσταση και σύνορα, ενός «κράτους στον χρόνο» (state in time) όπως αναφέρουν οι ιδρυτές του. Το κράτος αυτό μπορεί να μην έχει σύνορα, ωστόσο έχει αρκετή γραφειοκρατία, πρεσβείες, διπλωματικά έγγραφα, διαβατήρια, σημαίες, σύμβολα, θυρεούς κ.λπ. Το διαβατήριο του NSK είναι ίσως το πιο διάσημο έγγραφο καθώς κάθε φορά που εκδίδεται σε «επίσημα» προξενία του NSK σχηματίζονται ουρές. Το διαβατήριο έχουν αποκτήσει πολίτες του δυτικού κόσμου που σχετίζονται με τον κόσμο της τέχνης αλλά και εντελώς απρόσμενοι ενδιαφερόμενοι, όπως Ταϊβανέζοι. Το παρασκήνιο του πρότζεκτ έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Όταν ο Χάρης Χάραρης, διπλωματικός εκπρόσωπος του NSK στην Ελλάδα, δημιούργησε την ιστοσελίδα του κράτους www.NSK.com παρατηρήθηκε ένα φαινόμενο μαζικής ηλεκτρονικής αλληλογραφίας. Πολλοί Αφρικανοί, κυρίως Νιγηριανοί, ξεκίνησαν να βομβαρδίζουν σε καθημερινή βάση την ηλεκτρονική διεύθυνση του NSK με αλληλογραφία ζητώντας να λάβουν το διαβατήριο και την υπηκοότητα του NSK ώστε να μεταναστεύσουν και να γίνουν πολίτες του νεοσύστατου αυτού κράτους. Γνωρίζουμε ότι μέσα στο χρόνο το διαβατήριο αυτό έχει αξιοποιηθεί παντί τρόπο. Υπήρξαν περιστατικά στη εμπόλεμη Βοσνία-Ερζεγοβίνη όπου βόσνιοι πολίτες χρησιμοποίησαν τα διαβατήρια αυτά για να διαβούν μπλόκα αντιπάλων. Καθώς κάποια από τα διαβατήρια αυτά γράφουν πάνω «διπλωματικό σώμα» υπήρξαν στρατιώτες που απλώς δεν εξέταζαν την προέλευση του διαβατηρίου.

Το νέο της ύπαρξης του διαβατηρίου αυτού διαδόθηκε γρήγορα σε μια πόλη της Νιγηρίας, έτσι εξηγείται και ο μεγάλος αριθμός ηλεκτρονικών μηνυμάτων από την χώρα αυτή. Υπήρξαν μέρες που δεκάδες ηλεκτρονικά αιτήματα για έκδοση διαβατηρίου έφταναν στην ηλεκτρονική διεύθυνση του NSK. Έτσι, ο Χάρης



Εικόνα 9, Τα διαβατήρια του NSK.

Χάραρης αποφάσισε να τα συγκεντρώσει σε μια βάση δεδομένων που παρουσιάστηκε σε μια πρόσφατη έκθεση στη Λιουμπλιάνα. Αξίζει να παραθέσουμε κάποια μηνύματα ώστε να έχουμε μια εικόνα για το φαινόμενο αυτό.

Η πλειονότητα των αιτούντων βλέπει το NSK σαν την γη της επαγγελίας, αλλά αυτό δεν ισχύει πάντα. Ένας Νιγηριανός ρωτάει, «Αν κάποιος γίνει πολίτης του NSK διατηρεί αυτή την ιδιότητα για όλη του τη ζωή ή για κάποια χρονική περίοδο μόνο; Είναι δυνατόν να κάνω αίτηση και για τη γυναίκα μου, τα παιδιά μου και για δυο ως τέσσερις από τους εργάτες μου; Είστε μέλη της Ευρ. Ένωσης; Αν θέλω να πληρώσω για το διαβατήριο μπορώ να το κάνω από τον τοπικό λογαριασμό μου εδώ στη Νιγηρία. Πόσο καιρό θα χρειαστεί μέχρι να πάρω το διαβατήριό μου; Μπορεί το διαβατήριο αυτό να με βοηθήσει να έρθω στη Σλοβενία πιο εύκολα;» Παρατηρούμε εδώ ότι οι αιτούντες δεν είναι απαραίτητα οικονομικά εξαθλιωμένοι αλλά ανήκουν σε διάφορα κοινωνικά στρώματα. Ένας λέει ότι «βρήκα το διαβατήριό σας μέσω διαδικτύου και θέλω να βρω ένα ακόμα για ένα συνάδελφο στην εταιρία μου - αν σας στείλω χρήματα μαζί με την αίτηση μπορείτε να μου επιβεβαιώσετε με ένα email ότι τα λάβατε;» Ένας άλλος μελλοντικός πολίτης λέει, «Κύριοι, με σεβασμό προς το κράτος της Σλοβενίας (nsk), σαν καλλιτέχνης με αγάπη και καλλιτεχνική φύση θα ήθελα να υποβάλλω αίτηση για το διαβατήριο και να γίνω αφοσιωμένος πολίτης του nsk. Επιπλέον, ως διεθνής καλλιτέχνης θα ήταν επιτυχία για το κράτος του nsk να εγκρίνει την αίτησή μου και να δεχτεί το αίτημά μου για υπηκοότητα.» Ένας άλλος ρωτά «σε ποιες αφρικανικές χώρες υπάρχουν πρεσβείες σας» ενώ ένας άλλος πληροφορεί ότι «Έχω παραλάβει το διαβατήριό σας εδώ και μια εβδομάδα, ποιες αερογραμμές μπορώ να χρησιμοποιήσω για να φτάσω στο κράτος σας;» Μια γυναίκα αναφέρει «Ως νοσοκόμα νομίζω πως αν το περιβάλλον του NSK είναι ασφαλές από άποψη υγιεινής, τότε θα δουλέψει καταπληκτικά. Θα ήθελα να μάθω περισσότερες λεπτομέρειες σε σχέση με την διαδικασία της πληρωμής για το διαβατήριο.»

Ο βομβαρδισμός της ιστοσελίδας του NSK συνοδεύτηκε από βομβαρδισμό διαφόρων κρατικών υπηρεσιών της Σλοβενίας με τη φόρμα της αίτησης για διαβατήριο του NSK. Το φαινόμενο πήρε τέτοια έκταση που το Υπ. Εξωτερικών της Σλοβενίας αναγκάστηκε να αναρτήσει στην ιστοσελίδα του ανακοίνωση με την οποία διευκρίνιζε ότι η Σλοβενία δεν είναι το NSK. Το ίδιο το NSK αναγκάστηκε και αυτό να αναρτήσει ανακοίνωση που να εξηγεί ότι με τα διαβατήρια αυτά δεν μπορεί κάποιος να ταξιδέψει. Πριν την έκθεση στη Λιουμπλιάνα οι IRWIN πήγαν στο Λονδίνο, στο κέντρο τέχνης ICA, και προσκάλεσαν Νιγηριανούς του Λονδίνου που

είχαν γίνει πολίτες του NSK. Τους εξήγησαν ότι δεν μπορούν να ταξιδέψουν με το διαβατήριο αυτό κι ότι αν επιθυμούν μπορούν να το επιστρέψουν και να πάρουν τα χρήματά τους πίσω. Κανείς δεν επιθυμούσε να το επιστρέψει.

Στο πρότζεκτ αυτό αναδεικνύεται μια διάσταση της μετανάστευσης η οποία ανατρέπει το εκλεκτικά κατασκευασμένο από τη σύγχρονη τέχνη μορφοείδωλο του μετανάστη. Αντίθετα από την επικρατούσα φαντασίωση του κόσμου της τέχνης ότι ο μετανάστης είναι πρωτίστως ένα ανατρεπτικό-οριακό υποκείμενο που αντιστέκεται στις εθνικές ταυτότητες και επιλέγει τη νομαδική περιπλάνηση, το πρότζεκτ μας προσγειώνει σε φιγούρες μιας σύγχρονης μεταναστευτικής τάσης που επιζητούν «δομή», αντιπροσώπευση, θεσμούς, ταυτότητα, αποδοτικούς κρατικούς μηχανισμούς κ.ο.κ. Στις μαρτυρίες των «υποψήφιων» αυτών μεταναστών, όπως σε αυτή της αυστηρής νοσοκόμας», διακρίνουμε ταυτοτικούς μηχανισμούς – διαδικασίες αναπαράστασης μέσα από την εικόνα μιας λειτουργικής πολιτικής κοινότητας.

5.5. Η μετααποικία.

Μετααποικιακοί στοχαστές σαν τον Homi Bhabha και τον Stuart Hall είναι περισσότερο γνωστοί για τους τρόπους που αναλύουν τις διασπορικές κοινότητες της δύσης, τις «μειονοτικές ταυτότητες» ή την μετααποικιακή πολιτιστική παραγωγή, τέχνη και μαζική κουλτούρα. Άλλοι μετααποικιακοί στοχαστές, όπως ο Achille Mbembe αφιερώνουν τις αναλύσεις τους κυρίως στη μελέτη της αφρικανικής μετααποικίας. Η αστάθεια και η αμφισημία των ταυτοτήτων στην καθημερινή ζωή της μετααποικίας είναι, περισσότερο, αποτέλεσμα της ασταθούς πολιτικής τάξης και ρευστότητας. Οι τρόποι επιβίωσης και συνδιαλλαγής με την εξουσία της μετααποικίας αναγκάζει τους πληθυσμούς να αναθεωρούν διαρκώς τις όποιες βεβαιότητες. Το υποκείμενο καλείται να «εφεύρει» εκ νέου μια ταυτότητα αλλά, ταυτόχρονα, κινδυνεύει να γίνει υποχείριο καθεστώτων βίας και πολιτικής εκμετάλλευσης. Άλλωστε οι μετααποικίες, ως κοινωνίες, συνδέονται άρρηκτα με την εμπειρία της αποικιακής βίας.

Ο Achille Mbembe αναδεικνύει τις διαστάσεις αυτές έχοντας, ο ίδιος, βιώσει το μετααποικιακό Καμερούν, το νεποτισμό της εξουσίας, την εξάρτηση της πολιτικής ελίτ από το χρήμα του πετρελαίου, την οικονομική κρίση, τα αποτυχημένα

πραξικοπήματα και τη διαφθορά, την αστυνομική και στρατιωτική βία ενάντια σε μειονότητες, τις εκρήξεις βίας και τις διαδηλώσεις, την διαρκή ένταση ανάμεσα στην γαλλόφωνο και τον αγγλόφωνο πληθυσμό. Σε ένα τέτοιο κοινωνικό τερραίν τα υποκείμενα διαρκώς «διαπραγματεύονται» και αυτοσχεδιάζουν μπροστά σε διάφορες μορφές εξουσίας που ενίοτε είναι grotesque, γραφειοκρατικές, χαρισματικές, τοπικές ή εθνικιστικές. Το υποκείμενο αναγκάζεται να «ξεγελάσει», να «αυτοσυγκρατηθεί» ή να «παίξει» με την εξουσία, σε ένα περιβάλλον που η κυριαρχία συνιστά ένα καθεστώς περιορισμών, μαζικής φιέστας, πανουργίας και δολοπλοκίας.²⁵¹ Η σκέψη του Mbembe είναι προκλητική επειδή, ακριβώς, περιγράφει τη μετααποικιακή ταυτότητα ως μια ετερόκλητη πρόσμιξη στρατηγικών επιβίωσης. Στο «παλίμψηστο» της μετααποικίας, η εξουσία υπόσχεται την αποτίναξη της αποικιακής κοινωνικής ιεραρχίας και ταυτόχρονα την επανεγγράφει διαστρέφοντάς την.

Μια εστίαση στους τρόπους που παράγεται και αναπαράγεται η ταυτότητα στη μετααποικία απαιτεί να αντισταθεί κανείς στις γενικευτικές διακηρύξεις της Αυτοκρατορίας και να σταθεί στη διαπλοκή του κράτους με την υποκειμενικότητα. Ο Richard Werbner εστιάζει στις πολιτικές λειτουργίες του μετααποικιακού κράτους που έπαιξαν ρόλο στην πολιτιστική πολιτική και την ταυτότητα στις μετααποικίες: η υποχώρηση του αποικιακού κράτους και ο μετασχηματισμός του συνοδεύονται από την ανανεωμένη σημασία της πολιτικής βίας και της κρατικής γενοκτονίας ως «νομιμοποιημένες» πολιτικές πρακτικές. Η ιδιοποίηση του κράτους από τις μετααποικιακές δυνάμεις συνοδεύεται από την αναζήτηση νέων μορφών πολιτικής ταυτότητας που συχνά λαμβάνει χώρα μέσα από την στερεοτυποποίηση και την αναζωπύρωση του θρησκευτικού φαντασιακού.²⁵²

Η μετααποικιακή κρατική μπουρζουαζία παίζει θεμελιακό ρόλο στις εξελίξεις αυτές, όμως, η κρατική κυριαρχία προϋποθέτει ένα ευρύ δίκτυο μηχανισμών που ελέγχουν το «κράτος πρόνοιας» και επιβάλλουν μια ρητορική περί «κοινωνικών υποχρεώσεων». Ο Werbner αναφέρει χαρακτηριστικά το καταπιεστικό καθεστώς του «δια βίου προέδρου» Hastings Kamuzu Banda στο Malawi που, μετά την ανεξαρτησία από τους Βρετανούς, εξόντωσε τους πολιτικούς αντιπάλους του

²⁵¹ Βλ. Achille Mbembe, "Provisional Notes on the Postcolony," στο *Africa*, No 61, σελ. 22.

²⁵² Ο Werbner αναφέρεται ακριβέστερα στο μυστικιστικό (occult) φαντασιακό αλλά επιλέγουμε τον ευρύτερο όρο «θρησκευτικό» καθώς το «μυστικιστικό» μπορεί να δημιουργήσει παρεξηγήσεις αν δεν διευκρινιστεί επαρκώς. Βλ. Richard Werbner, "Introduction: Multiple identities, plural arenas" στο *Postcolonial Identities in Africa*, (επιμ.) Richard Werbner & Terence Ranger, Λονδίνο, Zed Books, 1996, σελ. 7.

χρησιμοποιώντας παραδειγματισμούς, τρομοκρατία, εκφοβισμό από τις υπηρεσίες ασφάλειας και υποχρεωτική συμμετοχή στις δραστηριότητες του μοναδικού «νόμιμου» κόμματος. «Χαρισματικές» φυσιογνωμίες, όπως αυτές του Banda, καλούνται πρώτα να οδηγήσουν το έθνος στην ανεξαρτησία και στη συνέχεια να το «ενσαρκώσουν» συνδυάζοντας «παραδοσιακή σοφία» και «δυτική εκπαίδευση». Εδώ αναβιώνει η αρχετυπική, μυθολογική, παραδοσιακή και θρησκευτική μορφή του «κολπατζή» (trickster), της μαϊμού Eshu στην αφρικανική μυθολογία, που ανατρέπει ένα καταπιεστικό σύστημα εκ των έσω. Ο «κολπατζής» ενσαρκώνει χαρακτηριστικά όπως πανουργία, φιλοδοξία, ασαφή και μεικτή καταγωγή και, σύμφωνα με τον Webner, «εφευρίσκει το έθνος και το κάνει δικό του».²⁵³ Ο κομματικός μηχανισμός και οι οργανικοί εκπρόσωποι του καθεστώτος θαυμάζουν και μιμούνται τη φιγούρα του «κολπατζή» χρησιμοποιώντας την γελοιοποίηση και υπονόμηση του αντιπάλου ως εργαλεία εξόντωσης και καταπίεσης. Αξίζει να σημειωθεί ότι η φιγούρα του «κολπατζή» αποτελεί πηγή έμπνευσης για αρκετούς σύγχρονους νοτιοαφρικανούς καλλιτέχνες. Αν και οι χαρισματικές ηγεσίες οδηγούν σε καταπίεση και κοινωνικό έλεγχο, συνήθως, μεγάλα τμήματα του πληθυσμού συνεχίζουν να τις στηρίζουν καθώς φοβούνται πως η πτώση τους θα σημάνει την αρχή εμφύλιων συρράξεων.

Σε άλλες μεταποικίες, όπου το κράτος είναι λιγότερο αποτελεσματικό στην χειραγώγηση των υποκειμένων, παρατηρούνται ποικίλα φαινόμενα αλλοτρίωσης και ανασφάλειας – φαινόμενα που οδηγούν τα υποκείμενα σε απώλεια της όποιας δυνατότητας «προσαρμογής», σε αναζήτηση πολιτιστικής και κοινωνικής ταυτότητας και, ενίοτε, σε επιστροφή σε παλαιότερους ηθικούς και θρησκευτικούς κώδικες. Η παρακμή του κράτους σε χώρες όπως η Σενεγάλη, το Μαλί και η Λιβερία, οδήγησε σημαντικό τμήμα της νεολαίας σε ομάδες πολέμαρχων, σε θρησκευτικές σέκτες, σε εγκληματικές συμμορίες ή πελατειακά δίκτυα.²⁵⁴

Στη Νότια Αφρική, η σχέση του κράτους του άπαρτχάιντ με τα υποκείμενα εμφανίζει περισσότερη πολυπλοκότητα καθώς το άπαρτχάιντ, εκτός από καταπιεστικό-φυλετικό καθεστώς, υπήρξε μια μορφή μοντερνισμού – μια ειδική εκδοχή «κρατικού εκσυγχρονισμού» με οργανωμένη γραφειοκρατία και διοίκηση που διατήρησε την υπόστασή της ακόμα και μετά την άρση των διακρίσεων, διαδραματίζοντας κομβικό ρόλο στην υποδοχή της παγκοσμιοποίησης, της νέας

²⁵³ Βλ. Richard Werbner, “Introduction: Multiple identities, plural arenas” στο *Postcolonial Identities in Africa*, (επιμ.) Richard Werbner & Terence Ranger, Λονδίνο, Zed Books, 1996, σελ. 9.

²⁵⁴ ο.π., σελ. 8.

οικονομίας και της πολιτισμικής υβριδικότητας. Μέσα στο συγκεκριμένο αυτό πολιτισμικό πλέγμα εμπειριών, αλλά και με την αποστασιοποίηση που προσφέρουν οι κύκλοι της διασποράς, η φωνή του Okwui Enwezor θα είναι μια από τις πρώτες φωνές που θα αρθρώσουν μια μετααποικιακή κριτική της πολιτιστικής και καλλιτεχνικής παραγωγής της Νοτίου Αφρικής, μετά τη πτώση του άπαρτχάϊντ.

Κεφάλαιο 6^ο

Ο Okwui Enwezor και η μετααποικιακή θεωρία της τέχνης.

6.1. Ο επιμελητής της Documenta 11, Okwui Enwezor.

Στο κεφάλαιο αυτό θα εξετάσουμε μια γενεαλογία κειμένων του Okwui Enwezor που, κατά την δεκαετία του '90, έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στη μετααποικιακή κριτική και θεωρία της τέχνης. Κεντρικός μας στόχος είναι να εξετάσουμε το θεωρητικό πλαίσιο που είχε διαμορφωθεί ώστε η ιδέα του «πλήθους» να αναγνωριστεί ως σύμμαχος για την πολιτική και αισθητική στρατηγική της τέχνης του μεταποικιακού κόσμου. Η αιφνιδιαστική υιοθέτηση των εννοιών που πρόσφεραν οι Hardt και Negri στο κεντρικό επιμελητικό κείμενο της Documenta 11, με τις αποκαλυπτικές διατυπώσεις που αυτό περιείχε, πρέπει να ερευνηθεί μέσα στον θεωρητικό ορίζοντα της σκέψης του Enwezor, δηλαδή μέσα στη διαχρονία του εγχειρήματός του.

Μια αναλυτική πραγμάτευση των σκέψεων και ιδεών του Enwezor πάνω στη σημασία που έχει η τέχνη καλλιτεχνών που συνδέονται με την έννοια της διασποράς αλλά και με την μετααποικιακή πραγματικότητα της Νοτίου Αφρικής θα μας βοηθήσει να εντοπίσουμε τόσο τους λόγους που οι έννοιες της Αυτοκρατορίας και του Πλήθους μετατράπηκαν σε κεντρικές αναφορές του επιμελητικού κειμένου της Documenta 11 όσο και τους λόγους που τα ύστερα κείμενα του Enwezor παρουσιάζουν ορισμένες μετατοπίσεις και αναδιατυπώσεις ως προς την κατανόηση του έργου των συγγραφέων της Αυτοκρατορίας. Τα συμπεράσματα που προκύπτουν δεν αφορούν μονάχα την θεωρητική σκέψη του Enwezor, ή εν γένει τη μετααποικιακή σκέψη, αλλά, πρωτίστως, το ίδιο το θεωρητικό οικοδόμημα της Αυτοκρατορίας, στο βαθμό που η ανθρωπολογική πολυχρωμία του πλήθους αποδεικνύεται εξαιρετικά προβληματική και η παγκόσμια συνεργατική κουλτούρα στην οποία επενδύει δεν μοιάζει να αντιστοιχεί στην πολιτισμική πραγματικότητα του μετααποικιακού κόσμου. Επιχειρούμε επομένως να αναδείξουμε ένα παράδοξο: οι βασικές ιδέες του Enwezor, οι ιδέες που χρησιμοποιούσε την δεκαετία του '90 για να

καταγγείλει τον δυτικοκεντρισμό του πεδίου της τέχνης, μπορούν να αποτελέσουν την πρώτη ύλη για μια συνολική κριτική του πλήθους.

Ο Enwezor, περισσότερο από κορυφαίος επιμελητής και θεωρητικός τέχνης, είναι ένας μετααποικιακός στοχαστής ο οποίος, από την ιστορική στιγμή της πτώσης του άπαρτχάιντ μέχρι σήμερα, διαπρέπει στα πεδία της πολιτισμικής κριτικής μεταφράζοντας τις έννοιες της μετααποικιακής θεωρίας και κριτικής στο πεδίο της ανάλυσης της σύγχρονης τέχνης, αλλά και της σύγχρονης νοτιοαφρικανικής καλλιτεχνικής παραγωγής - η οποία σίγουρα δεν θα ήταν σήμερα το ίδιο γνωστή αν οι πρωτοβουλίες του Enwezor δεν είχαν λάβει χώρα.

Ο Νιγηριανός Enwezor θα καταστεί σημαντικός παράγοντας της μετά-άπαρτχάιντ νοτιοαφρικοανικής πολιτισμικής πολιτικής και θα πρωταγωνιστήσει στην διοργάνωση εκθέσεων διεθνούς βεληνεκούς με τις πλέον σύγχρονες ριζοσπαστικές καλλιτεχνικές τάσεις της Ν. Αφρικής. Η συμβολή του στο φαινόμενο που θα χαρακτηριστεί από πολλούς «αναγέννηση της αφρικανικής τέχνης» θα είναι καθοριστική. Τα θεωρητικά, επιμελητικά και κριτικά του κείμενα, είτε μέσα από την αγγλόφωνη επιθεώρηση NKA: Journal of Contemporary art, που ίδρυσε το 1994, είτε μέσα από την επιθεώρηση μετααποικιακού προβληματισμού Third Text, θα αναδειχθούν και θα διακριθούν ως τα πιο επεξεργασμένα από θεωρητική και πολιτική σκοπιά κείμενα μετααποικιακής θεωρίας για την τέχνη.

Ο Enwezor, κάτοικος Νέας Υόρκης από το 1982, θα γίνει γνωστός ως ποιητής, κριτικός και επιμελητής μέσα από την συγγραφική του δραστηριότητα σε δημοφιλή περιοδικά για την τέχνη όπως το Frieze και το Flash Art. Ωστόσο, από το 1994, με την ίδρυση της επιθεώρησης NKA η δραστηριότητά του θα εξαπλωθεί στο διεθνές πεδίο της τέχνης. Την ίδια χρονιά θα επιμεληθεί την έκθεση The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa: 1945-1994 (1994) όπου θα επιχειρήσει με προβοκατόρικο τρόπο να αφηγηθεί την αφρικανική ιστορία του 20^{ου} αιώνα, ενός αιώνα που για την Αφρική ήταν «πιο σύντομος» από τον αιώνα που ο υπόλοιπος κόσμος έζησε, καθώς «ξεκίνησε» με την μεταπολεμική Παναφρικανική συνδιάσκεψη στο Μάντσεστερ και «ολοκληρώθηκε» το 1994 με τις πρώτες πολυφυλετικές εκλογές της Ν. Αφρικής αλλά και την σφαγή στη Ρουάντα. Από το πρώτο σημαντικό επιμελητικό του εγχείρημα θα επιβάλει μια αισθητική στρατηγική «τεκμηριωτισμού» (documentarism) που θα τον συνοδεύσει σε όλη την μελλοντική δραστηριότητά του. Δεν θα περιοριστεί στην ανάδειξη κάποιας συγκεκριμένης καλλιτεχνικής πρακτικής αλλά θα παραθέσει μέσα στον εκθεσιακό χώρο σύγχρονη

τέχνη, αφίσες, στιγμιότυπα από τον κινηματογράφο και το θέατρο, φωτογραφίες αρχιτεκτονικών και αστικών χώρων, φωτο-ντοκουμέντα από πολιτικά γεγονότα και προσωπικές μαρτυρίες. Η πολυπρισματική αυτή επιμελητική πρακτική έχει ιδιαίτερη σημασία καθώς προετοιμάζει το έδαφος για (και σε πολύ μεγάλο βαθμό καθορίζει) την τάση που στο νέο αιώνα θα ονομαστεί «τεκμηριωτική στροφή» (documentary turn) της τέχνης - με την Documenta 11 να αποτελεί τη κορύφωση του αισθητικού αυτού φαινομένου. Μέσα από τα ντοκουμέντα της έκθεσης, τα απελευθερωτικά πολιτικά και πολιτιστικά κινήματα, η εθνικιστική αρχιτεκτονική, η μουσική και άλλες εκφράσεις θα γίνουν κατανοητές ως μορφές μοντερνισμού (αλλά ακόμα και μεταμοντερνισμού) με αυτόνομη πολιτική και πολιτιστική υπόσταση. Τα κείμενα του Enwezor υποστηρίζουν σταθερά, στο σύνολό τους, πως η Αφρική βίωσε τον δικό της μοντερνισμό, έναν μοντερνισμό που έχει δυτικά δάνεια (εξάλλου ισχύει και το αντίστροφο) αλλά πρέπει να κατανοηθεί μέσα στην δική του αυτόνομη ιστορική εμπειρία. Η μετααποικιακή αυτή αφηγηματική στρατηγική έρχεται σε αντίθεση με προηγούμενες διεθνείς εκθέσεις που προβλημάτισαν επιχειρώντας να δείξουν την αισθητική και φορμαλιστική συνάφεια-ομοιότητα ανάμεσα στον δυτικό και αφρικανικό μοντερνισμό (όπως η διαβόητη έκθεση Les Magiciens de la terre στο κέντρο Pompidou το 1989). Παρόμοια επιμελητική στρατηγική ακολουθεί στην έκθεση In/Sight: African Photographers, 1940 to the Present που θα επιμεληθεί στο Μουσείο Guggenheim το 1996. Ο πρώτος όμως σημαντικός σταθμός για την επιμελητική του δραστηριότητα θα είναι η διοργάνωση της δεύτερης Μπιενάλε του Johannesburg (1996-1997) με τίτλο Trade Routs: History and Geography. Η μπιενάλε ήταν διεθνούς βεληνεκούς και είχε ως κεντρικό στόχο να ερευνήσει την παγκόσμια κυκλοφορία της κουλτούρας μέσα από πέντε όρους-κλειδιά: μεταμοντερνισμός, μετααποικιακότητα, μεταεθνισμός, παγκοσμιοποίηση, μετανάστευση. Το 1999, ο Enwezor, θα συμμετάσχει στην επιμελητική ομάδα της διεθνούς έκθεσης Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s, εκπροσωπώντας την Αφρική, όπου θα ισχυριστεί πως βιώνουμε το τέλος του «δυτικισμού» καθώς διαφορετικές γενεαλογίες του «μοντερνισμού», όπως ο κονσεπτουαλισμός, εντοπίζονται και αναδεικνύονται μέσα από την ιστορία της καλλιτεχνικής δραστηριότητας πλήθους μη-δυτικών χωρών. Η «εννοιολογική τέχνη» είναι μια δυτικοκεντρική κατηγοριοποίηση της ιστορίας της τέχνης που αγνοεί τις συμβολικές, γλωσσικές και εννοιολογικές επεξεργασίες που έχουν σημειωθεί στο εσωτερικό μη-δυτικών πολιτισμών. Η άποψή του θα υποστεί κριτική καθώς αρκετοί θα διακρίνουν στα λόγια του έναν

«ουμανισμό» σύμφωνα με τον οποίο «όλοι οι άνθρωποι είναι παντού ίδιοι κατά βάθος». Ωστόσο η κληρονομιά που άφησε η Μπιενάλε του Johannesburg ήταν αρκετή για να προσδώσει στη μετααποικιακή θεώρηση του Enwezor ιδιαίτερη αίγλη εντός του πεδίου της τέχνης. Ο Enwezor ήταν ο πρώτος επιμελητής που αντιτάχθηκε τόσο σθεναρά στην ιδέα των εθνικών αντιπροσωπειών στα πλαίσια τέτοιων διοργανώσεων και όρισε, στη Μπιενάλε του Johannesburg, μια επιμελητική ομάδα από 6 επιμελητές (Kellie Jones, Gerardo Mosquera, Octavio Zaya, Hou Hanru, Colin Richards και Yu Yeon Kim) οι οποίοι οργάνωσαν επιμέρους εκθέσεις. Τόσο το θεματολογικό πρίσμα της Μπιενάλε όσο και η συνεργατική μορφή διοργάνωσης αποτελούν προπομπό της Documenta 11, την οποία θα κληθεί να προετοιμάσει από τη θέση του καλλιτεχνικού διευθυντή το 1998. Η ανάληψη του ρόλου του καλλιτεχνικού διευθυντή, της πιο «διάσημης» και «περίβλεπτης» καλλιτεχνικής διοργάνωσης στον κόσμο θα σημαίνει την ανάδειξη της πολιτικής, σχεδόν, περσόνας του Enwezor, μέσα από πλήθος συνεντεύξεων στον τύπο όπου ο Enwezor θα «αυτοβιογραφηθεί» ως θιασώτης της αφρικανικής μοντέρνας εμπειρίας του αντι-αποικιακού αγώνα (λόγω οικογενειακής ιστορίας και καταγωγής) και ταυτόχρονα εκπρόσωπος της εμπειρίας που κομίζει η αφρικανική διασπορά. Από την αφηγηματική-βιογραφική αυτή θέση θα υποστηρίξει ότι η μετααποικιακή συνθήκη δεν βρίσκεται «αλλού», δεν βρίσκεται στα εξωτικά μέρη που επισκεπτόμαστε κατά την διάρκεια των διακοπών, αλλά «παντού»: η μετααποικιακή πραγματικότητα είναι περισσότερο μια «υπόσχεση της ιστορίας» που πρέπει να υλοποιηθεί σε παγκόσμιο επίπεδο – είναι ένα ανεκπλήρωτο παγκόσμιο όραμα που δεν αφορά μόνο τα επιτεύγματα του αντι-αποικιακού αγώνα αλλά την οριστική υπέρβαση του «δυτικισμού» - της κυριαρχίας των δυτικών αξιών που ακόμα καθορίζουν τα οικονομικά και δικαιοδικά μοντέλα διεθνώς.

Μετά την Documenta 11, ο Enwezor θα αφοσιωθεί στην συγγραφή αλλά επίσης θα προσθέσει στο εκθεσιακό του ενεργητικό μια σειρά από εκθέσεις όπως η Snap Judgements: New Positions in Contemporary African Photography στο International Centre of Photography το 2006. Στόχος της έκθεσης ήταν να αναδείξει το σύγχρονο αφρικανικό φωτογραφικό ντοκουμέντο μέσα από τις διαφορές που αυτό έχει από την «δυτική φωτογραφική οπτική». Ασχολείται με αφρικανούς φωτογράφους που ενώ έχουν επηρεαστεί σαφώς από το διεθνές σύγχρονο πεδίο της τέχνης εκδηλώνουν, ωστόσο, ένα νεόκοπο κοινωνικό προβληματισμό και ένα «υποκειμενισμό» στον τρόπο καταγραφής και πραγμάτευσης των θεμάτων τους. Προσωπικές ιστορίες μετακίνησης και διασποράς καταγράφονται, επίσης, έντονα

μέσα από το φωτογραφικό έργο καλλιτεχνών όπως η Zarina Bhimji. Το 2007, ο Enwezor θα αναλάβει την καλλιτεχνική επιμέλεια της 2^{ης} διεθνούς μπιενάλε της Σεβίλλης με τίτλο *The Unhomely: Phantom Scenes in Global Society*. Η μπιενάλε αναδεικνύει έργα και τεκμήρια που καταγράφουν ανοίκειες μορφές συλλογικής ζωής, χώρους «προβληματικούς», μέσα στο σημερινό πλανητικό περιβάλλον. Με την θεματική αυτή επιλογή η έκθεση επιχειρεί να προβληματοποιήσει μια ιδέα που ο ίδιος είχε υιοθετήσει και υποστηρίζει, ότι η παγκοσμιοποίηση είναι μια συνθήκη χωρο-χρονικής εγγύτητας. Το 2008, ο Enwezor θα επιστρέψει στο Διεθνές Κέντρο Φωτογραφίας της Νέας Υόρκης με την επιμέλεια μιας έκθεσης με θέμα *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*. Η έκθεση επιχειρεί μια ανασκόπηση των καλλιτεχνικών πρακτικών που αξιοποιούν το ντοκουμέντο και κυρίως την λογική του «αρχείου» - της συγκέντρωσης και επεξεργασίας φωτογραφικού και κινηματογραφικού υλικού με στόχο την αμφισβήτηση της ιστοριογραφικής λειτουργίας και την επανεξέταση του ρόλου της μνήμης.

Παρά το γεγονός ότι χρησιμοποιούμε τα πρωτότυπα κείμενα του Enwezor, αλλά και άλλων συνεργατών του, στην επιθεώρηση ΝΚΑ εμπλουτίζουμε την σκοπιά των κειμένων αυτών με μια ευρύτερη αρθροβιβλιογραφία πάνω στη μετααποικιακή τέχνη και συχνά παραπέμπουμε στην σημαντική ανθολογία κειμένων που συνεπιμελήθηκε με τον Olu Oguibe, «*Reading the Contemporary: African art from Theory to the Marketplace*» (1999).

6.2. Πλουραλισμός, μεταμοντερνισμός και αφρικανική καλλιτεχνική διασπορά: η κριτική του Okwui Enwezor.

Οι θεωρητικές και κριτικές παρεμβάσεις του Enwezor έχουν διπλό στόχο. Βασική τους μέριμνα είναι να επέμβουν στην διεθνή πρόσληψη της αφρικανικής, και ιδίως νοτιο-αφρικανικής, τέχνης στα δυτικά κέντρα αποκαλύπτοντας το αποικιακό και νέο-αποικιακό ιδεολογικό πλέγμα που συνεχίζει να κυριαρχεί στη δυτική κριτική και ιστορία της τέχνης. Ο Enwezor επίμονα υποστηρίζει πως η μοντερνίστικη, αλλά και η μεταμοντέρνα, κριτική σκέψη αναπαράγει δυτικοκεντρικές κατασκευές διατηρώντας ως πρότυπο την δυτική πρωτοπορία και νεοπρωτοπορία. Στρατηγικός στόχος των

δημοσιευμένων κειμένων του είναι να επέμβουν διεθνώς αλλά και στο εσωτερικό της καλλιτεχνικής σκηνής της Νοτίου Αφρικής υπογραμμίζοντας την ανάγκη για μια ριζοσπαστική καλλιτεχνική πρακτική στην μετά-άπαρτχάιντ εποχή. Η κριτική στο δυτικοκεντρισμό του πεδίου της τέχνης που υλοποιεί τόσο ο Enwezor όσο και οι μετααποικιακοί καλλιτέχνες μπορεί να γίνει κατανοητή και σαν μια κριτική της ιδέας του πλήθους, καθώς αναδεικνύει τα όρια των δικτύων, των ροών και των γλωσσών που συνθέτουν το φαινόμενο που διάφοροι λόγοι αποκαλούν παγκοσμιοποίηση.

Το 1995 με 1996, ένα χρόνο μετά την «επίσημη» πτώση του άπαρτχάιντ, ο Enwezor δημοσιεύει το κείμενο *Between Worlds: Postmodernism and African Artists in the Western Metropolis*. Το κείμενο υποστηρίζει πως το εγχείρημα του μεταμοντερνισμού παρέμεινε αμήχανο απέναντι στους αφρικανικής καταγωγής καλλιτέχνες που ζουν στις δυτικές μητροπόλεις καθώς απέτυχε να διαβάσει τις συγκεκριμένες πρακτικές των καλλιτεχνών αυτών – απέτυχε να εστιάσει στην συγκεκριμένη εμπειρία της «μετατόπισης» και της διασποράς που οι πρακτικές τους ενσαρκώνουν. Η μεταμοντέρνα κριτική επέβαλε μια γενικευμένη και αόριστη ιδέα για τον δυσπρόσιτο, «υπ-άλληλο» (subaltern) και «μη-αναπαραστάσιμο» Άλλο με αποτέλεσμα να αδυνατεί να εστιάσει σε συγκεκριμένες πολιτιστικές τομές της σύγχρονης αφρικανικής τέχνης και στην εμπειρία της διασποράς. Η εμπειρία της καλλιτεχνικής διασποράς είναι η εμπειρία ενός «ενδιάμεσου κόσμου», 'όπου τα ισχυρά σημεία που οι καλλιτέχνες αυτοί κουβαλούν από διαφορετικές τοποθεσίες μεταφράζονται και μετασχηματίζονται ολοκληρωτικά μέσω της επανεγκατάστασης σε νέες φαντασιακές κατασκευές της ταυτότητας, που τα νέα μέρη διαμονής συνεχώς τους αρνούνται.²⁵⁵ Ωστόσο η διαδικασία της επανεγκατάστασης δείχνει να διαφέρει από μια απρόσκοπτη «νομαδική επιμειξία». Η ταυτότητα του καλλιτέχνη της μητροπολιτικής διασποράς είναι παγιδευμένη σε μια διπλή προσπάθεια φαντασιακού επανακαθορισμού και σύγκρουσης με τις ηγεμονικές κατασκευές, που εμποδίζουν ή προσπαθούν να ακυρώσουν τον επανακαθορισμό αυτό.

Ο Enwezor αξιοποιεί μια σύντομη θεωρητική πραγμάτευση του «ενδιάμεσου» τύπου» που πρότεινε ο Homi Bhabha στο περιοδικό *Artforum*. Ο Bhabha, χρησιμοποιώντας τον αμφίσημο τίτλο «το ενδιάμεσο της κουλτούρας» (*Culture's In Between*), αποδέχεται ότι ο μεταδομισμός δεν κατάφερε να καθιερώσει μια κριτική

²⁵⁵ Χρησιμοποιούμε την επανέκδοση του κειμένου στην ακόλουθη συλλογική ανθολογία, Okwui Enwezor, "Between Worlds: Postmodernism and African Artists in the Western Metropolis" στο *Reading the Contemporary: African Art from Theory to the Marketplace*, (eds) Olu Oguibe and Okwui Enwezor, Λονδίνο, inIVA, 1999, σελ. 245.

ατζέντα για την πολιτισμική κριτική με αποτέλεσμα να κυριαρχεί μια ισοπεδωτική έννοια της πολυπολιτισμικότητας, του πλουραλισμού και της ανοχής ως κοινός τόπος της φιλελεύθερης σκέψης. Όπως συνηθίζει να κάνει, ο Bhabha στρέφεται σε ένα μοντερνιστή, τον T. S. Eliot, για να υπογραμμίσει την αδυνατότητα μιας καθαρής ιδέας της «κουλτούρας» εντός των εθνικών ορίων μιας χώρας και, συνεπώς, την αδυνατότητα της ιδέας μιας παγκόσμιας κουλτούρας βασισμένης στην ανεκτικότητα απέναντι στις «διαφορετικές» εθνικές κουλτούρες. Στο Notes towards the Definition of Culture, ο Eliot εξετάζει την αποικιοκρατική μετανάστευση. Η μετανάστευση προς τις αποικίες ήταν κάτι σαν θρησκευτικό σχίσμα, απαιτούσε μια επιλογή προορισμού με βάση κάποιο κοινωνικό, θρησκευτικό ή οικονομικό κριτήριο που χαρακτηριζόταν από κάποια «ιδιοτελή» μερικότητα. Τα θρησκευτικά, κοινωνικά και οικονομικά «ήθη» μεταγγίζονταν σε νέο έδαφος και ελαφρώς διαφοροποιούνταν από την «αρχική» πατρική κουλτούρα καθώς εμπλέκονταν σε σχέσεις με κάποια τοπική φυλή και, μετά, μεταγγίζονταν σε νέες τοποθεσίες μετανάστευσης, διαφορετικές από τον αρχικό προορισμό. Ο Eliot υπογράμιζε πως αυτή η διαδικασία προκαλούσε ιδιαίτερες μορφές πολιτισμικής συμπάθειας και πολιτισμικής σύγκρουσης.²⁵⁶ Αυτή η «μερική» και «μεικτή» (contaminated) κουλτούρα της αποικιοκρατικής μετανάστευσης βρίσκεται, χάριν ειρωνείας της ιστορίας, ξανά στο επίκεντρο όταν στοχαζόμαστε τη σύγχρονη μετααποικιακή μετανάστευση. Για τον Bhabha, οι σύγχρονες μεταναστεύσεις είναι ταυτόχρονα διαπραγματεύσεις του «ορίου» που προκαλούν «πολιτισμικές συμπάθειες» και «πολιτισμικές συγκρούσεις». Η κουλτούρα γίνεται «μετωνυμική» και «μερική» διαταράσσοντας τις αξίες της περιοχής-επικράτειας και της παράδοσης. Ο πολυπολιτισμικός λόγος για τις μειονότητες επιβάλλει μια εικόνα των κοινωνικών υποκειμένων που βασίζεται στην προβληματική-ανοίκεια ομοιότητα και στην στερεοτυπική διαφοροποίηση. Όμως η «οριακότητα» των υβριδικών υποκειμένων της μετανάστευσης και της διαφοράς, η θέση που καταλαμβάνουν δίπλα σε ένα κοινωνικό όριο, καθιστά προβληματική την φιλελεύθερη προσήλωση στην πολιτισμική πολλαπλότητα ως «ελεύθερη επιλογή».²⁵⁷ Η φιλελεύθερη ηθική της ανεκτικότητας προϋποθέτει έναν «ιδεατό παρατηρητή» που υπέχει πανοπτική θέση πρόσβασης στις «διαφορές». Ο τρόπος που το φιλελεύθερο υποκείμενο κατανοεί την περιβόητη πολυπολιτισμικότητα είναι μέσα από τη ορθολογική συμπύκνωση και τη διαφοροποίηση των αναπαραστάσεων όπου οι

²⁵⁶ Homi K. Bhabha, "Culture's In Between", *Artforum*, Σεπτέμβριος 1993, σελ. 167.

²⁵⁷ Homi K. Bhabha, ο.π., σελ. 167.

«μουσουλμάνοι» διαφέρουν από τους «χριστιανούς», οι «γκέι» από τους «ετεροφυλόφιλους» κ.ο.κ. Γι' αυτό τον λόγο ο φιλελεύθερος λόγος είναι ανίσχυρος μπροστά στη γλώσσα του ρατσισμού. Ο ρατσισμός και ο σεξισμός είναι πιο «αποτελεσματικοί» γιατί δεν προϋποθέτουν καμιά αναστοχαστική επεξεργασία της αναπαράστασης αλλά αντίθετα επενδύουν στην διαφάνειά της. Τόσο ο φιλελεύθερος λόγος για τις μειονότητες όσο και οι ρατσιστικές-εθνικιστικές αντιδράσεις στην πολυπολιτισμικότητα παραπέμπουν σε ένα μειονοτικό υποκείμενο το οποίο γίνεται αισθητό είτε ως «πολύ ορατό» είτε ως «όχι αρκετά ορατό». Σ' αυτόν τον διαζευκτικό και αμφίσημο, ασφυκτικό και ενδιάμεσο χώρο -ανάμεσα στην «υπερβολική ορατότητα» και την «ανεπαρκή ορατότητα»- το υποκείμενο της διασποράς «επανεγκαθίσταται», σε έναν τόπο κατεξοχήν φανονιανό, όπου έρχεται «πολύ αργά» καθώς όλα έχουν «προσυλληφθεί» (anticipated). Η προσύλληψη της διαφοράς είναι το κατεξοχήν φαινόμενο της πολυπολιτισμικής ανεκτικότητας. Με τα λόγια του Bhabha:

‘Δεν είναι ότι ο φιλελευθερισμός δεν αναγνωρίζει τις φυλετικές ή σεξουαλικές διαφοροποιήσεις –βρέθηκε στο μέτωπο των αγώνων αυτών. Αλλά υπάρχει ένα υποτροπιάζον πρόβλημα με την έννοια της ισότητας που έχει: ο φιλελευθερισμός ενέχει μια αδιαφοροποίητη ιδέα του πολιτιστικού χρόνου. Τη στιγμή που ο φιλελεύθερος λόγος επιχειρεί να ομαλοποιήσει την πολιτισμική διαφορά, να μετατρέψει την υπόθεση του ισότιμου πολιτισμικού σεβασμού σε αναγνώριση της ίσης πολιτισμικής αξίας, δεν αναγνωρίζει τις διαζευκτικές, «οριακές» (borderline) χρονικότητες της μερικής, μειονοτικής κουλτούρας. Το μοίρασμα της ισότητας είναι αυθεντική πρόθεση, αλλά μόνο στο βαθμό που ξεκινάμε από έναν ιστορικά συμπαγή χώρο· η αναγνώριση της διαφοράς βιώνεται αυθεντικά, αλλά με όρους που δεν αναπαριστούν τις, συχνά μετααποικιακές, ιστορικές γενεαλογίες που συγκροτούν τις μερικές κουλτούρες της μειονότητας.²⁵⁸

Ο Enwezor, ενεργοποιώντας την μειονοτική αυτή οπτική γωνία, θα εξετάσει το έργο μιας σειράς αναγνωρίσιμων καλλιτεχνών νοτιοαφρικανικής καταγωγής που, κατά κάποιο τρόπο, θέτουν εν αμφιβόλω την φιλελεύθερη ευαισθησία του

²⁵⁸ Homi K. Bhabha, “Culture’s In Between”, *Artforum*, Σεπτέμβριος 1993, σελ. 167.

μεταμοντέρνου καθώς προσφέρουν εικόνες του αναπαραστατικού ορίου και της κοινωνικής συνύπαρξης που ταυτόχρονα τους ενσωματώνουν και τους αποκόβουν από τις στερεότυπες αναπαραστάσεις του σύγχρονου καλλιτέχνη της μητρόπολης αλλά και τις κυρίαρχες ιδέες για τον καλλιτέχνη στη μετααποικιακή Αφρική. Γραμμένο πολύ λίγα χρόνια μετά την διαβόητη έκθεση Les Magiciens de la Terre (1989) στο κέντρο Pompidou στο Παρίσι, το κείμενο του Enwezor για τους αφρικανούς καλλιτέχνες της δυτικής μητρόπολης επανεξετάζει τις προθέσεις του μεταμοντερνισμού να συμπεριλάβει τη «μη ευρωπαϊκή τέχνη» στην αισθητική ατζέντα των δυτικών πολιτιστικών ιδρυμάτων, παραβάλλοντάς την στις μοντέρνες γλώσσες της Ευρώπης, της Βόρειας Αμερικής και της Ιαπωνίας. Όμως, η σχεδόν συμβολική χρονολογία της έκθεσης στο Pompidou είναι ταυτόχρονα η χρονολογία του θανάτου του άπαρτχάιντ, η στιγμή που η παγκοσμιοποίηση θα αρχίσει να γίνεται πραγματικότητα, και η στιγμή που θα σημάνει τη δημιουργία μιας νέας αφρικανικής διασποράς που θα προστεθεί σε αυτήν που σχηματίστηκε αμέσως μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο.

Ο Enwezor θα εστιάσει σε εκπροσώπους αυτής της νέας διασποράς -σε καλλιτέχνες όπως οι Iké Udé, Bili Bidjocka, Olu Oguibe και ο Ouattara. Πρόκειται για μια καλλιτεχνική διασπορά που υφίσταται τις συνέπειες της τάσης που επικρατεί διεθνώς να «αναβαθμιστεί» ο αφρικανικός μοντερνισμός αλλά και η σύγχρονη αφρικανική παραγωγή, μετά από μια περίοδο αποσιώπησής του, και να παρουσιαστεί ως θρίαμβος ενάντια στην αποικιοκρατία. Η τάση αυτή ερμηνεύει τη σύγχρονη αφρικανική τέχνη με βάση μια μοντερνίστικη εννοιολόγηση της καλλιτεχνικής εργασίας – άλλωστε βασικός άξονας της ιδεολογίας του μοντερνισμού είναι η ιδέα ότι όλες οι κουλτούρες μπορούν να ενοποιηθούν με βάση την ευρωπαϊκή εμπειρία. Έτσι, η επιμελήτρια της έκθεσης *Africa Explores: 20th century African Art*, Susan Vogel, θα πει απερίφραστα πως ‘Η επαφή με τη Δύση υπήρξε η καθοριστική εμπειρία, αν και σίγουρα όχι η μόνη επιρροή, για την Αφρικανική τέχνη του εικοστού αιώνα.’²⁵⁹ Η μπιενάλε της Βενετίας έχει κεντρικό ρόλο στην ιδιότυπη αυτή αναβάθμιση της Αφρικανικής τέχνης καθώς θα στρέψει σταδιακά το ενδιαφέρον της προς την Αφρικανική ήπειρο. Το 1990 θα προσκαλέσει δύο κράτη της υποσαχάριας Αφρικής, τη Νιγηρία και την Ζιμπάμπουε, να εκπροσωπηθούν. Το 1993, η Σενεγάλη, η Ακτή Ελεφαντοστού και η Νότιος Αφρική θα εκπροσωπηθούν επίσης. Με

²⁵⁹ Susan Vogel, “Introduction” στο *Africa Explores: Twentieth Century African Art*, επιμ. Susan Vogel, Νέα Υόρκη, Κέντρο για την Αφρικανική Τέχνη, 1991.

καλλιτεχνικό διευθυντή τον Achille Bonito Oliva και βασική επιμελητική ιδέα τον «πολιτιστικό νομαδισμό», η Μπιενάλε τις Βενετίας θα συνεργαστεί με το Museum for African Art στη Νέα Υόρκη για την έκθεση Fusion: West African Artists at the Venice Biennale, ένα αφιέρωμα σε σύγχρονους αφρικανούς καλλιτέχνες που συμμετείχαν στη Μπιενάλε Βενετίας. Την έκθεση στη Νέα Υόρκη θα επιμεληθεί η Susan Vogel και ο σενεγαλέζος γλύπτης Ousman Sow, σε συνέχεια της μάλλον αποτυχημένης, εθνογραφικού χαρακτήρα, έκθεσης Africa Explores στο ίδιο μουσείο σε διοργάνωση της Vogel. Θα φιλοξενηθούν οι Moustapha Dimé, Tamessir Dia, Ouattara, Gerard Santori και Mor Fayel. Παράλληλα, διεθνείς καλλιτεχνικές διοργανώσεις, φεστιβάλ και αρκετές Μπιενάλε θα ξεπηδήσουν στην ίδια την Αφρικανική Ήπειρο: στη «μεταμοντέρνα» πόλη του Dakar, το Κάιρο, το Johannesburg κ.α.

Το ενδιαφέρον του Enwezor για τις συγκεκριμένες περιπτώσεις καλλιτεχνών που εξετάζει έγκειται στο γεγονός ότι αντιπροσωπεύουν στην κυρίαρχη δυτική συνείδηση τους «αφρικανούς καλλιτέχνες» ενσαρκώνοντας το «μετααποικιακό στοιχείο» των δυτικών μητροπολιτικών καλλιτεχνικών σκηνών. Παρά το γεγονός ότι παρουσιάζονται ως ενσαρκώσεις του μετααποικιακού υποκειμένου, η παρουσία τους συχνά ενοχλεί και αμφισβητεί την κυρίαρχη ιδέα περί του «μετααποικιακού» - με τη κριτική τους στάση αμφισβητούν την βιαστική ερμηνεία του έργου τους ως γονιμοποίηση της δυτικής οπτικής με κάποιο «αυθεντικό» πολιτιστικό φορτίο. Οι ερμηνείες αυτές επιχειρούν να τους εντάξουν σε μια ορισμένη πλευρά της πολιτιστικής διαφοράς τονίζοντας την καταγωγή τους ως φυσική συνιστώσα της εικαστικής τους γλώσσας.²⁶⁰ Όμως ταυτόχρονα τους καταδικάζουν στη σιωπηλή θέση του παθητικού δημιουργού – δίχως φωνή, δίχως δυνατότητα φραστικής διατύπωσης. Χαρακτηριστικά, στην έκθεση Fusion, ο συνεπιμελητής της Vogel, γλύπτης Ousman Sow, δεν διατυπώνει καμία επιμελητική θέση στον κατάλογο που συνοδεύει την έκθεση καταλαμβάνοντας τον σιωπηλό ρόλο του εμπειρικού συνεπιμελητή που δεν έχει τεκμηριωμένη άποψη για την κοινωνική πραγματικότητα των συναδέλφων καλλιτεχνών του. Η παρουσία του, όπως καυστικά θα σχολιάσει ο Enwezor σε κείμενο κριτικής αποτίμησης της έκθεσης, νομιμοποιεί την διοργάνωση ως

²⁶⁰ Ολόκληροι μειονοτικοί πληθυσμοί περιγράφονται και ταξινομούνται συχνά από την κριτική με σαφώς ομογενοποιητικά κριτήρια, όπως «Μαύροι Βρετανοί», ή «Μαύρες Βρετανίδες». Βλ. Okwui Enwezor, "Between Worlds: Postmodernism and African Artists in the Western Metropolis" στο *Reading the Contemporary: African Art from Theory to the Marketplace*, (eds) Olu Oguibe and Okwui Enwezor, Λονδίνο, inIVA, 1999, σελ. 246.

υποτιθέμενο φορέα γνώσης και μελέτης της αφρικανικής πολιτιστικής πραγματικότητας – με τη παρουσία του μπορεί να γίνει αντικείμενο θέασης, όχι όμως ακρόασης.²⁶¹

Τούτο το εγχείρημα ταυτόχρονης νομιμοποίησης και αποσιώπησης των αφρικανικής καταγωγής καλλιτεχνών καταδεικνύεται εύστοχα από τον κριτικό και καλλιτέχνη Olu Oguibe. Ο Oguibe αναλύει και σχολιάζει την συνέντευξη που ο ιστορικός τέχνης Thomas McEville παίρνει από τον αφρικανό καλλιτέχνη Ouattara. Η πρώτη ερώτηση είναι «πότε και που γεννήθηκες;». Ο Ouattara εκνευρίζεται αλλά καταπιέζει και συγκρατεί τον θυμό του. Η δεύτερη ερώτηση είναι «το 1957 ήταν το Abidjan μεγάλο αστικό κέντρο όπως σήμερα;». Ο Ouattara αποφεύγει να απαντήσει στην ερώτηση και σταδιακά χάνει την υπομονή του. Για τον McEville όλα πηγαίνουν μια χαρά, έχει μια άνετη κουβέντα με ένα «σοφό» αφρικανό καλλιτέχνη που ενσαρκώνει το παραδοσιακό σύνθημα «η ζωή δεν θέλει βιασύνη». Ο καλλιτέχνης στριφογυρίζει ανήσυχος στο σκαμπό του αλλά ο McEville συνεχίζει στην ίδια γραμμή ερωτημάτων χωρίς να στρέφει το βλέμμα του στο στούντιο και το έργο του καλλιτέχνη. Για τον Oguibe το παιχνίδι είναι άνισο και ο Ouattara είναι καταδικασμένος να χάσει, να γίνει αντικείμενο μιας εθνογραφικής μετατόπισης και να φορέσει τη παραδοσιακή μάσκα που του προσφέρει ο McEville. Ο Oguibe ονομάζει τη θέση αποστροφής και εξάρτησης που βρίσκεται ο Ouattara «πεδίο δυσκολίας». Μετά από ώρα, ο Ouattara καταφέρνει να ψιθυρίσει «θα προτιμούσα να μιλήσω για το έργο μου». Όμως ο McEville θα συνεχίσει χτίζοντας την εξωτική του αφήγηση: «Πόσο μεγάλη ήταν η οικογένειά σου; Σε τι σχολείο πήγες; Τι γλώσσα μιλούσατε στο σπίτι; Ποια ήταν η θρησκεία της οικογένειάς σου; Περιείχε θυσία ζώων;» Και στο τέλος ο McEville ανακοινώνει στον Ouattara: «Δεν έχω άλλες ερωτήσεις, έχεις τίποτα παραπάνω να πεις;» Ο Ouattara δεν τρέφει αυταπάτες. Το παιχνίδι ήταν χαμένο από την αρχή, από την στιγμή που βρέθηκε στη θέση του Άλλου, εγκλωβισμένος στη μεγάλη εθνογραφική αφήγηση.²⁶² Όπως θα δούμε αναλυτικότερα, το πεδίο της τέχνης δείχνει πως η συμπερίληψη και η πληθυντικότητα στη μετανεωτερικότητα δεν σηματοδοτούν μονάχα την κατά Hardt και Negri

²⁶¹ Okwui Enwezor, "Fusion: West African Artists at the Venice Biennale", στο *NKA: Journal of Contemporary African Art*, Τεύχος 1, χειμώνας 1994, σελ. 56.

²⁶² Olu Oguibe, "Art, Identity, Boundaries: Postmodernism and Contemporary African Art", στο *Reading the Contemporary: African Art from Theory to the Marketplace*, (eds) Olu Oguibe and Okwui Enwezor, Λονδίνο, inIVA, 1999, σσ. 17-19.

δυνατότητα μιας «ηθικής της κυκλοφορίας» αλλά μπορεί εξίσου να συνεπάγονται νέες αποσιωπήσεις και νέους συμβιβασμούς.

Ο δυτικός μοντερνισμός αποτελεί, σύμφωνα με τον Enwezor και τον Oguibe, την βασική-ηγεμονική ιδέα της δυτικής ιστορίας της τέχνης, το βασικό ιμπεριαλιστικό εργαλείο με το οποίο η ιστορία οικειοποιείται τη διαφορά και μετά την περιθωριοποιεί, την εντάσσει στο περιθώριο μιας δυτικής εξιστόρησης της «αισθητικής αυτονομίας». Αξίζει κανείς να εστιάσει σε ένα άλλο κείμενο του McEvelley με τίτλο «Fusion: Hot or Cold?», που συνοδεύει τον κατάλογο της έκθεσης Fusion. Ο McEvelley περιγράφει την τρίωρη συνέντευξη που πήρε από τον ζωγράφο Tammesir Dia καθώς περπατούσαν στα Giardini. Καθώς περπατούν ανάμεσα στις λιμνούλες και δίπλα στα κανάλια ο Dia παρατηρεί: 'Προσπαθώ να τα δω όπως θα τα έβλεπε ο Turner. Όπως περπατώ εδώ προσπαθώ να φανταστώ πώς θα αισθανόταν ο Leonardo όταν περπατούσε σε αυτούς τους δρόμους, τι πιθανώς φορούσε, τι παρατηρούσε. Τι καταπληκτικό προνόμιο να βρίσκεσαι στην ίδια πόλη που έζησε ο Leonardo.'²⁶³ Και ο McEvelley συνεχίζει περιγράφοντας την έκπληξη του Dia για τον «εκφυλισμό» της σύγχρονης ιταλικής κουλτούρας και των ιταλών πολιτών του σήμερα. Για τον McEvelley η δυνατότητα που προσφέρεται στον Dia να βρίσκεται στη Βενετία και να σχολιάζει τη σύγχρονη Ιταλία συνιστά ιστορικής σημασίας αντιστροφή των αποικιοκρατικών σχέσεων. Όμως, πίσω από τον αυθόρμητο και συνάμα αμήχανο λόγο του Dia μπορεί κανείς να διακρίνει το μοναχικό ρομαντικό υποκείμενο της Δύσης, μπορεί κανείς να διακρίνει τη συγκυριακή μετατροπή του Dia σε κριτή, σε υποκείμενο της αισθητικής κρίσης. Ο Dia, όπως τον παρουσιάζει ο McEvelley, είναι ανατρεπτικός στο βαθμό που το βλέμμα του αυτονομείται και συγκρίνει τις πολιτισμικές αξίες του χθες και του σήμερα. Με λίγα λόγια, η στάση θυμίζει με έναν ανοίκειο τρόπο αυτή του μοντέρνου αποικιοκράτη που επιβάλλει πολιτιστικές ιεραρχίες.

Στην πραγματικότητα, ο Dia που παρουσιάζει ο McEvelley εφορμά από έναν εξωρηματικό χώρο, το χώρο του βλέμματος της μοντέρνας καλλιτεχνικής δημιουργίας, το χώρο του δημιουργού ως «αυθέντη» (author). Είναι χαρακτηριστικό πως ο McEvelley θεωρεί πως οι νοτιοαφρικανοί καλλιτέχνες που βρίσκονται στη Μπιενάλε εκπροσωπούν ένα «τέταρτο στάδιο» στην ιστορία της αποικιοκρατίας και

²⁶³ Thomas McEvelley, "Fusion: Hot or Cold?", αναδημοσιεύτηκε στο *Reading the Contemporary: African Art from Theory to the Marketplace*, (eds) Olu Oguibe and Okwui Enwezor, Λονδίνο, inIVA, 1999, σελ. 301.

της αποαποικιοποίησης, ένα στάδιο στο οποίο αισθάνονται ασφαλείς με την ταυτότητά τους, 'σχηματισμένα από τα όποια μείγματα αφρικανικών και ευρωπαϊκών επιρροών, θέλουν να προχωρήσουν πέρα από τα ζητήματα της ταυτότητας και της διαφοράς και να προχωρήσουν στο μέλλον.'²⁶⁴ Τόσο ο McEville όσο και η Susan Vogel εκφράζουν μια θριαμβολογική μετααποικιακή άποψη, σύμφωνα με την οποία, το τελευταίο στάδιο της αποαποικιοποίησης είναι μεταφορικά μια «πέψη» (digestion) της Δύσης από την Αφρική, μια αντεστραμμένη αφομοίωση.²⁶⁵ Εδώ, το μετααποικιακό υποκείμενο προχωρά απερίσπαστο στο μέλλον, προσβλέποντας στις παγκόσμιες διασυνδέσεις και στις δυνατότητες που προσφέρουν οι υπαρκτοί θεσμοί (μπιενάλε κ.λπ.).

Ο Enwezor δεν εντοπίζει στις απόψεις αυτές κάποιο προσίμιο του πλήθους αλλά αναγνωρίζει μέσα σε τέτοιες θεωρήσεις την επεκτατική τάση του μεταμοντερνισμού – μια τάση οικειοποίησης κάθε ετερότητας που ξέφυγε από την μοντέρνα αφήγηση. «Νομιμοποιώντας» την σύγχρονη αφρικανική τέχνη, ο μεταμοντερνισμός ζητάει από τους καλλιτέχνες να γίνουν «αυθέντες», κύριοι του εαυτού τους, να φιλοσοφήσουν και να εκφέρουν ένα «προσωπικό» λόγο για την δημιουργικότητά τους. Σε ένα τέτοιο επιτηρούμενο περιθώριο μπορεί κανείς να εντοπίσει σήμερα τους «αφρικανούς καλλιτέχνες των δυτικών μητροπόλεων», σε ένα περιθώριο διαμορφωμένο από το εθνογραφικό μάτι του μοντερνισμού - ένα περιθώριο που δεν χωράει θριαμβολογίες. Ο χώρος αυτός είναι σημαδεμένος από εξωτικά στοιχεία, από καρναβαλικά ιδιώματα. Το μεταμοντέρνο απορροφά, αφομοιώνει το «περιθώριο» και το χαρακτηρίζει ως «ιδιωματικά ανατρεπτικό», ως ουσιωδώς υπάλληλο (subaltern). Ο «μεταστρουκτουραλιστικός μεταμοντερνισμός» αμφισβητεί επισήμως την αυθεντία του δημιουργού αλλά, ταυτόχρονα, ενσωματώνει διάφορα «οριακά» παραδείγματα με στόχο να διαμεσολαβήσει ανάμεσα στο «περιθωριακό» και το «κεντρικό» και να ανακαταλάβει μια εποπτική-ηγεμονική θέση. Επιβάλλεται ως κατεξοχήν ηγεμονικός λόγος. Καθώς τονίζει τα έκκεντρα και φυγόκεντρα στοιχεία της ιστορικής αφήγησης, νομιμοποιεί μια «πληθυντικότητα»

²⁶⁴ Thomas McEville, "Fusion: Hot or Cold?", στο *Reading the Contemporary: African Art from Theory to the Marketplace*, (eds) Olu Oguibe and Okwui Enwezor, Λονδίνο, inIVA, 1999, σελ. 303.

²⁶⁵ Για μια κατανόηση της θριαμβολογικής στάσης του McEville και της Vogel βλ. ενδεικτικά Thomas McEville, "Fusion: Hot or Cold?", σελ. 302.

από ταυτότητες, οι οποίες καθορίζονται μετωνυμικά από αυτό που ο Fredric Jameson ονομάζει «πολιτιστικά ισχύον».²⁶⁶

Αντιστοιχεί όμως η μεταμοντέρνα πληθυντικότητα, η κατάφαση στη καταγωγική διαφορά, στην εμπειρία του μεταποικιακού υποκειμένου; Ο ίδιος ο McEville αναγκάζεται να υπογραμμίσει πως αυτό το τελευταίο στάδιο της αποαποικιοποίησης χαρακτηρίζεται από το ασυνείδητο άγχος της νέο-αποικιοποίησης και των συγκρούσεων που αναδύονται στην μετά-την-ανεξαρτησία εποχή. Η γενιά που γεννήθηκε μετά την ανεξαρτησία τείνει να απωθεί τα προβλήματα αυτά – το πολιτιστικό δυτικοκεντρισμό, την οικονομική επιρροή της δύσης πάνω στη μετααποικιακή Αφρική, τις νέες ανισότητες, διασπάσεις και αναταραχές. Ο Dia του λέει αναφερόμενος στην εμπειρία της ανεξαρτησίας: ‘ποτέ δεν ένιωσα συγκρούσεις με τέτοιο τρόπο... νομίζω ότι οι άνθρωποι της γενιάς μου δεν αισθάνονται ποτέ αυτές τις συγκρούσεις.’ Έτσι ο McEville τελειώνει σε ένα πιο προβληματισμένο αλλά μάλλον αισιόδοξο τόνο: ‘Προσεγγίζουν το μέλλον τους δίχως να είναι αποφασισμένοι να επανενωθούν γύρω από μια προ πολλού χαμένη ταυτότητα, αλλά με το αίσθημα ότι αυτή η ταυτότητα (όπως και η ταυτότητα του αποικιοκράτη) ανήκει στο παρελθόν, και ότι το μέλλον κρύβει νέες, πιο ενδιαφέρουσες ταυτότητες για όλους.’²⁶⁷

Ο Enwezor, μάλλον, δεν συμμερίζεται την αισιοδοξία του McEville. Η παρουσία των αφρικανών καλλιτεχνών στη μητρόπολη δημιουργεί «πρόβλημα» στην πλουραλιστική ρητορική του μεταμοντέρνου. Αν για το μεταμοντέρνο η μητρόπολη αποτελεί σύμβολο της πληθυντικότητας και του εορταστικού πληθωρισμού των εικόνων, των πληροφοριών, των αναπαραστάσεων, των ομοιωμάτων κ.λπ., για τον αφρικανό καλλιτέχνη δεν είναι παρά ‘ένα πεδίο εκτοπισμού και διασκορπισμού, απομείωσης και θρυμματισμού.’²⁶⁸ Το μητροπολιτικό περιβάλλον προκαλεί μια βίαια αλλαγή στις υλικές παραδόσεις - η «επιθυμία για έναν τόπο» συγκρούεται με τα διφορούμενα και τις απογοητεύσεις της επανεγκατάστασης. Ο μεταμοντέρνος σχετικισμός, και τα αντιφατικά μηνύματα που στέλνει, καθιστούν τη διαδικασία αυτή ακόμα πιο αβέβαιη γεννώντας συναισθήματα εξορίας και, ταυτόχρονα, αγωνία για τη

²⁶⁶ Okwui Enwezor, “Between Worlds: Postmodernism and African Artists in the Western Metropolis” στο *Reading the Contemporary: African Art from Theory to the Marketplace*, (eds) Olu Oguibe and Okwui Enwezor, Λονδίνο, inIVA, 1999, σελ. 249.

²⁶⁷ Thomas McEville, “Fusion: Hot or Cold?”, στο *Reading the Contemporary: African Art from Theory to the Marketplace*, (eds) Olu Oguibe and Okwui Enwezor, Λονδίνο, inIVA, 1999, σελ. 304.

²⁶⁸ Okwui Enwezor, “Between Worlds: Postmodernism and African Artists in the Western Metropolis”, σελ. 251.

διαμονή – αντιφατική αίσθηση πολιτιστικού κατακερματισμού και επιθετικής συμπερίληψης.

Όμως ο Enwezor εντοπίζει, ακριβώς εδώ, αρκετές περιπτώσεις αφρικανών καλλιτεχνών των δυτικών μητροπόλεων που αντιστέκονται στο πατρονάρισμα, την στερεοτυπική κατηγοριοποίηση, την ιδεολογική κυριαρχία του (μετα)μοντερνισμού, την πρόχειρη ερμηνεία, επιχειρώντας με την πρακτική τους να παραβιάσουν τα όρια της «ετερότητας» που το μεταμοντέρνο καθαγιάζει δια της αλλοτριωτικής, πλην ευγενούς, ιδέας της «διαφοράς».²⁶⁹ Οι καλλιτέχνες της διασποράς αναγκάζονται να ωριμάσουν «βίαια» διεκδικώντας την δική τους θεσιληψία και όχι τη θέση που τους προσφέρει ένα σύστημα υποδοχής. Επιχειρούν να αντισταθούν στις επιμελητικές απόπειρες που αντιμετωπίζουν τους αφρικανούς καλλιτέχνη με καταφανή εθνογραφισμό. Ο Anthony Ilona το περιγράφει ορθά όταν παρατηρεί πως,

‘[...] η τάση είναι να ψάχνουμε πάντα, στα έργα των καλλιτεχνών αυτών, αναφορές στα προβλήματα της εθνικής ταυτότητας, των διεφθαρμένων δικτατοριών, της νέο-αποικιοκρατίας, της υπανάπτυξης κ.λπ. Μια αφήγηση κρίσης.’²⁷⁰

Η «διαφορά» μετατρέπεται σε μια ιδέα άμεσα συνδεδεμένη με αυτή της «κρίσης» γονιμοποιώντας μια αφήγηση που κυριαρχείται από τρόμο και άγνοια. Η κρίση, όπως υποστηρίξαμε σε προηγούμενα κεφάλαια, δεν είναι κάτι καινούργιο για την Αφρική και ούτε σηματοδοτεί την ανατροπή κάποιων προϋπαρχουσών «σταθερών» ταυτοτήτων και μορφών ζωής. Μια τέτοια αφήγηση κατασκευάζει, τελικά, μια «καθαρή ταυτότητα» και εγκαλεί «αναδρομικά» τον αφρικανό καλλιτέχνη να αποδείξει την «αυθεντικότητα» του, δηλαδή την αφοσίωσή του σε μια υποτιθέμενη εθνική, κοινωνική και πολιτική εμπειρία. Μήπως η αντίληψη αυτή χαρακτηρίζει τελικά και την ιδέα του «πλήθους» στο βαθμό που η «κρίση» της δεύτερης νεωτερικότητας προϋποθέτει υποκείμενα που ζούσαν κάτω από την «ασφάλεια» του δυτικού έθνους-κράτους;

Οι καλλιτέχνες που ο Enwezor προτείνει προς εξέταση επιχειρούν να προφυλάξουν το έργο τους από μια καταγωγική ανάγνωση που θα τους ενέτασσε στα

²⁶⁹ Okwui Enwezor, “Between Worlds: Postmodernism and African Artists in the Western Metropolis” στο *Reading the Contemporary: African Art from Theory to the Marketplace*, (eds) Olu Oguibe and Okwui Enwezor, Λονδίνο, inIVA, 1999, σελ. 251.

²⁷⁰ Anthony Ilona, “Olu Oguibe: Recent Works”, *Third Text*, no. 25, Χειμώνας 1993-94, σελ. 87.

πλαίσια μιας κοινότητας ενδιαφερόντων. Επιδιώκουν συνειδητά να ανατρέψουν τις απλοϊκές κατασκευές και αναπαραστάσεις που επιβάλλει το στερεοτυπικό σχήμα εαυτός/άλλος. Η συνθήκη εξορίας που βιώνουν δεν τους παρέχει εφόδια για εφησυχασμό σε κάποια πολιτιστικό πλαίσιο. Η σχέση τους με το πολιτιστικό γίνεσθαι και τους θεσμούς του πεδίου της τέχνης δεν είναι μια «υβριδική» σχέση ελεύθερης μέθεξης αλλά μια σχέση «διακριτικής» συμμετοχής και συνειδητής αμφισβήτησης.

Απέναντι στην μεταμοντέρνα ιδεολογία του πλουραλισμού, οι μητροπολιτικοί αφρικανοί καλλιτέχνες θα αναδείξουν τα όρια, τους περιορισμούς της μεταμοντέρνας «διαφοράς» δείχνοντας πως αυτή οριοθετεί νέες περιοχές και κατηγορίες. Ο στόχος τους δεν είναι απλώς η υπέρβαση ή η παραβίαση των νέων ορίων αλλά ο «αποσυντονισμός» των κατηγοριών και των λόγων που συνειδητά ή ασυνείδητα τους επανεντάσσουν σε 'περιθωριακές οικονομίες της παραγωγής και της αναπαράστασης'.²⁷¹ Θα αναπτύξουν έτσι στρατηγικές παρωδίας ως αντιστροφή του τρόπου που ο μεταμοντερνισμός πραγματοποιεί τη διαφορά, την ετερότητα, τη προέλευση, τη καταγωγή κ.λπ. – η παρωδία αυτή «μιμείται» τον αποικιοκρατικό λόγο, την εθνολογική-ταξινομική του λειτουργία, για να ξεσκεπάσει την αυθαιρεσία της ιδεολογικής του κυριαρχίας.

Το κριτικό τους εγχείρημα θυμίζει την πολυσχιδή πραγματικότητα αρκετών μετααποικιακών πόλεων όπως το Λάγος και η Βομβάη. Σύμφωνα με τον Enwezor, το έργο των καλλιτεχνών αυτών αντανakλά συνειδητά την αστική κακοφωνία που χαρακτηρίζει την πολύμορφη ανάπτυξη των μεταμοντέρνων αυτών πόλεων - τη διαρκή σύγκρουση του υψηλού και του ασήμαντου, του grotesque και του εμβληματικού, μέσα σε ένα κολλάζ ασύμβατων στοιχείων. Θεωρεί δε, πως η μετααποικιακή εκδοχή του μεταμοντέρνου είναι τόσο διαλυτική που είναι ανούσιο να επιχειρήσουμε να περιφρουρήσουμε την έννοια του μεταμοντέρνου ως μια σύνθεση μεταστρουκτουραλιστικής αποδόμησης, μαρξιστικής και φεμινιστικής θεωρίας, λακανικής ψυχανάλυσης και λόγων περί της ετερότητας.²⁷² Ο Enwezor περιγράφει αυτό το κακόφωνο συγκρουσιακό πεδίο με αρκετή γλαφυρότητα:

²⁷¹ Okwui Enwezor, "Between Worlds: Postmodernism and African Artists in the Western Metropolis" στο *Reading the Contemporary: African Art from Theory to the Marketplace*, (eds) Olu Oguibe and Okwui Enwezor, Λονδίνο, InIVA, 1999, σελ. 253.

²⁷² Okwui Enwezor, "Between Worlds: Postmodernism and African Artists in the Western Metropolis", σελ. 254.

Ένα τέλειο παράδειγμα, όπου κάποιος μπορεί να βιώσει αυτήν τη σύγκρουση από πρώτο χέρι, είναι η αγορά Jankara στο Λάγος. Ένα διάσπαρτο, κακόφωνο θέατρο χρωματιστών αμφιέσεων και γλωσσών, η αγορά Jankara αψηφά τους νόμους της τάξης. Είναι ένα ενδυναμωτικό, συναρπαστικό περιβάλλον, μια μεταμοντέρνα εγκατάσταση *par excellence*. Στην αυτόνομη ύπαρξή της ως πεδίο πολιτιστικής και εμπορικής ανταλλαγής, όπου μόνο οι νόμοι της αγοράς ισχύουν, ολόκληρες ήπειροι συγκλίνουν, αναπαράγονται οπτικά και διαλύονται στην ζαλάδα του βηματισμού. Από τον ένα πάγκο στον άλλο, ιταλικά δερμάτινα είδη στριμώχνονται ανάμεσα σε αφρικανικά δερμάτινα προϊόντα, νέο-εισαγόμενα ηλεκτρονικά είδη από την Ταϊβάν, τη Κορέα και το Χονγκ Κονγκ ανταγωνίζονται για χώρο με προϊόντα από τη Σιγκαπούρη, τη Βραζιλία, την Αγγλία, τη Σενεγάλη, τη Γκάνα, τη Γαλλία, το Καμερούν και τις Η.Π.Α.²⁷³

Τα συντρίμια μιας παγκόσμιας πολιτιστικής σύγκρουσης χτίζουν τις νέες μεταμοντέρνες πόλεις και ταυτόχρονα προσφέρουν υλικό και ιδέες σε αρκετούς σύγχρονους αφρικανούς καλλιτέχνες για να διαμορφώσουν τη δική τους κριτική γλώσσα. Όμως δεν πρόκειται για μια ανέμελη μεταφορντική μεταπρατικότητα. Το άγχος, τα διαφορούμενα, η αβεβαιότητα, ο κατακερματισμός των αναπαραστάσεων συνοδεύουν βεβαίως αυτό το εγχείρημα. Μπροστά στους κινδύνους που κρύβει μια τέτοια σχιζοφρενική εικόνα, η μεταμοντέρνα «ιδεολογία της διαφοράς» δεν μπορεί παρά να λειτουργεί ως μια ψευδαίσθηση της χαμένης ολότητας. Εδώ, ο Enwezor ασκεί υπόρρητα κριτική στη μετααποικιακή θεωρία. Η κριτική αυτή θυμίζει τη κριτική που αργότερα θα ασκήσουν οι Hardt και Negri ενάντια στη μετααποικιακή «πολιτική της διαφοράς» ως παρωχημένη και αναποτελεσματική διαμεσολάβηση. Όμως, δεν οδηγείται εδώ στο συμπέρασμα πως η υβριδική κουλτούρα των μετααποικιακών πόλεων αποτελεί το παράδειγμα για την οικοδόμηση ενός ριζικά νέου περιβάλλοντος ή ενός νέου οικουμενικού-συλλογικού υποκειμένου. Έτσι τονίζει την κοινωνική αρνητικότητα της αστικής πολυδιάσπασης και την αγχωτική της λειτουργία. Θεωρεί, όμως, πως η πολυδιάσπαση αυτή απαιτεί από τους καλλιτέχνες

²⁷³ Okwui Enwezor, “Between Worlds: Postmodernism and African Artists in the Western Metropolis” στο *Reading the Contemporary: African Art from Theory to the Marketplace*, (eds) Olu Oguibe and Okwui Enwezor, Λονδίνο, inIVA, 1999, σελ. 254.

ένα άλλο είδος «έργου», το οποίο «οφείλει» να έχει το μέγεθος μιας «επιστημολογικής τομής».

Μέσα στο πολυσχιδή χώρο της μεταμοντέρνας πόλης, τον χώρο που θυμίζει την αγορά του Λάγος, ο Enwezor οραματίζεται το μέλλον καλλιτεχνικών πρακτικών που θα καταφέρουν να αρθρώσουν κριτικές φωνές μέσα από το ελεγχόμενο χάος. Και εντοπίζει τη προοπτική αυτή στο έργο καλλιτεχνών όπως ο Georges Adeagbo, ο οποίος σπούδαζε νομικά και διοίκηση επιχειρήσεων στη Γαλλία μέχρι να αναγκαστεί να επιστρέψει το 1971 στο Cotonou του Benin, μετά τον αιφνίδιο θάνατο του πατέρα του. Το έργο του Adeagbo θα ανακαλυφθεί από δυτικούς επιμελητές σχεδόν τυχαία και, αφού εκτεθεί σε πολλά σημεία του κόσμου και βραβευθεί με ειδικό τιμητικό βραβείο το 1999 στη Μπιενάλε Βενετίας, θα καταλάβει περίοπτη θέση στον εκθεσιακό χώρο της Documenta 11. Τα αρχαιακά έργα του Adeagbo, που θυμίζουν συλλογές πάσης φύσεως αξιοπερίεργων οπτικών και κειμενικών τεκμηρίων, που μαζεύει καθημερινά-ψυχαναγκαστικά από τους δρόμους του Cotonou, αντανακλούν τις διπλές ιστορίες των πόλεων, της Νέας Υόρκης, της Βηρυτού, των πόλεων της Μέσης Ανατολής, των μετααποικιακών πόλεων με την *fin-de-siècle* ατμόσφαιρά τους. Συνήθως ένα σώμα τεκμηρίων και πληροφοριών καταλαμβάνει έναν κεντρικό χώρο στις εγκαταστάσεις του: μια οριζόντια παράθεση αντικειμένων, βιβλίων, φωτογραφιών κ.λπ στο πάτωμα του χώρου συνοδεύεται από ένα κεντρικά τοποθετημένο ανέκδοτο. Ένα μεγάλο αρχείο από αντικείμενα της συλλογής του οργανώνεται στους τοίχους γύρω από την κεντρική οριζόντια παράθεση και προεκτείνεται συνειρμικά και αφηγηματικά, ως μια ατελείωτη αφήγηση που συνδέει διαφορετικές ιστορίες ανθρώπων, διαφορετικά βιώματα γύρω από έναν αρχικό νοηματικό πυρήνα. Στις εγκαταστάσεις του συναντά κανείς εφημερίδες, βιβλία, περιοδικά, πίνακες, γλυπτά, αφίσες, ενδύματα, δίσκους και άλλα μικροαντικείμενα.

Παρατηρώντας την έκθεσή του, *Art and Evolution* (1995), στην Serpentine Gallery του Λονδίνου, ο Enwezor θα γράψει: 'Στοιχειοθετημένος μέσα από ζαλιστικές συλλογές προσεκτικά επιλεγμένων, διαχωρισμένων και τοποθετημένων τριμμάτων, μαζεμένων από τα αστικά περιβάλλοντα, ο επικός αυτός σχολιασμός της σπατάλης και της υπέρβασης, της μετάλλαξης και της αποστέωσης, στέκεται σε καθαρή αντίθεση με την οργιαστική, γεμάτη στοές, εικόνα αναπόλησης των κήπων



Εικόνα 10, George Adeagbo, Le socialisme Afrique (2001/02).

του Kensington που ο θεατής αντικρίζει καθώς κοιτάζει μέσα από τις τζαμένιες διπλές πόρτες της γκαλερί.²⁷⁴

Τα εγκαταλειμμένα αντικείμενα που ο Adeagbo συλλέγει αποτελούν απομεινάρια του «οργίου της νεωτερικότητας» που τώρα μπορούν να βρεθούν παντού, αποσυναρμολογημένα. Η σύγχρονη Αφρική είναι, για τον Enwezor, το κατεξοχήν πεδίο μιας τέτοιας αποσυναρμολογημένης νεωτερικότητας καθώς η αναζήτηση για το καινούργιο αποτελεί πλέον αναγκαστική συνθήκη διαβίωσης και το παρελθόν φαίνεται σαν κακό όνειρο. Κι όμως, το έργο του Adeagbo δεν συνιστά μεταμοντέρνα αυτιστική σχιζοφρένεια. Έχοντας συνείδηση και πρόθεση να γίνει κατανοητή η συλλογή αυτή ως καλλιτεχνικό έργο, ο Adeagbo διεκδικεί επίμονα να καταθέσει ορισμένες μαρτυρίες που συναντά καθώς συλλέγει, συναρμολογεί και αποσυναρμολογεί κομμάτια από τους δρόμους του Cotonou. Μεταφέρει την έντονη ατμόσφαιρα της αγοράς της μεταμοντέρνας αφρικανικής πόλης, του Λάγος, της Oitsha, της Aba, προκρίνοντας μια ορισμένη διερώτηση: ποια είναι η θέση της σύγχρονης Αφρικής μέσα σε αυτό το μεταμοντέρνο συνονθύλευμα, μέσα σε αυτή την απόλυτη ενδεχομενικότητα που αντιπροσωπεύει το καταγιστικό και ρευστό τοπίο των αγορών αυτών; Οι συλλογές του μετατρέπονται σε αλληγορίες της συσσώρευσης και της ‘πολιτιστικής εντροπίας.’ Στο έργο *Le socialisme Afrique* (2001) μπορεί κανείς να διακρίνει το εξώφυλλο του περιοδικού *Economia* να μιλάει για τις επενδύσεις στην Αφρική, μια φωτογραφία και μια συνέντευξη του διάσημου μεταμοντέρνου αρχιτέκτονα Rem Koolhaas, ένα ρητό που μιλάει για το πώς ο θεός χρησιμοποίησε το πετρέλαιο στη δημιουργία, μια κίτρινη μπλούζα της Robert di Kappa, μια αφίσα της έκθεσης *The Short Century*, μια πλακέτα με μια ζωγραφιά που αναπαριστά τον Moshood Abiola να ρίχνει τη ψήφο του σε μια κάλπη, ένα δίσκο με το *Requiem* του Mozart και πολλά χαρτάκια με σημειώσεις του Adeagbo ανάμεσα στα διάφορα αντικείμενα. Ο Abiola ήταν αυτοδημιούργητος επιχειρηματίας της Νιγηρίας, σπούδασε οικονομικά και διοίκηση επιχειρήσεων στη δύση, εργάστηκε και συνδέθηκε με μεγάλες πολυεθνικές τις οποίες ανέλαβε και εκπροσώπησε στη Νότιο Αφρική. Άσκησε φιλανθρωπία και έγινε πάτρωνας των ιδρυμάτων Martin Luther King και WEB Du Bois, ήταν υποψήφιος για την προεδρία της Νιγηρίας το 1993, εξελέγη αλλά κυνηγήθηκε από τον πρώην πρόεδρο-στρατιωτικό δικτάτορα Ibrahim Babangida και αυτοεξορίστηκε, έγινε σύμβολο των απελευθερωτικών αγώνων της

²⁷⁴ Okwui Enwezor, “The Ruined City: Desolation, Rapture, and Georges Adeagbo” στο *NKA: Journal of Contemporary African Art*, No 4, Άνοιξη 1996, σελ. 14.

Νοτίου Αφρικής και της διεκδίκησης αποζημιώσεων για την αποικιοκρατία. Παράλληλα, όμως, κατηγορήθηκε από πολλούς ότι, πριν την ακύρωση της εκλογής του, στήριξε δύο στρατιωτικά πραξικοπήματα στη Νιγηρία και ότι ως αντάλλαγμα του προσφέρθηκαν εδάφη για εξόρυξη πετρελαίου από την ομοσπονδιακή στρατιωτική κυβέρνηση, τα οποία όμως δεν αξιοποίησε ποτέ. Ανάμεσα στις επιχειρήσεις του ήταν και η δισκογραφική Decca WA.

Ο Enwezor διαβάσει μέσα στις εγκαταστάσεις του Adeagbo την αντιφατική ιστορία της αποικιοκρατίας και της απελευθέρωσης. Στην έκθεση Art and Evolution, παρατηρεί, πάνω σε μια διαφημιστική μπλούζα, το υβριδικό γραφιστικό σήμα της πολυεθνικής ελβετικής Nestlé, στο οποίο διακρίνει μια μετωνυμία της παγκόσμιας pop κουλτούρας στην οποία η Αφρική έντονα συμμετέχει. Αρκετά αντικείμενα κωδικοποιούν την ίδια την ιστορία της αποικιοκρατίας. Οι φυσικές πηγές και, κυρίως, ο ορυκτός πλούτος της Αφρικής έφτανε μέσω της αποικιοκρατίας στο Πρώτο Κόσμο και τώρα επιστρέφει στον σύγχρονο Τρίτο με μια προστιθέμενη αξία ανταλλαγής. Και αναφορικά με τη Nestlé, το κακάο είναι ένα καλό παράδειγμα. Ο Enwezor δοκιμάζει μια μποντριγιαρική κατανόηση των εγκαταστάσεων αυτών ως «υπερβολές της πραγματικότητας» - εντάσεις που επιτρέπουν στην πραγματικότητα να διατηρεί την πολυπόθητη ομαλότητά της, που διαλύουν την ψευδαίσθηση της υπέρβασης μέσα στο καθημερινό (quotidian). Τις διαβάσει ως μια απωθητική πλευρά της ύπαρξής μας, ως τεκμήρια της οπισθοδρομικής κουλτούρας, της αποτυχημένης επιθυμίας ενός καταναλωτικού κόσμου.²⁷⁵ Η συσσώρευση αυτή επιφέρει ρωγμές στα όρια του ήσυχου χώρου της γκαλερί. Ο Enwezor στέκεται στην εικόνα μιας εξαρθρωμένης-διαμελισμένης κούκλας, η οποία συνοδεύεται από εικόνες περιοδικών και άρθρα που μαρτυρούν το σώμα σε κατάσταση παύσης και θανάτου. Οι εικόνες δίνουν αφορμή στον Enwezor να προσδιορίσει το νόημα και το εργαλείο που προσφέρουν οι εγκαταστάσεις του Adeagbo ως μια «ειρωνική μετανεωτερικότητα» που λειτουργεί μέσα από λεπτές κριτικές αντιστροφές. Το έργο αγκαλιάζει τον θεατή καθώς απλώνεται στο χώρο σαν ένα τεράστιο index αλλά του επιφυλάσσει ορισμένες όχι και τόσο ευχάριστες εκπλήξεις – εκπλήξεις που προκαλούν άγχος σε σχέση με τους γνωσιακούς μηχανισμούς που διαθέτει για την παραγωγή πολιτιστικού, πολιτικού, οικονομικού και κοινωνικού νοήματος. Αυτό το «άγχος» μπροστά στη μετααποικιακή πραγματικότητα θα μας απασχολήσει στις επόμενες ενότητες καθώς θα ερευνούμε το

²⁷⁵ Okwui Enwezor, “The Ruined City: Desolation, Rapture, and Georges Adeagbo” στο *NKA: Journal of Contemporary African Art*, No 4, Άνοιξη 1996, σσ. 16-17.

έργο αφρικανικής καταγωγής καλλιτεχνών της διασποράς. Οι χαρακτηριστικές περιπτώσεις που εξετάζουμε αναδεικνύουν μια «τεταμένη» σχέση του μετααποικιακού υποκειμένου με τη μητρόπολη που γεννά αμφιβολίες ως προς την ιδέα του πολιτισμικού νομαδισμού και της επιμειξίας που προτείνουν οι Hardt και Negri.

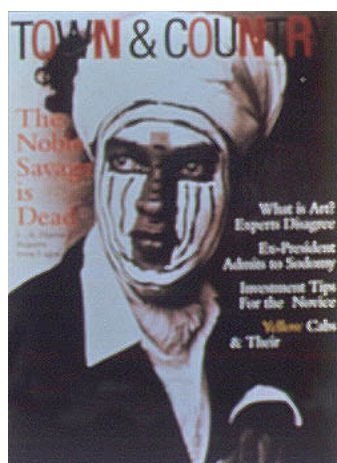
6.3. Αφρικανοί καλλιτέχνες στη Δυτική Μητρόπολη: το «πεδίο δυσκολίας».

Ο Iké Udé είναι νιγηριανής καταγωγής καλλιτέχνης της Νέας Υόρκης που συχνά συμμετέχει στις επιμέλειες του Enwezor. Οι ζωγραφικές κατασκευές που πραγματοποιεί τη δεκαετία του '80 και τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του '90 διέπονται από μια ρευστή μινιμαλιστική γλώσσα που συνθέτει γραφές που συνδέονται με το Igbo παρελθόν του. Όμως, αντί να ακολουθεί τις συμβολικές δομές της Αφρικανικής γραφής των Igbo χρησιμοποιεί μονάχα την 'χειρονομιακή και εικονική φυσικότητα' της συγκεκριμένης συμβολικής γραφής. Η απότομη αποκοπή των χειρονομιών αυτών από το συμβολικό τους νόημα τις μετατρέπει σε απειλητικά σημαίνοντα – στα όρια κάποιου νοήματος που ανθίσταται στη γνωστοποίησή του. Σύμφωνα με τους ανώνυμους συντάκτες του κειμένου που συνοδεύει τη παρουσίαση του έργου του στο NKA: Journal of Contemporary African Art, αυτή η στρατηγική-επιθετική αποδέσμευση από κάθε φυλετικό προσδιορισμό είναι συνειδητή άμυνα του Udé ενάντια στην τάση να εγγράφονται οι αφρικανοί καλλιτέχνες στην κατηγορία των «μειονοτικών» καλλιτεχνών. Ταυτόχρονα, οι συντάκτες του κειμένου εξηγούν πως η στάση αυτή είναι μια άρνηση της υπηκοότητας σε ένα κόσμο αισθητικών αντικειμένων.²⁷⁶

Στο πιο γνωστό τμήμα του έργου, που ο Ude πραγματοποιεί από το '94 και μετά, χειρίζεται δημοφιλή πρότυπα που επιβάλλει η διαφήμιση αποσυντονίζοντας τον

²⁷⁶ Το ανυπόγραφο κείμενο που συνοδεύει το πορτφόλιο του Ude είναι πιθανότατα γραμμένο από τον Enwezor, αρχισυντάκτη του τεύχους. Πρόκειται για το "Poetics of Space: Portfolio by Ike Ude", στο NKA: Journal of Contemporary African Art, Τεύχος 1, Χειμώνας 1994, σελ. 30.

νοηματικό και ιδεολογικό τους πυρήνα. Στην εγκατάσταση Cover Girl (1994) συνδέει περιθωριακούς ρόλους με στερεοτυπικές φράσεις της δημοφιλούς κουλτούρας επιχειρώντας να υπογραμμίζει τη ναρκισσιστική δομή του περιοδικού τύπου της μόδας. Χρησιμοποιεί εξώφυλλα περιοδικών μόδας και διαστρέφει το μήνυμα και τη δομή της έμφυλης ταυτότητας και της φυλής. Παρεμβαίνοντας στο εξώφυλλο του περιοδικού Go προσθέτει θεματικούς τίτλους που υπογραμμίζουν ορισμένους κοινούς τόπους του ανδρικού σεξουαλικού άγχους στη δύση: «Πραγματικοί άντρες φορούν make up, χρήσιμες λεπτομέρειες στο εσωτερικό!» και ακριβώς από κάτω «Ποιο είναι το συνηθισμένο μέγεθος του πέους ενός άντρα; ανακαλύψτε το!». Το άγχος απέναντι στο βαμμένο ανδρικό πρόσωπο, ένα άγχος που χαρακτηρίζει την ετεροσεξουαλική δομή της σύγχρονης δυτικής ταυτότητας, συνδέεται με το άγχος της σεξουαλικής απόδοσης και την ανατομική οριοθέτησή του στη μαζική κουλτούρα του περιοδικού τύπου. Τα εξώφυλλα που παραποιεί ο Ude παρουσιάζονται δίπλα σε αντικείμενα όπως χρησιμοποιημένα τσιγάρα και τσίχλες, πεταμένα αρώματα και κραγιόν ώστε να υπογραμμίζεται η άλλη, υλική και «χαμηλή», πλευρά του τελετουργικού της μόδας και της ομορφιάς. Οι εικόνες εξωφύλλων περιοδικών όπως τα Vogue, Glamour, Harper's Bazaar κ.α. έχουν υποστεί επεξεργασία και τα μοντέλα αντικαθίστανται από τον ίδιο τον Ude να ενσαρκώνει διάφορους οριακούς χαρακτήρες, κάπου ανάμεσα στην drag και στην ethnic αισθητική, αποσυντονίζοντας τις έμφυλες παραδοχές του βλέμματος του μαζικού αναγνώστη. Η παραβατικότητα που ενυπάρχει στις υπερβολικές-οριακές επιλογές της μόδας, που συνήθως σκανδαλίζουν αλλά ταυτόχρονα θέλγουν το ευρύ κοινό, μεταστρέφεται σε μια συγκεκριμένη κριτική των αναπαραστάσεων που δεν περιορίζεται ούτε στο «σοκ» ούτε στην «σχετικότητα» της μεταμφίεσης. Ο Ude δεν επιχειρεί να προσθέσει άλλο ένα «σκάνδαλο» στο χώρο της μόδας και της κοσμικότητας, ούτε απλώς προσποιείται ότι οι έμφυλοι ρόλοι είναι «σχετικοί» και «ρευστοί». Αντίθετα, η ειρωνική πρακτική του Ude στοχεύει απευθείας στις ναρκισσιστικά αυτό-επιβεβαιωμένες εικόνες της μόδας και της διαφήμισης αντλώντας ευθέως από την Adamma, μια σύγχρονη πρακτική μασκαράτας, δίχως λατρευτική διάσταση, που κατάγεται από τους Igbo της Νοτιοανατολικής Νιγηρίας - οι άντρες βάζονται και παριστάνουν τις γυναίκες για να αποκαλύψουν διάφορα χαρακτηριστικά της έμφυλης ταυτότητας (Adamma σημαίνει «η πρωτότοκος κόρη της οικογένειας»). Η εγκατάσταση του Ude συνιστά, για τον



Εικόνα 11, Ike Ude, *Cover Girl* (1994).

Enwezor, μια απόπειρα αλλαγής των ορίων στη σχέση του κοινωνικού φύλου με την φυλετική αναπαράσταση, και όχι απλώς απόπειρα αμφισβήτησής τους.²⁷⁷

Στο εξώφυλλο του περιοδικού Town and Country τοποθετεί τον τίτλο περιεχομένου «Ο Ευγενής Άγριος είναι Νεκρός» σαρκάζοντας τον κλασικιστικό – ρομαντικό μύθο του «ευγενούς αγρίου» που αποτέλεσε κεντρική αναφορά της αποικιοκρατικής κουλτούρας, ιδίως της Βρετανικής. Δεν είναι τυχαίο ότι απλώς παραφράζει το τραγούδι των Smiths, «The Queen is Dead» - παραδόξως, οι Smiths επιδίωξαν να χτίσουν ένα pop πρότυπο του ευγενούς αγρίου. Στην συνέχεια επεμβαίνει στο εξώφυλλο του Vogue για να δώσει συνέχεια στη φημολογία: «Υστερία για τον Θάνατο του Ευγενούς Αγρίου», παραπέμποντας ευθέως στη μεταμοντέρνα ανησυχία για την εξαφάνιση των παραδοσιακών ταυτοτήτων. Ταυτόχρονα επεμβαίνει στο ταξιδιωτικό περιοδικό Condé Nast Traveller προσθέτοντας περιγράμματα του εσωτερικού δουλεμπορικών πλοίων. Όπως σημειώνει ο Olu Oguibe, ‘αντί για τον σαγηνευτικό, εξωτικό παράδεισο του Ειρηνικού, τοποθετεί το σύμβολο του πιο επικού και ιστορικού των ταξιδιών, το κουφάρι του δουλεμπορικού πλοίου.’²⁷⁸ Με την επέμβαση αυτή θυμίζει πως, παρά την σύγχρονη ευκολία μετακίνησης, παρά το ταξιδιωτικό και κοσμοπολίτικο ήθος της παγκοσμιοποίησης, κάποια ταξίδια δεν έχουν επιστροφή.

Όμως, το σεξουαλικό άγχος που καταγράφει και επεξεργάζεται ο Ude, παραποιώντας τα δυτικά σύμβολα της μόδας και της pop κουλτούρας, κάνει τη θεωρία του νομαδισμού που μας προσφέρουν οι συγγραφείς της *Αυτοκρατορίας* να φαντάζει εξαιρετικά πριμιτιβιστική. Πως μπορούμε να κατανοήσουμε την θέση της *Αυτοκρατορίας* περί νέο-βάρβαρων υποκειμένων που, με αριστοκρατική σχεδόν ευγένεια, σπάνε τα στερεότυπα και σωματικά ταμπού υλοποιώντας μια συνειδητή «ανθρωπολογική έξοξο»; Στην ενότητα «Οι νεοβάρβαροι» οι συγγραφείς υποστηρίζουν ότι

‘Τα ίδια τα σώματα μετασχηματίζονται και μεταβάλλονται για να δημιουργήσουν νέα, μεταανθρώπινα σώματα. Η πρώτη συνθήκη αυτού του σωματικού μετασχηματισμού είναι η παραδοχή ότι η ανθρώπινη φύση επ’ ουδενί είναι ξεχωριστή από τη φύση ως όλον, ότι δεν υπάρχουν πάγια και

²⁷⁷ Okwui Enwezor, “Between Worlds: Postmodernism and African Artists in the Western Metropolis” στο *Reading the Contemporary: African Art from Theory to the Marketplace*, (eds) Olu Oguibe and Okwui Enwezor, Λονδίνο, inIVA, 1999, σελ. 258.

²⁷⁸ Κείμενο του Oguibe στο διαδίκτυο, <http://www.camwood.org/guest.htm>

αναγκαία όρια μεταξύ του ανθρώπου και του ζώου, μεταξύ του ανθρώπου και της μηχανής, μεταξύ του αρσενικού και του θηλυκού κ.ο.κ. [...] Οι σημερινές σωματικές μεταλλαγές συνιστούν μια *ανθρωπολογική έξοδο* και αντιπροσωπεύουν ένα εξαιρετικά σημαντικό, ακόμη όμως αρκετά διφορούμενο, στοιχείο της διάταξης που υιοθετεί ο ρεπουμπλικανισμός καθώς εναντιώνεται στον αυτοκρατορικό εκπολιτισμό.²⁷⁹

Η χρήση της μασκαράτας με τρόπο κριτικά εστιασμένο στις αποικιοκρατικές αναπαραστάσεις αποτελεί αρκετά συχνό εργαλείο ανάμεσα σε νέους αφρικανούς καλλιτέχνες. Όμως η χρήση αυτή δεν παραπέμπει σε μια προσπάθεια επιβολής «σωματικών αλλαγών», ούτε στην παραγωγή κάποιου «νέο-βάρβαρου υποκειμένου». Αντίθετα, επιχειρεί συνειδητά να ανατρέψει τις νέο-πριμιτιβιστικές τάσεις της μητροπολιτικής κουλτούρας. Οι θεατρικές-αλληγορικές εγκαταστάσεις του νιγηριανής και βρετανικής καταγωγής Yinka Shonibare έχουν τύχει της ευρύτερης προσοχής από το διεθνές εικαστικό πεδίο. Ο Enwezor είχε αναφερθεί πολλάκις στο έργο του πριν η εγκατάσταση του Shonibare κατακτήσει δεσπόζουσα θέση στον εκθεσιακό χώρο της Documenta 11. Στο έργο του Shonibare, η μασκαράτα, η αμφίεση και οι κώδικες ένδυσης συγκροτούν ένα ιδιαίτερο σύμπαν που μιλάει για τις αμφισημίες της πολιτισμικής ιστορίας και την ιδεολογική δύναμη των πολιτιστικών αγαθών. Οι εγκαταστάσεις του συγκροτούν αντιφατικές παραθέσεις αντικειμένων, έργων τέχνης, χειροτεχνίας και υλικών που αμφισβητούν την ομοιογένεια της δυτικής νεωτερικής αισθητικής και τη μοντέρνα καθαρότητα. Αριστοκρατικά βικτοριανά αντικείμενα καταλαμβάνουν την θέση τους δίπλα σε παραδοσιακά αφρικάνικα χειροτεχνήματα, μοντέρνα-αφαιρετικά αντικείμενα, ταπετσαρίες, έπιπλα και υλικά οικιακής επένδυσης παρατίθενται σε παραδοσιακά υφάσματα. Ο Enwezor κατανοεί την στρατηγική αυτή σαν έναν τρόπο αντιστροφής της αναπαραστατικής ιεραρχίας και όχι σαν μια ουδέτερη απόπειρα πολιτιστικής ανθρωπολογίας. Στο κείμενό του με τίτλο «The joke is on you» (Το αστείο είναι για 'σένα) υποστηρίζει πως οι εγκαταστάσεις του Shonibare είναι *tableaux vivants* που σαγηνεύουν αρχικά τον θεατή για να τον «εκθέσουν» μπροστά στα λάθη της ιστορικής γνώσης σε σχέση με τη μοντέρνα δημιουργικότητα, την αυθεντικότητα, το μύθο της φυλής, τα εθνικά

²⁷⁹ Michael Hardt - Antonio Negri, *Αυτοκρατορία*, σσ. 293-294.



Εικόνα 12, Yinka Shonibare, *How does a girl like you get to be a girl like you* (1995).

στερεότυπα και τον αποικιακό μιμητισμό.²⁸⁰ Στην εγκατάσταση *How does a girl like you get to be a girl like you* (1995) πρωταγωνιστούν τρία εντυπωσιακά σχεδιασμένα βικτοριανά ενδύματα από γνωστό αφρικανικό ύφασμα batik που ποζάρουν αριστοκρατικά μεταξύ τους. Το «αφρικανικό πατρών» λειτουργεί σαν μεταφορά της ίδιας της αφρικανικής ταυτότητας. Οι νεολαίοι μαύροι του Brixton φορούν τέτοια υφάσματα ως σύμβολο υπερηφάνειας για την καταγωγή τους, ως ενσάρκωση της πολιτιστικής τους διαφοράς. Όμως, αυτά τα επεξεργασμένα με κερί (σύμφωνα με την τεχνική του batik) υφάσματα δεν είναι καθόλου αφρικανικά. Στην πραγματικότητα είναι Ολλανδικά και κατασκευάζονται σε εργοστάσια της Αγγλίας, όπου ο Shonibare διαμένει. Αρχικά, τα υφάσματα παράγονταν στην Ολλανδία με μια ινδονησιακή τεχνική και αργότερα εξήχθησαν στην Αφρική μέσω του αποικιακού εμπορίου. Ο τίτλος του έργου προέρχεται από ατάκα του έργου του Alfred Hitchcock «*North by Northwest*» (1959) και σιωπηλά θέτει το ερώτημα της προέλευσης και της κατάληξης. Οι παραπομπές του εντυπωσιακού υφάσματος προκαλούν απορία στον θεατή που αντιλαμβάνεται πως εδώ υπάρχει ένα πιο πολύπλοκο συγκείμενο, ένα νόημα που κρύβεται κάπου πίσω από την βρετανική αριστοκρατική προσποίηση, το βικτοριανό αποικιοκρατικό ήθος και το υποτιθέμενο αποικιακό του λάφυρο. Όπως ειρωνικά παρατηρεί ο Enwezor, το αστείο είναι γι' αυτόν που συνεχίζει να συγχέει το ύφασμα με μια ορισμένη «αφρικανικότητα».



Εικόνα 13, Yinka Shonibare, *Victorian Philanthropist's Parlour* (2000).

²⁸⁰ Okwui Enwezor, “The joke is on you: The work of Yinka Shonibare”, στο *NKA: Journal of Contemporary African Art*, No 6/7, Καλοκαίρι 1997, σελ. 11.

Το σκηνικό των εγκαταστάσεων του Shonibare αναπαράγει την ατμόσφαιρα της «Εποχής της Αθωότητας» της Edith Wharton και στη συνέχεια την αποδομεί μέσω μιας στοχευμένης αμφισημίας. Στο έργο *Victorian Philanthropist's Parlour* (1996), ο Shonibare αναπαράγει ένα φανταστικό βικτοριανό σαλόνι με λεπτομερώς σχεδιασμένα έπιπλα, υφάσματα, χαλιά και ταπετσαρίες. Τα εντυπωσιακά έπιπλα είναι επενδυμένα με το υποτιθέμενο αφρικανικό ύφασμα το οποίο όμως έχει πάνω του τυπωμένο το σύγχρονο σύμβολο της εικόνας ενός μαύρου ποδοσφαιριστή. Τα υφάσματα μετατρέπονται σε σχόλιο πάνω στην αποικιοκρατική φαντασία καθώς απομακρύνονται από την αρχική τους χρήση. Το πραγματικό τους νόημα δεν ταυτίζεται ούτε με την εξιδανικευμένη εικόνα που έχει για αυτά η διασπορά ούτε με την πολιτιστική αξία που καταλαμβάνουν μέσα σε δυτικούς αφοκεντρικούς κύκλους.²⁸¹ Στις περιπτώσεις των εγκαταστάσεων που περιγράφουμε, τα υλικά που συγκροτούν τη νέα αφήγηση δεν παραπέμπουν, απλώς, σε μια μιγαδική εκδοχή της ταυτότητας στα πλαίσια της παγκοσμιοποίησης αλλά καταθέτουν ουσιαστικές αλληγορίες που αμφισβητούν την «πολιτισμική συνέχεια» του μετααποικιακού κόσμου δείχνοντας τον ρόλο που η πολιτιστική αυθεντία συνεχίζει να παίζει στη μετανεωτερικότητα. Σύμφωνα με την ανάγνωση του Olu Oguibe, η ταυτότητα των υφασμάτων που χρησιμοποιεί ο Shonibare είναι μια προσποίηση: 'Αυτή η αναυθεντικότητα μεγεθύνεται από την μετατόπιση του υφάσματος από την χρησιμότητα στην τέχνη, από τον χώρο του δημοφιλούς και του χαμηλού στον χώρο της εμβρίθειας.'²⁸²

Μια άλλη περίπτωση αφρικανού καλλιτέχνη της δυτικής μητρόπολης που ο Enwezor εξετάζει είναι η αυτή του Bili Bidjocka, ο οποίος γεννήθηκε στο Καμερούν αλλά ζει και εργάζεται στο Παρίσι από το 1974. Το βασικό χαρακτηριστικό της δουλειάς του είναι η αμφισβήτηση των ορίων ανάμεσα στην ζωγραφική και την εγκατάσταση (*installation*), η ανατροπή καθιερωμένων κατηγοριών της ιστορίας της τέχνης και της μοντέρνας παράδοσης. Για να το κάνει αυτό τοποθετεί τη δράση του στα πλαίσια της δυτικής ζωγραφικής παράδοσης και εμφανίζεται καχύποπτος απέναντι στη σύγχρονη υστερία με τα «νέα μέσα», τα «υπερμέσα» κ.λπ. Όμως, ο τρόπος που εγγράφεται στην ζωγραφική αυτή παράδοση γίνεται από τον ίδιο

²⁸¹ Okwui Enwezor, "The joke is on you: The work of Yinka Shonibare", στο *NKA: Journal of Contemporary African Art*, No 6/7, Καλοκαίρι 1997, σελ. 11.

²⁸² Olu Oguibe, "Seen/Unseen", στο *NKA: Journal of Contemporary African Art*, Τεύχος 1, Χειμώνας 1994, σελ. 55.

αντιληπτός ως προβληματικός γιατί, όπως εξηγεί ο κριτικός τέχνης Philippe Pirotte, ‘ποτέ δεν συνάντησε την δική του μνήμη εικονογραφημένη.’²⁸³ Στις αρχές της δεκαετίας του ’90 φτιάχνει πίνακες-ταμπλό και αντικείμενα που διατηρούν ένα μεταμινιμαλιστικό ύφος, δίχως ιδιαίτερα επεισόδια και εντάσεις, όμως αφήνει μεγάλες κενές περιοχές, σαν να αναγνωρίζει την αποτυχία της αναπαράστασης και τα κενά της μνήμης. Σύμφωνα με την ανάγνωση του Enwezor, τα κενά στη ζωγραφική του Bidjocka είναι μεταφορές του χώρου που καταλαμβάνουν οι μετανάστες στις δυτικές βιομηχανικές μητροπόλεις – οριακοί χώροι σιωπής και σωματικού περιορισμού. Στους περιθωριακούς αυτούς χώρους που, ο Bidjocka σκηνοθετεί, κυριαρχεί κυρίως η έλλειψη και η απουσία της φιγούρας, με έναν τρόπο που αμφισβητεί υπόρρητα τη μοντέρνα ιδέα της παρουσίας ως μια μοναδική ύπαρξη – μια ύπαρξη που μετατρέπει τη σωματικότητα του δημιουργού σε ένα «όλον», σε μια σκηνική παρουσία. Στους κενούς αυτούς χώρους που δημιουργεί ο Bidjocka κανείς συναντά μικρά αντικείμενα όπως λαστιχένια παπούτσια, εσώρουχα, πλαστικά τριαντάφυλλα, χριστουγεννιάτικα λαμπιόνια στοιχειοθετώντας αυτό που ο Enwezor θα ονομάσει «δεικτική παρουσία» (indexical presence), ένα σύνολο από ανώνυμα στοιχεία που παραπέμπουν σε κάτι που λείπει.²⁸⁴

Το 1992 θα εκθέσει μια σειρά από φαρδιά γυναικεία φορέματα χορού. Τα φαρδιά αυτά φορέματα θα χρησιμοποιηθούν σε μια σειρά από εγκαταστάσεις που θα υλοποιήσει. Σε μια πρώτη εγκατάσταση του έργου *Witches’ Ball* τα έργα μετακινούνται γύρω από ένα τεράστιο αυγό, σε ένα τελετουργικό χορό γονιμότητας, και φωσφορίζουν μέσα σε ένα σκοτεινό περιβάλλον. Η εγκατάσταση είναι χαρακτηριστική του τρόπου που ο Bidjocka μεταστρέφει τις αφηρημένες δομές του «αισθητικά καθαρού» μινιμαλισμού και μεταμινιμαλισμού σε συγκεκριμένες πολιτισμικές παραπομπές που, εν προκειμένω, θολώνουν τα όρια ανάμεσα στο πένθος/θάνατο και στη γονιμότητα/γέννηση.

Το 1997, ο Bidjocka συμμετέχει στην, επιμελημένη από τον Olu Oguibe, έκθεση *CROSS/ING: Time, Space, Movement* (Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, University of South Florida) και σκηνοθετεί ένα περιβάλλον με φωτισμένα κουτιά

²⁸³ Philippe Pirotte, “Bili Bidjocka: The Jet-lag experiment”, στο *NKA: Journal of Contemporary African Art*, No 15, Χειμώνας 2001, σελ. 75.

²⁸⁴ Okwui Enwezor, “Between Worlds: Postmodernism and African Artists in the Western Metropolis” στο *Reading the Contemporary: African Art from Theory to the Marketplace*, (eds) Olu Oguibe and Okwui Enwezor, Λονδίνο, inIVA, 1999, σελ. 263.

στον τοίχο και τσάντες στο πάτωμα. Τα πρώτα φωτίζονται από διακριτικούς γλόμπους που κρέμονται κοντά τους και οι τσάντες με κεριά στο εσωτερικό τους.



Εικόνα 14, Bili Bidjocka, *Witches' Ball* (1992).

Πρόκειται για το έργο με τίτλο Explicit Lyrics, το οποίο μεταφέρει την εμπειρία της επίσκεψής του καλλιτέχνη στη Νέα Υόρκη το 1995 και τον τρόπο που ένας μετανάστης αντιλαμβάνεται και προσλαμβάνει την καθημερινή χρήση της γλώσσας που τον περιστοιχίζει καθώς περπατάει στους δρόμους. Μέσα από τα αντικείμενα ακούγονται απότομες λέξεις και «χυδαίοι» ιδιωτισμοί της καθομιλουμένης. Σε ένα κουτί επαναλαμβάνεται η λέξη fuck. Παραδόξως, οι λέξεις αυτές, με την ιδιαίτερη επιτελεστικότητά τους, είναι οι πρώτες που εντυπωσιάζουν έναν επισκέπτη που δεν γνωρίζει καλά αγγλικά. Ο Enwezor επισημαίνει πως ο Bidjocka αποκωδικοποιεί την αποστασιοποιημένη καταναλωτική σχέση με το αντικείμενο που μπορεί να κρύβει τη βίαιη και σεξιστική άσκηση ελέγχου πάνω στο υποκείμενο. Από την ίδια σκοπιά, μπορεί κανείς να προσθέσει ότι το Explicit Lyrics αναδεικνύει και την κεντρική σημασία της έννοιας του υβριδικού χώρου, όπως την οριοθετεί ο Bhabha – δηλαδή, σαν μια γλώσσα που σε παγιδεύει εντός της και ταυτόχρονα σε αποκλείει επιθετικά. Η διαζευκτική λειτουργία του υβριδικού έρχεται ξανά στο προσκήνιο καθώς η επαφή με τη νέα γλώσσα καταγράφεται ως το κατεξοχήν τραυματικό και αποσπασματικό στοιχείο της εγκατάστασης. Οι όροι της συνάντησης με τη νέα γλώσσα θυμίζουν μια διάσημη δήλωση του Clifford Geertz που λέει πως η εμπειρία της κατανόησης των άλλων πολιτισμών είναι ‘περισσότερο σα να πιάνεις ένα επίρρημα, να πιάνεις μια ψευδαίσθηση, να βλέπεις ένα αστείο παρά να επιτυγχάνεις την επικοινωνία (communion).’²⁸⁵ Η εμπειρία του Explicit Lyrics αναδεικνύει την επιθετική διάσταση της γλώσσας και της επικοινωνίας – τους άτυπους κώδικες που καθορίζουν ιεραρχικά τις κοινωνικές θέσεις επανεγγράφοντας την «απόσταση» που περιέγραφε ο Fanon – την υπενθύμιση ότι υπάρχει ένα κενό ανάμεσά μας που απλά δεν γίνεται να καλυφθεί. Ο λόγος της Αυτοκρατορίας περί της γλώσσας και της επικοινωνίας ως βάσεις για την άυλη εργασία και την παραγωγική συνεργασία μάλλον αγνοεί την εμπειρία της μετατόπισης και τις διαρκείς επανεγγραφές των κοινωνικών διαιρέσεων μέσω της γλώσσας. Όταν οι συγγραφείς διαβεβαιώνουν ότι το σύμπαν στο οποίο ζούμε γίνεται ένα ‘σύμπαν παραγωγικών γλωσσολογικών δικτύων’²⁸⁶ συνθέτουν μια εξιδανικευμένη εικόνα για την επικοινωνία στη μετανεωτερικότητα που, παρά τις προθέσεις της, μάλλον αποκλείει την συγκεκριμένη εμπειρία του μετανάστη και της διασποράς.

²⁸⁵ Clifford Geertz, *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*, Νέα Υόρκη, Basic Books, 1983, σελ. 70.

²⁸⁶ Michael Hardt – Antonio Negri, *Αυτοκρατορία*, σελ. 509.



Εικόνα 15, Bili Bidjocka, *Reflection* (2000).

Στην πιο πρόσφατη εκθεσιακή δραστηριότητα του Bidjocka εντάσσεται η εγκατάσταση *Reflection* (2000), σε ένα μικρό εργοστασιακό χώρο του 19^{ου} αιώνα στην Αμβέρσα. Τα μαύρα και άσπρα φαρδιά γυναικεία φορέματα κρέμονται πάνω από μια τεράστια σκακιέρα και φωτίζονται με ένα γλόμπο στο εσωτερικό τους. Πρόκειται για ένα παγωμένο παιχνίδι σκάκι που, σύμφωνα με τον Pirotte, αντανακλά το αμφίσημο παιχνίδι εξουσίας ανάμεσα στους καλλιτέχνες, τα έργα και τους θεατές. Στο μεταφορικό αυτό πλαίσιο διαφαίνονται διάφορες δυνατότητες. Σε κάποια από τα μαύρα τετράγωνα της τεράστιας σκακιέρας υπάρχει νερό που αντανακλά το φόρεμα και τον γλόμπο. Σε κάποια άλλα τετράγωνα υπάρχει άμμος και σπόροι που μπορεί να ανθίσουν. Κάποια άλλα τετράγωνα έχουν μια σκληρή, αδιαπέραστη επιφάνεια από μαύρη λάκα. Στο τοίχο του χώρου της εγκατάστασης υπάρχει ένας στρογγυλός καθρέφτης που παγιδεύει το βλέμμα του επισκέπτη καθώς καθρεφτίζει τόσο τον ίδιο όσο και την εγκατάσταση. Στο μπαλκόνι του ίδιου χώρου βρίσκονται ορισμένα τραπέζια με πραγματικές σκακιέρες που καλούν τον επισκέπτη να εμπλακεί στο παιχνίδι. Τα διαφορετικά επίπεδα της εγκατάστασης, οι μυστηριώδεις φιγούρες που σχηματίζονται από τα κρεμαστά φορέματα και το καθηλωτικό *Trompe L'oeil* του καθρέφτη συγκροτούν έναν αναπαραστατικό χώρο που παραπέμπει απευθείας στο *Las Meninas* του Velazquez. Από αυτή την οπτική γωνία, το αλληγορικό νόημα της εγκατάστασης του Bidjocka αποκωδικοποιείται από την πρόθεση του Velazquez να διασφαλίσει την αποδοχή του από την αυλή του Φιλίππου IV, προσθέτοντας τον εαυτό του, πάνω στη ζωγραφική πράξη, ανάμεσα στη κομπανία της πριγκίπισσας. Η παρουσία του ζωγράφου διασταυρώνεται με το βλέμμα του υποθετικού θεατή εξασφαλίζοντας στο Velazquez αναγνώριση και αιωνιότητα. Όμως, στον υπαινικτικό-μεταφορικό χώρο του Bidjocka, το πεδίο της τέχνης αποκτά της διάσταση ενός αβέβαιου ανταγωνισμού και η μπαρόκ σκηνοθεσία του *Las Meninas* παραπέμπει μεταφορικά στο δαιδαλώδη νοηματικό χώρο των σύγχρονων μέγα-εκθέσεων, με τις νέες ιεραρχίες και κατηγοριοποιήσεις.²⁸⁷

Μια ιδιαίτερα σημαντική περίπτωση αφρικανού καλλιτέχνη, ποιητή και κριτικού που ζει και εργάζεται στην δυτική μητρόπολη είναι αυτή του Olu Oguibe. Ο Oguibe γεννήθηκε στη Νιγηρία και συνδέθηκε πολύ νέος με ριζοσπαστικές αντιστασιακές τάσεις στην, υπό στρατιωτική δικτατορία, Νιγηρία στα μέσα της δεκαετίας του '80. Σε ηλικία 22 χρονών, μετά από πρόσκληση του συγγραφέα και

²⁸⁷ Βλ. Philippe Pirotte, "Bili Bidjocka: The Jet-lag experiment", στο *NKA: Journal of Contemporary African Art*, No 15, Χειμώνας 2001, σελ. 76.

φιλοσόφου Chinua Achebe, ο Oguibe θα συμμετάσχει στην συντακτική ομάδα του ριζοσπαστικού λογοτεχνικού περιοδικού Okike. Η εξέλιξη αυτή θα τον φέρει αντιμέτωπο με τις νιγηριανές αρχές και ο Oguibe θα φύγει εξόριστος για την Αγγλία. Σύμφωνα με τον Enwezor, ο Oguibe εκπροσωπεί μια γενιά πολιτιστικών παραγωγών που αναγκάστηκε να «ωριμάσει γρήγορα», να μνηθεί απότομα στον πολιτικό ακτιβισμό και έτσι μεταφέρει ένα έντονα μελαγχολικό όραμα. Η γενιά αυτή αφιέρωσε την καλλιτεχνική της πρακτική στην εξερεύνηση του νοήματος της εξορίας και του εκτοπισμού. Το βίωμα της εγκατάστασης σε μια αυστηρά ιεραρχική κοινωνία όπως η Αγγλική δεν αφορούσε μόνο την δύσκολη καθημερινότητα αλλά και την καλλιτεχνική επιβίωση μέσα σε ένα επιτηρούμενο πολιτιστικό περιβάλλον. Το 1989, ο Oguibe θα βιώσει την λογοκριτική παρέμβαση του Commonwealth Institute ενάντια σε μια εγκατάστασή του με το επιχείρημα ότι περιέχει «αισχύρτητες». Θα απορρίψει την επιχειρηματολογία του ινστιτούτου και θα αποσύρει το έργο του. Η καλλιτεχνική του δράση, από τα τέλη τα μέσα της δεκαετίας του '80 μέχρι τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του '90 θα χαρακτηριστεί από την 'επίμονη μνήμη της απώλειας, την αλλοτρίωση, την εγκατάλειψη, την βία της αναπαράστασης όπως αυτή προβάλλεται στον ανεπιθύμητο άλλο.'²⁸⁸ Με τον πλέον συνειδητό τρόπο, θα αρνηθεί να συμπεριληφθεί στις μονοθεματικές κατηγοριοποιήσεις που το πεδίο της τέχνης προβάλλει μέσα από τις διεθνιστικές του τάσεις – θα ασκήσει κριτική σε έννοιες όπως «διεθνής», «σύγχρονη», «αφρικανική τέχνη». Από τις αρχές της δεκαετίας του '90, με την κριτική και επιμελητική του δράση, θα αντισταθεί στην στρεβλή «ανακάλυψη» των Αφρικανών καλλιτεχνών και θα αμφισβητήσει την παγιωμένη αντίληψη για την «ετερότητα» ως κάτι που εντοπίζεται σε κάποια μακρινή περιοχή, εκτός της δύσης. Θα παρατηρήσει πως ο ενθουσιασμός με μη δυτικούς καλλιτέχνες είναι, συνήθως, ένας «θετικός ρεβιζιονισμός», που αποδέχεται τις «άλλες κουλτούρες» μόνο στο βαθμό που αυτές είναι «διαυγείς» και δεν εμφανίζουν πολυπλοκότητες. Όπως θα παρατηρήσει, 'Οι καλλιτέχνες σημαδεύονται, όχι από την φύση και την ποιότητα της δουλειάς τους, αλλά από την πραγματική ή φανταστική τους εθνικότητα και εγγράφονται, αναλόγως, σε διαφορετικές ιεραρχίες κριτικής τελειότητας και συνέπειας.'²⁸⁹ Χαρακτηριστικά, ασκεί σκληρή κριτική στον Edward

²⁸⁸ Okwui Enwezor, "Between Worlds: Postmodernism and African Artists in the Western Metropolis" στο *Reading the Contemporary: African Art from Theory to the Marketplace*, (eds) Olu Oguibe and Okwui Enwezor, Λονδίνο, inIVA, 1999, σελ. 265.

²⁸⁹ Olu Oguibe, "Seen/Unseen", στο *NKA: Journal of Contemporary African Art*, Τεύχος 1, Χειμώνας 1994, σελ. 53.

Lucie-Smith για το βιβλίο του Race, Sex and Gender in Contemporary Art (Thames and Hudson 1994) με το οποίο ο συγγραφέας κατασκευάζει μια ιστορία της σύγχρονης τέχνης μέσα από την λογική των μειονοτήτων.

Χρησιμοποιώντας ένα εύρος πρακτικών, από την εγκατάσταση μέχρι την ποίηση και την κριτική, ο Oguibe θα ερευνήσει τις πειθαρχικές τεχνικές πάνω στο εξόριστο σώμα, την παγίδευσή του, δηλαδή, σε μια κατάσταση επιθυμίας και προσμονής. Η διερώτηση αυτή τον οδηγεί, σύμφωνα με τον Enwezor, μακριά από το μοντερνίστικο ηρωικό παράδειγμα του καλλιτέχνη που κόβει τον γόρδιο δεσμό της αναπαράστασης προτείνοντας καθαρά και φορμαλιστικά συστήματα αντιμετώπισης της πραγματικότητας. Ο Oguibe ενσαρκώνει, με τον πλέον συνειδητό τρόπο, έναν κριτικό μεταμοντερνισμό που στοχεύει στην αμφισβήτηση παγιωμένων σχέσεων ανάμεσα στον «εαυτό» και τον «άλλο», τον «πολίτη» και τον «ξένο», το «έθνος» και το «υποκείμενο». Στο πνεύμα μιας τέτοιας κριτικής στάσης, ως μια έμπρακτη αντίσταση στην απουσία καλλιτεχνών της διασποράς από την πολιτιστική δραστηριότητα της δύσης, θα επιμεληθεί την ομαδική έκθεση καλλιτεχνών αφρικανικής καταγωγής με τίτλο Seen/Unseen στην Bluecoat Gallery (1994) του Λίβερπουλ. Η έκθεση του Oguibe θα συμπεριλάβει τη σημαντική δουλειά του Uzo Egonu, ενός νιγηριανού καλλιτέχνη μεσοαστικής οικογένειας της Νιγηρίας, που θα βρεθεί στην Αγγλία στα 13 του χρόνια και, μετά από σπουδές σε αγγλικά πανεπιστήμια τέχνης, θα υπερβεί τις δυσκολίες αναγνώρισης της ζωγραφικής και της χαρακτηριστικής του από τους ιστορικούς τέχνης. Ο Egonu ζωγραφίζει ερμηνεύοντας και ανατρέποντας τις πριμιτιβιστικές τάσεις του μοντερνισμού – δείχνοντας μέσα από τις φόρμες την λογική της κυριαρχίας και του ρατσισμού. Αντιστρέφοντας τον εξωραϊστικό πριμιτιβισμό συνέδεσε την «φωβιστική» χρωματική παλέτα με συγκεκριμένες αναπαραστάσεις και εμπειρίες από τα παιδικά του χρόνια στην Αφρική.²⁹⁰ Ο Egonu αποτελεί για τον Oguibe πρότυπο της καλλιτεχνικής αφρικανικής διασποράς και θα συγγράψει μονογραφία για το έργο του. Ο Oguibe θα γράψει σχετικά με τους καλλιτέχνες της έκθεσης που θα επιμεληθεί: 'Οι καλλιτέχνες στην έκθεση Seen/Unseen κατοικούν σε ένα τέτοιο πεδίο δυσκολίας, όπου η ποιότητα της δουλειάς τους και η πραγματικότητα της παρουσίας τους στην δύση θεωρούνται ανεπαρκείς για να τους εξασφαλίσουν τη θέση που τους αναλογεί στη σύγχρονη πολιτιστική ιστορία. Μοιράζονται την αφρικανική καταγωγή, ένας παράγοντας που

²⁹⁰ Βλ. Olu Oguibe, "Uzo Egonu: a discourse of reversals", *NKA: Journal of Contemporary African Art*, No 2, Καλοκαίρι 1995, σελ. 14.

υποτίθεται ότι καθορίζει τη δουλειά τους με τρόπους που ο καθένας ατομικά ορίζει, αλλά στην κατεύθυνση που έχει προσδιοριστεί από άλλους που αποδίδουν στους εαυτούς τους μια καλύτερη κατανόηση της καταγωγής αυτής.²⁹¹

Η καλλιτεχνική συμβολή του ίδιου του Oguibe στην έκθεση έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Επιχειρεί να αναδείξει την προσποίηση της ταυτότητας ως συστατικό στοιχείο του καλλιτεχνικού πεδίου. Θα εγκαταστήσει έναν βαρύ, υπερμεγέθη, καθρέφτη με επιβλητική επίχρυση κορνίζα στον τοίχο της γκαλερί. Η παρέμβαση αυτή μας θυμίζει την αποσυντονιστική χρήση του καθρέφτη στην σχετικά πρόσφατη εγκατάσταση του Bidjocka αλλά και τις μικρές κορνίζες που χρησιμοποιεί ο Shonibare στις εγκαταστάσεις του ως ενδείξεις προσποίησης μέσα σε ένα σκηνικό που, όπως λέει ο Oguibe, «τίποτα δεν είναι, ή τελικά όφειλε να είναι, στο «σωστό» του μέρος».²⁹² Η φετιχιστική χρυσή πλαισίωση του «αριστουργήματος» μετατρέπεται σε παγίδα του βλέμματος και αποκαλύπτει τη σχέση του θεατή με την πολιτιστική αυθεντία της γκαλερί.

Ο Enwezor διακρίνει στην εγκατάσταση μια απόπειρα επαναπροσδιορισμού του κριτικού ρόλου του μεταμοντερνισμού. Σύμφωνα με την ανάγνωση αυτή, ο Oguibe απομακρύνεται από δύο προφανή σημεία αναφοράς – δύο τόπους που καθόρισαν τη γλώσσα του κριτικού μεταμοντερνισμού και της πολιτιστικής αντίστασης δυτικών καλλιτεχνών της δεκαετίας του '80 όπως ο Hans Haacke, η Martha Rosler, η Mary Kelly κ.α.: α) τη γενεαλογία της χρήσης του ready made αντικειμένου από τον Marcel Duchamp και β) το, δημοφιλές για την σύγχρονη θεωρία της τέχνης, «στάδιο του καθρέφτη» του Lacan. Αφενός, υποστηρίζει πως η τοποθέτηση του αντικειμένου-καθρέφτη δεν σκοπεύει να δείξει πως το αντικείμενο είναι ευέλικτο και ότι κάποιος μπορεί να το χρησιμοποιήσει όπως θέλει αλλάζοντας το εκθεσιακό του πλαίσιο, όπως κάνει ο Duchamp. Σύμφωνα με τον Enwezor, το νόημα της εγκατάστασης ενός τέτοιου αντικειμένου δεν μπορεί να γίνει κατανοητό με νομιναλιστικούς όρους. Αφετέρου, θεωρεί πως η εισαγωγή του καθρέφτη δεν εξυπηρετεί μια λογική «αυτογνωσίας», όπως ενυπάρχει στο λακανικό «στάδιο του καθρέφτη». Εδώ όμως, η καχυποψία του Enwezor απέναντι στις δυτικές πρωτοπορίες και νέο-πρωτοπορίες τον κάνει να διαβάσει το «στάδιο του καθρέφτη» εντελώς

²⁹¹ Olu Oguibe, "Seen/Unseen", στο *NKA: Journal of Contemporary African Art*, Τεύχος 1, Χειμώνας 1994, σελ. 53.

²⁹² Olu Oguibe, "Seen/Unseen", σελ. 55.

μεροληπτικά και πρόχειρα – αποδυναμώνοντας έτσι μια δυναμική, ίσως, διάσταση της παρέμβασης του Oguiibe. Με τα λόγια του,

‘[...] αντί να λειτουργεί μέσα από την Λακανική οδό της αυτό-κατανόησης όπου η διχασμένη εικόνα επανενοποιείται στην ζώνη της αντανάκλασης, της προβολής του πραγματοποιημένου εαυτού, ο Oguiibe χρησιμοποιεί τον καθρέφτη για να πλαισιώσει το προσωρινό status του θεατή μέσα στην περιοχή της περιεκτικής ολότητας που ο καθρέφτης παράγει.’²⁹³

Πρόκειται σαφώς για κολοβή ανάγνωση του σταδίου του καθρέφτη καθώς, αν η ανακάλυψη του Lacan δείχνει κάτι, τότε αυτό είναι ο θεμελιακός διχασμός του υποκειμένου πέραν κάθε φαντασιακής ολότητας. Στο στάδιο του καθρέφτη, το υποκείμενο αποκτά συνείδηση του εαυτού του μέσα από μια αντανάκλαση, δηλαδή, μέσω της ταύτισης με μια εικόνα που βρίσκεται σε έναν άλλο τόπο, που «δεν του ανήκει». Το στάδιο αυτό οδηγεί σε έναν μερικό έλεγχο πάνω στον εαυτό και το σώμα που, όμως, μερικώς αποτυγχάνει εφόσον προϋπόθεση για τον σχηματισμό της εικόνας του εαυτού ήταν η λήψη μιας θέσης μέσα στην οπτική γωνία του άλλου, η παγίδευση του υποκειμένου μέσα στον ορίζονται ενός αλλότριου βλέμματος. Το στάδιο του καθρέφτη δείχνει, εν ολίγοις, ότι η φαντασιακή εικόνα του εαυτού μας, που αποκτούμε προσπαθώντας να ελέγξουμε την αντανάκλασή μας στο καθρέφτη, είναι πάντα «επισηφικής» και «εύθραυστη». Υπό την έννοια αυτή, η λογική του σταδίου του καθρέφτη δεν είναι μακριά από την πρόθεση του Oguiibe να δείξει, με απέριτο τρόπο, ότι το «πεδίο της τέχνης» είναι ουσιαστικά ένα ρευστό πεδίο επισφάλειας όπου η ψευδαίσθηση και η πραγματικότητα συχνά εναλλάσσονται. Στην πραγματικότητα, η ουσία της ανάγνωσης του έργου από τον Enwezor δεν διαφέρει από την βασική λογική του σταδίου του καθρέφτη. Ο Enwezor εύστοχα επισημαίνει πως το βλέμμα δεν μπορεί ποτέ να περιοριστεί στο εσωτερικό του πλαισίου, δεν μπορεί να περιοριστεί μέσα στην ασφαλή πλαισίωση που προσφέρει ο καθρέφτης, αλλά πάντα μεταναστεύει σε μια άλλη περιοχή, σε μια περιοχή όπου ο εαυτός παραμένει ασαφής. Για μια ακόμη φορά, η μεταποικιακή εμπειρία τοποθετείται στο

²⁹³ Okwui Enwezor, “Between Worlds: Postmodernism and African Artists in the Western Metropolis” στο *Reading the Contemporary: African Art from Theory to the Marketplace*, (eds) Olu Oguiibe and Okwui Enwezor, Λονδίνο, inIVA, 1999, σελ. 266.



Εικόνα 16, Olu Oguibe, *Requiem*, (1993).

επίπεδο του βλέμματος, του καθρεφτίσματος και του επισφαλούς πλαισίου που προσφέρεται στα μετααποικιακά υποκείμενα.

Αυτή η επισφαλής, άλλη, διάσταση που αποκτά η σχέση του θεατή με τον καθρέφτη του Oguiibe σηματοδοτεί, για τον ίδιο, την εμπειρία της διασποράς, την εμπειρία των περιθωριακών κοινοτήτων που συγκροτούν οι μετανάστες μέσω μιας διαρκούς «εγκατάστασης» - αναπαραγωγής του εαυτού. Αυτή η διάσταση της διαρκούς αναπαραγωγής του εαυτού ήταν ακόμα πιο έντονη στην εγκατάσταση που παρουσίασε στην Savannah Gallery του Λονδίνου (1993), η οποία αποτελούνταν από μια πιστωτική κάρτα στην οποία ο Oguiibe είχε τυπώσει μια μινιατούρα της Union Jack. Πάνω από τη κάρτα βρισκόταν ένας σωρός από ατακτοποιήτα προσωπικά είδη που δήλωναν την ετοιμότητα για μετακίνηση λόγω εξωτερικών συνθηκών και πιθανών διώξεων. Η επιθυμία για κατοχή, ιδιοκτησία και εθνικότητα φτιάχνουν ένα κόμβο που εκφράζει εύστοχα τη μετααποικιακή πραγματικότητα καθώς υποδηλώνουν ένα υποκείμενο σε κατάσταση συναγερμού.

Με έναν χαρακτηριστικά οικουμενικό συναισθηματισμό, ο Oguiibe εστιάζει σε περιπτώσεις εξορίας, που δεν συνδέονται απαραίτητα με την αποικιοκρατία, αλλά με την τρέχουσα επικαιρότητα. Στην εγκατάσταση Requiem, στην Savannah Gallery (1993), αναφέρεται ενδεχομένως στα παιδιά της Βοσνίας, ωστόσο η εγκατάσταση μπορεί να γίνει κατανοητή ως μια πένθιμη χειρονομία ανάδειξης του οικογενειακού θρήνου. Σε μια από τις εκδοχές της εγκατάστασης, τέσσερις λευκές κούκλες είναι ακουμπισμένες πάνω στο πεζοδρόμιο, ενώ από πάνω τους, σε ένα σιδερένιο διάκοσμο, κρέμεται ένα γραφικό φωτογραφικό πορτραίτο σέπιας που απαθανατίζει ένα μικρό κορίτσι με ένα μπουκέτο λουλούδια. Η οικουμενικότητα που ενυπάρχει στο ανθρωπομορφικό στοιχείο της κούκλας κάνει το πένθιμο μήνυμα ακόμα πιο έντονο ενώ η εικόνα αφθονίας και υγείας που εκπροσωπεί το φωτογραφημένο κορίτσι βάζει την τελευταία πινελιά στην αντίθεση. Τούτος ο οικουμενικός συναισθηματισμός είναι απαραίτητος, σύμφωνα με τον Enwezor, ώστε να αποφευχθεί ο περιορισμός της πολιτιστικής διάστασης του θρήνου σε ένα καθαρά πριμιτιβιστικό και φυλετικό τελετουργικό χαρακτήρα. Επιπλέον οι εγκαταστάσεις-αντικείμενα του Oguiibe δεν λειτουργούν απλώς ως προβοκατόρικες παρεμβάσεις που θέλουν να προκαλέσουν, όπως η μεταμοντέρνα τέχνη συχνά κάνει προβάλλοντας έναν αναπόδραστο σχετικισμό, αλλά περισσότερο ως συγκεκριμένες προσωπικές τομές στο εσωτερικό της κοινωνικής πραγματικότητας. Ενδιαφέρεται να προφέρει μια

συγκεκριμένη γνώση και εμπειρία στο κοινό, δίχως να κρύβεται πίσω από το παιχνίδι της σχετικότητας και της προσομοίωσης.

Ο Enwezor εστιάζει συχνά στο έργο του, γεννημένου στην Ακτή Ελεφαντοστού, Ouattara. Το έργο του Ouattara παρουσιάζει εξαιρετική πολυπλοκότητα καθώς συνδέει τη μεταμοντέρνα ζωγραφική με αρκετά παραδοσιακές αφρικάνικες μορφές συμβολισμού και ταυτόχρονα υιοθετεί μια ειρωνική στάση ενάντια στην μεγαλοπρεπή-ιδεολογική χρήση των συμβόλων του πολιτισμού. Με άλλα λόγια, χρησιμοποιεί το Pastiche με ένα τρόπο που, αν και δεν είναι συνειδητά μεταμοντέρνος, επιχειρεί να αποδομήσει το μοντερνισμό δείχνοντας τις αντιφατικές πηγές του. Χρησιμοποιεί αρκετά την μνημειακότητα, την «σοβαρότητα», το σχεδόν θρησκευτικό υψηλό και άλλα χαρακτηριστικά του μοντερνισμού ώστε να διερευνήσει ‘τα θεμελιακά ερωτήματα που θέτει η διχοτομία ανάμεσα στη παράδοση και τη νεωτερικότητα, ανάμεσα στη δυτική και τη μη-δυτική αναπαράσταση.’²⁹⁴ Οι συναρμογές που κατασκευάζει παραπέμπουν σε ένα πλήθος πολιτιστικών πεδίων που λειτουργούν σαν μια ανεξέλεγκτη ζωντανή αναφορικότητα που υπονομεύει την φορμαλιστική καθαρότητα του μοντέρνου. Σύμβολα της Κεντρικής Αμερικής συναντούν αιγυπτιακές αναπαραστάσεις και η βυζαντινή εικονογραφία συνδυάζεται με την pop art ή τον Εξπρεσσιονισμό. Zulu, Bambara, Nok, μερικές μόνο από τις κουλτούρας στις οποίες ευθέως παραπέμπει. Στο έργο Nok Culture, από την συμμετοχή του στην έκθεση Fusion, χρησιμοποιεί μια επιτοίχια βάση που θυμίζει τα πλίνθινα κτίσματα της Nok, που ήκμασε στη Νιγηρία το 1000 π.χ. Πάνω της εισάγει στοιχεία αραβικής καλλιγραφίας, αιγυπτιακές φηγούρες γονιμότητας, αμαρικό (amharic) κείμενο. Οι συνδυασμοί αυτοί στοχεύουν κυρίως στην αναίρεση και ανατροπή του μοντέρνου πριμιτιβισμού και της ταύτισης της αφρικανικής τέχνης με διάφορα αρχαϊκά ιδεολογήματα. Σύμφωνα με την ερμηνεία του Enwezor, οι συνδυασμοί αυτοί δεν επιχειρούν να αποκαταστήσουν κάποιο αρχέγονο νόημα αλλά επιχειρούν να δείξουν τις διαφορετικές κουλτούρες και τα διαφορετικά συμβολικά συστήματα που υπήρξαν ταυτόχρονα στην Αφρική.

²⁹⁴ Okwui Enwezor, “Between Worlds: Postmodernism and African Artists in the Western Metropolis” στο *Reading the Contemporary: African Art from Theory to the Marketplace*, (eds) Olu Oguibe and Okwui Enwezor, Λονδίνο, inIVA, 1999, σελ. 268.



Εικόνα 17, Άποψη έργων του Ouattara δίπλα σε εγκατάσταση του Shonibare, Documenta 11.

Η στρατηγική του Ouattara δεν είναι συνειδητά μεταστρουκτουραλιστική, ωστόσο στοχεύει σαφώς, μέσα από ειρωνικά τελετουργικά, στο ξεσκέπασμα της εθνογραφικής φαντασίωσης που ομογενοποιεί την αφρικανική κουλτούρα μέσα από την πριμιτιβιστική-φυλετική αναπαράσταση. Μαθήτευσε σε πνευματικό σχολείο και αναφέρει συχνά την «κοσμική εικόνα» που απέκτησε για τον κόσμο. Φλερτάρει με τον πριμιτιβισμό, τόσο στην πράξη όσο και στα λόγια. Χαρακτηρίζει τον εαυτό του αφρικανό σαμάνο που επιχειρεί να μεταφέρει την αφρικανική εμπειρία σε όλο τον κόσμο, τον ενδιαφέρει η παραδοσιακή μαγεία και η τελετές της αλλά ταυτόχρονα απομυθοποιεί την παραδοσιακότητα της κληρονομιάς του: λέει, 'Η εκπαίδευσή μου στην Αφρική είναι μέρος του [έργου μου]. Είμαι από την Αφρική και η εκπαίδευσή μου εκεί πέρα ήταν σαν μωσαϊκό. Μαθαίνεις για μέρη όπως η Ισπανία, μιλάς αγγλικά, γαλλικά, bambara, έχεις τεχνολογία, πολλά διαφορετικά πράγματα.'²⁹⁵ Αναφερόμενος στη συμμετοχή του Ouattara στην έκθεση Fusion, ο Enwezor θεωρεί πως ο Ouattara μετατρέπεται σε κολπατζή (trickster), στη μυθική αφρικανική φιγούρα του γελωτοποιού που παίζει με τα όρια, επιχειρώντας να αποτρέψει την ταύτιση των γλωσσικών και συμβολικών συστημάτων που χρησιμοποιεί με καθαρά φυλετικά νοήματα.

Στα τέλη της δεκαετίας του '80 κατασκευάζει μεγάλους καμβάδες. Πάνω τους τοποθετεί αφρικανικά γλυπτικά αντικείμενα και τα περικυκλώνει με πλήθος από πριμιτιβιστικές χειρονομίες. Αν και η πρακτική του Ouattara παραπέμπει στα διάσημα combines του Robert Rauschenberg, ο Enwezor προτείνει πως θα πρέπει να διαβαστεί παράλληλα με τα νέα ρεύματα ζωγραφικής που αναδείχθηκαν σε Αμερική και Ευρώπη τη δεκαετία του '80. Συσχετίζει τη πρακτική του Ouattara με αυτή της ιταλικής Transavantgardia των Sandro Chia, Mimmo Paladino, Francesco Clemente, Enzo Cucchi και του αφροαμερικανού Jean-Michel Basquiat. Επίσης, συσχετίζει την τέχνη του Ouattara με τη μεταμοντέρνα ζωγραφική του Julian Schnabel και τη pop εικονογραφία του Keith Haring, αλλά το πλέον συγκρίσιμο παράδειγμα, σύμφωνα με τον Enwezor, είναι αυτό των Γερμανών Νέο-εξπρεσιονιστών Georg Baselitz, Markus Lüpertz, A. R. Penck και Anselm Kiefer. Οι τυποποιημένες (schtick) πριμιτιβιστικές φιγούρες που χρησιμοποιεί θυμίζουν έντονα τις αντίστοιχες του Penck, ενώ τα αγριωπά εξπρεσιονιστικά περιβάλλοντα του Kiefer, εμποτισμένα με ένα πλήθος αλληγορικών παραπομπών, θυμίζουν έντονα το συγκεκριμένο

²⁹⁵ Okwui Enwezor, "Ouattara: Beyond Shamanism, interviewed by Okwui Enwezor", στο *NKA: Journal of Contemporary African Art*, No 2, Άνοιξη/Καλοκαίρι 1995, σελ. 29.

αφηγηματικό χώρο των έργων του Ouattara. Ωστόσο, αν τα έργα του Kiefer παραπέμπουν διαρκώς στο ναζιστικό παρελθόν και στις πληγές του, τα έργα του Ouattara διατρέφουν συνειδητά την λογική της παραπομπής για να εντάξουν μια ευρύτερη πολιτισμική γεωγραφία. Ο Ouattara οικειοποιείται από το έργο του Kiefer τις θρησκευτικές εβραϊκές πένθιμες φράσεις (kaddish) και τις μετατρέπει σε θρήνους για τις πληγές της Αφρικής, αλλά και άλλων πολιτισμών. Σε έργα που πραγματοποιεί την δεκαετία του '90, εντάσσει χαρακτηριστικά αρχιτεκτονικά στοιχεία της δυτικοαφρικανικής αυτοκρατορίας Mali (1230-1600) με στόχο να εγκλωβίσει τον θεατή σε ένα αυστηρό αισθητικό πλαίσιο. Χρησιμοποιεί την αφρικανική αρχιτεκτονική ως ένα εθνικιστικό έμβλημα ώστε να εκθέσει την ίδια την εθνικιστική τους λειτουργία στη σύγχρονη μετααποικιακή Αφρική. Ο Enwezor διακρίνει εδώ μια επιθετική χειρονομία, που λέει στο θεατή 'αυτή τη σύντομη στιγμή της παρουσίας σου μπροστά στο έργο μου, κατοικείς σε αφρικανική περιοχή: στην κουλτούρα, την τέχνη και τη φιλοσοφία της· σε ολόκληρη την κοσμοθεωρία της. Εν ολίγοις ο,τιδήποτε μεταφέρει μέσα στην περιοχή αυτή υπόκειται σε διαμεσολάβηση και υποβάλλεται σε επεξεργασία από αυτή τη μοναδική οπτική γωνία.'²⁹⁶ Το παράδοξο της συνάντησης αυτή είναι ότι ο δυτικός νεωτερικός θεατής «εκτοπίζεται και περιορίζεται» από ένα έργο που φέρει τα χαρακτηριστικά του κατακερματισμένου μεταμοντέρνου ζωγραφικού χώρου. Τα έργα αυτά αποτελούν, για τον Enwezor, σημαντική μετάλλαξη της ζωγραφικής σε μια αντικειμενοειδή μορφή, σε μια μορφή που μετατρέπει σε αντικείμενο την ίδια τη παρουσία του θεατή. Έτσι, ανατρέπουν την καθιερωμένη αντίληψη για την αφρικανική τέχνη ως naïve και ακατέργαστη.

Με τα παραδείγματα καλλιτεχνών που ο Enwezor, ο Oguibe, και άλλοι κριτικοί που συνδέθηκαν με το NKA, φωτίζουν στα κείμενά τους δημιουργείται μια οπτική γωνία από όπου φαίνεται καθαρά η παράδοξη και αντινομική φύση του μετανεωτερικού πεδίου της τέχνης και των πολιτικών προταγμάτων που συχνά εκφράζει. Την ίδια στιγμή που ο δυτικός μεταμοντερνισμός μιλάει για το τέλος της ιστορίας, καλλιτέχνες τη διασποράς, καλλιτέχνες που δεν εκτοπίζονται εντελώς από το πεδίο της τέχνης, αλλά ούτε αποτελούν τους εμβληματικούς εκπροσώπους του, επεμβαίνουν λαθραία μέσα στην πολιτισμική συγκυρία για να ορίσουν ένα χώρο καλλιτεχνικής και κριτικής δράσης. Οι καλλιτέχνες αυτοί προσπαθούν, πολλές φορές

²⁹⁶ Okwui Enwezor, "Between Worlds: Postmodernism and African Artists in the Western Metropolis" στο *Reading the Contemporary: African Art from Theory to the Marketplace*, (eds) Olu Oguibe and Okwui Enwezor, Λονδίνο, inIVA, 1999, σελ. 270.

συνειδητά και πολλές φορές ασυνείδητα, να ξαναδιαβάσουν και να παρέμβουν στο μεταμοντέρνο. Ο κυρίαρχος «αφρικανισμός», που εκδηλώνεται μέσω της εκθεσιακής δραστηριότητας του διεθνούς πεδίου, και αναπαράγεται εντός της αφρικανικής ηπείρου, ξεσκεπάζεται ως ουσιοκρατικός, ως πριμιτιβιστικός, ως αφροκεντρικός. Η υποκρισία του αφροκεντρισμού αποκαλύπτεται θεσμικά, για τον Enwezor, σε εκθέσεις όπως το «αφρικανικό αφιέρωμα» της Μπιενάλε Βενετίας όπου ‘οι αφρικανοί καλλιτέχνες μπορούν να συμμετέχουν μόνο ως φιλοξενούμενοι των καλεσμένων ευρωπαϊκών χωρών’²⁹⁷. Σε ένα θεσμικό περιβάλλον, όπου οι καλλιτέχνες υποτίθεται ότι «εκπροσωπούν» ορισμένες κουλτούρες, οι καλλιτέχνες της διασποράς βρίσκονται σε μια ιδιότυπη θέση. Ο κίνδυνος να ειπωθούν ως εκφραστές της «αυθεντικότητας» κάποιων υποτιθέμενων παραδόσεων πολλαπλασιάζεται. Όμως, οι συγχρονικές διεργασίες που λαμβάνουν χώρα στο έργο τους είναι τόσο έντονες που καθιστούν δύσκολη την ένταξή τους σε κάποιο κοινωνικό ή καλλιτεχνικό πλαίσιο. Όπως το θέτει ο Enwezor, ‘Η παρουσία τους στην περιοχή της Δυτικής μητρόπολης προβληματοποιεί την έννοια της διαφοράς ως ένα καθοριστικό κριτήριο για την συμπερίληψή τους στο πάνθεον των σύγχρονων πολιτιστικών παραγωγών.’²⁹⁸ Στον «ενδιάμεσο χώρο» που κατοικούν, χώρο που οριοθέτησε επαρκώς ο Bhabha, ο φιλελεύθερος λόγος περί ανεκτικότητας, πολυπολιτισμού, διαφορετικότητας και σεβασμού αρχίζει να συναντά τα όριά του, να αποκαλύπτει τις αδυναμίες του μπροστά σε ακατηγοριοποίητες περιπτώσεις. Η αποδόμηση του πολυπολιτισμικού μεταμοντερνισμού είναι, όμως, μόνο η μια πλευρά του νομίσματος. Ο Enwezor επισημαίνει πως οι πραγματικοί εχθροί της διεύρυνσης που σταδιακά συντελείται στο πεδίο είναι οι «νέο-συντηρητικοί», δηλαδή οι αδιάλλακτοι μοντερνιστές που απεχθάνονται κάθε κουλτούρα της ετερότητας μέσα από ένα σύμπλεγμα ευρωπαϊκής ανωτερότητας. Έτσι, οι καλλιτέχνες της διασποράς μπορούν να αποτελέσουν ένα σημείο αναφοράς για αντιπαράθεση με τις συντηρητικές φωνές του φορμαλιστικού ή/και δυτικοκεντρικού μοντερνισμού, προσφέροντας στο μεταμοντέρνο μια διερώτηση πάνω στην επισφάλεια της ταυτότητας.²⁹⁹ Μια τέτοια διερεύνηση όχι μονό

²⁹⁷ Okwui Enwezor, “Between Worlds: Postmodernism and African Artists in the Western Metropolis” στο *Reading the Contemporary: African Art from Theory to the Marketplace*, (eds) Olu Oguibe and Okwui Enwezor, Λονδίνο, InIVA, 1999, σελ. 272.

²⁹⁸ Okwui Enwezor, ο.π., σελ. 273.

²⁹⁹ Με τα λόγια του Enwezor, ‘[...] έναν τρόπο να αντιληφθούμε την ευθραυστότητα της ταυτότητας: την χρονικότητά της. Επομένως, αν την δούμε και τη βιώσουμε δημιουργικά, ο κοινός στόχος της μεταμοντέρνας κοινωνίας δεν είναι πια αντίθετος στο μοντερνιστικό πρόγραμμα. Αντίθετα, ο μεταμοντερνισμός προσπαθεί να προσπεράσει τον μοντερνισμό μέσω των πολυσθενών ταυτοτήτων του και την πληθυντικότητα των γλωσσών του. Στην αμεσότητα των επιθυμιών μας, ο

απουσιάζει από τον ογκώδη τόμο της Αυτοκρατορίας αλλά αντικαθίσταται από τις φαινομενικά άμεσες ανθρωπολογικές εικόνες του «νέου-βαρβαρισμού» που κομίζει το πλήθος.

6.4. Η τέχνη μετά το άπαρτχαϊντ: τραύμα και απώθηση.

Αν η τέχνη της αφρικανικής διασποράς μπορεί να μας βοηθήσει να χαρτογραφήσουμε τις πολύπλοκες πολιτισμικές διαδικασίες που λαμβάνουν χώρα στη μεταμοντέρνα μητρόπολη τότε τι μπορεί να ειπωθεί για τον πολιτιστικό και καλλιτεχνικό παρόν της ίδιας της Αφρικής; Οι πολιτικές και κοινωνικές διεργασίες που έλαβαν χώρα τη δεκαετία του '90 άλλαξαν δραματικά τους συσχετισμούς της πολιτιστικής παραγωγής και ανέδειξαν νέες αντιφάσεις, νέες ανισότητες και νέες ιδεολογικές διαμάχες. Πριν εστιάσουμε στην Documenta 11, στην διοργάνωση που με τον πλέον εμβληματικό τρόπο επιχείρησε να εξαλείψει τις αποστάσεις και να θέσει νέους όρους για το σύγχρονο πολυπολιτισμικό show οφείλουμε να εστιάσουμε στην ίδια τη «σκοτεινή ήπειρο». Η εικόνα της σύγχρονης αφρικανικής πολιτιστικής και καλλιτεχνικής ζωής ρίχνει, μάλλον, ορισμένες σκιές πάνω στον αφηρημένο διεθνισμό του πεδίου της τέχνης – ειδικά όταν το τελευταίο αντιλαμβάνεται τη σύγχρονη τέχνη ως προσπάθεια κατασκευής μιας παγκόσμιας κουλτούρας, επικοινωνίας και νομαδισμού. Εστιάζοντας στη μετά-άπαρτχαϊντ τέχνη της Νοτίου Αφρικής αντιλαμβανόμαστε καλύτερα, ίσως, τα όρια μιας θεωρίας της κουλτούρας που βασίζεται αποκλειστικά στις παραγωγικές δυνάμεις του μεταεθνικού αστερισμού.

Τρία χρόνια μετά την επίσημη πτώση του άπαρτχαϊντ, ο Enwezor θα δημοσιεύσει στην επιθεώρηση Third Text ένα καθοριστικό κείμενο με τίτλο Reframing the Black Subject: Ideology and Fantasy in Contemporary South African

μεταμοντερνισμός προϋποθέτει μια αλλαγή που δεν είναι ούτε ουτοπική ούτε εντροπική. Μας οδηγεί επίμονα σε ένα αλλού, σε νέα τερραιν δυνατοτήτων, ακόμα κι αν είναι μέρη για τα οποία πρέπει να παλεύουμε και να αναδιαπραγματευόμαστε, ξανά και ξανά.' Okwui Enwezor, "Between Worlds: Postmodernism and African Artists in the Western Metropolis", σελ. 274.

Representation. Το κείμενο είναι σαφώς φορτισμένο από το πολύ πρόσφατο παρελθόν, στο οποίο, όπως ο συγγραφέας χαρακτηριστικά παρατηρεί,

‘[...] το να μιλάς αυθεντικά για το έθνος, το να ορίζεις τον ακριβή χαρακτήρα του, το να προσδιορίζεις τα σύνορά του και να ανακουφίζεις την ανασφάλεια στο εσωτερικό του, το να το φέρνεις στο φως μέσα από κάθε είδος μηχανισμό σημασιοδότησης, το δικαίωμα στη παραγωγή μιας τέτοιας εκφώνησης (η οποία συμπεριλάμβανε το να μιλάς εκ μέρους του «γηγενούς») ανήκε απόλυτα στον λευκό ομιλητή.’³⁰⁰

Με το τέλος του άπαρτχαϊντ, την κατάρρευση του κράτους, τις νέες συγκρούσεις, τις ροές των προσφύγων και την κρίση του AIDS, η Αφρική επιστρέφει στο επίκεντρο της παγκόσμιας μηντιακής κατανάλωσης – παραμένει η «σκοτεινή ήπειρος», αντικείμενο παρερμηνείας και αποστασιοποιημένης παρατήρησης. Βασικός στόχος του κειμένου είναι να προβεί σε μια πολιτισμική ανάλυση των αναπαραστάσεων του μαύρου υποκειμένου και του μαύρου σώματος στη μεταβατική αυτή φάση της νοτιοαφρικανικής κουλτούρας. Σύμφωνα με το βασικό επιχείρημα του κειμένου, η λευκότητα (whiteness) παραμένει καθοριστική για το νέο έθνος, για τους ορισμούς της νέας εθνικότητας και της νέας ιδιότητας του πολίτη. Παρά τις διαδικασίες συμφιλίωσης, αποκατάστασης της ισότητας και την επεξεργασία του βίαιου παρελθόντος, ο ιδεολογικός μύθος της λευκής υπεροχής διαιώνίζεται μέσα από τις ιδεολογικές δομές του νεοσύστατου έθνους, την οργάνωση και τη γραφειοκρατία του. Ταυτόχρονα, η «μαύρη ταυτότητα» μπορεί να συνεχίσει να συγκροτείται μόνο μέσω του αναθεματισμού και της καταγγελίας της «λευκότητας» ως ένα διαχρονικό σύμβολο καταπίεσης. Η συμφιλιωτική πολιτική οδηγεί, συχνά, στην αναπαραγωγή της χρόνιας σκλήρυνσης των ιδεολογικών πρισμάτων που δύσκολα μπορούν να αμβλυνθούν. Το τέλος του άπαρτχαϊντ δεν σηματοδοτεί το τέλος της ιδεολογικής κυριαρχίας του «λευκού» κατακτητή. Τώρα που οι καταπιεστικοί διαχωρισμοί καταρρέουν και τα δίπολα μαύρος/λευκός, έποικος/γηγενής, αποικιοκράτης/αποικισμένος παύουν να εξασφαλίζουν τις βασικές μορφές ταύτισης, οι ταυτότητες εισέρχονται σε μια διαδικασία αβέβαιης ανασηματοδότησης. Οι κυρίαρχες αναπαραστάσεις πρέπει να ανανεώσουν το περιεχόμενό τους και,

³⁰⁰ Okwui Enwezor, *Reframing the Black Subject: Ideology and Fantasy in Contemporary South African Representation*, Third Text, τεύχος 40, Φθινόπωρο 1997, σελ. 23.

ταυτόχρονα, να διεκδικήσουν το παρελθόν τους. Η λευκότητα θα επαναταυτιστεί άτυπα, στην αντίληψη του νέου εθνικού μορφώματος, με την κρατική συνέχεια και την γραφειοκρατική λειτουργία. Θα επανακωδικοποιηθεί ως εγγυητής του νεωτερικού κρατικού εκσυγχρονισμού και της γραφειοκρατικής ομαλότητας του νέου έθνους της «Νέας Νοτίου Αφρικής». Όπως το θέτει ο Robert Thornton, '[η] οικειοποίηση των αποικιακών διοικητικών μορφών είναι μια από τις στάμπες της μετααποικίας'.³⁰¹

Ο Enwezor περιγράφει μια διαδικασία απώθησης κατά την οποία οι βίαιες αναπαραστάσεις του παρελθόντος θολώνουν και απωθούνται, μέσα από διαρκείς εκλογικεύσεις, ώστε να γίνει εφικτή η «ομαλοποίηση» της δημόσιας ζωής. Το κλειδί για την κατανόηση της διαδικασίας αυτής βρίσκεται στην (επαν)εμφάνιση του αφρικανικού σώματος ως «απο-κείμενο» και ως στήριγμα (prop) στις πολιτικές και πολιτισμικές εκφράσεις της Νέας Νοτίου Αφρικής. Το μαύρο σώμα εμφανίζεται ξανά ως φιγούρα ενός διακυβεύματος – ενός αναπαραστατικού διακυβεύματος – μιας αφήγησης του παρελθόντος μέσα στην οποία το μαύρο σώμα θα παραμείνει «βουβό». Τούτη η «επιστροφή» - η ανάκτηση της μαύρης φιγούρας από το σκοτεινό αποικιοκρατικό παρελθόν είναι σε μεγάλο βαθμό αναπόδραστη καθώς το νέο «Έθνος του Ουράνιου Τόξου»³⁰² αναζητά εικόνες, γεωγραφίες, σύνορα, μύθους, ταυτότητα, ενότητα, δηλαδή μια θέση μέσα σε μια νέα αφήγηση. Η ιστορία που θα παρακολουθήσουμε στην ενότητα αυτή βρίσκεται σε πλήρη αντίθεση με τον τρόπο που οι συγγραφείς της Αυτοκρατορίας κατανοούν το «νέο-φυλετισμό» της μετανεωτερικότητας. Στη μετά-άπαρτχάιντ Αφρική οι πολιτισμικές και εθνικές διαφορές (πραγματικές οι φαντασιακές) δεν ουδετοροποιούνται, ούτε μετατρέπονται σε πολιτισμικές μικροσυγκρούσεις αλλά επανεγγράφονται διαρκώς μέσα από διαιρέσεις στο πεδίο της αναπαράστασης. Η ιστορία αυτή δείχνει πως η πολιτική κοινότητα που οι στοχαστές της *Αυτοκρατορίας* έχουν στο μυαλό τους όταν σκέφτονται το πλήθος είναι κυρίως η δυτική μητρόπολη, με την επιθετική της πολυπολιτισμικότητα. Μας διαβεβαιώνουν ότι 'Οι μόνιμες και βιολογικές έννοιες των λαών τείνουν [...] να διαλυθούν σε ένα ρευστό και άμορφο πλήθος, το οποίο ασφαλώς διαπερνάται από γραμμές διαπάλης και αντιπαλότητας, που όμως καμία

³⁰¹ Robert Thornton, "The potentials of boundaries in South Africa: steps towards a theory of the social edge", στο *Postcolonial Identities in Africa*, (επιμ.) Richard Werbner & Terence Ranger, Λονδίνο, Zed Books, 1996, σελ. 139.

³⁰² Όρος που προτάθηκε από τον Desmond Tutu για να περιγράψει την πολυπολιτισμική σύνθεση του πληθυσμού της Νοτίου Αφρικής.

τους δεν παρουσιάζεται ως πάγια και αιώνια μεθόριος.³⁰³ Αυτό όμως δεν μοιάζει να ισχύει για τις αναπαραστάσεις του μαύρου σώματος στη νέα Νότιο Αφρική. Μια νέα μεθόριος το οριοθετεί και το καθηλώνει σε ένα πεδίο ελεγχόμενης ορατότητας.

Για να μελετήσει τις αλλαγές αυτές, ο Enwezor προτείνει πως πρέπει να χρησιμοποιηθεί η έννοια της «ταυτότητας», παρά το γεγονός ότι ήδη αρχίζει να μην είναι μια τόσο δημοφιλής έννοια στον πολυπολιτισμικό και μετααποικιακό λόγο. Στο βαθμό που η ταυτότητα συνδέεται, στη Νότια Αφρική, με την πρωταρχική κατασκευή της «λευκότητας» και της εθνικιστικής επιθυμίας, η έννοια αυτή παραμένει επίκαιρη - αναδύεται αναδρομικά στον σύγχρονο ιδεολογικό αστερισμό. Υπάρχει άλλωστε μια στενή σχέση ανάμεσα στη λευκότητα ως μια «καλβινιστική ιδεολογική κατασκευή» και στον εθνικιστικό λόγο όπως διαμορφώθηκε μέσα από ποικίλες πολιτισμικές εκφράσεις, όπως τα σπορ, τα έθιμα, οι οπτικές τέχνες, τα μουσεία κ.λπ. – πεδία απ' όπου, για πολλά χρόνια, οι μαύροι νοτιοαφρικάνοι παρέμεναν αποκλεισμένοι. Ίσως, δε, αξίζει για ιστορικούς λόγους να αναφέρουμε ότι η νομική υπόσταση και δομή του άπαρτχάιντ ισχύει, μεν, από τις αρχές της δεκαετίας του 1950, όταν το Εθνικό Κόμμα, υπό την ηγεμονία των Afrikaner, καταλαμβάνει το 1948 την εξουσία, ωστόσο οι διαχωριστικές πολιτικές που το άπαρτχάιντ εφάρμοσε σε πεδία όπως η ελεύθερη μετακίνηση, η σεξουαλική ελευθερία, τα οικονομικά δικαιώματα των μη-λευκών κ.λπ. αποτέλεσαν, στην πραγματικότητα, προέκταση και σκλήρυνση των κυβερνητικών τάσεων της κυρίαρχης λευκής μειονότητας στην Αφρική, δηλαδή των αποικιακών πολιτικών των Βρετανών κατά τον 19^ο αιώνα.³⁰⁴ Το 1952, όμως, κάθε μη-λευκός νοτιο-αφρικανός θα λάβει ένα βιβλιάριο-ταυτότητα που θα περιέχει την επιτομή των διαχωρισμών και απαγορεύσεων που ισχύουν γι' αυτόν. Από το 1958 οι μαύροι κάτοικοι θα απολέσουν την νοτιο-αφρικανική υπηκοότητα και θα ενταχθούν με φυλετικά κριτήρια σε μια από τις δέκα «πατρίδες» (homelands-Bantustans) που ελέγχονταν από την Πραιτόρια. Η δημιουργία των αστυνομουμένων αυτών «εργατικών περιοχών» θα σηματοδοτήσει την επιβολή του «μεγάλου άπαρτχάιντ» (grand apartheid).

Ο Enwezor επισημαίνει πως, αν η θέση του «μαύρου δημιουργού» μπορούσε μονάχα να λάβει το χαρακτήρα μιας αντιστασιακής θέσης, οι λευκοί συγγραφείς και καλλιτέχνες δημιουργούσαν πάντα από την προνομιακή θέση μιας αδιακύβευτης

³⁰³ Michael Hardt και Antonio Negri, *Αυτοκρατορία*, σελ. 266.

³⁰⁴ Για μια αρκετά αναλυτική περιγραφή της ιστορικής προέλευσης των δομών του άπαρτχάιντ βλ. John Pepper, *Art and the End of Apartheid*, Μιννεάπολη, University of Minnesota Press, 2009.

λευκότητας. Το ψυχο-κοινωνικό αποτέλεσμα της διάκρισης αυτής είναι η συσσώρευση μιας ενοχής η οποία θα εκδηλωθεί τα πρώτα χρόνια μετά τη πτώση του άπαρτχάιντ. Τα μουσεία και οι θεσμικοί φορείς θα σπεύσουν να «εξαγνιστούν» και να αποστασιοποιηθούν από το παρελθόν, παρουσιάζοντας όλο και περισσότερες συλλογές με έργα μαύρων καλλιτεχνών. Η ιστορική και πολιτισμική αφήγηση που θα κυριαρχήσει συνολικά στο πεδίο της κουλτούρας, η αφήγηση που θα προσδώσει αξία στα νέα και τα παλιά προϊόντα του πολιτισμού θα συνεχίσει, με έναν άλλο τρόπο, να βασίζεται στο δίπολο «λευκός εθνικισμός και μαύρη αντίσταση». Τις δεκαετίες που προηγήθηκαν της πτώσης του άπαρτχάιντ, ειδικά τη περίοδο 1976-1994, αρκετοί μαύροι καλλιτέχνες επιχειρούσαν να ενσαρκώσουν μορφές αντίστασης στη λογοκρισία και στις φυλετικές διακρίσεις. Η μαζική εξέγερση στο Soweto το 1976, μετά την δολοφονία από την αστυνομία παιδιών που διαδήλωναν, θα σηματοδοτήσει μια νέα κοινωνική φάση ενδυνάμωσης του κινήματος της Μαύρης Συνείδησης. Η περίοδος αυτή αποτέλεσε εποχή δραστηριοποίησης κοινωνικών ομάδων που επιχείρησαν να αποκτήσουν πολιτική έκφραση μέσω της πολιτιστικής έκφρασης καθιστώντας τη τέχνη καίριο πολιτικό διακύβευμα. Η αντιαποικιακή αντίδραση που προκάλεσε διεθνώς η σφαγή του Soweto έδωσε τροφή σε μορφές καλλιτεχνικής διαμαρτυρίας που θα εντατικοποιηθούν κατά τη δεκαετία του '80 και θα εξελιχθούν σε πρακτικές καλλιτεχνικού ακτιβισμού, συγκρότησης πολιτιστικών ομάδων, διοργάνωσης αντιστασιακών φεστιβάλ κ.α.³⁰⁵ Όπως σχολιάζει ο ιστορικός της νοτιο-αφρικανικής τέχνης John Pepper, 'Μετά το 1976 η *κοινότητα* αναφερόταν στους κάτοικους των μαύρων πόλεων, η *κουλτούρα* οριζόταν ως αντίσταση στο άπαρτχάιντ, και η *πολιτική* ήταν συνώνυμη με την στοίχιση στο απελευθερωτικό κίνημα.'³⁰⁶ Μια μεγάλη σειρά καλλιτεχνικών πρακτικών θα ταχθούν στην υπηρεσία της αντίστασης: διαδηλώσεις, μεταξοτυπίες με αντιστασιακό περιεχόμενο, πολιτικοποιημένο θέατρο, τραγούδι, εκθέσεις σε γκαλερί κ.α. Η καλλιτεχνική σκηνή θα μετατραπεί σε κέντρο των προοδευτικών κύκλων και οι χώροι της θα αποτελέσουν περιοχές διάδρασης μεταξύ διαφορετικών φυλών.³⁰⁷

³⁰⁵ Το 1983 θα συσταθεί το/ United Democratic Front (UDF), μια συμμαχία από 'εκκλησίες, πολιτιστικές ομάδες, ενώσεις μεταξύ φυλετικών ομάδων, που διεκδικούσαν τον άμεσο τερματισμό του άπαρτχάιντ. Το UDF θα απαγορευτεί το 1988 και η ηγεσία του θα περάσει στην παρανομία, όμως η συμμαχία θα ανασυσταθεί υπό το λάβαρο του Μαζικού Δημοκρατικού Κινήματος (Mass Democratic Movement).' John Pepper, *Art and the End of Apartheid*, Μιννεάπολη, University of Minnesota Press, 2009, σελ. xviii.

³⁰⁶ John Pepper, *Art and the End of Apartheid*, σελ. xviii.

³⁰⁷ ο.π., σελ. xix.

Έτσι, όμως, το ιστορικό δίπολο «λευκός εθνικιστής/μαύρη αντίσταση» θα συνεχίζει να μπολιάζει μια διαιωνιζόμενη αφήγηση και θα αποτελέσει τώρα τμήμα μιας «συμφιλιωτικής» ιδεολογίας. Μαθαίνοντας από τα μετααποικιακά κράτη της Αφρικής το νέο νοτιοαφρικανικό έθνος δεν μπορεί παρά να μετατρέψει την συμφιλίωση σε «εθνική επιταγή» και σε «εθνική υπόθεση» ώστε να διευκολύνει την παραγωγή των νέων εθνικών ταυτοτήτων και να αποφύγει τους ρεβανσισμούς που αιματοκύλισαν την μετααποικιακή Αφρική. Ορισμένοι στοχαστές επισημαίνουν πως η Νοτιοαφρικανική εθνογένεση, που ξεκινάει με τη πτώση του άπαρτχάιντ, δεν έχει ιδιαίτερη σχέση με την εμπειρία της μετααποικιακής Αφρικής. Ο Robert Thornton προτείνει ότι η μετά-άπαρτχάιντ Νότια Αφρική είναι περισσότερο μεταμοντέρνα παρά μετααποικιακή. Ο Thornton ισχυρίζεται πως το άπαρτχάιντ ήταν μια αχαλίνωτη μορφή μοντερνισμού (υπό την έννοια της απόλυτης γραφειοκρατικής διοίκησης – του διοικούμενου κόσμου, για να θυμηθούμε τον Adorno) και η σύγχρονη Νότια Αφρική μια μεταμοντέρνα μορφή αντίδρασης σε αυτόν, στα πλαίσια της οποίας αναβιώνει κάθε πιθανός φονταμενταλισμός, παραδοσιοκρατία, αταβισμός, σεπερατισμός, λαμβάνοντας την μορφή ενός παζλ, ενός μεταμοντέρνου *pastiche*.³⁰⁸ Μέσα από αυτό το πρίσμα γίνεται πιο κατανοητό γιατί όλες οι πολιτικές δυνάμεις θα συμφωνήσουν ότι ο εθνικισμός του νέου «έθνους του ουράνιου τόξου» είναι απαραίτητος και οφείλει να είναι ενωτικός, μη φυλετικός, συμφιλιωτικός ώστε να περιοριστούν οι πιθανότητες εμφύλιων συρράξεων, ο πιθανός σεκταρισμός και η αναβίωση πανάρχαιων εχθροτήτων. Η επιβεβλημένη παρουσία του νέου εθνικισμού δεν πρέπει να υποτιμηθεί, σύμφωνα με τον Enwezor, ακριβώς επειδή η νοτιοαφρικανική ταυτότητα ήταν «ανέκαθεν» εγκλωβισμένη στις εθνικιστικές αναπαραστάσεις και στις μεταξύ τους σχέσεις: σεκταριστικός εθνικισμός των Zulu, κρατικός εθνικισμός των Afrikaner, «ουσιαστική λευκότητα» ως ουσία του αποικιστή, «ουσιαστική νεγρότητα» ως επαναστατικός λόγος της από-αποικιοποίησης – δίπολα που δύσκολα μπορούν να σταματήσουν να καθορίζουν κάθε πιθανή αφήγηση και αναπαράσταση.

³⁰⁸ Ο Thornton εξηγεί πως το άπαρτχάιντ παρουσιαζόταν, στη Νότια Αφρική, ως ένα είδος νεωτερικού εκσυγχρονισμού. Όπως χαρακτηριστικά εξηγεί σχετικά με τα αποικιακά καθεστώτα, 'Πάνω από όλα, υπόσχονταν ένα μέλλον δίχως συγκρούσεις. Το σύγχρονο κράτος, η σύγχρονη κουζίνα, το σύγχρονο αφεντικό, η εκσυγχρονισμένη γεωργία, ο γραφειοκράτης με την σύγχρονη εξωτερική εμφάνιση, μια σύγχρονη οικονομία – όλα αυτά και ακόμα περισσότερα. Το άπαρτχάιντ υπόσχονταν τα ίδια. Επομένως, το άπαρτχάιντ, τόσο ως ιδεολογία όσο και ως διοικητική πρακτική, ήταν μια από τις πιο σφοδρές εκδοχές του μοντερνισμού.' Βλ. Robert Thornton, "The potentials of boundaries in South Africa: steps towards a theory of the social edge", στο *Postcolonial Identities in Africa*, (επιμ.) Richard Werbner & Terence Ranger, Λονδίνο, Zed Books, 1996, σσ. 136-139 και σελ. 141.

Όμως, οι διαφορές (φυλετικές, εθνικές, πολιτισμικές, γλωσσικές), έρχονται τώρα στην επιφάνεια. Από μια σκοπιά, το νέο πολύχρωμο έθνος τις καθιστά ακόμα πιο διακριτές καθώς, τώρα, δίχως τους «ωμούς» σοβινιστικούς διαχωρισμούς του κράτους του άπαρτχάιντ, όλοι αντιλαμβάνονται πόσο «διαφορετικοί» είναι στην πραγματικότητα. Η «Νέα Νότιος Αφρική» χρησιμοποιείται ακριβώς σαν σύνθημα που εξασφαλίζει το «μετά» και παραπέμπει σε μια νέα περίοδο όπου οι «διαφορές» μπορούν να προκαλούν ακόμα και ευφορία. Όμως, ο κίνδυνος έξαρσης του φαινομένου που ο Werbner ονομάζει οιονεί-εθνικισμό (quasi-nationalism), δηλαδή τα ρεβανσιστικά αντίποινα διαφόρων ομάδων, είναι πιο ισχυρός από όποια άλλη στιγμή της Νοτίου Αφρικής.³⁰⁹

Στη βάση αυτή, η Νότιος Αφρική βρίσκεται στην «μετά-άπαρτχάιντ» φάση όπως οι χώρες της Σοβιετικής Ένωσης είναι σήμερα «μετά-κομμουνιστικές». Και στις δύο περιπτώσεις, η νοσταλγία για το πρόσφατο παρελθόν, δηλαδή για τις ασφάλειες που αυτό παρείχε, είναι έντονη. Δεν είναι τυχαίο, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Enwezor, ότι σε μικρό χρονικό διάστημα από την πτώση του άπαρτχάιντ, μια ομάδα διανοούμενων Afrikaner, η οποία συμπεριλάμβανε και ορισμένους ακτιβιστές εναντίον του άπαρτχάιντ, οργάνωσε συνέδριο στο Stellenbosch του Western Cape με θέμα την διάσωση και την προώθηση της ολλανδικής προέλευσης γλώσσας Afrikaans. Επιχειρούσαν έτσι να απαντήσουν στην πληγωμένη τους λευκότητα με διάφορες μορφές πολιτιστικού σεπερατισμού (separatism) που διεκδικούσαν την μοναδικότητα και την παράδοση. Η πολιτισμική αξία αποκτά σημαντικότητα μονάχα όταν παρουσιάζεται ως υπό εξαφάνιση, όταν παρουσιάζεται ως επισφαλής και πρέπει να διασωθεί. Η φοβική-αμυντική αυτή στάση γίνεται πιο έντονη μέσα στη νέα μηντιακή σφαίρα της Νοτίου Αφρικής. Στα τηλεοπτικά πάνελ, Afrikaner εθνικιστές αναγκάζονται να συνυπάρξουν με τους μαύρους αντιπάλους τους, ενώ υπάλληλοι της Νοτιοαφρικανικής Αμυντικής Δύναμης κάθονται δίπλα σε στελέχη της, μέχρι πρότινος, ένοπλης πτέρυγας του Αφρικανικού Εθνικού Κογκρέσου (ANC).³¹⁰ Τα σημάδια άγχους που κρύβουν οι πρώτες αντιδράσεις δείχνουν πως η «από-αποικιοποίηση» είναι μια ανολοκλήρωτη υπόθεση καθώς η ταυτότητα προσφεύγει συνεχώς στο παρελθόν για να αναζητήσει στήριξη και νομιμοποίηση. Αυτές οι

³⁰⁹ Βλ. Richard Werbner, "Introduction: Multiple identities, plural arenas" στο *Postcolonial Identities in Africa*, (επιμ.) Richard Werbner & Terence Ranger, Λονδίνο, Zed Books, 1996, σελ. 12.

³¹⁰ Βλ. Robert Thornton, "The potentials of boundaries in South Africa: steps towards a theory of the social edge", στο *Postcolonial Identities in Africa*, (επιμ.) Richard Werbner & Terence Ranger, Λονδίνο, Zed Books, 1996, σελ. 141.

αντιδράσεις των Afrikaner, όπως το συνέδριο για τη διάσωση της γλώσσας, έχουν ως στόχο την διατήρηση της μνήμης και της εικόνας του μαύρου υποκειμένου στην προ-γλωσσική του φάση, επιχειρούν να το παρουσιάσουν ως ένα βουβό, άλαλο σώμα που εντοπίζεται πάντα στο παρελθόν, ή, όπως το θέτει ο Enwezor, 'προγενέστερο του ενεργήματος εκφοράς, καθηλωμένο στην αιώνια σιωπή του.'³¹¹ Για πολύ μεγάλο ποσοστό των Afrikaner ο γηγενής θα παραμείνει «βουβός» και εφόσον «δεν μπορεί να μιλήσει» πρέπει άλλοι να μιλήσουν γι' αυτόν.

Η μετεγγραφή της σιωπής στο «μετακαθεστωτικό» παρόν της Νοτίου Αφρικής είναι ευδιάκριτη στην καλλιτεχνική της παραγωγή. Ακόμα και η καλλιτεχνική διαμαρτυρία των λευκών καλλιτεχνών ενάντια στην ανισότητα και την καταπίεση του παρελθόντος θα ενσωματώσει τούτη τη σιωπή στους κώδικες αναπαράστασης που θα χρησιμοποιήσει. Θα κυριαρχήσουν συναισθηματικές εικόνες της Αφρικής, εικόνες δίχως εσωτερικές συγκρούσεις, εικόνες μιας πολύπαθης αλλά «ευγενικής» Αφρικής. Τούτη η τέχνη, τούτες οι μορφές καλλιτεχνικής αναπαράστασης συμβαδίζουν με τον τουριστικό μετασχηματισμό της Αφρικής σε ένα τεράστιο πολιτιστικό χωριό όπου τα αφρικανικά έθιμα αναδεικνύονται για ένα λευκό κοινό. Αναλύοντας την καλλιτεχνική παραγωγή, ο Enwezor καλόπιστα προτείνει ότι πρέπει να αναγνωρίσουμε την ειλικρίνεια των προθέσεων και να μην ερμηνεύσουμε αβασάνιστα αυτή την εξιδανικευτική στάση ως άμεσο αποτέλεσμα της «λευκότητας» του δημιουργού. Ωστόσο το θέαμα του παρελθόντος, η Αφρική ως ένα αρχέγονο διασκεδαστικό θέαμα, αναπαράγεται και κυριαρχεί επανατοποθετώντας τον «λευκό» στη θέση του θεατή και σταθεροποιώντας τον γηγενή πίσω στην εθνοτική του υπόσταση. Η νέα Αφρική γεμίζει τουριστικά πάρκα για λευκούς επισκέπτες όπου οι γηγενείς εργάζονται ως ηθοποιοί, φορούν κάποια δέρματα ζώων και παριστάνουν κάποιους υποτιθέμενους φυλετικούς προγόνους που βρίσκονται υπό εξαφάνιση. Υπάρχει επομένως μια συνέχεια ανάμεσα στο πριν και μετά που εντοπίζεται στο πυρήνα της αποικιοκρατικής ιδεολογίας. Ο Enwezor χρησιμοποιεί εδώ την έννοια της «σταθερότητας» (fixity) που πρότεινε ο Homi Bhabha για να περιγράψει την ιδεολογική κατασκευή της ετερότητας στον αποικιακό λόγο.³¹² Μια βασική

³¹¹ Okwui Enwezor, *Reframing the Black Subject: Ideology and Fantasy in Contemporary South African Representation*, Third Text, τεύχος 40, Φθινόπωρο 1997, σελ. 27.

³¹² Σε ένα απόσπασμα που ο Enwezor παραθέτει, ο Homi Bhabha εξηγεί, "Ένα σημαντικό χαρακτηριστικό του αποικιακού λόγου είναι η εξάρτησή του από την έννοια της «σταθερότητας» (fixity) στην ιδεολογική κατασκευή της ετερότητας. Η σταθερότητα, ως σημείο πολιτισμικής/ ιστορικής/ φυλετικής διαφοράς στον λόγο της αποικιοκρατίας, είναι ένας παράδοξος τρόπος αναπαράστασης: συνδηλώνει ακαμψία και αμετάβλητη τάξη αλλά και αταξία, εκφυλισμό και

λειτουργία του αποικιακού λόγου είναι να σταθεροποιεί την ετερότητα μέσα από σημεία πολιτιστικής/ιστορικής/φυλετικής διαφοράς ως μια αμετάβλητη τάξη πραγμάτων. Η διαφορά αυτή, για να συντηρηθεί, πρέπει να κατοχυρωθεί μέσα από την «επανάληψη», μέσα από επαναληπτικά τελετουργικά που καθλώνουν τα πράγματα στο «ίδιο σημείο». Πρόκειται για μια αγχώδη κοινωνική επανάληψη που εμφανίζεται σε όλες τις εκδηλώσεις της κουλτούρας. Από τις εθνογραφικές τουριστικές φωτογραφίες που αναπαριστούν γυναίκες που βρίσκονται υπό την κράτηση του αποικιοκρατικού καθεστώτος μέχρι τις επεξεργασμένες εικόνες της νέας αφρικανικής καλλιτεχνικής σκηνης.

6.5. Η βουβή μαύρη φιγούρα.

Ο Enwezor εστιάζει την ανάλυση και την κριτική του στο έργο λευκών γυναικών καλλιτεχνών που, με ποικίλους τρόπους, «καθλώνουν» την μαύρη φιγούρα σε μια θέση περιθωριακή, απρόσωπη, ανώνυμη. Η «σταθεροποιητική» - «καθλωτική» αυτή λειτουργία λαμβάνει χώρα ανεξάρτητα από τις ανθρωπιστικές προθέσεις και τις συνειδητές κριτικές-νεοπρωτοποριακές επιδιώξεις των καλλιτεχνών αυτών Ένα από τα χαρακτηριστικότερα παραδείγματα που ο Enwezor αναφέρει είναι το έργο της Penny Siopsis, η οποία οικειοποιείται τις εθνογραφικές ταχυδρομικές κάρτες που απεικονίζουν γηγενείς γυναίκες, τις μεγεθύνει σε μεγάλες cibachrome εκτυπώσεις³¹³, τις επιζωγραφίζει και επικολλά πάνω τους διάφορα αντικείμενα όπως σύριγγες, καθετήρες κ.ο.κ. Αυτές οι νεοπρωτοποριακού τύπου συναρμογές δείχνουν να ενοχλούν τον Enwezor ιδιαίτερα. Οι προσθέσεις πάνω στην εικόνα συναισθηματοποιούν και αισθητικοποιούν το μήνυμα και το έργο καταλήγει να είναι εύπεπτο – έτοιμο προς κατανάλωση. Στο έργο Boy with Ostrich Egg (Αγόρι με αυγό στρουθοκαμήλου), ένα θλιμμένο αγόρι με κουστούμι και καπέλο κρατάει ένα αυγό

δαιμονική επανάληψη. Παρομοίως, το στερεότυπο, που αποτελεί την σημαντικότερη ρηματική της κατασκευή, είναι μια μορφή γνώσης και ταύτισης που αμφιταλαντεύεται ανάμεσα σε αυτό που παραμένει πάντα «στον τόπο» του, το ήδη γνωστό, και σε κάτι που πρέπει με άγχος να επαναληφθεί [...]. Homi Bhabha, *The location of Culture*, Routledge, New York and London, 1994, σελ. 66.

³¹³ Εκτυπώσεις φωτογραφικής εικόνας με τη μορφή slide πάνω σε πολυεστερική βάση.

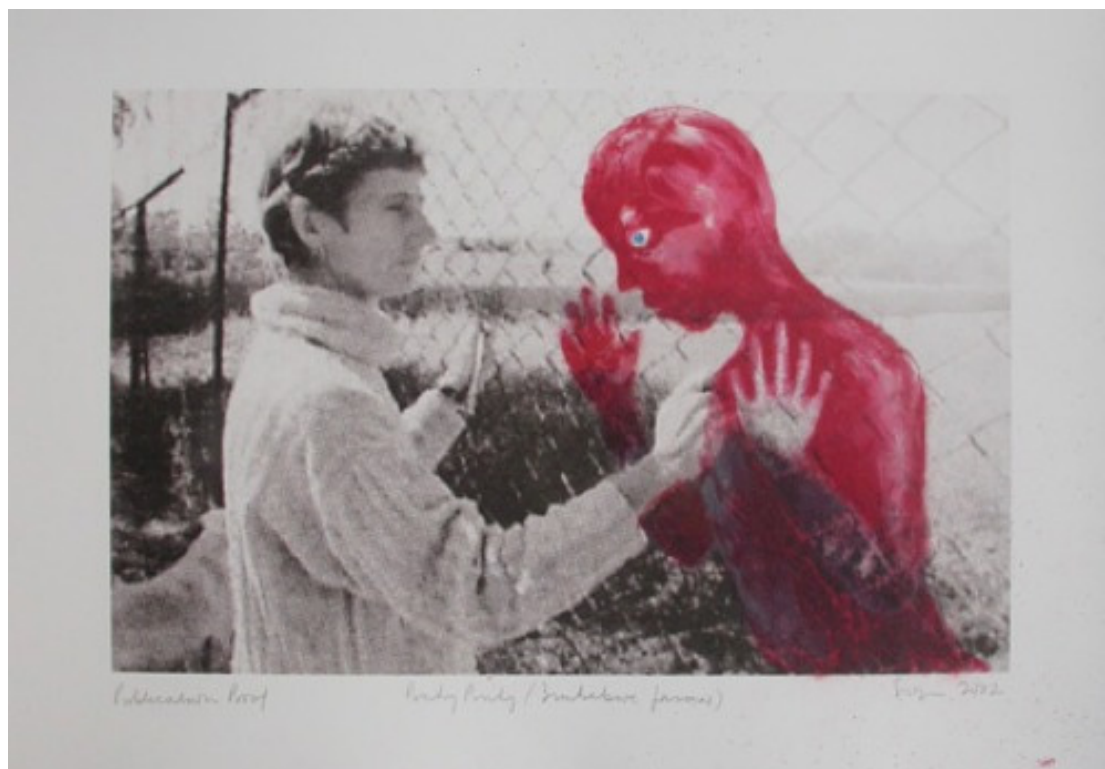
στρουθοκαμήλου. Ορισμένες επιφάνειες έχουν βαφτεί με μπλε χρώμα ενώ το περίγραμμα του αγοριού έχει γίνει στενότερο ώστε το παιδί να δείχνει πιο κακόμοιρο και υποσιτισμένο. Στα όρια της εικόνας έχουν τοποθετηθεί κάθετες σειρές από ζευγάρια παιδικών παπουτσιών ώστε να υπογραμμιστεί το ευάλωτο της παιδικής ηλικίας. Όπως σχολιάζει ο Enwezor:

‘Η εικόνα αποκαλύπτει πολύ λίγα για τη φωτογραφία, για το ποιο είναι το μικρό αγόρι ή για τη σχέση του καλλιτέχνη με την εικόνα. Αντ’ αυτού μας προσφέρεται μια αισθητική που αποκαλύπτει μια περίεργη αμφιταλάντευση ως προς το υποκείμενό της ως κοινωνικό ον και ως προς τις ιστορικές δυσχέρειες που πλαισιώνουν την πρόσληψή του μέσα στην στρατηγική επανέκθεση της αφρικανικής ταυτότητας μέσω του αχνού περιγράμματος της ξεθωριασμένης της μορφής.’³¹⁴

Σε μεγάλο βαθμό η κριτική του Enwezor ως προς την διαχρονική επιμονή τέτοιων συναισθηματικών και αιθητικοποιημένων τάσεων είναι προφητική. Αρκετά χρόνια μετά, το 2009, η ίδια καλλιτέχνης θα υλοποιήσει μια αναδρομική έκθεση με τίτλο *Red: the iconography of colour in the work of Penny Siopsis* (KZNSA Gallery, Durban). Πρόκειται για έκθεση που επιχειρεί να καταγράψει το νόημα του κόκκινου χρώματος στη Νότια Αφρική. Σε συνέντευξή της, η Siopsis θα δηλώσει, ‘η ζωγραφική είναι ένας πολύ δυνατός τρόπος να ενσαρκώσει κανείς τη φαντασία, το ασυνείδητο, τη φαντασίωση. Ως σαρκικό μέσο είναι βίαιο, ερωτικό και όμορφο.’³¹⁵

³¹⁴ Okwui Enwezor, *Reframing the Black Subject: Ideology and Fantasy in Contemporary South African Representation*, Third Text, τεύχος 40, Φθινόπωρο 1997, σ.σ. 28-29.

³¹⁵ Penny Siopsis (2005) in response to Sarah Nuttall in the interview “On Painting”, *Art South Africa*, 4:2, σελ. 36.



Εικόνα 18, Penny Siobhan, *Pinky Pinky: Zimbabwe Farmer* (2002).

Αναφερόμενος στην έκθεση, ο Peter Machen σχολιάζει σε ένα τεχνοκριτικό του κείμενο, 'Αποκτώντας τα αμφιταλαντευόμενα νοήματά του από την άμεση και συγκεκριμένη ανθρώπινη εμπειρία, το κόκκινο είναι το χρώμα του πάθους, της ενοχής, της αμαρτίας. Σε άλλες στιγμές μπορεί να είναι η απόχρωση του θυμού, της φωτιάς, της βίας, της επανάστασης. Μπορεί να αποκτήσει το νόημα του κουράγιου, της θυσίας, του μαρτυρίου.'³¹⁶ Σε ένα έργο της έκθεσης, με τίτλο *Pinky Pinky: Zimbabwe Farmer* (2002), μια λευκή γυναίκα ακουμπάει τα χέρια της πάνω σε ένα συρματοπλέγμα. Από την άλλη πλευρά του συρματοπλέγματος μια ζωγραφισμένη κόκκινη φιγούρα με έντονα νέγρικά χαρακτηριστικά εμφανίζεται σκυφτή. Η αναστοχαστική θλίψη του λευκού αντικρίζει την δήθεν «συναισθηματική αμεσότητα» του καταδυναστευμένου νέγρου ο οποίος επενδύεται αισθητικά με τις υποτιθέμενες σταθερές συμπαραδηλώσεις του κόκκινου χρώματος. Στην ίδια γραμμή αισθητικοποίησης, συναισθηματοποίησης και απώθησης ο Enwezor τοποθετεί το έργο διαφόρων νοτιοαφρικανών καλλιτεχνών που οικειοποιούνται της εθνογραφικές ταχυδρομικές κάρτες για να παρέμβουν στις στερεοτυπικές εικόνες.

Ωστόσο η κατηγοριοποίηση αυτή ενέχει κάτι το μεροληπτικό στο βαθμό που οι καλλιτέχνες που αναφέρονται έχουν προβεί σε τελείως διαφορετικής υφής δράσεις που, ωστόσο, ο Enwezor δεν αναφέρει. Για παράδειγμα, ο Piet Pienaar, αναφέρεται από τον Enwezor απλώς ως ένας νέος καλλιτέχνης που ασκεί μια πιο αποκαλυπτική κριτική της ταυτότητας, του στερεότυπου και της ουσιοκρατίας - ο Enwezor εστιάζει ανεπαρκώς στο έργο του. Αυτό οφείλεται εν μέρει στο ότι ο Pienaar θα γίνει ευρύτερα γνωστός από το 1996 για μια σειρά από σκληρές performance στις οποίες κάθεται για ώρες ακίνητος μέσα σε γκαλερί και δημόσιους χώρους ντυμένος με τα ρούχα της ομάδας rugby του Springbok που αποτελούσε εμμονή των λευκών Afrikaner. Αργότερα, το 2000, σε ένα διάσημο βίντεο κατέγραψε την επέμβαση περιτομής του, λεπτομερειακά, και την παρουσίασε δίπλα στο πραγματικό κομμάτι δέρματος που του αφαιρέθηκε. Στη Νότιο Αφρική σημειώνονται ακόμα εκατοντάδες θάνατοι νέων από κακές επεμβάσεις περιτομής, ενώ η περιτομή αποτελεί ακόμα σύμβολο παραδοσιακού ανδρισμού. Οι δράσεις αυτές μπορούν ίσως να γίνουν αντιληπτές μέσα σε μια οικονομία τραυματικού σοκ και ενοχής, ωστόσο δεν μπορούν εύκολο να χαρακτηριστούν ως συναισθηματικές και ωραιοποιητικές.

³¹⁶ Peter Machen, *Red the Iconography of colour in the work of Penny Siopsis*, στην ιστοσελίδα http://www.kznsagallery.co.za/archive_siopsis.htm

Στην αντίπερα όχθη, μακριά από την συναισθηματική διαχείριση των εικόνων, ο Enwezor τοποθετεί το έργο του νοτιο-αφρικανού φωτογράφου Santu Mofokeng. Ο Mofokeng ξεκίνησε τη δεκαετία του 1980 ως φωτογράφος του δρόμου και απαθανάτισε τους αγώνες ενάντια στο άπαρτχάιντ. Ορμώμενος από το πεδίο της πολιτικής – δημοσιογραφικής φωτογραφίας πέρασε στα τέλη της δεκαετίας του '80 στο πεδίο της καταγραφής της κοινωνικής ζωής και καθημερινότητας. Σήμερα ένα από τα πιο γνωστά του εγχειρήματα είναι το Black Photo Album/Look at Me: 1890-1950, μια σειρά από ψηφιακά επεξεργασμένες φωτογραφίες του 19^{ου} αιώνα που απαθανατίζουν οικογένειες μαύρων της Νοτίου Αφρικής. Αναπαρίστανται μέσο-αστικές οικογένειες εργατών που ανέθεσαν την φωτογράφιση σε κάποιον φωτογράφο και φυλούσαν τις φωτογραφίες αυτές ως θησαυρούς, τοτέμ και ενθύμια των νεκρών. Οι φωτογραφίες, σύμφωνα με τις νότιο-αφρικανικές αντιλήψεις, έπρεπε να φυλάσσονται από μάγισσες και εχθρούς καθώς περιέχουν τις σκιές των υποκειμένων και αναπαριστούν συγκεκριμένα άτομα.³¹⁷ Ο Mofokeng παρατηρεί στις φωτογραφίες το ζωγραφικό ιδίωμα που αφήνει ο φακός και το στημένο βικτοριανό σκηνικό που περιστοιχίζει τα υποκείμενα. Παρατηρεί: 'Μερικές μπορεί να είναι φανταστικές, δημιουργίες του καλλιτέχνη, όπως το σκηνικό, τα στηρίγματα, τα φορέματα ή οι πόζες. Παρ' όλα αυτά δεν υπάρχουν ενδείξεις εξαναγκασμού. Όταν τις βλέπουμε τις πιστεύουμε γιατί μας λένε κάποια πράγματα για το πώς αυτοί οι άνθρωποι φαντάζονταν τους εαυτούς τους. Βλέπουμε τις εικόνες αυτές με όρους που καθορίζουν τα ίδια τα υποκείμενα, γιατί τις έχουν σαν δικές τους.'³¹⁸ Ο Enwezor υπογραμμίζει μέσα στην επεξεργασμένη αυτή τεκμηριωτική πρακτική την αποφυγή κάθε αισθητικής παρέμβασης στην εικόνα - κάτι που θα τοποθετούσε τον Mofokeng σε ρόλο δημιουργού. Το ενδιαφέρον βρίσκεται εδώ στον αυτό-περιορισμό του φωτογράφου, στην απλή αναπαραγωγή της εικόνας. Πρόκειται για αποκατάσταση των προσωπικών ιστοριών των μαύρων οικογενειών κατά την πρώιμη περίοδο της

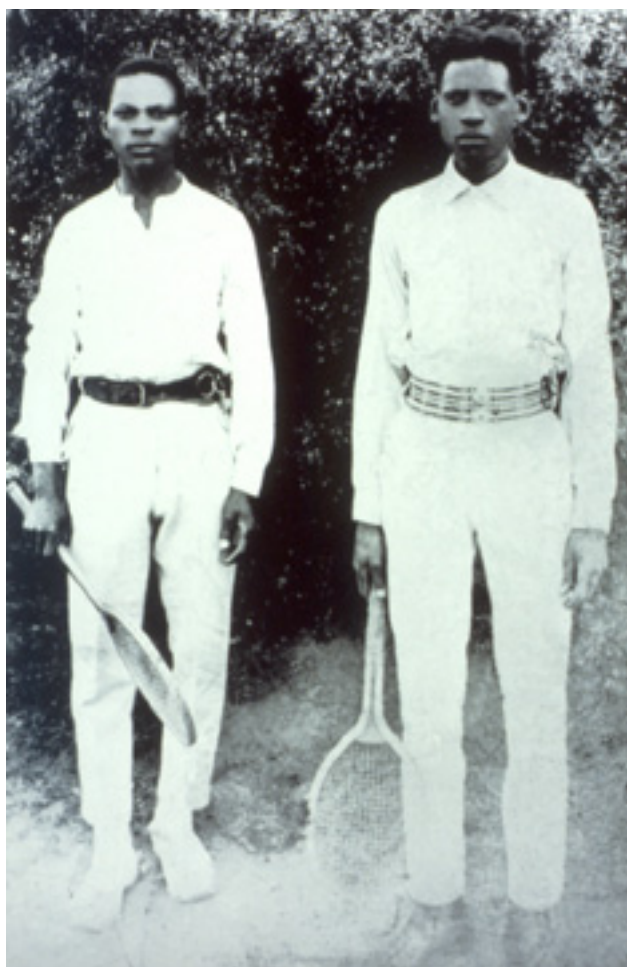
³¹⁷ Σύμφωνα με τον ίδιο τον Mofokeng, 'Αυτές είναι εικόνες που οι αστικές μαύρες εργατικές, μεσαίας τάξης, οικογένειες της Νοτίου Αφρικής είχαν αναθέσει σε φωτογράφους και σιωπηλά τις λάτρευαν. Τις είχαν αφήσει νεκροί συγγενείς και μερικές φορές κρέμονται σε σκοτεινούς προθαλάμους σαλονιών στις πολίχνες. Για κάποιες οικογένειες αποτελούν λαμπερούς θησαυρούς, μετατοπίζοντας τοτέμ σε αφηγήσεις περί της ταυτότητας, της καταγωγής και της προσωπικότητας. Και επειδή, για κάποιους, οι φωτογραφίες περιέχουν την «σκιά» του υποκειμένου, φυλάσσονται προσεκτικά από τις κακές επιθυμίες των μαγισσών και των εχθρών... Αν οι εικόνες δεν είναι μοναδικές, τα υποκείμενα μέσα σε αυτές είναι μοναδικά... Όταν τις κοιτάζουμε τις πιστεύουμε, γιατί μας λένε κάποια λίγα πράγματα για το πώς οι άνθρωποι αυτοί φαντάζονταν τους εαυτούς τους. Βλέπουμε τις εικόνες αυτές με όρους που έχουν θέσει τα ίδια τα υποκείμενα, γιατί τις έχουν ως δικές τους.' Santu Mofokeng, "Black Photo Album/Look at Me: 1890-1900s", *Nka: Journal of Contemporary African Art*, Άνοιξη 1996, σελ. 54.

³¹⁸ Santu Mofokeng, "Black Photo Album/Look at Me: 1890-1900s", *Nka: Journal of Contemporary African Art*, Άνοιξη 1996, σελ. 54.

αποικιοκρατίας - ιστορίες που τα νήματά τους πολλές φορές οδηγούν στις πρώτες φάσεις του άπαρτχάιντ. Οι εικόνες που ο Mofokeng επανεκθέτει λειτουργούν ως ‘αρχεακές εικόνες της μαύρης ταυτότητας για την ανάκτηση της ιστορικής μνήμης.’³¹⁹ Ο Mofokeng εξηγεί για την περίοδο που ερευνά πως ‘Ενώ ο κόσμος πήγε δυο φορές σε πόλεμο, η Νότιος Αφρική συγκροτούσε, ενδυνάμωνε και νομιμοποιούσε ένα ρατσιστικό και καταπιεστικό πολιτικό σύστημα.’³²⁰

³¹⁹ Okwui Enwezor, *Reframing the Black Subject: Ideology and Fantasy in Contemporary South African Representation*, Third Text, τεύχος 40, Φθινόπωρο 1997, σελ. 30.

³²⁰ Santu Mofokeng, “Black Photo Album/Look at Me: 1890-1900s”, σελ. 56.



Εικόνα 19, Santu Mofokeng, από το *Black Photo Album/Look at Me: 1890-1950*.

Αυτό που ενδιαφέρει τον Enwezor είναι ακριβώς η έμφαση στην εξαντλητική μελέτη της συγκεκριμένης «ιστορικότητας» των υποκειμένων μέσα από βιογραφίες και ποικίλα ευρήματα τα οποία προσφέρονται ως πληροφορίες που συνοδεύουν την εικόνα. Οι περιγραφές που ακολουθούν τα ονόματα των απεικονιζόμενων συχνά περιλαμβάνουν πληροφορίες σχετικά με την καταγωγή της οικογένειας, τους τρόπους θανάτου των υποκειμένων, τα επαγγέλματά τους, την οικονομική τους κατάσταση, τις θρησκευτικές τους δραστηριότητες, ακόμα και την ιδιοκτησία της εικόνας ή τις πηγές άντλησης πληροφοριών. Ο ίδιος ο Mofokeng επισημαίνει ως σημαντικότερη διάσταση των εικόνων αυτών ότι δείχνουν τα υποκείμενα ως άτομα με ιστορία, ταυτότητα και επιθυμία. Ο Enwezor τονίζει ότι δεν πρόκειται για μια απλή ανθρωπολογική – επιμελητική εργασία αλλά για μια ηθική πραγμάτευση του υποκειμένου που αφήνει πολλά περιθώρια για δημιουργικές απαντήσεις. Οι εικόνες διατυπώνουν απορίες και καλούν τον θεατή στην επίλυση ιστορικών γρίφων παρά τη νεκρική σιγή των υποκειμένων. Είναι χαρακτηριστικό ότι οι πληροφορίες που παρέχονται σε σχέση με τις εικόνες περιλαμβάνουν συχνά ερωτηματικά όπως «δεν υπάρχουν πολλές πληροφορίες σχετικά με τον σύζυγο της απεικονιζόμενης» ή «οι βιογραφικές λεπτομέρειες δεν ήταν γνωστές στην ανταποκρίτριά μας». Ακόμα και οι ακριβέστερες πληροφορίες δείχνουν να χρήζουν περαιτέρω έρευνας και τεκμηρίωσης καθώς οι πηγές δεν είναι πάντα αξιόπιστες. Ένα αριστοκρατικό ντυμένο ζευγάρι μαύρων από το Boshoeek προκαλεί έκπληξη με το αποσβολωμένο βλέμμα του. Ο άντρας ήταν διαχειριστής της τοπικής αποσχισμένης Αγγλικανικής Εκκλησίας και πέθανε το 1923 από μια μυστηριώδη επιδημία γρίπης. Οι πληροφορίες προέρχονται από την Moatsche από το Mohlakeng της Randfontein. Ο Mofokeng παρατηρεί πως οι φωτογραφίες και οι ιστορίες τους παραπέμπουν σε μια τάξη μαύρων μέσο-αστών που σταδιακά εξαφανίστηκε από το νοτιοαφρικανικό χάρτη και που το άπαρτχάιντ φρόντισε για να διαγραφούν από τη μνήμη των νεότερων γενιών – σημειώνει το ιστορικό αυτό κενό στην εκπαίδευση που ο ίδιος δέχτηκε.³²¹ Ο κριτικός αυτός τεκμηριωτισμός φαίνεται ότι αποτελεί αιχμή του δόρατος της τεκμηριωτικής ανάγνωσης και πρότασης του Enwezor, αλλά και βασικό σημείο αναφοράς για την απόρριψη των αισθητικοκεντρικών τάσεων που ξεπηδούν στην νοτιοαφροκανική καλλιτεχνική παραγωγή.

³²¹ Santu Mofokeng, “Trajectory of a Street Photographer”, στο *NKA: Journal of Contemporary African Art*, No 11/12, Χειμώνας 2000, σελ. 46.



Εικόνα 20, Έργο του Willie Bester με παπούτσια και φτυάρι.

Ο Enwezor δεν περιορίζεται όμως στις όποιες τεκμηριωτικές τάσεις παρά το γεγονός ότι κερδίζουν την προτίμησή του. Οι κατασκευές πολυμέσων του αντιστασιακού καλλιτέχνη Willie Bester τραβούν την προσοχή του καθώς τοποθετούν το 'μαύρο σώμα στο επίπεδο του πολιτικού αγώνα και της κοινωνικής αντίστασης.³²² Τα άτομα-ρομπότ που κατασκευάζει, τα μυστηριώδη εργαλεία-αντικείμενα ή το διάσημο σπίτι του (φρούριο) είναι επιθετικές πολεμικές κατασκευές από ανακυκλωμένα υλικά που επιδιώκουν να δείξουν ότι το μαύρο σώμα έχει τη δική του σχέση με την ένοπλη αντίσταση και μπορεί να είναι εξίσου απειλητικό. Ένα φτυάρι έχει χορδές κάποιου τοπικού μουσικού οργάνου αλλά και σκόπευτρο, κάνη και πυρομαχικά. Ο Enwezor απορρίπτει όμως ανάλογες κατασκευές της Lien Botha η οποία κατακερματίζει το μαύρο σώμα και διατηρεί διακριτά μόνο τα λυπημένα μάτια και το στόμα του υποκειμένου ώστε να αναδειχθεί μια 'αυθεντική εικόνα του πόνου.'³²³ Επί παραδείγματι, στην έκθεση Krotoa's Room η Botha τοποθετεί το κείμενο της «προσευχής» του ολλανδού κατακτητή Jan van Riebeeck μπροστά από ένα αφρικανικό πρόσωπο. Τοποθετεί επίσης αναμμένα κεριά μπροστά στα θλιμμένα πρόσωπα μαύρων νότιο-αφρικανών. Ο Enwezor επισημαίνει καυστικά πως με τον τρόπο αυτό διαιώνίζει την θέση του μαύρου υποκειμένου ως άλαλου και στερημένου ενώ παρηγορεί την δική της υποκειμενικότητα αυτό-παρουσιαζόμενη ως συνηγορούσα φωνή. Έτσι αναπαράγεται ακόμα ένα στερεότυπο, δίπλα σε αυτό του άλαλου μαύρου – το στερεότυπο του αιωνίως ευγνώμονα και ευγενούς αυτόχθονα (δηλαδή μια ακόμη εκδοχή του ευγενούς αγρίου) που παρά την καταπίεσή του 'δεν μπορεί να πειράξει ούτε μύγα.'³²⁴ Ο Enwezor διακρίνει εδώ μια γενικευμένη ψευδεπίγραφη τάση των λευκών καλλιτεχνών να παρουσιαστούν ως εκείνοι που μπορούν να κατανοήσουν «πραγματικά» την «μαύρη επιθυμία» μέσα στην πρόσφατη ιστορία της αποικιοκρατίας. Χαρακτηριστικότερο παράδειγμα της τάσης αυτής αποτελεί η έκθεση Miscast: Negotiating the Presence of the Bushmen στην Εθνική Πινακοθήκη της Cape Town (1996). Η έκθεση θα τραβήξει την προσοχή του Enwezor καθώς η λευκή καλλιτέχνης Pipa Skotness θα την επιμεληθεί με στόχο να αναδείξει τα δεινά που πέρασε ο «άνθρωπος των θάμνων» στη Νότια Αφρική, στα χέρια τόσο των εποίκων όσο και των αφρικανών. Η Skotness θα χρήσει τον εαυτό της ανθρωπολόγο και ιστορικό και θα προσκαλέσει δεκαπέντε ειδικούς για να αναλύσουν

³²² Okwui Enwezor, *Reframing the Black Subject: Ideology and Fantasy in Contemporary South African Representation*, Third Text, τεύχος 40, Φθινόπωρο 1997, σελ. 31.

³²³ ο.π., σελ. 31.

³²⁴ ο.π., σελ. 31.

την ιστορία του «ανθρώπου των θάμνων», δηλαδή ορισμένων φυλών αυτοχθόνων που ήταν κυρίως κυνηγοί αλλά αναγκάστηκαν από το 1950 και μετά να γίνουν αγρότες προσαρμοζόμενοι στις εκσυγχρονιστικές πολιτικές των κυβερνήσεων. Παρά το γεγονός ότι όλοι οι νότιο-αφρικανοί εμπλέκονται στην ιστορία, όλοι οι αναλυτές θα είναι λευκοί ενώ κανένας εκπρόσωπος των φυλών αυτών δεν θα κληθεί να συμμετάσχει. Η Skotness θα εκμεταλλευτεί την ευκαιρία για να παρουσιάσει το «συνέδριο» ως καλλιτεχνικό πρότζεκτ με τη μορφή καλλιτεχνικής εγκατάστασης. Διάφορα εθνογραφικά αντικείμενα (μουσικά όργανα, βέλη και τόξα) θα τοποθετηθούν στην γκαλερί μέσα σε γυάλινα κουτιά. Ανάμεσά τους υπήρχαν κέρνα αντίγραφα ακρωτηριασμένων άκρων των ανθρώπων αυτών. Ο «άνθρωπος των θάμνων» αποκτά έτσι τη διάσταση ενός «απο-κείμενου» (abject) δίπλα στο οποίο καλούμαστε άνετα να περπατήσουμε ως συμπαθόντες ιστορικοί συνομιλητές. Επομένως, η εκθεσιακή λογική αναπαράγει ένα διερευνητικό-δυτικοκεντρικό βλέμμα και λειτουργεί εντελώς αποικιοκρατικά δίχως να απευθύνεται ούτε προς στιγμήν στο βλέμμα των υποκειμένων που υποτίθεται ότι εξετάζει. Ο μαύρος θεατής είναι εντελώς απών. Ο Enwezor χαρακτηρίζει το αποτέλεσμα αυτό ως «λευκή αναπαράσταση της αφρικανικής ταυτότητας» και αναγνωρίζει στο εσωτερικό της μια «οικονομία φυλετικοποιημένης ερμηνείας και επιθυμίας».

Ωστόσο, ακόμα και οι απόπειρες γυναικών καλλιτεχνών που επιχειρούν να ερευνήσουν κριτικά τις λευκές αναπαραστάσεις της μαύρης ταυτότητας, μέσα από μια συνειδητή φεμινιστική οπτική γωνία, αποτυγχάνουν να λάβουν σοβαρά υπόψη τους το βλέμμα των υποκειμένων που πασχίζουν να αναδείξουν. Ο Enwezor ασκεί σκληρή κριτική στην λευκή καλλιτέχνητα Candice Breitz για τα collage που κατασκευάζει χρησιμοποιώντας φολκλόρ εθνογραφικές εικόνες μαύρων γυναικών και πορνογραφικό υλικό που απεικονίζει λευκές γυναίκες. Σε μια σειρά έργων που ονομάζονται Rainbow Series (σαφής αναφορά στο Rainbow Nation) η Breitz εξερευνά τις σχέσεις ανάμεσα στο δυτικό πορνογραφικό βλέμμα και στην εθνογραφική απεικόνιση των γυναικών της Αφρικής. Αποκολλά εικόνες λευκών γυναικών από περιοδικά πορνό και δημιουργεί, μέσω του collage, νέα υβριδικά σώματα προσθέτοντας στερεοτυπικές εικόνες γυμνόστηθων και ξυπόλυτων νότιο-αφρικανών μαύρων γυναικών με εθνικές ενδυμασίες και «έθνικ» στολίδια.



Εικόνα 21, Candice Breitz έργο από το *Rainbow Series*.

Προσπαθεί έτσι να προτείνει πως υπάρχει μια καθαρή αναλογία ανάμεσα στην εθνογραφική αποτύπωση του μαύρου σώματος και στην πορνογραφική εκμετάλλευση των λευκών γυναικών. Σε ένα από τα φωτογραφικά αυτά έργα η ίδια η Breitz ξαπλώνει γυμνή σε έναν οβελίσκο, θυμίζοντας την Ολυμπία του Manet, και κρατάει δίπλα από το πρόσωπό της, καλύπτοντάς το ελαφρώς, ένα στρογγυλό χάρτινο απόκομμα με το πρόσωπο μιας μαύρης αφρικανής που θυμίζει μάσκα. Ο Enwezor παρατηρεί, 'Είναι ενδιαφέρον ότι η Breitz αναπαρίσταται ολόκληρη, ενώ η μαύρη γυναίκα εισάγεται ως μάσκα, ως ένα ομοίωμα της λευκής θηλυκής υποκειμενικότητας. Τι μπορούμε να συμπεράνουμε γι' αυτή την εκφυλισμένη μορφή του αφρικανικού γυναικείου εαυτού – δίχως σώμα, δίχως όνομα, η εικόνα μιας εικόνας – παρά να την δούμε ως ένα αντικείμενο με το οποίο η λευκή θηλυκότητα επιτυγχάνει την πληρέστερη μορφή της απόλαυσής της ως υποκείμενο,'³²⁵ Ο Enwezor διακρίνει στις εικόνες αυτές μια προσπάθεια εξίσωσης της μαύρης γυναίκας της Νοτίου Αφρικής με την λευκή γυναίκα της Δύσης ως απειλούμενες από την ανδρική βία – ως εάν το κοινωνικό φύλο να είναι αυτό που θα ένωνε τις δυο. Η καλλιτέχνης αποφεύγει ή δεν επιτυγχάνει να θέσει την πολυπλοκότητα των σχέσεων ανάμεσα στον φυλετισμό, την εθνογραφία, την πορνογραφία, την θηλυκότητα αλλά και τις συγκεκριμένες μορφές εμφάνισης των πρακτικών αυτών εντός του νέου Έθνους του Ουράνιου Τόξου. Η σκληρή φράση του Fanon αντηχεί ξανά μέσα από τις αποστροφές του Enwezor: 'Έρχεσαι αργά, πολύ αργά. Θα υπάρχει πάντα ένας κόσμος – ένας λευκός κόσμος – ανάμεσα σε εσένα και σε εμάς.'³²⁶

Υπάρχει όντως ένας παρένθετος «λευκός κόσμος» που χαλάει την «εξίσωση». Ο Enwezor τον επισημαίνει δίχως αναστολές. Σε ένα μεταφορικό επίπεδο, οι λευκές γυναίκες όντως «σοδομούσαν» και «πορνογραφούσαν» τα σώματα των μαύρων γυναικών στο βαθμό που χρησιμοποιούσαν τις γυναίκες αυτές ως 'λειτουργικά αντικείμενα εργασίας, ως οικιακές εργάτριες, ως υπηρέτριες, παραμάνες και τροφούς.'³²⁷ Η καταπίεση των μαύρων γυναικών από τις λευκές συντελούνταν τις περισσότερες φορές μέσα σε ένα οικογενειακό–πατριαρχικό πλαίσιο στο οποίο οι γυναίκες αποδείκνυαν τελετουργικά στον λευκό πατέρα τους την αποικιοκρατική και

³²⁵ Okwui Enwezor, "Reframing the Black Subject: Ideology and Fantasy in Contemporary South African Representation", *Third Text*, τεύχος 40, Φθινόπωρο 1997, σελ. 35.

³²⁶ Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth*, μτφρ. Constance Farrington, Grove Press, Νέα Υόρκη 1963, σελ. 39. παρατίθεται στο Okwui Enwezor, "Reframing the Black Subject: Ideology and Fantasy in Contemporary South African Representation", σελ. 35.

³²⁷ Okwui Enwezor, "Reframing the Black Subject: Ideology and Fantasy in Contemporary South African Representation", σελ. 36.

κυριαρχική τους «ικανότητα». Έτσι, μια στάση κριτικής ενάντια στα στερεότυπα μπορεί να είναι και το αποτέλεσμα μιας «κακής συνείδησης» - μπορεί να είναι μια υποκριτική στάση. Ωστόσο, ο Enwezor υπογραμμίζει πως κανείς θα πρέπει να είναι προσεκτικός όταν απευθύνει τέτοιες κατηγορίες. Ο πιο δημιουργικός τρόπος διαχείρισης των στερεοτύπων είναι η εξέταση των «δικών μας» στερεοτύπων και η προσπάθεια μετασχηματισμού της ίδιας της απόλαυσης που αυτά μας προσφέρουν. Ο Enwezor παραπέμπει για άλλη μια φορά στον Bhabha ώστε να οριοθετήσει τη δυσεπίλυτη σχέση στερεοτυπικής εικόνας και υποκειμένου. Με τα λόγια του Bhabha:

‘Το να κρίνεις την στερεοτυπική εικόνα στην βάση μιας προηγούμενης κανονιστικότητας σημαίνει να την απορρίψεις, όχι να την μετατοπίσεις, κάτι που είναι δυνατόν μονάχα αν εμπλακείς με την αποτελεσματικότητά της, με το ρεπερτόριο των θέσεων εξουσίας και αντίστασης, κυριαρχίας και εξάρτησης που κατασκευάζουν το υποκείμενο της αποικιακής ταύτισης (τόσο τον αποικιοκράτη όσο και τον αποικισμένο).’³²⁸

Ακριβώς αυτή η «μετατόπιση» της στερεοτυπικής εικόνας μέσα από της σχέσης κυριαρχίας και εξάρτησης, αυτή η θαρραλέα διερεύνηση των θέσεων που εμείς οι ίδιοι καταλαμβάνουμε μέσα στο πεδίο των αναπαραστάσεων είναι η διάσταση που λείπει από τις ειλικρινείς προσπάθειες των λευκών γυναικών καλλιτεχνών που ο Enwezor αναλύει. Η μορφή που τους απευθύνει, αν μπορεί να χαρακτηριστεί έτσι, είναι ότι στις προσπάθειές τους υπάρχει πάντα ένας επικαθορισμός που, ωστόσο, δεν αναγνωρίζεται ως αντικείμενο εξέτασης. Τούτη η άρνηση γίνεται συνήθως φανερή ως απόρριψη του γεγονότος ότι η μαύρη μορφή παραμένει «γκροτέσκα» μέσα στο πεδίο των αναπαραστάσεων. Συνεχίζει να αποτελεί «αποκείμενο» (abject), απόρριμμα, συνεχίζει να λειτουργεί αυτόματα ως αποδέκτης μιας φυλετικής ταυτότητας, ως βασικό σημείο αναφοράς για κάθε διαφοροποίηση.³²⁹ Μια προϋπάρχουσα στερεοτυπική γνώση καθορίζει το έργο των γυναικών αυτών και τους τρόπους με τους οποίους επαναλαμβάνουν το στερεότυπο ως κάτι «φυσικό», ως κάτι που ήταν «πάντα έτσι». Ο Enwezor επισημαίνει την καθήλωση – την εμμονή που αυτά τα έργα

³²⁸ Homi Bhabha, *The Location of Culture*, Routledge, Νέα Υόρκη και Λονδίνο, 1994, σελ. 66.

³²⁹ Okwui Enwezor, *Reframing the Black Subject: Ideology and Fantasy in Contemporary South African Representation*, σελ. 37.

δείχνουν να έχουν με το σώμα. Η εμμονή αυτή τα κάνει να παραβλέπουν τις σημαντικές ψυχικές λειτουργίες που τοποθετούν το μαύρο και το λευκό σώμα μέσα σε μια πολωτική σφαίρα «αξίας» και «απαξίας». Τα σώματα αυτά παραμένουν δίχως λόγο, ομιλία, φωνή ενώ οι καλλιτέχνες μιλούν τη «φωνή της αλήθειας».

Την ίδια στιγμή που οι λευκοί καλλιτέχνες απωθούν την ιστορικότητα των αναπαραστάσεων που κυριάρχησαν στη Νότια Αφρική αρκετοί μαύροι καλλιτέχνες επανοικειοποιούνται την νεγρότητα ως εθνικιστικό έμβλημα, ως φαντασίωση ενότητας της αφρικανικής ταυτότητας, ενάντια στο Έθνος του Ουράνιου Τόξου. Ο Enwezor δηλώνει ιδιαίτερα σκεπτικός απέναντι στην αναφορά σε «θετικές» εικόνες της νεγρότητας – δεν επιθυμεί μια νέα *negritude*. Αυτό σήμερα θα αντιστοιχούσε σε φетиχοποίηση της ταυτότητας, σε αναχρονιστική ιδεολογική φαντασίωση. Η μόνη ειλικρινής στάση απέναντι στο πρόβλημα είναι η προσπάθεια να κατανοήσουμε την ταυτότητα στην συγκεκριμένη μεταβατική της φάση ανασχηματισμού «ανάμεσα στην αυθεντικότητα και το στερεότυπο.» Η λειτουργία της «νεγρότητας» ως μια ιδεολογία της αυθεντικότητας πρέπει να αποτραπεί όπως και η «λευκότητα» ως μια ‘υπεραπόλαυση της υπεροχής.’³³⁰ Για μια τέτοια στρατηγική, ο Enwezor μνημονεύει την προσπάθεια του Aimé Césaire να αποφύγει τον εγκλωβισμό της *negritude* σε ένα σταθερό νόημα όταν γράφει στο κλασσικό *Cahier d’un retour au pays natal*:

‘η νεγρότητά μου δεν είναι ούτε πύργος ούτε καθεδρικός
ριζώνει στην κόκκινη σάρκα του χρώματος
ριζώνει στην φλογερή σάρκα του ουρανού’³³¹

Ο Enwezor ερμηνεύει την άρθρωση αυτή ως μια προσπάθεια ανοίγματος σε μια «αλλότητα» που παραμερίζει τις φетиχιστικές φαντασιώσεις της μαύρης ταυτότητας μέσω μιας «διπλής άρνησης» που εδώ επιτελείται με το «ούτε – ούτε». Τούτη η «διπλή άρνηση» αποτελεί το ηθικό έδαφος πάνω στο οποίο μπορούμε να σκεφτούμε την, ούτως ή άλλως, παράδοξη σχέση του λευκού και του μαύρου καλλιτέχνη με το μαύρο σώμα.

³³⁰ Okwui Enwezor, *Reframing the Black Subject: Ideology and Fantasy in Contemporary South African Representation*, σελ. 39.

³³¹ Παρατίθεται στο Okwui Enwezor, ο.π., σελ. 39.

Η ανάλυση των αναπαραστάσεων του μαύρου σώματος στο νεοσύστατο Έθνος του Ουράνιου Τόξου υπογραμμίζει τις αντιφάσεις, τα σκοτεινά και ύποπτα σημεία της πολιτικής ορθότητας που χαρακτηρίζει το έργο αρκετών λευκών καλλιτεχνών μετά το άπαρτχάιντ. Ωστόσο η στάση απόρριψης ή καχυποψίας που ο Enwezor διατηρεί απέναντι σε κάθε προσπάθεια κατασκευής, διαμόρφωσης μιας ταυτότητας, ενδέχεται να ευνοεί μια μορφή αλτρωτισμού η οποία δεν είναι απύσχα από την συνολική σκέψη του Enwezor. Αν το νόημα της φράσης του Fanon, «θα υπάρχει πάντα ένας λευκός κόσμος ανάμεσα σε εμένα και σε μας», ερμηνευτεί ως μια μορφή αναγνώρισης της κοινωνικής αδικίας, ανισότητας και ασυμμετρίας μέσα σε ένα πολιτικά και πολιτισμικά στερεοτυπικό περιβάλλον τότε η κριτική ανάλυση οφείλει, πράγματι, να εστιάσει στις ιδεολογικές αποκρυσταλλώσεις που συνεχίζουν να καθορίζουν τον κοινωνικό ιστό της Νοτίου Αφρικής. Αν όμως το νόημα της ίδιας φράσης γίνει μοιρολατρικά κατανοητό ως μια συνθήκη που στο διηνεκές θα υπονομεύει κάθε συμφιλιοτική διαδικασία τότε η μαύρη ταυτότητα καταλαμβάνει μια ισόβια θέση, αυτή του αλτρωτου αποικιοκρατούμενου, που δεν μπορεί να ανατραπεί μέσα από μεταρρυθμιστικές πολιτικές παρά μονάχα με κοσμογονικές αλλαγές σε ένα πλανητικό επίπεδο. Σε μεγάλο βαθμό ο Enwezor θα γίνει εκφραστής ενός τέτοιου αλτρωτισμού, ο οποίος θα μπορούσε να ονομαστεί «μετααποικιακός αλτρωτισμός», εφόσον συνδέει το πεπρωμένο και την λύτρωση της αφρικανικής ταυτότητας με την «οριστική υπέρβαση του δυτικισμού», με μια δηλαδή ριζική εκρίζωση κάθε δυτικοκεντρικού στοιχείου. Σύμφωνα με την αλτρωτική αυτή στάση, η αποικιοκρατία «δεν τελείωσε ποτέ» αλλά εγγράφεται διαρκώς στους νέους κώδικες αναπαράστασης κι έτσι συνεχίζει να καθορίζει, ανεπιστρεπτί, τις κοινωνικές σχέσεις. Μια τέτοια όμως στάση μάλλον υποτιμά τις κριτικές φωνές που υψώνονται μέσα στα ίδια τα μητροπολιτικά κέντρα της δύσης και προγράφει την δυνατότητα των πολιτιστικών παραγωγών της δύσης να αναπτύξουν έναν αποτελεσματικό (αυτό)κριτικό λόγο. Δεν είναι παράλογο να θεωρήσουμε πως ο μετααποικιακός αυτός αλτρωτισμός μπορεί να αποτελέσει ένα ιδεολογικό έδαφος πάνω στο οποίο το κοσμογονικό σχήμα της ανατροπής της Αυτοκρατορίας από το πλήθος, όπως διατυπώθηκε από τους Hardt και Negri, μπορεί να συναρμοστεί «επιτυχώς». Άλλωστε το πλήθος ορίζεται από τους δύο συγγραφείς ως ένα «πλεόνασμα αξίας» σε σχέση με κάθε μορφή δικαίου και νόμου – ένα πλεόνασμα που κάνει πλέον την Αυτοκρατορία, '[...] όσο κι αν προσπαθεί, [να] αδυνατεί να οικοδομήσει ένα σύστημα δικαίου ικανό να αντεπεξέλθει στη νέα πραγματικότητα της παγκοσμιοποίησης των κοινωνικών και

οικονομικών σχέσεων.³³² Ωστόσο η υιοθέτηση μιας τέτοιας οπτικής γωνίας από τον Enwezor γεννά ένα παράδοξο. Μια συνέπεια της συναρμογής της μετααποικιακής θεωρίας με τη θεωρία του πλήθους θα ήταν ότι, με την έλευση του πλήθους, η μαύρη ταυτότητα (αλλά και η νότιο-αφρικανική ειδικά) θα όφειλε να «λυτρωθεί» επιτυχώς, θα όφειλε να αναγνωρίσει, με κάποιο τρόπο, την υπέρβαση των αποικιοκρατικών δομών. Με λίγα λόγια, αν το πλήθος κατάφερνε να ανατρέψει την «αυτοκρατορία» θα εξαφανιζόταν ο «λευκός κόσμος» ανάμεσά μας, τον οποίο τόσο γλαφυρά περιγράφει ο Fanon; Θα μπορούσε η «πολιτεία του Πλήθους» να είναι μια απόλυτα εμμενής πολιτεία δίχως «ενδιάμεσους κόσμους»;

Εδώ, το μεθοδολογικό παράδοξο μιας μετααποικιακής κριτικής, που σήμερα υιοθετεί την ορολογία και την οπτική γωνία των Hardt και Negri, γίνεται όλο και πιο αισθητό. Πως είναι δυνατόν ένα έθνος το οποίο πασχίζει να προσδιορίσει την δική του συλλογική ταυτότητα μέσα από επίπονες διαδικασίες που, όπως είδαμε, περιλαμβάνουν πολιτισμικές συγκρούσεις ανάμεσα σε διαφορετικές αναπαραστάσεις και αναχρονιστικές οριοθετήσεις να «λυτρωθεί» από τον «σχηματισμό» του πλήθους, τη στιγμή που το τελευταίο υπόσχεται, ακριβώς, την οριστική υπέρβαση των αναπαραστάσεων και τη δημιουργία εμμενών σχέσεων, πέραν κάθε αναπαραστατικής διαδικασίας. Σύμφωνα με τη φόρμουλα που μας προσφέρουν οι δύο συγγραφείς,

‘Όταν το πλήθος εργάζεται, παράγει και αναπαράγει αυτόνομα ολόκληρο το σύμπαν της ζωής. Αυτή η αυτόνομη παραγωγή και αναπαραγωγή συνεπάγεται την οικοδόμηση μιας νέας οντολογικής πραγματικότητας. Εργαζόμενο, το πλήθος κατ’ ουσίαν παράγει εαυτό ως μοναδικότητα.³³³

Μέσα σ’ αυτή την «δια της εργασίας αυτό-παραγόμενη μοναδικότητα» υπάρχει ακόμα χώρος για μια πολιτική της ταυτότητας και της αναπαράστασης; Διαβάζοντας, εκ των υστέρων, την κριτική των αναπαραστάσεων που εφαρμόζει ο Enwezor εξετάζοντας το μετά-άπαρτχαϊντ ιδεολογικό φάσμα της Νοτίου Αφρικής, μέσα από τη σκοπιά της *Αυτοκρατορίας*, μπορούμε να συνεχίζουμε να ελπίζουμε στην εμμενή πρόταση των συγγραφέων της; Σε ποιο βαθμό μια τέτοια ανάλυση και κριτική της

³³² Michael Hardt – Antonio Negri, *Αυτοκρατορία*, σελ. 521.

³³³ Michael Hardt – Antonio Negri, *Αυτοκρατορία*, σελ. 521.

μετααποικιακής Αφρικής και της αφρικανικής διασποράς μπορεί να παραμείνει συμβατή με το αμεσοκρατικό-αυθορμητίστικο πρόγραμμα της *Αυτοκρατορίας*;

Κεφάλαιο 7^ο

Ο πολιτικός λόγος της Documenta 11.

7.1. Ο «νέος διεθνισμός»: προσδοκία και απογοήτευση.

Έχοντας οριοθετήσει την κριτική οπτική γωνία μέσα από την οποία εντοπίζουμε ορισμένες κεντρικές ασυμβατότητες ανάμεσα στη «θεωρία του πλήθους» και στη μετααποικιακή σκέψη και τέχνη θα εστιάσουμε, τώρα, στην εκθεσιακή εικόνα της Documenta 11. Στις επόμενες ενότητες δεν στοχεύουμε να αξιοποιήσουμε την καλλιτεχνική παραγωγή της Documenta 11 για να αναμετρηθούμε, πρωτίστως, με το κείμενο της *Αυτοκρατορίας*, αλλά στοχεύουμε να αναδείξουμε ορισμένα κομβικά σημεία της προσφοράς της Documenta 11 στο μετααποικιακό κριτικό εγχείρημα. Έτσι, η κριτική μας θέση θα γίνει πιο «έμμεση» καθώς θα επιτρέψει στον αναγνώστη να αντλήσει τα δικά του συμπεράσματα από τις αμφισημίες που διέπουν τη μετααποικιακή κουλτούρα και τους νέους καλλιτεχνικούς θεσμούς.

Μια εντυπωσιακά διευρυμένη διοργάνωση όπως η Documenta 11 δεν υλοποιήθηκε εν κενώ. Ο καλλιτεχνικός και θεωρητικός λόγος που παρήγαγε αποτελεί απότοκο της μακράς διαδικασίας «διεθνοποίησης» του πεδίου της τέχνης όσο και μια οξεία κριτική της διαδικασίας αυτής. Η διεθνοποίηση του πεδίου εντατικοποιήθηκε στη δεκαετία του '90 δίνοντας αφορμή σε αρκετές κριτικές φωνές να μιλήσουν για ένα «νέο διεθνισμό» και να επιχειρήσουν να σταθμίσουν τις προβληματικές μιας τέτοιας εξέλιξης. Από το πρώτο τεύχος του ΝΚΑ (1994), οι Enwezor και Oguibe θα συμβάλλουν κριτικά στη συζήτηση για το «νέο διεθνισμό». Ο Oguibe θα μιλήσει στο συνέδριο *Global Visions: Towards a New Internationalism in the Visual Arts* που θα οργανώσει ο καλλιτεχνικός και εκπαιδευτικός οργανισμός Iniva το 1994 στην Tate Gallery του Λονδίνου. Ο Oguibe θα υπογραμμίσει μια αντίφαση που χαρακτηρίζει τις διεθνιστικές τάσεις του πεδίου, μια αντίφαση που θα γίνει ακόμα πιο έντονη με τα χρόνια. Αρχίζει και χάσκει απειλητικά ένα μεγάλο κενό ανάμεσα στις θεωρητικές συζητήσεις για την πολιτισμική παγκοσμιοποίηση, την αναζήτηση εναλλακτικών του μοντερνιστικού παραδείγματος, και στην πρακτική εφαρμογή των όποιων αλλαγών.

Πέραν των θεωρητικών πολεμικών υπάρχει ανάγκη δρομολόγησης συγκεκριμένων αλλαγών στο θεσμικό επίπεδο της καλλιτεχνικής παραγωγής και πρόσληψης με διαφορετικό τρόπο απ' ό,τι στο παρελθόν (ανάμεσα στην δεκαετία του 1950 και του 1970 υπήρχαν αρκετά εγχειρήματα διαπολιτισμικής προσέγγισης, ιδίως στη Μ. Βρετανία). Σήμερα, η τέχνη δεν οφείλει τόσο να κάνει το πολιτισμικό διεθνισμό να επεκταθεί περαιτέρω, κάτι που έγινε άλλωστε στο παρελθόν χαριν της ηγεμονικής επεκτατικότητας του ίδιου του μοντερνισμού, αλλά οφείλει να επιχειρήσει να αλλάξει τα δεδομένα του. Δεν χρειαζόμαστε μια διαδικασία «εκπολιτισμού» αλλά μια έμπρακτη αμφισβήτηση των ιεραρχιών που ισχύουν ανάμεσα σε πολιτισμικά κέντρα της Δυτικής Ευρώπης, της Βορείου Αμερικής και των πρώην αποικιών. Οι απόπειρες «ανοίγματος» που έγιναν από το 1990 εντός θεσμών όπως οι Μπιενάλε της Βενετίας επιβεβαίωσαν τους φόβους ότι τα δυτικά κέντρα ανακτούν, μέσω της πολιτιστικής ηγεμονίας και της οικονομίας της κουλτούρας, την εδαφική κυριαρχία που απώλεσαν με την από-αποικιοποίηση. Λίγα έχουν γίνει για την «αποκέντρωση» του διεθνισμού και την εστίασή του σε παραδείγματα πολιτιστικής ανταλλαγής ανάμεσα σε ανθρώπους διαφορετικής εθνικότητας από την Αμερικανική ήπειρο, την Αφρική, την Ασία, τις νότιες θάλασσες κ.λπ.³³⁴

Ο επιμελητής Gerardo Mosquera, ειδικός σε ζητήματα λατινοαμερικανικής τέχνης, παρατηρεί και εκείνος πως ο «νέος διεθνισμός» σημαδεύεται «ξανά» από ένα επεκτατικό ενδιαφέρον του βορρά για την καλλιτεχνική παραγωγή του νότου. Αν και ο πολλαπλασιασμός των «διαπολιτισμικών σόου» κατάφερε ως ένα βαθμό να αποκεντρώσει την «διεθνή εικόνα» της σύγχρονης πολιτιστικής παραγωγής προκάλεσε την εμφάνιση νέων ανισοτήτων. Ένα εξαιρετικά «κεντρικό» σύστημα μουσείων, γκαλερί, εκδόσεων, συλλεκτών και αγοραστικών δικτύων κατόρθωσε να ενισχύσει την δύναμη και την επιρροή του σε διεθνή κλίμακα βασιζόμενο σε ευρωκεντρικά και βορειοαμερικανικά κριτήρια. Αυτοί οι φορείς-θεσμοί συνεργάζονται όλο και πιο εντατικά για να σπεκουλάρουν πάνω στην αξία καλλιτεχνών και έργων και να «προλάβουν» να διαμορφώσουν τις τάσεις της αγοράς. Έτσι δημιουργούνται ισχυρά (κεντρικά) δίκτυα που έχουν την οικονομική πυγμή να επενδύσουν στην κατασκευή παγκόσμιων αξιών:

³³⁴ Olu Oguibe, "New Internationalism", στο *NKA: Journal of Contemporary African Art*, No 1, Χειμώνας 1994, σσ. 24-25.

‘Η προοπτική των οπτικών έργων τέχνης να γίνουν πολυτελή και περίβλεπτα αντικείμενα, εξαιρετικά επικερδή συναλλάγματα και μέσα για ξέπλυμα χρήματος, προκάλεσε τέτοια διόγκωση της αγοράς ώστε το συνολικό σύστημα των οπτικών τεχνών (εκπαίδευση, παραγωγή, διακίνηση και υποδοχή) να γίνει αγορα-κεντρικό. Αυτό σημαίνει πως υπάρχουν πάρα πολλά και πολύ ισχυρά συμφέροντα που καθιστούν δύσκολη την διεκδίκηση ενός ουσιαστικού πολιτισμικού και κοινωνικού ρόλου από την τέχνη.’³³⁵

Σύμφωνα με την ανάλυση του Mosquera, το διεθνές-μητροπολιτικό σύστημα παραγωγής πολιτιστικών αξιών κυριαρχεί πλέον μέσω μιας, αποικιοκρατικού χαρακτήρα, εξαγωγής «γνώσεων για την τέχνη και τις αξίες της» - γνώσεων που κατασκευάζονται στα μητροπολιτικά κέντρα, αφομοιώνουν και ελαχιστοποιούν τη συμβολική και αισθητική σημασία της πολιτιστικής παραγωγής του Τρίτου Κόσμου. Τα δίκτυα αυτά διαμορφώνουν ηγεμονικούς λόγους που υπηρετούν διάφορα συμφέροντα - τα οποία, πρωτίστως, δεν είναι ούτε καλλιτεχνικά ούτε πολιτισμικά. Χαρακτηριστικό παράδειγμα του άνισου χαρακτήρα που λαμβάνει ο νέος διεθνισμός είναι ότι, παρά την αύξηση των εκδόσεων και των εκθέσεων που αφορούν τις οπτικές τέχνες της «περιφέρειας», η δραστηριοποίηση της πολιτισμικής παραγωγής παραμένει δυσανάλογα μικρή. Αυτό απλά σημαίνει ότι η υπεραξία των έργων-παραδειγμάτων που «αναγνωρίζονται» και κυκλοφορούν, ήδη, στα θεσμικά δίκτυα διαρκώς αυξάνεται μέσω της αναγνώρισης και παραγωγής λόγου για αυτά όμως δεν κεφαλαιοποιείται από τους μη-δυτικούς παραγωγούς. Αν το σχήμα «κέντρο-περιφέρεια» έχει γίνει πιο ελαστικό οι συντεταγμένες των οικονομικών ροών δεν έχουν αλλάξει σημαντικά. Για τον Mosquera, ζούμε τη στιγμή ενός επανασχεδιασμού των ηγεμονιών με άξονα την «πολυπολιτισμικότητα» έτσι ώστε οι βασικές σχέσεις να μείνουν ίδιες. Χαρακτηριστικότερο παράδειγμα άλλωστε είναι ότι οι ειδήμονες και τα κεντρικά ισχυρά ιδρύματα που εκπροσωπούν έχουν την δύναμη και την πρωτοβουλία να διοργανώσουν γιγαντιαίες δια-πολιτισμικές εκθέσεις ώστε μετά να τις εξάγουν στην περιφέρεια. Παραφράζοντας τον ανθρωπολόγο James Clifford, ο Mosquera

³³⁵ Gerardo Mosquera, “Some Problems in Transcultural Curating”, στο *Global Vision: Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, Iniva, 1994, σελ.134

επισημαίνει πως ‘η ανυπόμονη επιθυμία και δύναμη της μεταμοντέρνας Δύσης να επιμεληθεί τον κόσμο έχει τώρα ξυπνήσει.’³³⁶

Πως λοιπόν υλοποιείται αυτή η καθολική επιμέλεια; Ποιες συνδέσεις και ποιοι μηχανισμοί ενεργοποιούνται; Σύμφωνα με τον Mosquera, τα στάδια της διαδικασίας έχουν ως εξής: σε πρώτη φάση, τα κέντρα συνειδητοποιούν πως δεν αρκεί η εξαγωγή της καλλιτεχνικής τους παραγωγής στην περιφέρεια και έτσι επιλέγουν να φέρουν πίσω τέχνη από την περιφέρεια, ελέγχοντας το υλικό που εισρέει και αφήνοντας εκτός σύνδεσης τις «ασαφείς» ζώνες που θα έθεταν σε κίνδυνο την επιθύμητη εικόνα. Σε δεύτερη φάση επανεπεξεργάζονται το υλικό, διαμορφώνουν ένα νέο «πακέτο», μια νέα εκδοχή της ύλης που έχουν εισάγει, και το εκθέτουν ξανά στην περιφέρεια. Ο Mosquera ονομάζει το φαινόμενο αυτό «αντεστραμμένη επιμέλεια» (*inverted curating*) – ένα είδος κονκισταδόρικης επιμελητικής έξης που έχει επώδυνες συνέπειες: οδηγεί τον κόσμο σε έναν παλιό γνωστό διαχωρισμό ανάμεσα σε «επιμελητικές κουλτούρες» και σε «επιμελημένες κουλτούρες». Και, σταδιακά, οι επιμελημένες κουλτούρες προσαρμόζονται στις απαιτήσεις και στα παραδείγματα που προβάλλουν οι επιμελητικές κουλτούρες των κέντρων. Οι απαιτήσεις που προβάλλουν οι επιμελητικές κουλτούρες δημιουργούν παράδοξες στρεβλώσεις, επιμειξίες που δεν φαίνεται να έχουν κάποιο ανατρεπτικό αποτέλεσμα: ο Mosquera ανασύρει από την εμπειρία του το παράδειγμα του πλέον γνωστού στις δημοπρασίες έργων λατινο-αμερικάνου καλλιτέχνη, που ενώ ζει στη Δύση και παράγει ζωγραφική με παραδείσεις-τροπικές εικόνες, οι επιμελητές και οι ειδήμονες φουσκώνουν την αξία των έργων του υπογραμμίζοντας τα εθνικά του χαρακτηριστικά χρησιμοποιώντας λαϊκίστικα ρητορικά σχήματα.³³⁷ Έτσι συντελείται η αυθεντικοποίηση του καλλιτεχνικού προϊόντος στη βάση ενός παρωχημένου εθνοκεντρικού βιογραφισμού. Στην μετα-αποικιακή εποχή, οι επιμελητές της δύσης διεισδύουν στην ενδοχώρα του Τρίτου Κόσμου για να «ανακαλύψουν» άγνωστους θησαυρούς και να διαιωνίσουν την αποικιακή αφήγηση των ανακαλύψεων. Η ηγεμονική Δύση παραμένει κυρίαρχος του «Εαυτού» της ενώ ο υπόλοιπος κόσμος επιστρέφει στη θέση του εξωτικού «Άλλου».

Η διαρκώς αυξανόμενη σημασία του ρόλου του επιμελητή ως αρχειοθέτη, συντονιστή, αφηγητή και δημιουργού εκθέσεων εξαρτάται σήμερα από τον νέο του

³³⁶ Gerardo Mosquera, “Some Problems in Transcultural Curating”, στο *Global Vision: Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, Iniva, 1994, σελ.135

³³⁷ Ο Mosquera δεν αναφέρει δυστυχώς το όνομα του/της καλλιτέχνη.

ρόλο ως «εξερευνητή» και «εφευρέτη». Ο «νέο διεθνισμός» αποκτά έτσι το περιεχόμενο της ανάδειξης «διεθνών» κριτηρίων επιλογής, τα οποία αντικαθιστούν τα τοπικά κριτήρια αλλά ταυτόχρονα υποκρύπτουν την εξάρτησή τους από συγκεκριμένα ιδρύματα.³³⁸

Ποια μπορεί όμως να η ριζοσπαστική στάση απέναντι σε αυτά τα φαινόμενα νέο-αποικιοκρατίας; Ο Mosquera τονίζει πως η λύση στο πρόβλημα δεν θα ήταν μια σολιπσιστική στάση αποκήρυξης των πάσης φύσεως κριτηρίων - ο υπερβολικός σχετικισμός μπορεί να οδηγήσει σε αδράνεια. Συστατικό μιας συνεπούς επιμελητικής στάσης απέναντι στο πρόβλημα θα ήταν η αποδοχή και ρητή αναγνώριση των όποιων περιορισμών ενός διαπολιτισμικού επιμελητικού εγχειρήματος και η μετριοπαθής προσέγγιση των καλλιτεχνικών δικτύων – δηλαδή μια δραστήρια επιφυλακή. Οι συνθήκες της επιμελητικής δραστηριότητας εντός των θεσμών και των ιδρυμάτων θα άλλαζαν αν εξασφαλιζόταν η συμμετοχή ειδικών από τις «επιμελημένες κουλτούρες» από τα αρχικά στάδια διαμόρφωσης της επιμελητικής ιδέας αλλά και, στη συνέχεια, η συμβολή τους σε καταλόγους, συζητήσεις κ.ο.κ. Ο Mosquera αναγνωρίζει πως η απαίτηση αυτή μπορεί να φαίνεται σαν πολιτική ορθότητα που οδηγεί πιθανά σε ελλειψη θέσης, ουδετερότητα, στασιμότητα σε στερεοτυπικές αναγνώσεις, γραφειοκρατική αντιμετώπιση κ.λπ. Ωστόσο προτείνει πως επείγει η θέσπιση «αρχών - αξιών» που θα λειτουργήσουν ρυθμιστικά απέναντι στην αποικιοκρατία των διαπολιτισμικών εκθέσεων και στον νέο ρόλο του επιμελητή ως «διαπολιτισμικού τσάρου». Επίσης απαιτείται μια πιο επιθετική μορφή αλληλεγγύης ανάμεσα σε ευαισθητοποιημένες ομάδες που οργανώνουν εκθέσεις με παράλληλα μεθοδολογικά ερωτήματα. Η αλληλεγγύη αυτή δεν πρέπει να στοχεύει στην γκετοποίηση ορισμένων ομάδων καλλιτεχνών αλλά στην κριτική επεξεργασία των ηγεμονικών εικόνων της πολυπολιτισμικότητας. Οι ίδιες οι περιφέρειες οφείλουν να αναζητήσουν νέους

³³⁸ Η εμπειρία του ίδιου του Mosquera πάνω στο πρόβλημα είναι διαφωτιστική: 'Εγώ ο ίδιος αντιμετώπισα πολλές από τις παραπάνω αντιφάσεις όταν επιμελήθηκα σύγχρονη αφρικανική τέχνη για τις μπιενάλε της Αβάνας. Παρά τα γεγονότα ότι οι μπιενάλε συνιστούν μοναδικούς χώρους επαφής, αναγνώρισης και διάχυσης για την τέχνη του Τρίτου Κόσμου, τόσο στον άξονα Νότου-Νότου όσο και στον άξονα Νότου-Βορρά: παρόλο που μέρος των πολιτισμικών μου ριζών έρχεται από την Αφρική και την Κούβα, παρότι μοιράζομαι και συμμετέχω στις εμπειρίες της αφρικανικής κουλτούρας στην Αμερική και παρόλο που έκανα το καλύτερο για να βασίσω τις αποφάσεις μου σε τοπικά κριτήρια, ένα αίσθημα υποχρέωσης και ακόμα παραλογισμού άρχισε να κυριαρχεί μέσα μου. Έκανα την επιμέλεια από μια «τριτοκοσμική» οπτική γωνία που ήταν αναγκαστικά αφηρημένη. Αυτό δεν αντιστοιχούσε απαραίτητα σε τοπικές αξίες και χρήσεις που ανταποκρίνονταν σε συγκεκριμένες ιστορικές, κοινωνικές και πολιτισμικές συντεταγμένες, ούτε σε συγκεκριμένα συμφέροντα, θέματα και εναλλακτικές. Η εμπειρία αυτή με ευαισθητοποίησε ως προς τις πολυπλοκότητες της εργασίας ανάμεσα σε διαφορετικές κουλτούρες και κοινωνίες, όπου κάποιος πρέπει να ξεκινήσει αποδεχόμενος το εύρος της αντίφασης.' Gerardo Mosquera, "Some Problems in Transcultural Curating", στο Global Vision, σσ.136-37.

τρόπους προσέγγισης των κέντρων δίχως να ταυτίζονται μεταξύ τους. Τούτο απαιτεί μια οριζόντια διασύνδεση ανάμεσα σε «σιωπηλές ζώνες» που παραμένουν αφανείς. Η πολυσυζητημένη δημοκρατικοποίηση των διεθνών δικτύων θα παραμείνει μια ελιτίστική υπόθεση των δυτικών ιδρυμάτων αν δεν συμπεριλάβει τις υπαρκτές δομές δικτύων, όπως οι σχολές, ο τύπος, οι κοινότητες, οι οποίες οφείλουν ωστόσο να ανανεωθούν.³³⁹

7.2. Από το «διεθνές» στο «παγκόσμιο».

Όταν ο Enwezor θα κληθεί να αναλάβει του θέσης του καλλιτεχνικού διευθυντή της Documenta 11 (το 1998) θα είναι ιδιαίτερα ενήμερος για τα αδιέξοδα του «νέου διεθνισμού» που χαρακτηρίζει το πεδίο της τέχνης. Όμως, δεν θα κληθεί να αντιμέτωπίσει μονάχα την θεσμική πρόκληση της συμπερίληψης και ανάδειξης πολιτισμικών δικτύων που συνήθως αγνοούν οι «επιμελητικές» κουλτούρες, αλλά θα κληθεί να δείξει εμπράκτως πως τα νοήματα και οι τρόποι πρόσληψης της «μη-δυτικής» καλλιτεχνικής παραγωγής αμφισβητούν τόσο την γενικόλογη και εξωτική αντιμετώπισή της όσο και την διαιώνιση των καθιερωμένων μοντερνίστικων καλλιτεχνικών προτύπων. Οι τρόποι θεωρητικής προεργασίας και προετοιμασίας της έκθεσης, στους οποίους αναφερθήκαμε σε προηγούμενα κεφάλαια, δεν θα είχαν τόση σημασία αν η σχέση μεταξύ του λόγου (discourse) που παρήγαγε η διοργάνωση και των έργων που συμπεριέλαβε δεν αμφισβητούσε τα παραδοσιακά επιμελητικά ιδεώδη και, εν τέλει, τα ίδια τα όρια μεταξύ του επιμελητικού-θεωρητικού λόγου και των διαδικασιών καλλιτεχνικής παραγωγής. Ο Enwezor είχε ήδη μια σημαντική εμπειρία ως διεθνής επιμελητής με διακριτή οπτική γωνία πάνω στη μετααποικιακή προβληματική. Όμως, ένας σταθμός στην επιμελητική και θεωρητική του δραστηριότητα καθόρισε σε μεγάλο βαθμό τους θεωρητικούς όρους με τους οποίους θα αντιμετώπιζε το πρόβλημα της εξαγωγής θεωρητικών ερμηνευτικών σχημάτων από τη δύση προς την «περιφέρεια» και την προσαρμογή των μη-δυτικών κέντρων στις θεσμικές απαιτήσεις της δύσης. Ο Enwezor γνώριζε καλά το φαινόμενο της

³³⁹ Gerardo Mosquera, “Some Problems in Transcultural Curating”, στο *Global Vision*, σσ.138-39

«αντεστραμμένης επιμέλειας» (Mosquera) και προσπάθησε να το «χτυπήσει» θεωρητικά με την επιμελητική συμμετοχή του στην έκθεση *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s – 1980s* στο Queen's Museum of Art της Νέας Υόρκης. Η έκθεση έλαβε χώρα το 1999, δηλαδή σε μια περίοδο έντονων συζητήσεων για το «νέο διεθνισμό» στο πεδίο της τέχνης και, ταυτόχρονα, περίοδο προετοιμασίας της Documenta 11. Το μέγα σόου της έκθεσης *Global Conceptualism* υλοποιήθηκε υπό την εποπτεία τριών βασικών επιμελητών και μιας ομάδας έντεκα επιμελητών που ως ειδήμονες εκπροσωπούσαν διαφορετικές ηπείρους και περιοχές του πλανήτη. Μέσα από 135 έργα, η έκθεση επιχειρούσε να διερευνήσει την δαιδαλώδη πορεία και κληρονομιά του κονσεπτουαλισμού (εννοιολογισμού) δίχως τις ενίοτε περιοριστικές οριοθετήσεις που θέτει η ιστορία της τέχνης όταν μιλάει για «εννοιολογική τέχνη». Εστιάζοντας στον όρο «κονσεπτουαλισμός» αντί για «εννοιολογική τέχνη», η έκθεση επιχειρούσε να φωτίσει, σε παγκόσμια κλίμακα, τις κοινωνικές, πολιτικές και πολιτιστικές συνθήκες μέσα από τις οποίες διάφορες τάσεις εννοιολογισμού αναδείχθηκαν, σε διαφορετικές ηπείρους, στο διάστημα από τη δεκαετία του '50 μέχρι τη δεκαετία του '80. Όπως εξηγεί ο Stephen Bann στην εισαγωγή που έγραψε για τον κατάλογο της έκθεσης, η διακριτή οπτική γωνία της έκθεσης συνίσταται στην προσπάθεια να κατανοήσει τη σύγχρονη τέχνη, όχι ως μια παγκόσμια εξέλιξη του μοντερνισμού, αλλά ως μια ρήξη με την καθιερωμένη τοπολογία του μοντερνισμού που ορίζει ένα «κέντρο» και μια «περιφέρεια»: ένα Παρίσι, μια Νέα Υόρκη και μια σειρά από δορυφορικές σκηνές.³⁴⁰ Η έκθεση στοχεύει αντιθέτως στην διερεύνηση των διαφορετικών «σημείων προέλευσης», των ρήξεων, που έγιναν κυρίως κατά τη δεκαετία του 1960 σε παγκόσμιο επίπεδο, με τις καθιερωμένες μορφές εξέλιξης και διακίνησης της τέχνης, όπως αυτές οριοθετούνταν μέχρι τότε από την κυριαρχία του μοντέρνου καλλιτεχνικού υποκειμένου, των αξιών και της λάμψης που οι θεσμοί του απέδιδαν (αίγλη του αντικειμένου, μοναδικότητα και εκφραστικότητα, αυθεντία του καλλιτέχνη, συλλεξιμότητα του έργου κ.α.). Έτσι η έμφαση στρέφεται από το «διεθνές» (international), δηλαδή την διεθνή ακτινοβολία του μοντέρνου παραδείγματος που προϋποθέτει τον υποβιβασμό των διαφορών στο βεληνεκές μιας κυρίαρχης αφαίρεσης, στο «παγκόσμιο» (global). Ο χαρακτήρας ενός τέτοιου εγχειρήματος είναι εκ των πραγμάτων μη-συμπερασματικός. Η Κίνα, η Δυτική Ευρώπη, η Ανατολική Ευρώπη, η Νότια και Νοτιοανατολική Ασία, Η Αυστραλία και

³⁴⁰ Stephen Bann, "Introduction", στο Philomena Mariani (ed.), *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*, Queens Nuseum of Art, Νέα Υόρκη, 1999, σελ. 3.

η Νέα Ζηλανδία θα δώσουν το παρόν μέσα από επιλογές ξεχωριστών επιμελητών από την κάθε περιοχή και μια εκθεσιακή δομή που αρθρώνεται χρονολογικά για να παρουσιάσει τις διαφορετικές εκφράσεις του εννοιολογικού φαινομένου. Η Ιαπωνία θα παρουσιάσει έργα όπως αυτά του Matsuzawa Yataka (ο οποίος ήθελε να εξαφανίσει ολοσδιόλου το αντικείμενο), ο Βρετανικός κονσεπτουαλισμός θα εκπροσωπηθεί από έργα-χάρτες της περίφημης ομάδας Art & Language και ένα έργο του Victor Burgin, οι Η.Π.Α. με τους John Baldessari, Douglas Huebler, Hans Haacke, On Kawara, Joseph Kosuth κ.α., η Βραζιλία με τον Helio Oiticica ενώ η ηπειρωτική Ευρώπη θα επιστρατεύσει σημαντικά ονόματα όπως ο Gerhard Richter, ο Marcel Broodthaers και ο Daniel Buren. Ο Enwezor θα επιχειρήσει να συμβάλλει στην πανοραμική αυτή χαρτογράφηση του κονσεπτουαλισμού εστιάζοντας στις ισλαμικές παραδόσεις της Αφρικής, στην υποσαχάρια Αφρική και στις αποικιακές κουλτούρες. Ωστόσο, με το κείμενο που προσφέρει στον κατάλογο θα περιγράψει τις αδυναμίες και τα προβλήματα μιας τέτοιας πανοραμικής προσπάθειας και θα αναγνωρίσει τον προβληματικό ρόλο που του επιβάλει η θέση του επιμελητή σε ένα τέτοιο διανοητικό εγχείρημα. Με τα επιχειρηματά του θα προσπαθήσει να προτείνει μια κριτική-μετααποικιακή γωνία που θα θέτει τις βάσεις για την επιμελητική μεθοδολογία της ίδιας της Documenta 11. Θα «μετατοπίσει», επομένως, το αντικείμενο της συζήτησης. Μιλώντας για έναν πιθανό «αφρικανικό κονσεπτουαλισμό», θα επιχειρήσει να υπογραμμίσει το άχθος του δυτικισμού, την μεροληπτική ηγεμονία της ιστορίας και της θεωρίας της τέχνης στη μετανεωτερική και μετα-αποικιακή καλλιτεχνική πραγματικότητα. Το κεντρικό του ερώτημα θα είναι: κατά πόσο ο όρος «εννοιολογική τέχνη ή εννοιολογισμός» μπορεί να προταθεί για να περιγράψει πρακτικές που «λειτουργούν όπως» ή «μοιάζουν με» τις πρακτικές του δυτικο-ευρωπαϊκού και βορειο-αμερικανικού κονσεπτουαλισμού, όμως, οι κύριες ανησυχίες τους αφορούν ίσως κάτι εντελώς άλλο; Μπορεί να χρησιμοποιηθεί ο όρος «αφρικανική εννοιολογική τέχνη» για την περίπτωση της Αφρικής χωρίς, τελικά, να αποτελέσει ένα νέο-αποικιακό εγχείρημα της θεσμικής-μοντερνιστικής ιστορίας της τέχνης; Όταν το δυτικό μάτι, εγκλωβισμένο στις κυρίαρχες αισθητικές αναπαραστάσεις της θεσμικής τέχνης, βλέπει κάτι που αντιλαμβάνεται ως «οικείο», ως μια πιθανή παραλλαγή ενός αναγνωρίσιμου γένους τέχνης (genre), τότε πέφτουμε άθελά μας στην παγίδα ενός ιδιόμορφου «ρεβιζιονισμού». Ενός ρεβιζιονισμού που υποτίθεται ότι «αποκαθιστά» την αξία ορισμένων ιστορικών ευρημάτων χάριν της «ομοιότητας» και άλλων συναφών αξιών, στον πυρήνα των οποίων βρίσκεται το

παράδειγμα της δυτικής-μητροπολιτικής avant-garde (είτε στην φορμαλιστική της εκδοχή είτε στην κριτική-πολιτική της παράδοση) – δηλαδή μιας κατασκευής που έχει ως πρότυπο τον «κατεστημένο» μητροπολιτικό καλλιτέχνη της δυτικής πόλης.³⁴¹ Τούτη η ριζική αποστασιοποίηση από την κριτική παράδοση της πρωτοπορίας θα κορυφωθεί, βεβαίως, στην επιμέλεια της Documenta 11 όπου η επίθεση στον «δυτικισμό» θα γίνει οξύτερη. Ο Enwezor προτείνει μια ιδιαίτερα επιθετική αποδομητική μεθοδολογία που επιχειρεί να δείξει πως η ιστορία της τέχνης δεσμεύει νοήματα που μπορούν να διεκδικήσουν άλλες ερμηνείες στον παγκόσμιο χάρτη αποκλείοντας, συνειδητά ή ασυνειδητά, διαφορετικές πολιτισμικές και κοινωνικές διεργασίες. Έτσι, η «αποϋλωση» (dematerialization) του καλλιτεχνικού αντικειμένου ταυτίζεται στην δυτική ιστορία της τέχνης με μια σειρά από στρουκτουραλιστικές αναζητήσεις, με το «προνόμιο της γλώσσας», με την κριτική του δυτικού ιδρύματος (institutional critique), με την μη-παραστατικότητα κ.λπ. Η ειρωνία βρίσκεται στο γεγονός ότι τα ριζοσπαστικά προτάγματα των δεκαετιών '60-'70 αναγνωρίζονται πλέον, θεσμικά, ως μια επίσημη αισθητική γενεαλογία (π.χ. με προενοιολογικές, εννοιολογικές και μετα-εννοιολογικές τάσεις). Η «εννοιολογική» τέχνη, ανεξάρτητα από οτιδήποτε ρηξικέλευθο εντοπίζεται στην πυρήνα της, κατέχει πια μια αναγνωρίσιμη θέση στα ιδρύματα του δυτικού κόσμου και στα υποκαταστήματά τους στον «Δεύτερο Κόσμο». Επομένως, ο Enwezor δέχεται πως θα ήταν χρήσιμο να αξιοποιήσουμε την διάκριση «κοσνεπτουαλισμός» - «εννοιολογική τέχνη», στο βαθμό που η πρώτη έννοια αποτελεί ένα νέο ερευνητικό αντικείμενο, δίχως προδιατυπωμένες αποφάνσεις, και η δεύτερη συνεχίζει να παραπέμπει στο ειδικό περιεχόμενο που ο «εννοιολογισμός» απέκτησε μέσα στην ιστορία της δυτικής πρωτοπορίας. Θεωρεί, δε, ότι δεν υποχρεούμαστε να εντοπίσουμε συγκεκριμένες συσχετίσεις ανάμεσα στις δύο έννοιες πάρα τις όποιες πιθανές ή συγκυριακές παραλληλίες μπορεί να εντοπίσει ένα ερευνητικό εγχείρημα. Έτσι, δέχεται την «πρόκληση» που του θέτει το συγκεκριμένο επιμελητικό εγχείρημα χωρίς να ταυτίζεται συνολικά με τη στρατηγική της έκθεσης. Αυτό έχει κομβική σημασία για

³⁴¹ Ο Enwezor αναφέρει ως χαρακτηριστικό παράδειγμα ενός ιδιότυπου ρεβιζιονισμού τη γνωστή «ιστορία» σχετικά με το πως η μοντερνίστικη πρωτοπορία, από του κυβισμό και μετά, κατόρθωσε να αποδράσει από τις 'περιπελεγμένες σκηνοθεσίες του ιμπερσιονισμού και της κλασσικής ευρωπαϊκής τέχνης' μελετώντας τα αφρικάνικα γλυπτικά αντικείμενα. Βλέπε Okwui Enwezor, "Where, What, Who, Whem: A Few Notes on 'African' Conceptualism", αρχικά δημοσιευμένο στο Philomena Mariani (ed.), *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*, κατάλογος έκθεσης, Queens Museum of Art, Νέα Υόρκη, 1999, σελ. 109. Επίσης στο διαδίκτυο http://www.artafrica.info/html/artigotrimestre/artigo_i.php?id=3,

την επιμέλεια της μετα-αποικιακής τέχνης. Η Documenta 11 θα αποτελέσει την ιδέα μιας συγκέντρωσης-συνύπαρξης εννοιολογήσεων που δεν μπορούν να κατηγοριοποιηθούν με τους όρους μιας γραμμικής ιστορικής αντίληψης αλλά προσφέρουν τρόπους κατανόησης της παγκόσμιας κοινωνικο-πολιτικής συγκληρίας.

Αρκετοί Αφρικανοί και Νοτιο-Αφρικανοί καλλιτέχνες που ο Enwezor θα εντάξει στην δική του θεώρηση του κονσεπτουαλισμού θα αποτελέσουν κομβικά σημεία αναφοράς για την ίδια τη Documenta 11. Και στα δυο επιμελητικά εγχειρήματα, το έργο των καλλιτεχνών αυτών αξιοποιείται για να αναδειχθεί μια «διαφορική συγχρονικότητα», δηλαδή μια σειρά από αισθητικές και πολιτιστικές ρήξεις που δεν μπορούν να συγκροτήσουν ένα ενιαίο «πολιτισμικό μέτωπο», όμως μπορούν να προσφέρουν νέες μορφές γνώσης για τη σύγχρονη πραγματικότητα. Ο «κονσεπτουαλισμός» είναι εδώ μια κομβικής σημασίας έννοια γιατί, αφενός, μπορεί να υποστεί ριζική κριτική επεξεργασία ώστε να μην περιορίζεται από το δυτικό εννοιολογικό μονοπώλειο και, αφετέρου, μπορεί να συμβάλει σε ένα καλλιτεχνικό παράδειγμα που εστιάζει περισσότερο στην παραγωγή πληροφορίας και γνώσης και λιγότερο στην καθιέρωση κάποιας αισθητικής ιεραρχίας. Έτσι, τόσο στην έκθεση Global Conceptualism όσο και στη Documenta 11, ο Enwezor θα οριοθετήσει αυτόν τον «άλλο κονσεπτουαλισμό», μέσα από καλλιτεχνικά παραδείγματα και να νέα μοντέλα παραγωγής γνώσης.

Από αυτή την οπτική γωνία ο Enwezor μίλησε για «εννοιολογικές τάσεις» στην αφρικανική ήπειρο, τάσεις που διακρίνονται από ορισμένα χαρακτηριστικά, τα οποία όμως δεν μπορούν να κατηγοριοποιηθούν με βάση την «αντι-υλιστική», «διαδικασιακή», «γλωσσολογική» πρόταση της εννοιολογικής τέχνης, όπως αυτή περιγράφεται στην πρόσφατη ιστορία. Ο «άλλος» εννοιολογισμός την Αφρικής ξεπηδά μέσα από μια ένταση που ενυπάρχει στα ίδια τα αφρικανικά συστήματα σημασιοδότησης (systems of signification): πρόκειται για την ένταση ανάμεσα στην «αντικειμενώδη» και την «προφορική» διάσταση της δημιουργικής διαδικασίας. Αντικείμενα που δεν είναι «αυτόνομα» καλλιτεχνικά έργα συνοδεύονται από ερμηνείες, φήμες, λογοπαίγνια, προφορικούς λόγους που παράγουν ιδέες και επικοινωνία. Το «αντικείμενο» δεν κατακτά ποτέ κάτι σαν μια απόλυτα εκθετική (αισθητικά αυτόνομη) αξία αλλά συνοδεύεται πάντα από πολύπλοκες κοινωνικές διαδικασίες ερμηνείας που επηρεάζονται από προφορικές παραδόσεις. Η φωνητική-προφορική διάσταση των αντικειμένων και των κοινωνικών πρακτικών αποτελεί το αντικείμενο της εξονυχιστικής έρευνας που πραγματοποίησε ένας, πολύ σημαντικός

για τον Enwezor, καλλιτέχνης, το έργο του οποίου θα αποκτήσει περίοπτη θέση στη Documenta 11. Πρόκειται για τον Frédéric Bruly Bouabré, στον οποίο θα σταθούμε με περισσότερη λεπτομέρεια στην επόμενη ενότητα. Αξίζει όμως να δούμε παράλληλα τον τρόπο που Enwezor εντοπίζει, με αφορμή το έργο του Bouabré, ένα διαφορετικό νόημα του «αφρικανικού κονσεπτουαλισμού»:

‘Στην αφρικανική τέχνη, δύο πράγματα βρίσκονται συνεχώς σε λειτουργία: το έργο και η ιδέα του έργου. Αυτά δεν είναι αυτόνομα συστήματα. Το ένα έχει ανάγκη το άλλο και αντίστροφα. Η παράφραση μιας Igbo ιδέας δια φωτίζει τη σχέση αυτή: όπου στέκεται κάτι που μπορεί να ειπωθεί, υπάρχει κάτι άλλο που στέκεται δίπλα του και δεν μπορεί να ειπωθεί αλλά συνοδεύει το αντικείμενο. Στην υλική της βάση, η αφρικανική τέχνη είναι αντικειμενώδης [object-bound], αλλά στο νόημα και στην πρόθεσή της είναι παραδόξως αντι-αντικειμενώδης και αντι-αντιληπτική, δεσμευμένη από τους πολλούς τρόπους να μεταφέρει ιδέες, όπου η ομιλία και η προφορική επικοινωνία αξιολογούνται ιδιαίτερα. Το έργο ενός καλλιτέχνη όπως ο Frédéric Bruly Bouabré είναι μια προέκταση της ιδέας αυτής. Κι αν ο Bouabré θέλησε να βάλει τις λέξεις και τις ιδέες του στο χαρτί, υπάρχει ένα καθαρό ιδεολογικό κίνητρο για να κάνει κάτι τέτοιο. Παρ’ όλα αυτά, τα στοιχεία του αποϋλωμένου αντικειμένου δεν σημαίνουν αυτά καθ’αυτά ότι το αντικείμενο δεν αξιολογείται είτε ότι η κουλτούρα της οπτικής μνήμης νεκρώνεται υπό το βάρος της όρασης. Σίγουρα δεν μπορώ να εντοπίσω μια αυτό-αναστοχαστικότητα με την οποία οι καλλιτέχνες ήθελαν σκόπιμα να αποσπάσουν την λειτουργία του έργου τους από το οπτικό πεδίο. Πιο συγκεκριμένα, στην αφρικανική τέχνη λειτουργεί μια έγκληση [interpellation] του αντικειμένου και της γλώσσας.’³⁴²

Ο Enwezor δεν ενδιαφέρεται για την κατασκευή μιας απόλυτα «διαφορικής» ταυτότητας και αφήγησης, δεν ενδιαφέρεται για την οριοθέτηση μιας καθαρής

³⁴² Okwui Enwezor, “Where, What, Who, Whom: A Few Notes on ‘African’ Conceptualism”, στο Philomena Mariani (ed.), *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*, κατάλογος ομόθυμης έκθεσης, στο Queens Museum of Art, New York, 1999. Επίσης στο διαδίκτυο http://www.artafrica.info/html/artigotrimestre/artigo_i.php?id=3

πολιτισμικής διαφοράς. Αυτό που μπορεί τελικά να ονομαστεί «κονσεπτουαλισμός» δεν κρύβεται σε κάποια παράδοση ή σε παραδοσιακές αφρικανικές μορφές δημιουργικότητας. Οι αντιφάσεις είναι βαθύτερες και οι ιστορικές διαδρομές εξαιρετικά πολύπλοκες. Μάλιστα, οι σύγχρονοι Αφρικανοί καλλιτέχνες γνωρίζουν, πια, αρκετά καλά τις εννοιολογικές στρατηγικές που κυριαρχούν και στη δύση και συχνά αισθάνονται ότι μοιράζονται κάποιες «κοινές έννοιες» της νεωτερικότητας. Έτσι δεν μπορούμε να οδηγηθούμε με ακρίβεια σε κάποια πολιτισμική σύγκριση ή σε κάποια καθαρή οριοθέτηση του «δυτικού» και του «αφρικανικού» κονσεπτουαλισμού. Η πολυπλοκότητα και οι στρατηγικές των εννοιολογικών πρακτικών επικαθορίζονται συχνά και από πολιτικο-ιδεολογικές συγκυρίες.

Για παράδειγμα, όπως ήδη, εν μέρει, εξετάσαμε, οι στρατηγικές των καλλιτεχνών που λειτουργούσαν και επικοινωνούσαν υπό τις συνθήκες του άπαρτχάιντ ήταν συχνά αποτέλεσμα αντίδρασης σε συγκεκριμένες πολιτικές και ιδεολογικές ηγεμονίες. Σε άλλα μετααποικιακά κράτη, όπως στη Σενεγάλη του φιλοσόφου-συγγραφέα προέδρου Leopold Senghor (την περίοδο 1960-1980), η επίσημη κρατική ιδεολογία της *negritude* δημιουργούσε αυστηρές συνθήκες έκφρασης αλλά και αρκετές αντιδράσεις στον κρατικό διδακτισμό. Οι αντιδράσεις στην κρατική ιδεολογία έλαβαν, σε ορισμένες (διακριτές) περιπτώσεις, τη μορφή συνειδητών εννοιολογικών πρακτικών – όπως αυτές που ανέπτυξαν ορισμένοι σενεγαλέζοι καλλιτέχνες, συγγραφείς, περφόρμερς, σκηνοθέτες και μουσικοί που, το 1973, συγκρότησαν στο Dakar την ομάδα Laboratoire Agit-Art, μια ομάδα πειραματισμού που στόχευε στην αμφισβήτηση του κρατικού φορμαλισμού και της θεσμοποιημένης *art nègre*. Η ανεξάρτητη Σενεγάλη του Senghor υπήρξε χαρακτηριστικό παράδειγμα διεκδίκησης μιας εθνικής ταυτότητας με την κεντρική συμβολή του πολιτισμού και των τεχνών. Ο ίδιος ο Senghor, με ζωντανές θεωρητικές παρεμβάσεις και εισηγήσεις, επιχειρούσε να ορίσει τα συστατικά μιας νέγρικης τέχνης και κουλτούρας που, ενώ θα συνομιλούσε με τον δυτικό μοντερνισμό, θα υπερετούσε ορισμένες υποτιθέμενες «τοπικές» αξίες όπως το συναίσθημα, ο ρυθμός, η ζωτική δύναμη, η σχέση με τη γη κ.λπ.³⁴³ Η κρατικοδίαιτη Σχολή Καλών Τεχνών του Dakar ανασυστάθηκε για να ενσαρκώσει το αισθητικό πρόγραμμα του Senghor παράγοντας έναν ιδιόμορφο φορμαλισμό με ημι-αφαιρετικά στοιχεία και

³⁴³ Βλ. Ima Ebong, “Negritude: Between Mask and Flag – Senegales Cultural Ideology and the Ecole de Dakar”, στο *Reading the Contemporary: African Art from Theory to the Marketplace*, (eds) Olu Oguibe and Okwui Enwezor, Λονδίνο, inIVA, 1999, σελ. 132.

παραδοσιακές αναφορές σε μάσκες, άγρια ζωή και χειροτεχνία. Οι καλλιτέχνες του Laboratoire αντέδρασαν στον πολιτιστικό εθνικισμό και στο αισθητικό μονοπώλιο της «Σχολής του Dakar» υιοθετώντας την πολιτική στρατηγική της δυτικής πρωτοπορίας, της «αντι-τέχνης», της περφόρμανς, των εφήμερων παρεμβάσεων και της πρόκλησης αναταραχής (agitation). Χρησιμοποιούσαν μάσκες, εθνικά και επαναστατικά σύμβολα, γλυπτά, φωτογραφίες του Guevara και του Mandela, και άλλα αντικείμενα ως σκηνικά για τις δράσεις τους αλλά όχι ως νοηματικούς άξονας κάποιας εθνικής πολιτιστικής ταυτότητας. Η Ima Ebong περιγράφει το πώς το εργαστήριό τους μετατρέποταν σε σκηνικό χώρο:

‘Αυτή η οικειοποίηση και ανάμειξη τοπικών συμβόλων με εικόνες και πολιτικές σκηνές από μια ποικιλία πηγών αντανakλά την προσπάθεια της ομάδας Laboratoire AGIT-art να επεκτείνει την καλλιτεχνική δραστηριότητα πέρα από τις φορμαλιστικές συμβάσεις της Σχολής του Dakar. Σκορπισμένες πάνω σε τραπέζια και καρέκλες βρίσκονται τυλιγμένες ξεθωριασμένες σημαίες της Σενεγάλης. Εδώ βρίσκεται μια σημαία παγιδευμένη στις ρίζες ενός κάκτου· παραπέρα, δεμένη με ένα βαρύ σκοινί, μια σημαία τυλίγει ένα ανθρώπινο ομοίωμα· και η είσοδος στον χώρο αποτελείται από μια σημαία στερεωμένη σε μια μάσκα, ένα κομμάτι που χρησιμοποιούνταν σαν σκηνικό σε μια από τις περφόρμανς τους. Η κυριαρχία της σημαίας στον χώρο παραπέμπει στην ενασχόληση του Laboratoire AGIT-art με την κρατική εξουσία και δικαιοδοσία. Μέσα σε έναν χώρο που μοιάζει σαν ψεύτικο δικαστήριο, το κράτος μοιάζει να δικάζεται, όπως συμβολίζεται από την δεμένη και φιμωμένη ανώνυμη φιγούρα με τα μαύρα γυαλιά που βρίσκεται τυλιγμένη στη σημαία.’³⁴⁴

Επομένως, μια σειρά από διάσπαρτες διαδικασίες, που ενίοτε συνδέονται με τις αισθητικές ρήξεις των μητροπολιτικών κέντρων και ενίοτε όχι, μπορούν να αξιώσουν την αναφορά στο κονσεπτουαλισμό, ως ένα φαινόμενο που όμως νοηματοδοτείται «από την αρχή» δίχως θεσμικά στεγανά. Ο Enwezor προτείνει πως η διεκδίκηση της κατηγορίας του κονσεπτουαλισμού συνδέεται με τον εντοπισμό των αδιόρατων

³⁴⁴ Ima Ebong, “Negritude: Between Mask and Flag – Senegales Cultural Ideology and the Ecole de Dakar”, στο *Reading the Contemporary: African Art from Theory to the Marketplace*, (eds) Olu Oguibe and Okwui Enwezor, Λονδίνο, inIVA, 1999, σελ. 141.

αυτών νημάτων που μπορεί να συνδέουν την τέχνη του Laboratoire με ορισμένες κατηγορίες του δυτικού κονσεπτουαλισμού, του ευρω-αμερικανικού άξονα, όπως κωδικοποιήθηκαν από την Lucy Lippard («η τέχνη ως ιδέα» και η «τέχνη ως δράση») και ταυτόχρονα να αποσυνδέουν τις αφρικανικές πρακτικές από τη δυτική εννοιολογική τέχνη καθώς βασίζονται σε εσωτερικές πολιτικές και ιδεολογικές ρήξεις. Τα πολιτιστικά νήματα και δίκτυα δημιουργούν πολύπλοκες γενεαλογίες. Για παράδειγμα, η πρωτοποριακή αντι-φορμαλιστική στάση που υιοθέτησε το Laboratoire επηρέασε, ως ένα βαθμό, αρκετούς καλλιτέχνες, όπως τον νιγηριανό μουσικό, περφόρμερ, πολιτικό ακτιβιστή Fela Anikulapo Kuti. Τη δεκαετία του 1960 ο Kuti σπούδαζε μουσική στο Λονδίνο. Όταν επέστρεψε στη Νιγηρία, το 1963, αντέδρασε στην διεφθαρμένη μετα-αποικιακή πολιτική σκηνή της Νιγηρίας. Το 1969 βρέθηκε για μουσική περιοδεία στην Αμερική και επηρεάστηκε από την πολιτική του κινήματος της Μαύρης Δύναμης. Γυρίζοντας ξανά στη Νιγηρία δημιούργησε έναν καλλιτεχνικό χώρο-μουσικό στούντιο που κήρυξε «ανεξαρτησία» από τη Νιγηρία. Τα τραγούδια και η μουσική του ήταν κριτική απέναντι στην στρατιωτική κυβέρνηση και στις πρακτικές του στρατού. Ο ίδιος, οι συμμετέχοντες και ο χώρος που στεγάζονταν δέχτηκε πλήθος βίαιων επιθέσεων. Το 1979 θα ιδρύσει ένα πολιτικό κόμμα και θα υποβάλλει υποψηφιότητα για πρόεδρος. Με την πολύπλευρη δραστηριότητά του επιχειρούσε να συνδέσει τη Jazz και funk μουσική με ένα πολιτικό στυλ ζωής. Τα μουσικά του άλμπουμ, που συχνά στρέφονταν ενάντια στο άπαρτχαϊντ, τον οδήγησαν στη διεθνή σκακιέρα του πολιτικού ακτιβισμού.

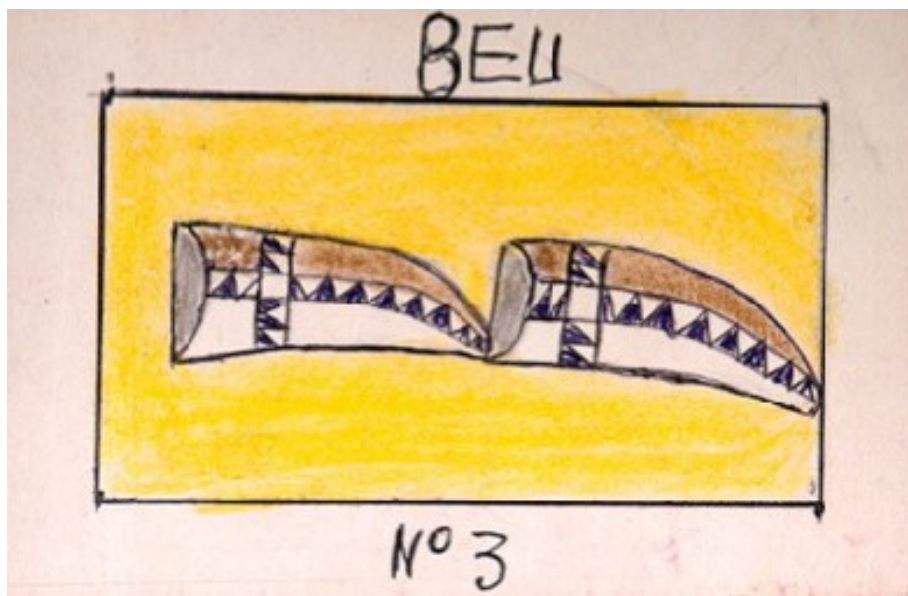
7.3. Οι γλώσσες της Documenta 11.

Όμως, οι μορφές πολιτικού ακτιβισμού ενάντια στις πολιτικές, ιδεολογικές και πολιτισμικές ηγεμονίες των μετααποικιακών κρατών δεν είναι οι μόνες εκδοχές ενός «αφρικανικού κονσεπτουαλισμού», στο βαθμό που η έννοια αυτή οφείλει να αποκτήσει ένα ευρύτερο περιεχόμενο. Ο Enwezor επιχειρεί να εντοπίσει ορισμένες διαστάσεις της «αφρικανικής τέχνης» που θα μπορούσαν να λειτουργήσουν σχεδόν συμβολικά για το μοντέλο μιας τέχνης που συμβάλει συνειδητά στη παραγωγή

κοινωνικής γνώσης – προετοιμάζοντας το έδαφος για το εγχείρημα της Documenta 11. Έτσι, στον χώρο της Documenta θα συναντήσει κανείς σε κομβική θέση το έργο ενός καλλιτέχνη που όχι μόνο εκπροσωπεί, για τον Enwezor, μια νέα αντίληψη για τον κονσεπτουαλισμό αλλά οριοθετεί μια μορφή τέχνης που τοποθετεί την έρευνα και τη γλώσσα στο επίκεντρο της καλλιτεχνικής διαδικασίας. Μια «προφορική» διάσταση του αφρικανικού κονσεπτουαλισμού δεσπόζει στο έργο του, γεννημένου το 1923, στην Zéprégühé της Ακτής του Ελεφαντοστού, Frédéric Bruly Bouabré, ενός μεταφραστή και αποικιακού πληροφοριοδότη των ανθρωπολόγων και των εθνογράφων που, το 1948, αποφάσισε, μετά από ένα όραμα που υποστηρίζει ότι είχε, να εγκαταλείψει τη δουλειά του και να αφοσιωθεί στην καταγραφή, μεταγραφή και μετάφραση της ταχύτατα εξαφανιζόμενης προφορικής κουλτούρας των Bété. Η καταγραφή αυτή θα γίνει αντιληπτή ως μια αντι-αποικιακή απόπειρα αντίστασης στην κυριαρχία των γαλλικών στο εκπαιδευτικό σύστημα της χώρας του. Αν και επηρεασμένο από μορφές της κλασσικής αφρικανικής τέχνης, το εννοιολογικό εγχείρημα του Bouabré χαρακτηρίζεται, σύμφωνα με τον Enwezor, από ένα ενδιαφέρον ‘για τα σημεία και τα συστήματα, τη γλώσσα και τη συμβολική, την υποκειμενοποίηση έναντι της αναπαράστασης, την όραση έναντι της όψης, την ταξινόμηση, τα τεκμήρια, τις λίστες, την κωδικοποίηση, την ετοιμολογία, τις αρχειακές πρακτικές, και τον πειραματισμό με το γραπτό κείμενο σε αντίθεση με την παραγωγή εικόνων – όλα συνδεδεμένα με την προσεκτική μεταγραφή της προφορικής κουλτούρας του λαού του, των Bété.’³⁴⁵

Ακολουθώντας το όραμά του, ο Bouabré έ χρησε τον εαυτό του Sheik Nadro (Αυτός που δεν ξεχνάει) και συνέχισε συνειδητά για το υπόλοιπο της ζωής του τη δουλειά του ταξινόμου-καλλιτέχνη. Ανέπτυξε μια ιδιόρρυθμη θεωρία της γλώσσας ως ένα εργαλείο διατήρησης της μνήμης και ανακατασκευής της ιστορίας. Η θεωρία αυτή τον οδήγησε στην εφεύρεση ενός Bété αλφάβητου. Επιχείρησε να αποσαφηνίσει νοήματα που συνδέονται με φαινόμενα που είχαν για τους Bété ιδιαίτερη φύση και σημασία και να αποκωδικοποιήσει όνειρα, εικόνες με διφορούμενο και οριακό περιεχόμενο. Για τον Enwezor, η δουλειά αυτή του προσδίδει το ρόλο του ‘κοσμολόγου των σημείων και των αριθμών, του ταξινόμου της εθνογραφικής

³⁴⁵ Okwui Enwezor, “Where, What, Who, Whem: A Few Notes on ‘African’ Conceptualism”, στο Philomena Mariani (ed.), *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*, σελ. 112.



Εικόνα 22, Frederic Bruly Bouabre, από τη σειρά *Alphabet Bete* (1990-1991) .

γνώσης, του καταγραφέα της ιστορίας του λαού του.³⁴⁶ Με καβαλιστική ακρίβεια, όπως ο Enwezor υπογραμμίζει, αναλύει την δομή των αριθμών και των λέξεων, τα πολλαπλά συσχετιστικά νοήματα και τους συνδυασμούς τους ως σημάδια που συνδέονται με το ασυνείδητο. Προτείνει θεωρίες και ερμηνείες, κατασκευάζει χάρτες, συντάσσει ευρετήρια, γράφει συνόψεις και δημιουργεί ένα εικονογραφικό αλφάβητο με παραπάνω από 450 χαρακτήρες που διευκολύνει την μελέτη και τη διάσωση της προφορικής ιστορίας του λαού του. Το αλφάβητο αυτό θα βοηθούσε, σύμφωνα με τον Bouabré, τον λαό του να αναπτύξει δικό του σύστημα γραφής, διαφορετικό από αυτό των αποικιοκρατών. Για να κατασκευάσει το αλφάβητο θα εφεύρει μια μοναδική αφηγηματική φόρμα από κάρτες που θυμίζουν tarot, πάνω στις οποίες συνδυάζει κείμενο και εικόνα αρθρώνοντας τα σημεία ενός πολύ επεξεργασμένου και πολύπλοκου συστήματος επικοινωνίας. Για να ζωγραφίσει τις κάρτες αυτές χρησιμοποιεί χαρτόνι, πένες ακριβείας, μολύβια κ.α. Το κάθε ένα από αυτά τα κομμάτια έχει ένα κεντρικό οπτικό μοτίβο, το οποίο περιστοιχίζεται από επεξηγηματικό κείμενο περιμετρικά του μοτίβου. Παρουσιάζει το υλικό αυτό σε νοηματικούς κύκλους που απλώνονται σε μια μεγάλη σειρά θεμάτων δείχνοντας κάθε φορά τις σχέσεις ανάμεσα στη γλώσσα, τα σημεία, τα σύμβολα και τους τρόπους ζωής. Συγκεκριμένοι χαρακτήρες του αλφάβητου αντιστοιχούν σε θεματικούς κύκλους που παρουσιάζονται ως μια «επιστήμη του κόσμου», μια επιστήμη που παρουσιάζεται με τη μορφή περιοδικών, ημερολογίων, επιστημονικών ερευνών, βοτανολογικών σπουδών κ.α. Η επιστήμη αυτή συμπεριλαμβάνει γνωμικά, προλήψεις, συμβολικά χρώματα, μετεωρολογικά φαινόμενα, ερμηνείες των σύννεφων και των σχηματισμών τους, τους οποίους ο Bouabré αναπαριστά με φλούδες πορτοκαλιού και καρυδιού, ακόμα και στοιχεία από μοντέρνες αφίσες και λαϊκά αντικείμενα. Από το 1980 μέχρι σήμερα παρουσιάζει έναν ανανεωμένο κύκλο του Alphabet Bété και από το 1982 το κύκλο Scarifications που εστιάζει στα tattoos και στις χαρακιές των αφρικανών. Αν και ο Bouabré έγινε ευρύτερα γνωστός σε καλλιτεχνικούς κύκλους ως ένα είδος αποκρυφιστή, εξαιτίας της συμμετοχής του στην έκθεση Les Magiciens de la terre, ο Enwezor αναγνωρίζει στο πρόσωπο του Bouabré έναν δεινό κονσεπτουαλιστή, αρχειοθέτη και αποδομιστή της γλώσσας και όχι έναν naïve λατρευτικό καλλιτέχνη ή μυστικό του αφρικανικού κόσμου. Η τέχνη

³⁴⁶ Okwui Enwezor, "Where, What, Who, Whem: A Few Notes on 'African' Conceptualism", στο Philomena Mariani (ed.), *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*.



Εικόνα 23, Frederic Bruly Bouabre, *Connaissance du Monde* (1991).

του δεν περιορίζεται στην εθνογραφική τεκμηρίωση ή μίμηση των πηγών αλλά επιχειρεί την διασύνδεση μύθων, θρησκειών, γλωσσικών συστημάτων και οπτικών ιδεών. Ο Bouabré θα μελετήσει σε βάθος τα νοήματα των χαρακιών στα αφρικανικά πρόσωπα ανακαλύπτοντας ότι αποτελούν τόσο μια γλωσσική φόρμα όσο και τελετουργικά μύησης. Τόσο τα tattoos όσο και οι χαρακιές αυτές μεταφέρουν αρχαία εικονογραφικά μηνύματα για των σχηματισμό των ουράνιων παραδείσων, τις πόλεις και τους πληθυσμούς τους, διασώζουν ιδιώματα και παροιμίες. Ο Enwezor, σε κείμενο που δημοσιεύει το 1995 για τον Bouabré, επισημαίνει πως η έρευνα αυτή δεν τον καθιστά εξωτικό «νεκρομάντη» αλλά, αντίθετα, με την σχολαστική εστίαση στην πολυπλοκότητα των συστημάτων σημασιοδότησης, μας κάνει να αμφισβητήσουμε την στερεοτυπική διχοτομία «αρχαϊκό/μοντέρνο». Μας βοηθάει να αντιληφθούμε πως η εικόνα μας για τον «άλλο» βασίζεται συχνά σε προκατασκευασμένες και ανιστορικές ιδέες για το «αρχαϊκό», ιδέες που έρχονται να αμφισβητηθούν από τις πολύπλοκες ρηματικές κατασκευές που ο Bouabré μας προσφέρει. Υπό αυτή την έννοια, ο Bouabré λειτουργεί ως «κολπατζής» (trickster), παρατηρεί ο Enwezor – υιοθετεί μια φαινομενικά πριμιτιβιστική αισθητική για να «εκθέσει» τον θεατή στην ίδια του την ερμηνευτική ανεπάρκεια-ιδιοτέλεια. Ο Enwezor σχολιάζει την επιλογή των επιμελητών της έκθεσης «Worlds Envisioned: Alighiero e Boetti and Frédéric Bruly Bouabré» στο Dia Center for the Arts (1994) που παραθέτει την ενότητα Alphabet Bété του Bouabré στα έργα του, ιταλού πρωταγωνιστή της Arte Povera, Alighiero e Boetti, που αναπαριστούν χάρτες με μετατοπισμένα όρια και κέντρα. Σε μια πρώτη ανάγνωση της παράθεσης που επιχειρεί η έκθεση, ο Boetti υποτίθεται ότι εκπροσωπεί την «εννοιολογική ακρίβεια» ενώ ο Bouabré την «εξωτική naïveté». Όμως, τελικά, ο Enwezor θεωρεί πως η παράθεση αυτή ανατρέπει το μεταμοντέρνο εξωτισμό γιατί υπονομεύει την αφαιρετική λογική με την οποία ο εξωτισμός λειτουργεί. Αναφερόμενος στην παράθεση αυτή σχολιάζει: 'Αυτό βεβαίως αρνείται και υπονομεύει την μεταμοντέρνα προτίμηση για μια μεγάλη και ενοποιητική ανασύσταση μιας υβριδικής ετερότητας με το άρωμα του μετα-βιομηχανικού εναγκαλισμού της «διαφοράς».'³⁴⁷ Ο Bouabré είναι, για τον Enwezor, «μεταμοντέρνος» με μια άλλη έννοια: καταγράφει, τεκμηριώνει έναν κόσμο που ζει ανάμεσα στο χαοτικό μοντέρνο Abidjan και σε μια φαντασιακή πραγματικότητα που περιστοιχίζεται από αρχαίες παραδόσεις. Αυτός ο κόσμος βιώνει την διαρκή

³⁴⁷ Okwui Enwezor, "The Inverted Sign: Regarding Frédéric Bruly Bouabré", στο *NKA: Journal of Contemporary African Art*, No 2, Άνοιξη/Καλοκαίρι 1995, σελ. 46.

«συστολή» και «αποκάλυψη», βιώνει μια «διακύβευση», βρίσκεται ανάμεσα στη γνώση και την αμφιβολία. Αυτή τη διακύβευση ενσαρκώνουν οι γραφιστικοί συλλογισμοί που κατασκευάζει ο Bouabré – οι κάρτες που σχεδιάζει αναπλαισιώνουν ακριβώς αυτό. Ο κόσμος του μπορεί να μοιάζει σολιπσιστικός, δίχως νόημα. Η συμβολική του γλώσσα υιοθετεί «αυθαίρετα» μια σειρά από σημεία της μαζικής κουλτούρας, της μητροπολιτικής ζωής και δημοσιότητας: ο Montgomery Clift, ο Jean-Paul Belmondo και η Coca Cola συνυπάρχουν με αφρικανικά συστήματα γραφής και αναμειγνύονται με ένα προσωπικό χιούμορ. Δυο αφρικανικές φιγούρες, που θα μπορούσαν να προέρχονται από κάποιο πριμιτιβιστικό-κυβιστικό σχέδιο του Picasso, βρίσκονται σε μια εντελώς άβολη ερωτική περίπτυξη. Στο κάτω περιθώριο της κάρτας διαβάζουμε: «Femme à toujours coïter et le pygmée diable».

Στην Documenta 11 θα παρουσιαστεί ο κύκλος Poids d'or (Χρυσά βαρύδια, 1989) που συμπεριλαμβάνει παλιά βαρίδια που χρησιμοποιούνταν από τον λαό των Akan για τη μέτρηση του χρυσού και τα οποία εκτίθενται σήμερα στο Côte d'Ivoire Museum. Ο Bouabré κατασκευάζει κάρτες πάνω στις οποίες επανερμηνεύει τα βαρίδια αυτά ως σύμβολα που εκφράζουν διάφορες περιγραφές της φύσης, της κοινωνικής ζωής, των αρετών, ενώ ταυτόχρονα σχηματίζουν παροιμίες. Σύμφωνα με την ερμηνεία της Maria Fernandez, με αυτό το είδος μελέτης, ο Bouabré αμφισβητεί την ιδέα της κατανόησης και υπογραμμίζει το σχετικό χαρακτήρα όλων των συστημάτων σημασιοδότησης.³⁴⁸ Βέβαια, η παρουσία ενός τέτοιου πολύπλοκου συστήματος μέτρησης της αξίας μέσα στο χώρο της Documenta αποκτά έναν επιπρόσθετο αλληγορικό χαρακτήρα καθώς η Documenta είναι ένας χώρος που οι αξίες των έργων που θα βρεθούν στο εσωτερικό του θα επηρεαστούν οριστικά. Για περίπου πενήντα χρόνια ο Bouabré θα γράψει έναν εκπληκτικά μεγάλο αριθμό βιβλίων πάνω στα κλασικά αφρικανικά συστήματα αναπαράστασης.³⁴⁹

Η παρουσία τέτοιων συμβολικών επεξεργασιών μέσα στο χώρο της Documenta γεννά μια σειρά από ερωτήματα σε σχέση με το είδος της «γνώσης» και της «εμπειρίας» που οι μέγα-εκθέσεις επιχειρούν να μεταφέρουν στους θεατές τους. Ερχόμαστε αντιμέτωποι με μια γλωσσική πολυπολιτισμικότητα που μας καθιστά συμμέτοχους σε διαδικασίες πολιτιστικής ορατότητας, διεκδίκησης της ορατότητας,

³⁴⁸ Maria Fernandez, "Documenta 11: A critical perspective", στο *NKA: Journal of Contemporary Art*, No 18, Άνοιξη/Καλοκαίρι 2003, σελ. 50.

³⁴⁹ Ορισμένοι τίτλοι βιβλίων του Bouabré είναι οι 'Le Langage des symboles africains dans les musées' (1975), 'Le calendrier du mode noir d' origine (Bété)' (1982), 'Le musée du visage africain' (1975) κ.α.



Εικόνα 24, Άποψη εγκατάστασης του Bouabre.

της διαφοράς, του νοήματος κ.λπ. Όπως ακριβώς συμβαίνει στην επαφή με ερευνητικά έργα όπως αυτά του Bouabré, ο δυτικός θεατής βιώνει την ανεπάρκειά του μπροστά στα αχανή συμβολικά συστήματα – μια έλλειψη πρόσβασης που μπορεί να συνοδεύεται από το δέος ενός κάποιου «υψηλού» αλλά και μια πλοήγηση σε συνειρμούς που, ενδεχομένως, έχουν κάτι μερικώς αναγνώσιμο. Αυτή όμως η σκηνοθετική πρόκληση του πολιτισμικού δέους ενδέχεται να καθιλώνει τον θεατή σε μια θέση μοιρολατρικής-παθητικής ενατένισης που περιέχει σάστισμα και θαυμασμό, τελικά, σε μια αρκετά κλασσική εκδοχή της αισθητικής εμπειρίας. Η οξύτητα και το καυστικό χιούμορ που χρησιμοποιεί ο Bouabré ίσως ανατρέπει την παθητική αυτή στάση, στο βαθμό που προκαλεί ένα απρόσμενο είδος συμμετοχής που υποβαθμίζει την αίγλη του αντικειμένου και την, δήθεν, απροσπέλαστη σοφία της παράδοσης του «δημιουργού». Όμως δεν είναι λίγες οι περιπτώσεις έργων που το συμβολικό σύστημα που μας προσφέρει ο καλλιτέχνης μετατρέπεται σε μια καθαρά μυστικιστική γλώσσα που διεκδικεί τη μοναδικότητα της «μυστικής εμπειρίας» και, εν τέλει, της συμμετοχής σε μια διαφορετική πολιτισμική ταυτότητα. Ενδέχεται δε, μια τέτοια διεκδίκηση παραδοσιακής «γνώσης» να συναντά τα μονοπάτια του δυτικού μυστικισμού και να «συγκλίνει» σε ένα χώρο που μια ορισμένη «παραδοσιακή-αρχαϊκή αλήθεια» υποτίθεται ότι αντιμάχεται την πολιτιστική ηγεμονία. Η γλώσσα ορισμένων έργων επιζητά κάποιο είδος «νομιμοποίησης», δηλαδή αναγνώριση από το «βλέμμα» ενός διεθνούς κοινού που εργάζεται ή συνδέεται με την πολιτιστική βιομηχανία.

Τόσο ο καλλιτεχνικός διευθυντής Enwezor όσο και η επιμελητική ομάδα της Documenta 11 δεν θα επιλέξουν για την έκθεση έναν καλλιτέχνη που, ωστόσο, συμμετείχε στο αφρικανικό τμήμα του «Παγκόσμιου Κονσεπτουαλισμού» που επιμελήθηκε ο Enwezor και αποτέλεσε σημείο αναφορά για τον επανορισμό ενός «αφρικανικού κονσεπτουαλισμού». Αξίζει να αναφερθούμε στον εν λόγω καλλιτέχνη διότι η πρόσληψη των έργων του από το πεδίο της τέχνης μας βοηθάει να κατανοήσουμε τις διαδικασίες πολιτισμικής νομιμοποίησης που λαμβάνουν χώρα στο εσωτερικό των παγκόσμιων σόου. Η «συμβολική» και η «γλώσσα» του εν λόγω καλλιτέχνη γίνονται αντιληπτές ως μια σχεδόν ιερή μορφή κονσεπτουαλισμού που συνοδεύεται από την αύρα μιας αφοσιωμένης πορείας. Όταν ταξιδεύει στο διεθνές καλλιτεχνικό περιβάλλον συνοδεύεται από μυστικούς ποιητές Sufi. Όμως, η ευρύτερη δραστηριότητά του τον διαφοροποιεί από τον παραδοσιακό ρόλο του απομονωμένου μύστη και τον καθιστά συμμετόχο και συνομιλητή της παγκόσμιας πολιτικής ζωής

και σκέψης. Πρόκειται για τον γεννημένο το 1947 στην Αλγερία, αλλά εξόριστο στην Τυνησία, Rachid Koraïchi, έναν σύγχρονο ισλαμιστή που χρησιμοποιεί την αραβική γραφή, στις κλασσικές φόρμες της ισλαμικής τέχνης, απλωμένη πάνω σε υπερμήκεις χάρτινες επιφάνειες, άλλοτε οριζόντια, άλλοτε κάθετα, άλλοτε δημιουργώντας τομές ανάμεσα σε οριζόντιους και κάθετους άξονες, άλλοτε παρεκκλίνοντας από τους άξονες. Η καλλιγραφική αυτή πρακτική αξιοποιεί εικονογραφικά σημεία που θυμίζουν ιδεογράμματα αλλά ωστόσο αποσυνθέτει το αρχικό κείμενο που αποτελεί την πηγή των ρητών και το ανασυγκροτεί σε ένα ανανεωμένο είδος ποίησης, που ο Enwezor το συγκρίνει με τη concrete ποίηση. Τα ρητά που παρελαύνουν στα έργα του αφορούν την δημόσια πολιτική ζωή της χώρας του και την εμπειρία της εξορίας, ενώ τα χρυσά διακοσμημένα κείμενα παραπέμπουν σε πολιτικο-θρησκευτική προπαγάνδα. Σε μια πιο πρόσφατη δουλειά (2007), το Ινστιτούτο Ανθρωπιστικών Σπουδών του Πανεπιστημίου του Michigan κάλεσε τον Koraïchi να κατασκευάσει μια σειρά από κεραμικά πιάτα που επηρεάζονται από την ποίηση δώδεκα ποιητών-πρώην συνεργατών του ινστιτούτου. Ο Koraïchi θα ενσωματώσει τα αγγλικά ποιήματα στα κεραμικά αντικείμενα πάνω στο οποία θα προσθέσει στοιχεία από δικές του πηγές: το μπλε χρώμα γραφής, που στην παράδοσή του συμβολίζει την αιωνιότητα, διαφορετικές αραβικές λέξεις που συνδέονται με την «αγάπη».³⁵⁰

Ο γεννημένος από οικογένεια αλγερινών σούφι Koraïchi ασχολείται σε βάθος με την νουμερολογία, τα σημεία και τον μυστικισμό των Βορειο-Αφρικάνων σούφι ενώ ταυτόχρονα είναι γνωστός μέσα από μεγάλες καλλιτεχνικές διοργανώσεις όπως η 47^η Μπιενάλε Βενετίας για το κοσμοπολίτικο υπόβαθρό και τις διεπιστημονικές του σπουδές στις καλές και διακοσμητικές τέχνες και στην πολεοδομία. Ο Enwezor, που θα συμπεριλάβει τον Koraïchi και στην έκθεση Short Century, τονίζει το διεπιστημονικό υπόβαθρο του κονσεπτουαλισμού του Koraïchi καθώς τα εικονοκλαστικά του έργα δανείζονται στοιχεία τόσο από κλασσικά ισλαμικά κείμενα όσο και από την δουλειά σύγχρονων συγγραφέων και ποιητών της περιοχής του, με τους οποίους συχνά συνεργάζεται καθώς βρίσκονται και αυτοί σε εξορία. Η πρακτική του σίγουρα παρουσιάζει πολύ κοινά με την εθνογραφική δουλειά του Bouabré καθώς, παράλληλα, συνεργάζεται με τεχνίτες-χειρώνακτες της περιοχής της Μεσογείου που ειδικεύονται στη μεταλλουργία, στη κεραμική, στην υφαντική, κ.α. με στόχο να προσφέρει στις παραδοσιακές αυτές πρακτικές ένα νέο καλλιτεχνικό και

³⁵⁰ Nora Feldhusen, "Art without instructions: Poetry finds new life though Rachid Koraïchi's ceramics", στη *Michigan Daily*, 14/11/2007.



Εικόνα 25, Koraichi, Salome (1993).

νοηματικό πλαίσιο. Χαρακτηριστική είναι η συνεισφορά του στην έκθεση «Without Boundary: Seventeen ways of looking» όπου ο Koraïchi θα συμμετάσχει με ένα indigo (μπλε) μεταξωτό έμβλημα με τίτλο «Salome» (1993). Παρουσιάζοντας τον εαυτό του ως «υφαντή» επιχειρεί να αμφισβητήσει την στερεοτυπική εικόνα για τον άντρα ισλαμιστή. Το έμβλημα αυτό, με μυστικές αραβικές γραφές σε χρυσό χρώμα, αποτελεί ένα «καθρέφτισμα του εαυτού» και παραπέμπει στην πίστη των sufi ότι η γνώση για τον εαυτό δεν είναι ποτέ ευθεία και άμεση αλλά βασίζεται πάντα στον καθρέφτη, κάτι που επιτείνεται από την ανάποδη γραφή που ο Koraïchi χρησιμοποιεί. Ταυτόχρονα, η «Σαλώμη» παραπέμπει σε μια αποτυχημένη σχέση που αποδεικνύεται ολέθρια, όπως στον κακόφημο χορό όπου αφαιρείται το κεφάλι του Ιωάννη του Βαπτιστή. Πρόκειται για ευθεία αναφορά στην σημασία του χριστιανισμού στην Αλγερία.³⁵¹

Όπως ακριβώς και ο Bouabré, ο Koraïchi έχει αναπτύξει το δικό του αλφαβητικό και γλωσσικό σύστημα με Berber και Tuareg Tifinagh χαρακτήρες, μαγικά σύμβολα και ταλισμανικούς αριθμούς, φανταστικά κινέζικα και γιαπωνέζικα ιδεογράμματα. Με τον τρόπο αυτό, ο ίδιος θεωρεί πως ανανεώνει την οικογενειακή παράδοση ερμηνευτικής του κορανίου η οποία έχει τις ρίζες της οκτώ αιώνες πριν στην ίδια περιοχή. Ο τρόπος που ο Enwezor προσεγγίζει το έργο του Koraïchi είναι φανερά «εξισορροπητικός». Υπογραμμίζει τα εννοιολογικά στοιχεία που μετασχηματίζουν τη πρακτική του σε σημείο αναφοράς του διεθνούς πεδίου της τέχνης και ταυτόχρονα επιχειρεί να αναδείξει εκείνα τα στοιχεία που διαφοροποιούν την πολιτισμική θέση του Koraïchi εντός του ίδιου του ισλαμικού κόσμου:

‘Η προσοχή του για τη γλώσσα ως αποθήκη της ατομικής και συλλογικής δράσης εκδηλώνεται με την υιοθέτηση τόσο παραδοσιακών στίχων όσο και ανατρεπτικής πολιτικής ρητορικής ώστε να ασκήσει κριτική στα καταπιεστικά καθεστώτα της περιοχής του. Παρ’ όλα αυτά ο Koraïchi δεν είναι αιρετικός, ούτε και ενδιαφέρεται για αυτή την άσχημη, στερεοτυπική εικόνα του Ισλάμ ως φονταμενταλιστικό, άκαμπτο απέναντι σε νέες μορφές λόγου. Προέρχεται από μια παράδοση «διαφωτισμένου Ισλάμ», που τα τελευταία χρόνια έχει

³⁵¹ Michele Light, “Without Boundary: Seventeen ways of looking” στην ιστοσελίδα <http://www.thecityreview.com/ashmoma.html>

ξεκινήσει να συγκεντρώνει τις δραστηριότητές του σε πολλές ισλαμικές χώρες όπου το θέμα του ηθικού ουμανισμού του Ισλάμ συζητείται σε βάθος.³⁵²

Εξετάζοντας την περίπτωση του Koraïchi, ο Enwezor επιχειρεί να διακρίνει το στίγμα ενός «πολιτικού Ισλάμ» που δεν ταυτίζεται με τον φονταμενταλισμό και μπορεί να συνομιλεί με ευρωπαϊκές φιλοσοφικές και πολιτικές παραδόσεις. Το ίδιο θα επισημάνει και στον επιμελητικό πρόλογο που θα γράψει για τη Documenta 11. Στην περίπτωση του Koraïchi, ο Enwezor εντοπίζει εννοιολογικές πρακτικές που έχουν τις ρίζες τους στον πυρήνα της ίδιας της ισλαμικής παράδοσης. Εδώ, αν υπάρχει κάτι που μπορεί να συμβάλλει σε έναν ανανεωμένο ορισμό του «κονσεπτουαλισμού» τότε αυτό εντοπίζεται στην ίδια την ισλαμική τέχνη, όπου το κείμενο (καλλιγραφία) και η γλώσσα (λόγος) νοούνται ως θεμέλια της αναπαράστασης και της νοηματοδότησης διότι αποτελούν μια «υλική εικόνα». Και, φυσικά, ο κονσεπτουαλισμός αυτός αμφισβητεί την κυρίαρχη εννοιολόγηση της δυτικής εννοιολογικής τέχνης ως «άυλης», ως μιας ριζοσπαστικής διαδικασίας αποχωρισμού από τις αισθητές βεβαιότητες του υλικού αντικειμένου.³⁵³ Η «υλικότητα του σημείου», που συνοδεύει την ισλαμική παράδοση δεν μπορεί να συμβαδίσει απόλυτα με την τελετουργική αποϋλωση (dematerialization) της τέχνης που επιδιώχθηκε από τις δυτικές πρωτοπορίες στις αρχές της δεκαετίας του '70. Στην ισλαμική αντίληψη το νόημα εμφανίζεται μέσα από το προφητικό περιεχόμενο του γραπτού κειμένου - ως κάτι που περιέχεται στο ίδιο το σημείο, το οποίο είναι εμποτισμένο με την «υψηλότητα» της ίδιας της γλώσσας (και όχι των εικόνων-σημαινόντων της). Η περίπτωση του Koraïchi αναδεικνύει τα όρια των ιστορικο-θεωρητικών κατηγοριών που περιγράφουν καλλιτεχνικά γένη - εν προκειμένω, την αδυνατότητα οριοθέτησης ενός «καθαρού κονσεπτουαλισμού».

Σε ένα πρόσφατο πρότζεκτ με τίτλο *Homage to Ibn Arabî* (2001), ο Koraïchi ακολουθεί τα μονοπάτια του μυστικού Ibn Arabî (1165-1240), ο οποίος μοιραζόταν αρκετές κοινές ιδέες με χριστιανούς μυστικιστές του Μεσαίωνα και επεδίωκε να σπείρει τις ιδέες του τόσο στην ανατολή όσο και στη δύση. Επιχειρώντας να απαντήσει στο ερώτημα «τι σημαίνει το Όν για τον ίδιο το Θεό» κατέληξε στο

³⁵² Okwui Enwezor, "Where, What, Who, Whem: A Few Notes on 'African' Conceptualism", στο Philomena Mariani (ed.), *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*, κατάλογος έκθεσης, Queens Museum of Art, New York, 1999, σσ. 113-114.

³⁵³ Okwui Enwezor, ο.π.

συμπέρασμα ότι η ύπαρξη είναι ο «λόγος του Θεού» και ότι «το σύμπαν δεν είναι τίποτα άλλο από τον λόγο Του». Ακολουθώντας ορισμένα κλασικά σχήματα μυστικισμού-γνωστικισμού, ο Arabî πίστευε πως κάθε ανθρώπινη ύπαρξη είναι ένα γράμμα που κρύβει μια αλήθεια – μια αλήθεια που για πάντα παραμένει μόνο μερικώς γνωστή στους ανθρώπους. Σύμφωνα με έναν αραβικό μύθο που επεξεργάζεται ο Arabî, όταν το αλφάβητο δόθηκε στους ανθρώπους πέντε γράμματα εξαφανίστηκαν, χάθηκαν, με αποτέλεσμα να μην μπορούμε να αποκωδικοποιήσουμε όλη την αλήθεια της ύπαρξης. Ο Koraïchi αποσπά τμήματα από τα μυστικά κείμενα του Arabî και τα αποτυπώνει καλλιγραφικά πάνω σε δοχεία από πηλό. Αυτή η «θεϊκή αποκάλυψη» του λόγου πάνω στην γήινη ύλη αναλογεί, σύμφωνα με τον ίδιο τον καλλιτέχνη, στην ιδέα του Heidegger ότι το έργο τέχνης αποτελεί μια «από-κάλυψη» του Είναι, μια εμφάνιση που πραγματοποιείται μέσα από λόγια, από την γλώσσα. Στη μυστική σκέψη του Arabî, ο καλλιτέχνης εντοπίζει κάποια κοινά στοιχεία με την χριστιανική ιδέα της δημιουργίας, της πτώσης και της λύτρωσης. Μέσα στην διαθησκευτική μεταφορά που χρησιμοποιεί, ο πηλός αντιπροσωπεύει την ανθρώπινη ταπεινότητα και τα γράμματα δίνουν νόημα στην ανθρώπινη ζωή. Το 1995, τα 21 πηλίνα δοχεία που κατασκευάστηκαν από τον καλλιτέχνη και τους συνεργάτες του διαλύθηκαν σε μια απρόσμενη καταιγίδα που άφησε πίσω μονάχα θραύσματα. Τα δοχεία σώθηκαν από τον φωτογραφικό φακό που είχε προλάβει να τα απαθανατίσει. Ο καλλιτέχνης δέχτηκε την καταστροφή των δοχείων, εφόσον αυτά «επέστρεφαν» έτσι στη γη, και θεώρησε ότι το συμβάν αποδεικνύει ότι τα γράμματα είναι «αθάνατα».³⁵⁴ Με έναν παράδοξο τρόπο η καταστροφή αυτή μας φέρνει πιο κοντά στην εννοιολογική «απούλωση» του έργου - σε έργα, όπως αυτά της Ana Mendieta ή του Ed Ruscha - καθώς η φωτογραφία θα «αναβαθμιζόταν» ως τεκμήριο του εφήμερου συμβάντος.

Η καλλιτεχνική γλώσσα του Koraïchi, παρότι βασίζεται στην επεξεργασία προγονικών πολιτιστικών παραδόσεων, επιδιώκει να ασκηθεί σε ένα κοσμοπολίτικο ύφος κερδίζοντας το «κοινό» των μεγάλων καλλιτεχνικών διοργανώσεων. Έτσι, ο Koraïchi μετατρέπεται σε σύμβολο εκείνης της μορφής διαπολιτισμικού διαλόγου που βασίζεται στην δημιουργία μιας αίσθησης συναντίληψης και «δημοκρατικής συνύπαρξης». Σε ποιο βάθος όμως λαμβάνει χώρα αυτός ο διαπολιτισμικός διάλογος μέσα στα διεθνή καλλιτεχνικά fora; Ποιο είναι η αναλογία ανάμεσα στην παθητική

³⁵⁴ Marilyne Lostia, “Rachid Koraïchi: Letters of Clay - Homage to Ibn Arabî”, στο *NKA: Journal of Contemporary African Art*, No 18, Άνοιξη – Καλοκαίρι 2003, σσ. 84-87.

ορατότητα της πολιτισμικής διαφοράς και στον ουσιαστικό διάλογο μεταξύ διαφορετικών υποκειμενικοτήτων; Υπάρχει κάτι παραπάνω από το επιμελητικό κείμενο και την επιμελητική ιδέα που προτείνει μια συνύπαρξη ή μια σύγκρουση ανάμεσα σε φωνές που, με τον πλέον συνειδητό τρόπο, διεκδικούν την ορατότητα μιας πολιτισμικής ταυτότητας; Περιπτώσεις όπως αυτές του Koraïchi καθιστούν τα ερωτήματα αυτά ακόμα δυσκολότερα διότι, ενώ παρουσιάζονται ως εκπρόσωποι συγκεκριμένων παραδόσεων και πολιτιστικών πρακτικών, ταυτόχρονα διεκδικούν την ανανέωση και, συχνά, την ρήξη με θεμελιοκρατικές εκδοχές της παράδοσης. Η εύρεση κάποιας «αναλογίας» που να καθιστά τα μεγάλα καλλιτεχνικά σόου φορείς κριτικής σκέψης και όχι απλώς χώρους πολιτιστικής διπλωματίας είναι σαφέστατα δύσκολη και ίσως όχι απαραίτητα επιθυμητή. Μέσα σε δαιδαλώδεις χώρους τεκμηρίωσης, πληροφορίας και γνώσης, όπως η Documenta 11, αρκετές μορφές παραδοσιακής-θεμελιοκρατικής πολιτιστικής αντίληψης δεν είναι δυνατόν να «αποκλειστούν» εντελώς ή να βρεθεί ένα επαρκώς τεκμηριωμένο σκεπτικό για έναν τέτοιο αποκλεισμό.

Έτσι, όμως, τα μεγάλα σόου συχνά υπερτιμούν τη σημασία του διαπολιτισμικού διαλόγου ως άλλοθι για την αναπαραγωγή καταπιεστικών μορφών πολιτιστικής παραγωγής, που συχνά δεν τους λείπει η θεαματικότητα. Ίσως το πλέον χαρακτηριστικό παράδειγμα από τη Documenta 11 είναι το μυσταγωγικό βίντεο της Shirin Neshat, το οποίο υπήρξε ένα από τα πιο συζητημένα έργα μεταξύ των θεατών. Το έργο *Tooba* (2002) είναι μια αφήγηση που πραγματοποιείται μέσα από δυο βιντεοπροβολές – η μια βρίσκεται απέναντι από την άλλη και ο θεατής, εγκλωβισμένος στο κέντρο, επιχειρεί να παρακολουθήσει την παράλληλη αυτή αφήγηση. Μέσα σε έναν χώρο περιφραγμένο από έναν τετράγωνο πέτρινο φράχτη βρίσκεται ένα δέντρο. Πάνω στο κορμό του δέντρου ακουμπά ακίνητη μια γυναικεία φιγούρα την οποία βλέπουμε σε πολύ κοντινό πλάνο στη μια προβολή. Στην άλλη προβολή ένα μαυροφορεμένο πλήθος, παράγοντας τελετουργικούς ήχους και μουσική, επιδιώκει να φτάσει σε αυτό τον περιφραγμένο (ιερό) χώρο που βρίσκεται το δέντρο. Όταν το πλήθος προσεγγίσει τον πέτρινο φράχτη του δέντρου η μυστηριώδης γυναίκα-ιεροφάνεια θα έχει εξαφανιστεί. Η Neshat γεννήθηκε στο Ιραν από οικογένεια με έντονο θαυμασμό για τη δύση και το καθεστώς του Σάχη.



Εικόνα 26, Shirin Neshat, *Tooba* (2002).

Ο πατέρας της επεδίωξε να σπουδάσουν όλες οι κόρες και οι γιοί του. Όταν πραγματοποιήθηκε η ιρανική επανάσταση, η Neshat βρισκόταν στο Los Angeles όπου σπούδαζε τέχνη και είχε ήδη έρθει σε επαφή με φεμινιστικές ιδέες. Κρατώντας μια μάλλον ουδέτερη στάση απέναντι στη σύγχρονη ιστορία του Ιράν προσπάθησε, με τη χρήση της φωτογραφίας και του βίντεο, να διερευνήσει τις έμφυλες σχέσεις μέσα στην παραδοσιακή μουσουλμανική κοινωνία. Αν και το έργο της γίνεται συχνά αντιληπτό από το δυτικό κοινό ως μια φεμινιστική κριτική ενάντια στην καταπίεση της γυναίκας, όμως, η Neshat αναπαράγει συχνά την στερεοτυπική εικόνα της μουσουλμάνας ως «σκοτεινής ιέρειας» - η γυναίκα εμφανίζεται ως απόκοσμη φιγούρα που, κυνηγημένη από τα αντρικά βλέμματα, βρίσκει καταφύγιο στο «ιερό». Τα έργα της ταλαντεύονται ανάμεσα σε μια κατάφαση στην παραδοσιακή εικόνα της μουσουλμάνας και στην καταγγελία της έμφυλης κοινωνικής ιεραρχίας. Στην μυθολογική γραμμή που εγκαινίασε με το *Tooba*, η πρόσφατη ενότητα της δουλειάς της, με τίτλο *Women without Men*, εμπνέεται από το απαγορευμένο, στην Τεχεράνη, ομώνυμο βιβλίο του ιρανού Shahrnush Parsipur και σκηνοθετεί, με μαγικό ρεαλισμό, την οδύσσεια πέντε γυναικών στο μετα-επαναστατικό Ιράν – γυναίκες που διώκονται και βρίσκονται στο περιθώριο, τελικά συναντιούνται σε έναν κήπο όπου φτιάχνουν τη δική τους μυστική κοινότητα. Ο θεατής των έργων αυτών μένει με την εντύπωση πως η θέση της γυναίκας στο μουσουλμανικό κόσμο είναι αυτή που είναι εξαιτίας των οιονεί μαγικών δυνάμεων της γυναίκας και μιας ιδιαίτερης σχέσης με τη γη, που προκαλεί δέος στον αντρικό πληθυσμό – όπως η φιγούρα της *Mahdokht*, που βρίσκεται σε ένα μαγικό κήπο και πλέκει μανιωδώς φορέματα για τα παιδιά της, παθιασμένη με την ιδέα της γονιμότητας.³⁵⁵ Η σχέση της γυναίκας με τα φυσικά στοιχεία φетиχοποιείται από τον μυσταγωγικό τρόπο κινηματογράφησης του φυσικού περιβάλλοντος και ακολουθεί την ισλαμική μεταφορά του κήπου ως χώρου γονιμότητας, όπου η ανθρώπινη ύπαρξη μπορεί να μετατραπεί σε δέντρο. Έτσι, ίσως η κριτική που της έχει ασκηθεί ότι κατασκευάζει έναν στερεοτυπικό οριενταλισμό δεν είναι τελείως αβάσιμη. Το ερώτημα όμως που γεννά η παρουσία της μυσταγωγικής-θεαματικής γλώσσας της Neshat σε έναν χώρο όπως η Documenta σχετίζει άμεσα με τους όρους πρόσληψης της φαντασμαγορικής εικαστικής της γλώσσας. Ποιος είναι ο λόγος της παρουσίας ενός θεατή μπροστά στις μαγικές αυτές εικόνες; Σε ποιο βαθμό οι εικόνες αυτές μπορούν να αμφισβητήσουν τις άκριτες

³⁵⁵ Britta Schmitz, “Shirin Neshat,” στο *Shirin Neshat*, επιμ. Britta Schmitz & Beatrice E. Stammer, Βερολίνο και Γκέτινγκεν, 2005.



Εικόνα 27 Shirin Neshat, *Mahdokht*, από την σειρά *Women without Men* (2004).

ταυτίσεις με τις καταπονημένες φιγούρες των γυναικών και να προβληματοποιήσουν τον θεατή απέναντι στις στερεοτυπικές ταυτότητες που καθημερινά επιστρέφουν εξαιτίας του νέο-πριμιτιβισμού και της διαφορικής πολυπολιτισμικότητας; Η κριτική τέχνη της Νοτίου Αφρικής, που, όπως είδαμε, δεσπόζει στη Documenta 11, μας προσφέρει ένα πλαίσιο κατανόησης των τρόπων που η τέχνη μπορεί να ανακαλέσει το πρόσφατο παρελθόν, να το «ανακρίνει» και να συμβάλει στην παραγωγή κριτικά επεξεργασμένων μορφών συνείδησης και ταυτότητας – σε περιοχές που οι ραγδαίες πολιτικές και κοινωνικές αλλαγές κάνουν την ιδέα της ιστορικής γραμμικότητας να φαντάζει ιδιαίτερα προβληματική.

Στον αντίποδα των μυστικιστικών έργων της Shirin Neshat θα συναντήσουμε τα έργα (βίντεο-συνεντεύξεις) του Τουρκικής καταγωγής Kutlug Ataman. Ο Ataman έζησε αρκετά χρόνια της ζωής του στη Γερμανία και τώρα ζει και εργάζεται κυρίως στην Αγγλία. Τα φιλμ του ισορροπούν ανάμεσα στο ντοκιμαντέρ και στη μυθοπλασία, στην αλήθεια και στην αυταπάτη. Με το φακό του καταγράφει «οριακές» - περιθωριοποιημένες φιγούρες τόσο των δυτικών όσο και των Ισλαμικών κοινωνιών στο - φιγούρες που ενσαρκώνουν την κοινωνική, πολιτική, σεξουαλική, εθνική «μεθόριο». Το φιλμ του *Lola + Billyddikid* (1998) ήταν το πρώτο ανεξάρτητο Τουρκικό φιλμ που αντιμετώπιζε ανοικτά τη θεματική της ομοφυλοφιλίας. Το φιλμ γυρίστηκε στο Βερολίνο με Τούρκους και Γερμανούς ηθοποιούς, που ζουν εκεί και ερευνά τους πολλαπλούς τρόπους με τους οποίους η περιθωριοποίηση επιβάλλεται. Το πιο ενδιαφέρον σημείο που αναδεικνύει η ταινία, αλλά και το ευρύτερο έργο του Ataman, είναι το πώς η περιθωριοποίηση αυτή οδηγεί σε μια νέα «προβληματική» μορφή ελευθερίας, μέσα από την συσταλτική διαμόρφωση προσωπικών χώρων. Η λεπτή κινηματογράφηση του Ataman ξεφεύγει από τη στεγνή βιογραφική καταγραφή αφήνοντας ανοικτές κάποιες χαραμάδες ελπίδας που προκαλούν την εντύπωση ότι μπορεί όλα να είναι μια ψευδαίσθηση.

Στο σπιτικό-φιλμ *Semiha B Unplugged* (1997), ο Ataman παρουσιάζει μια οχτάωρη συνέντευξη της ογδονταεφτάχρονης Τουρκάλας ντίβας Semiha Berksoy όπου η πρωταγωνίστρια υποδύεται τους μεγάλους θριάμβους της καριέρας της ως τραγουδίστρια της όπερας, αλλά και ως προσωπική αρτίστα του προέδρου Ατατούρκ. Η Berksoy έζησε ως τραγουδίστρια την μετάβαση από την Οθωμανική αυτοκρατορία στην μοντέρνα Τουρκία και τραγούδησε στην Νέα Υόρκη, στο Παρίσι και στο Βερολίνο, ενώ η καριέρα της τελείωσε άδοξα όταν κατηγορήθηκε ότι ήταν κομμουνίστρια.



Εικόνα 28, Kutlug Ataman, *Semiha B Unplugged* (1997).

Το φιλμ παρουσιάζει μια υπερήλικη επαναστατική περσόνα με έντονα βαμμένα χείλη και μάγουλα σε μια παρακμιακή σκηνή κρεβατοκάμαρας. Η αφήγηση της Berksoy υπερβαίνει τα όρια μεταξύ της πραγματικής ιστορικής μνήμης και της φαντασίωσης αναδεικνύοντας μια μορφή αχαλίνωτης ελευθερίας-ελευθεριότητας οριοθετημένης, ωστόσο, μέσα σε έναν αυτιστικό γκροτέσκ κόσμο. Η Berksoy είναι μια τραγική μεταφορά του υποκειμένου της διασποράς με από μια παράδοξη, όμως, αντιστροφή. Έζησε τη «δόξα» στη δύση και τώρα βρίσκεται στο περιθώριο της Τουρκικής κοινωνίας, εκπροσωπώντας ένα παρελθόν που δεν σηματοδοτεί τίποτα για τον κοινωνικό της περίγυρο.

Στην Documenta 11, ο Ataman παρουσίασε τη βίντεο-εγκατάσταση *The Four Seasons of Veronica Read* (2002) όπου καταγράφει την υστερική εμμονή της ιδιοκτήτριας της Βρετανικής Εθνικής Συλλογής Βολβών καθώς αυτή περιγράφει με κάθε λεπτομέρεια τις διαφορετικές εποχές του βολβού *Hippeastrum*. Ο Ataman ακολουθεί την ηρωίδα του μέσα στην μικρή βοτανική εγκατάσταση, που η τελευταία έχει δημιουργήσει στο διαμέρισμά της στο δυτικό Λονδίνο, χρονογραφώντας την παθιασμένη της ενασχόληση που συχνά αποκαλύπτει μια μετουσιωμένη σεξουαλικότητα. Όπως εξηγεί ο Mark Nash, η ανατρεπτικότητα των καταγραφών του Ataman έγκειται στο τρόπο με τον οποίο «αποπλανεί» τις ηρωίδες του αποκαλύπτοντας ενδόμυχες φαντασιώσεις της προσωπικής ζωής τους, οι οποίες ‘στέκονται γυμνές σε ένα κλίμα αβάσταχτης ειλικρίνειας.’ Μέσα από τις συνεντεύξεις αυτές ο Ataman καταφέρνει να δείξει ότι ‘δεν είναι μόνο στα πεδία της σεξουαλικής ή της φυλετικής διαφοράς που εντοπίζεται η ετερότητα, αλλά και μέσα στην ίδια την ψυχαναλυτική δομή της επιθυμίας.’³⁵⁶

³⁵⁶ Mark Nash, “Kutlug Ataman”, στο *Documenta 11_Platform5:Exhibition/Short Guide*, Hatje Cantz, 2002, σελ. 24.



Εικόνα 29, Kendell Geers, *D-Anger* (2003).

7.4. Documenta 11 και «μνήμη».

Παρά τον ενθουσιασμό των επιμελητών της Documenta 11 με τη μεταφορντική γλώσσα των Hardt και Negri, η έκθεση συμπεριέλαβε σημαντικά έργα καλλιτεχνών που καταθέτουν διαφοροποιημένες εμπειρίες σχετικά με τις διαδικασίες της παγκοσμιοποίησης. Γι' αυτούς η παγκοσμιοποίηση συνεπάγεται ζωντανές διαδικασίες «αποαποικιοποίησης» με αμφισημίες και αβέβαιο τέλος. Αρκετοί Νοτιοαφρικανοί καλλιτέχνες ανέδειξαν το θέμα της «μνήμης», δηλαδή τους τρόπους «διαχείρισης» του πρόσφατου βίαιου νοτιοαφρικανικού παρελθόντος και των τραυμάτων που αυτό αφήνει στα υποκείμενα. Το τέλος του άπαρτχαϊντ και οι επώδυνες διαδικασίες της Νοτιοαφρικανικής Επιτροπής Αλήθειας και Συμφιλίωσης (TRC) επέβαλαν κοινωνικές διεργασίες που καθιστούν τη μαρτυρία, τη περιγραφή, τη μνήμη και το αρχείο σημαντικές διαστάσεις της καθημερινότητας.

Το έργο του νοτιο-αφρικανού λευκού καλλιτέχνη Kendell Geers θα καταστεί, από κάθε πλευρά, εξαιρετικά επίκαιρο. Από το 1980 η τέχνη του Geers συνδέθηκε με την πολιτική αντίσταση στο άπαρτχαϊντ και έλαβε την μορφή εφήμερων παρεμβάσεων, δημόσιων δράσεων και εγκαταστάσεων. Τα έργα του «ωρίμασαν» την περίοδο 1996-97, μετά τις ακροάσεις της Επιτροπής Αλήθειας και Συμφιλίωσης, οι οποίες κατέστησαν τις αδικίες του άπαρτχαϊντ αναπόδραστη πραγματικότητα, απασχολώντας τον τηλεοπτικό φακό και τον τύπο. Το κλίμα που επικρατούσε αμφισβητούσε σε βάθος τα λευκά προνόμια. Τα βίντεο του Geers παρουσιάζονται με την μορφή της βιντεοεγκατάστασης σε κλειστό χώρο όπου πραγματοποιούνται πολλές παράλληλες προβολές του ίδιου θέματος. Το πάτωμα του χώρου είναι γεμάτο από τα καλώδια που οδηγούν στα μόνιτορ προκαλώντας ένα αίσθημα κινδύνου και αποπροσανατολισμού στον θεατή. Στην εγκατάσταση Double Time (2000) τοποθετεί δυο μόνιτορ πάνω σε μια σκουριασμένη σκαλωσιά. Από τις οθόνες βλέπουμε τη μορφή του ηθοποιού Steve McQueen με ρούχα φυλακής, σε μια σκηνή από την ταινία Papillon, να κάνει push-ups μέσα στο κελί του. Προβάλλοντας τη σκηνή σε διαρκή επανάληψη ο McQueen λέει «όλα θα πάνε καλά – όλα θα πάνε καλά» - η φωνή του τότε ακούγεται πολύ σιγά τότε εκρήγνυται εκκωφαντικά μέσα στην αίθουσα. Σύμφωνα με τη Fiona Bradley, 'το έργο μπλέκει το παρελθόν με το μέλλον σε ένα εφιαλτικό παρόν καθώς θυμούμαστε το φιλμ και πιστεύουμε πως ο πρωταγωνιστής επιχειρεί να εξασφαλίσει το μέλλον του, αλλά καθώς υπνωτιζόμαστε από την κύκλο της επανάληψης και της εναλλαγής [...] καταλαβαίνουμε ότι και αυτός και εμείς

είμαστε κλειδωμένοι σε έναν κυκλικό χώρο δίχως διέξοδο.³⁵⁷ Η απειλή που το έργο προαναγγέλλει δεν ονομάζεται ποτέ. Η μορφή της κλειστής λούπας, που χαρακτηρίζει τα βίντεο του Geers αντανακλά τη δύσκολη πολιτική συγκυρία με ένα διπλό τρόπο: πρώτα, στοχεύει να αποκαλύψει μια προβληματική σχέση με το ιστορικό παρελθόν, το παρελθόν ενός λευκού απόγονου των Boers που βιώνει το τέλος του άπαρτχάιντ και την έναρξη μιας εποχής δημόσιων τύψεων, συμφιλιωτικών διαδικασιών, συνεχών αναφορών σε τραυματικά συμβάντα που ανακαλούνται στη συλλογική μνήμη. Δεύτερον, στοχεύει να περιγράψει την προβληματική φύση του παρόντος που δεν μπορεί παρά να οριστεί μέσα από τις επαναλήψεις, τις απηχήσεις των τραυματικών ιχνών στη μετα-άπαρτχάιντ συγχρονία. Έτσι, οι λούπες στα βίντεο «παροντοποιούν» το παρελθόν, επιχειρούν να το κρατήσουν σε μια σχέση διαρκούς συναλλαγής με το παρόν, δεν επιχειρούν να υπεκφύγουν της παραλυτικής ενοχής.³⁵⁸ Η παραλυτική διάσταση πλημμυρίζει το έργο του Geers μέσα από τις ατελείωτες επαναλήψεις της ίδιας χειρονομίας και την εκκωφαντική ένταση του ήχου. Το ίδιο το όνομα (ψευδώνυμο) του καλλιτέχνη είναι κατασκευασμένο μέσα από σπασμωδική προσπάθεια αναδιάταξης του παρελθόντος – πάει κόντρα στο πατριαρχικό έθιμο της ονομασίας του πρωτότοκου γιου με το πατρικό όνομα. Η ημερομηνία γέννησης που δίνει έχει επιλεγεί για να συμπίπτει με τις εξεγέρσεις των γάλλων φοιτητών και τον θάνατο του Marcel Duchamp. Με αυτή τη κατασκευασμένη αυτοβιογραφία υπογραμμίζει το κατακερματισμό της ταυτότητας μέσα από τις διαφορετικές αυταρχικές φωνές με τις οποίες μεγάλωσε.

Η Liese Van Der Watt έχει υποστηρίξει πως τα έργα του Geers προσφέρουν ακριβώς μια επιτελεστική επεξεργασία του τραυματικού συμβάντος. Δεν μιλούν γι' αυτό, δεν το περιγράφουν, δεν το αναπαριστούν αλλά το «αναγκάζουν», μέσα από επιτελεστικά ενεργήματα, να αναδυθεί στο παρόν - το αναυροδοτούν-παροντοποιούν (re-enact). Είναι ένας τρόπος να κατανοήσει κανείς τα αδιέξοδα της «λευκής ταυτότητας» μετά το άπαρτχάιντ. Ο «λευκός» καθίσταται σιωπηλός θεατής, μάρτυρας του πόνου του άλλου – ενός πόνου για τον οποίο δεν είναι ανεύθυνος. Ο μόνος τρόπος να ερευνήσει τη θέση αυτή είναι μέσω της διαδικασίας που ο Dominick

³⁵⁷ Fiona Bradley, "On Lies and Language in the Work of Kendell Geers," στο *Kendell Geers: My Tongue in your cheek*, Les presses du reel, 2002, σελ. 212.

³⁵⁸ Liese Van Der Watt, "Witnessing trauma in post-apartheid South Africa: the question of generational responsibility. (Trauma and Representation in Africa)", στο *African Arts*, Τομος 38, τεύχος 3, 2005, σσ. 34-35.

LaCapra ονομάζει «εμπαθητική αναστάτωση» (empathic unsettlement).³⁵⁹ Μέσα από τη διαδικασία αυτή αναδεικνύεται ένα όριο - κάθε απόπειρα εξιδανίκευσης του ανθρώπινου πνεύματος ως ανθεκτικού, ευγενούς, ικανού να υπερβεί τις έντονες μνήμες συναντά τα όριά της. Μέσα από την «επανάληψη» κανείς κατανοεί ότι κάθε εξιδανίκευση του παρελθόντος έχει ορισμένα όρια επιτυχίας και ότι τα τραυματικά συμβάντα είναι ανθεκτικά στις εκλογικεύσεις. Τα έργα του Geers αναβιώνουν μέσα από υπαινικτικούς σπασμούς την ενοχή και αναγκάζουν τον θεατή να γίνει μέτοχος μιας τραυματικής συνθήκης.

Μέσα από αυτό το σκεπτικό, το 1998, ο Geers οργάνωσε την πτήση ενός αεροπλάνου με μπάνερ που έγραφε την λέξη «guilty» πάνω από την Πραιτόρια. Ήταν η μέρα εορτασμού από δεξιές ομάδες Afrikaner για το ιστορικό οχυρό Klapperkop που αποτέλεσε σύμβολο των Boers ενάντια στους Βρετανούς. Η πτήση αυτή προκάλεσε εκτεταμένη διαμάχη και συζήτηση στα μέσα ενημέρωσης γύρω από το περιεχόμενο της έννοια της ενοχής. Η λέξη guilty, αν και ήταν γραμμένη σε τέσσερις διαφορετικές νοτιο-αφρικάνικες γλώσσες (afrikaans, αγγλικά, Xhosa και Zulu), χωρίς να περιορίζεται έτσι από λευκές συνδηλώσεις, ήταν τυπωμένη με μικρά γράμματα και αχνοφαινόταν από το έδαφος, αφήνοντας την λειτουργία της φήμης να οδηγήσει στα όποια αποτελέσματα. Και όντως οι ερμηνείες που δόθηκαν, τόσο για τη δυσδιάκριτη λέξη όσο και για την πρόθεση του Geers, ήταν ποικίλες. Ωστόσο, η «υπεραντίδραση» της δεξιάς, η οποία θεώρησε ότι η πράξη αυτή θίγει πρωτίστως την πολιτική των Afrikaner, ήταν μια σαφής ένδειξη ότι οι διαχρονικές τελετές και εορτασμοί των δεξιών ομάδων συνοδεύονται, και αυτές, από κάποια μορφή τύψεων και ενοχής.

Οι διαστάσεις της ενοχής δείχνουν ακόμα πιο πολύπλοκες αν συμπεριλάβει κανείς στην εικόνα ένα έργο του Geers από το 1994 με τίτλο Untitled (ANC, AVF, AWB, CP, DP, IFP, NP, PAC, SACP/ 1993-94). Στις 19 Ιουλίου του 1993, την ημέρα που ένα στέλεχος του Inthakas Freedom Party (IFP) θα δολοφονηθεί κατά την διάρκεια της αναταραχής πριν τις πρώτες ελεύθερες δημοκρατικές εκλογές στην Νότια Αφρική, ο Geers θα αποφασίσει να εγγραφεί σε κάθε υπαρκτό νοτιο-αφρικάνικο πολιτικό κόμμα. Στις 7 Φεβρουαρίου του 1994 το έργο του Geers θα

³⁵⁹ Η Liese Van Der Watt αξιοποιεί στην ανάλυση των έργων της Minnette Vari και του Kendall Geers τον όρο «εμπαθητική αναστάτωση» όπως ο Dominick LaCapra τον εισάγει στο έργο του *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2001. Βλέπε Liese Van Der Watt, "Witnessing trauma in post-apartheid South Africa: the question of generational responsibility. (Trauma and Representation in Africa)", σσ. 27-28.

ολοκληρωθεί με την κάρτα μέλους του ακροδεξιού Afrikaner Weerstandsbeweging (AWB) να βρίσκεται στα χέρια του, ανάμεσα σε μια συλλογή καρτών μέλους από όλα τα κόμματα της Νοτίου Αφρικής - κόμματα με έντονα εχθρικές τις μεταξύ τους σχέσεις. Η συνθήκη ήταν πολύ επικίνδυνη για τον Geers και τον εξέθετε σε πιθανά πολιτικά αντίποινα. Όμως, ήταν ένα τρόπος να αναδείξει την επισφάλεια της πολιτικής ταυτότητας στη Νότια Αφρική και την απειλή σωματικής βίας.



Εικόνα 30 Kendell Geers, *Suburbia* (1999).

Με την κίνηση αυτή οι κατακερματισμένες πολιτικές ταυτότητες, οι νέες διαφορές που σχηματίζουν το έθνος της Νοτίου Αφρικής, ενσαρκώνονται από ένα «σώμα σε απειλή». Αυτή η σωματική επισφάλεια αναδεικνύεται και στο πρότζεκτ που παρουσίασε στη Documenta 11, με τίτλο Suburbia (1999): μια σειρά φωτογραφιών που καταγράφουν τα μέτρα ασφάλειας που λαμβάνουν οι ιδιωτικές κατοικίες στο Johannesburg. Όπως θα δείξει, παρά την αισιοδοξία που φέρνουν οι νέες ελευθερίες, οι άνθρωποι φυλακίζονται σε σιδερόφρακτες οικίες και κρεμούν ταμπέλες αμέτρητων ιδιωτικών εταιρειών ασφαλείας. Η μετανεωτερική υπέρβαση της διάκρισης δημόσιο/ιδιωτικό που περιέγραφε η θεωρία του χώρου της *Αυτοκρατορίας* δεν φαίνεται να έχει πραγματικές επιπτώσεις στην περίπτωση της Νοτίου Αφρικής.

Ταυτόχρονα, με την εγγραφή του στην Afrikaner ακροδεξιά, ο Geers επιλέγει συνειδητά, παρά το αντι-άπαρτχάιντ πολιτικό παρελθόν του, την ανάληψη της θέσης και του ρόλου του «δυνάστη». Αναλαμβάνει, στο μετά-άπαρτχάιντ «παρόν», έναν ρόλο, μια ευθύνη που «βαραίνει» τους προγόνους του. Η ανάληψη αυτή έχει ποικίλες συνέπειες. Η ενοχή αναδεικνύεται στην «ενεργητική» της διάσταση, διότι «αποφυσικοποιείται», δεν λειτουργεί πια διαγενεακά μέσω του «μοιραίου» δεσμού αίματος, αλλά εμφανίζεται ως συνέπεια μιας «παράδοξης», ωστόσο συνειδητής, πολιτικής απόφασης. Τόσο στην περίπτωση της πτήσης πάνω από την Πραιτόρια όσο και στην περίπτωση της κομματικής ταυτότητας η ενοχή «αποφυσικοποιείται» - αναδεικνύεται ως ρωγή στην πολιτική ορθότητα των συλλογικών αφηγήσεων που αναπαράγονται μέσα από τα στερεότυπα για τα υποκείμενα και την ιστορία τους. Η ενοχή είναι κυρίως «η ανάληψή της». Στο σημείο αυτό προσφέρεται η δυνατότητα στα υποκείμενα να αναρωτηθούν από την αρχή: ποιος ακριβώς είναι ένοχος; για ποιους λόγους αισθάνεται ενοχή; Πως εκδηλώνεται η ενοχή αυτή στο παρόν; Υπό ποιες προϋποθέσεις μπορεί να γίνει κατανοητή η έννοια της «αμνηστίας» - μια έννοια που απασχόλησε ιδιαίτερα τη σχετική ομάδα της Επιτροπής Αλήθειας και Συμφιλίωσης.

Τούτη η δυσκολία οριοθέτησης εννοιών όπως μνήμη, ενοχή, μαρτυρία και αμνηστία θα βρεθεί στο επίκεντρο της δουλειάς μιας μεγάλης σειράς καλλιτεχνών της Documenta 11. Ένας, ιδιαίτερα προβεβλημένος στα μητροπολιτικά καλλιτεχνικά κέντρα, λευκός Νοτιοαφρικανός καλλιτέχνης είναι ο William Kentridge. Όλο του το έργο περιστρέφεται γύρω από ζητήματα μνήμης, ενοχής και πένθους. Με τα παλιομοδίτικα ασπρόμαυρα κινούμενα σχέδιά του επανασυναρμολογεί, μέσα από ελεύθερους συνειρμούς, τον κόσμο της Ν. Αφρικής. Ανασύρει μνήμες του

άπαρτχαϊντ και επεξεργάζεται την θέση του σε αυτές ως λευκός νοτιο-αφρικανός. Δεν επαναπαύεται στο γεγονός ότι ο πατέρας του είχε πολιτική δράση, ως δικηγόρος, ενάντια στο άπαρτχαϊντ. Ο κεντρικός χαρακτήρας των κινουμένων σχεδίων του Kentridge είναι ο φανταστικός ήρωας Soho Eckstein, ένας αδίστακτος αποικιοκράτης επιχειρηματίας – κτηματομεσίτης – ενίοτε βιομήχανος. Ο ίδιος ο Kentridge αναπαρίσταται ως ο γυμνός-σκυθρωπός καλλιτέχνης Felix Teitlebaum που διατηρεί μυστική σχέση με τη γυναίκα του Soho. Οι κινούμενες ιστορίες παρουσιάζουν την σταδιακή μεταστροφή του Soho, τις τύψεις για τα εγκλήματά του, μέσα σε ένα ρευστό μαγικό περιβάλλον όπου ο Soho μετατρέπεται διαρκώς σε Felix και ο Felix σε Soho. Άλλωστε η φιγούρα του Soho θυμίζει με ανοίκειο τρόπο τη φυσιογνωμία του ίδιου του Kentridge. Η επιλογή της αμφισημίας αυτή είναι συνειδητή. Ο ίδιος ο Kentridge δηλώνει πως ενδιαφέρεται για μια «πολιτική τέχνη» που είναι γεμάτη «[...] αμφισημία, αντιφάσεις, ανολοκλήρωτες χειρονομίες και αβέβαιες καταλήξεις».³⁶⁰

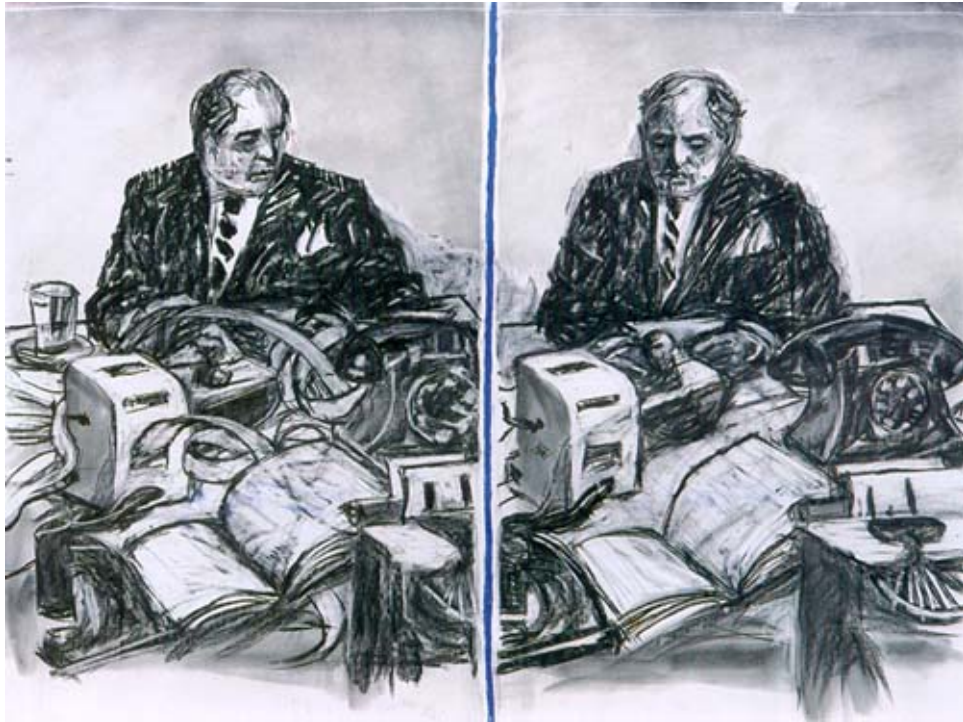
Στο κλασικό του οκτάλεπτο φιλμ *Stereoscope* (1998), ο Kentridge μετατρέπει το Johannesburg σε υποθετικό-μαγικό τόπο του ημερολογίου του Soho. Ο καλλιτέχνης έχει αντλήσει πραγματικές εικόνες του Johannesburg από φωτογραφικά αρχεία τις οποίες παραποιεί, διπλασιάζει, πολλαπλασιάζει με έναν στακάτο ρυθμό διακεκομμένης αφήγησης, σαν να μιμείται τις διαδικασίες της μνήμης. Ο Soho μετασχηματίζεται διαρκώς από άπληστη εγωική φιγούρα σε ενοχική-σκυθρωπή προσωπικότητα – κάτι που συνειδητά αντανakλά τις ψυχικές και τραυματικές διεργασίες της Επιτροπής Αλήθειας και Συμφιλίωσης. Κάθε εικόνα, κάθε αντικείμενο που ο Kentridge σχηματίζεται ξαφνικά διχάζεται και χωρίζεται σε δύο. Ο Soho βρίσκεται στο γραφείο της επιχείρησής του που είναι γεμάτο τηλέφωνα και γραφομηχανές. Μπορεί να είναι κάποια εταιρία εξόρυξης πρώτης ύλης. Κάθε κίνηση που κάνει μέσα στο γραφείο προεκτείνεται στη πόλη με μια μπλε γραμμή που με μηχανικό τρόπο διαμορφώνει το αστικό τοπίο και μετατρέπεται σε υποδομές, σε γεννήτριες ρεύματος, χωρίζει την πόλη σε ζώνες. Τα τηλέφωνα, τα μέσα επικοινωνίας μετατρέπονται σε όπλα και σε στρατιωτικά εργαλεία. Στο τέλος του φιλμ εμφανίζονται οι λέξεις «give» και «forgive». Αποκαλύπτει ότι στα Afrikaans η λέξη «gif» σημαίνει «δηλητήριο».³⁶¹ Οι παραθέσεις αυτές γεννούν ερωτήματα.

³⁶⁰ Τα λόγια του Kentridge παρατίθενται στο Lauri Fistenberg, “William Kentridge’s *Stereoscope*”, στο *NKA: Journal of Contemporary African Art*, No 11/12, Χειμώνας 2000, σελ. 119.

³⁶¹ Lauri Fistenberg, “William Kentridge’s *Stereoscope*”, σελ. 119.



Εικόνα 31, William Kentridge, Stereoscope (1998).



Εικόνα 32, William Kentridge, *Stereoscope* (1998).

Ο Kentridge επιχειρεί να ερευνήσει τη δύσκολη σχέση ανάμεσα στο «δίνω» και στο «συγχωρώ». Δύο ψυχικές στάσεις που ταλανίζουν τον κεντρικό ήρωα του έργου. ‘Τι πρέπει κάποιος να δώσει ώστε να συγχωρεθεί; [...] Ποια είναι η διαφορά στη γενναιοδωρία ανάμεσα στο να δίνεις και στο να συγχωρείς;’³⁶² Ο ήρωας ταλαντεύεται διαρκώς. Τόσο στα έργα του Geers όσο και στα έργα του Kentridge, η ιδέα της συμφιλίωσης δεν είναι μια επιτυχημένη συναινετική διαδικασία ανάμεσα σε δύο αντιμαχόμενες πλευρές, αλλά μια ενδοσκόπηση που πειραματίζεται με την ασυνείδητη ενοχή και αποδέχεται την ύπαρξή της. Οι επαναλήψεις των εικόνων, η βία των απότομων ήχων που συνοδεύουν σκηνές του Hollywood στον Geers, τα αντικείμενα και οι φιγούρες που αποκτούν διττή υπόσταση στον Kentridge περιγράφουν την μετααποικιακή ταυτότητα ως διχασμένη και μερική. Ως μια ταυτότητα που αναδύεται μέσα από την «συγκοπή». Διχασμένη γιατί η πολιτική και κοινωνική θέση που επιχειρεί να ανακτήσει εξαρτάται άμεσα από την θέση που ο «άλλος» θα του αναγνωρίσει και μερική γιατί η τραυματική μνήμη κάνει το παρελθόν να επαναλαμβάνεται και να αμφισβητεί την όποια έννοια γαλήνιας συνύπαρξης. Με άλλα λόγια, η «συμφιλίωση» δεν είναι απλώς μια διαδικασία απονομής δικαιοσύνης αλλά μια διαρκής επεξεργασία των αμφίσημων-ψυχικών διαστάσεων της ενοχής.

Ανάμεσα στα έργα της Documenta 11 εντοπίζει κανείς την βασική αισθητικο-πολιτική πρόταση του Enwezor: τον «τεκμηριωτισμό», την εγκατάλειψη των αισθητικών αντικειμένων και την στροφή προς την υποκειμενική τεκμηρίωση της μετααποικιακής εμπειρίας. Χαρακτηριστικά είναι τα φωτογραφικά έργα του νοτιοαφρικανού φωτογράφου David Goldblatt που αποτυπώνουν αποκαλυπτικές εικόνες της αποικιοκρατίας, τα αποτελέσματα της ολλανδικής εγκατάστασης και αστικοποίησης των νοτιο-αφρικανικών προαστίων και τη διαχρονική τους παρουσία στη μετά-άπαρτχάιντ εποχή. Εξίσου έντονο είναι το έργο που προσφέρει στη Documenta 11 η, γεννημένη στην Ουγκάντα, Zarina Bhimji.

³⁶² Lauri Fistenberg, “William Kentridge’s Stereoscope”, στο *NKA: Journal of Contemporary African Art*, No 11/12, Χειμώνας 2000, σελ. 119.



Εικόνα 33, Zarina Bhimji, *The Wall Brooded* (2001).

Επιστρέφει στο τοπίο του τρόμου, για να αφηγηθεί τη συνέβη στην αιματηρή περίοδο του δικτάτορα Amin, όπου πάνω από 300.000 πολίτες έχασαν την ζωή τους από την καθεστωτική βία. Καταγράφει με τον φωτογραφικό φακό τα αεροδρόμια, τις στρατιωτικές εγκαταστάσεις, τα κελιά της αστυνομίας, τις φυλακές – καταγράφει κενούς χώρους δίχως ανθρώπινη παρουσία, κυρίως τοίχους, πάνω στους οποίους τα σημάδια μαρτυρούν αυτά που δεν μπορούν να ειπωθούν εύκολα. Εδώ, η σιωπηλή υπαινικτικότητα των ελάχιστων σημαδιών που εντοπίζουμε στις εικόνες καταλήγει με τον πλέον ηχηρό τρόπο να μαρτυρήσει «κάτι» για το οποίο δεν έχουμε σαφείς εικόνες και αναπαραστάσεις.

Όμως, η πιο σκοτεινή στιγμή της Documenta 11 ήταν σίγουρα το έργο Western Deep του εγγλέζου Steve McQueen. Μια βιντεοκαταγραφή της καθόδου ενός εργάτη σε ένα από τα βαθύτερα χρυσωρυχεία της Νοτίου Αφρικής. Η κάμερα είναι προσαρμοσμένη στο κράνος του μαύρου εργάτη, ο οποίος χρησιμοποιεί ένα είδος ανελκυστήρα για να πραγματοποιήσει ένα κλειστοφοβικό ταξίδι στα έγκατα της γης. Ο φακός καταγράφει για αρκετή ώρα τις ελάχιστες εναλλαγές του σκότους με κάποιες χαραμάδες φωτός και ορισμένες πέτρινες επιφάνειες.

Σε ένα απολογιστικό κείμενο για τη Documenta 11, ο Enwezor διευκρινίζει ότι η πανθομολογούμενη στροφή προς το ντοκουμέντο δεν στοχεύει να πλασάρει ένα «ηθικό μήνυμα» σε ένα αριστερό κοινό. Αλλά, καθώς το «ντοκουμέντο» είναι ένα σημείο της μνήμης που συνδέεται με την ένδειξη, την κατάθεση, τη μαρτυρία, κουβαλάει ένα απόθεμα ζωής που ανοίγει νέες δυνατότητες στις σύγχρονες γλώσσες της τέχνης. Το ντοκουμέντο όντως εγείρει μια σειρά από ηθικά ερωτήματα γιατί τροφοδοτεί το «αρχείο», την οργάνωση της μνήμης και τη διάσωση της μαρτυρίας. Έχει όμως και μια αισθητική διάσταση καθώς ο κόσμος μας είναι διαμεσολαβημένος και κατακερματισμένος από τα δελτία ειδήσεων και τον κόσμο των Μ.Μ.Ε.: 'Πάνω από όλα είναι μια ενασχόληση με τον άλλο, μια εμπιστοσύνη σε μια αλήθεια, που η τεκμηρίωση ακατάπαυστα δομεί και αποδομεί.'³⁶³

³⁶³ Okwui Enwezor, "Documenta 11, Documentary, and "The Reality Effect"", στο *Experiments with Truth*, κατάλογος έκθεσης, Πεννσυλβάνια, The Fabric Workshop and Museum, 2005, σσ. 102-103



Εικόνα 34, Steve McQueen, *Western Deep* (2002).

Επίλογος:

Αντινομίες της μετααποικιακής τέχνης.

Επιχειρήσαμε να πραγματοποιήσουμε έναν στοχευμένο απολογισμό της μετααποικιακής καλλιτεχνικής παραγωγής και θεωρίας με στόχο να ερευνήσουμε αν οι πολιτικοί και φιλοσοφικοί όροι που εισάγει η *Αυτοκρατορία* μπορούν να συμβάλλουν στη ριζοσπαστικοποίηση του μετααποικιακού λόγου και των κριτικών πρακτικών που συναντήσαμε. Επιλέξαμε ως πεδίο εργασίας το σύγχρονο, υπό διαμόρφωση, διεθνές πεδίο της τέχνης διότι, σε σύγκριση με άλλους τομείς της πολιτιστικής βιομηχανίας παρουσιάζει αυξανόμενη εκλέπτυνση και ανάπτυξη της θεωρίας και της πολιτικοφιλοσοφικής οπτικής γωνίας μέσα από την οποία «πλαισιώνει» τη δραστηριότητά του. Με άλλα λόγια, το εικαστικό πεδίο φιλοξενεί τον κριτικό και θεωρητικό αναστοχασμό σε πολύ υψηλό βαθμό.

Μετά τη Documenta 11, ο Enwezor θα κάνει ορισμένες κριτικές παρεμβάσεις καταθέτοντας τόσο την εμπειρία του από τη διοργάνωση της Documenta 11 όσο και τις αμφιβολίες που ανθίζουν μέσα του σχετικά με το αισιόδοξο όραμα μιας «παγκόσμιας κουλτούρας» που κυριάρχησε, από την δεκαετία του '90 και μετά, με έννοιες όπως «νέος διεθνισμός», «υβριδικότητα», «καλλιτεχνικός νομαδισμός» κ.λπ. Μετά τα θριαμβολογικά λόγια της εισαγωγής στη Documenta 11, μπορεί κανείς να εντοπίσει κάποια ψήγματα αμφιβολίας στον λόγο του σχετικά με την άμεση δυνατότητα της «αυτοκρατορίας» να προσφέρει στην περιφέρεια τις προϋποθέσεις για να «δικτυωθεί» και να ανατρέψει τη μητροπολιτική λογική του «κέντρου». Θα δεχτεί, ρητά, πως ένας ισχυρός παράγοντας που οδήγησε στην κυριαρχία θεσμών όπως οι μπιενάλε δεν είναι τόσο η «συνδετική» λειτουργία της μετααποικιακής εγγύτητας αλλά ότι, τη δεδομένη στιγμή, μετατέθηκε στο εσωτερικό των θεσμών αυτών το πεδίο της διεκδίκησης της πολιτιστικής ταυτότητας και «ειδικότητας» (particularity). Εν ολίγοις, τα νέα αυτά πεδία έγιναν προνομιακοί χώροι αναπροσδιορισμού της σχέσης των υποκειμένων με το νεωτερικό τους παρελθόν, χώροι διεκδίκησης της νεωτερικής αφήγησης και της ιδεολογικής αίγλης της πολιτιστικής προόδου.

Τι σημαίνει όμως αυτό για την αισιόδοξη ιδέα μιας κουλτούρας της παγκοσμιοποίησης, μιας πολιτισμικής παγκοσμιοποίησης; Ο Enwezor προτείνει

τελικά πως η ιδέα αυτή είναι μια αντινομία, ή ότι θα έπρεπε καλύτερα να μιλάμε για «αντινομίες της παγκόσμιας κουλτούρας». Κάθε πολιτιστική ομάδα που ζει στις μητροπόλεις της δύσης διεκδικεί τον ρόλο μέσα στην παγκόσμια ιστορία, κατασκευάζοντας διαφορεικές ταυτότητες και αφηγήσεις. Οι αντινομίες της πολυπολιτισμικότητας συνιστούν το «όριο», από αυτή την οπτική γωνία, το όριο του πολυφυλετικού οράματος των Hardt και Negri. Ο Enwezor υπογραμμίζει πως στα μετααποικιακά κράτη οι εξελίξεις είναι πιο κρίσιμες. Η αμφισβήτηση και η σύγκρουση των αξιών γίνεται όλο και πιο έντονη καθώς η ανάπτυξη και ο εκσυγχρονισμός τους σημαίνει κάτι παραπάνω από ένα οικονομικό διακύβευμα. Το ερώτημα του πολιτισμού και της κουλτούρας βρίσκεται στο επίκεντρο των ανταγωνισμών καθώς τα διάφορα κράτη επιχειρούν να αποφύγουν την περιφερειοποίηση, την επαναδυτικοποίηση και τη νέο-αποικιοκρατική κουλτούρα που θεσμοποιείται στο όνομα του κρατικού τους εκσυγχρονισμού. Ο καλλιτέχνης που εξετάσαμε, καλλιτέχνης με διακριτή παγκόσμια παρουσία επιχειρούν να επεξεργαστούν μνήμες και γεγονότα που συνεχίζουν να παίζουν κομβικό ρόλο στην σύγχρονη κοινωνική και πολιτική ζωή των μετααποικιακών κρατών. Γνωρίζουν ότι οι διεργασίες συμφιλίωσης είναι λίγο πιο επίπονες από μια ανέμελη κατάφαση στην δημιουργικότητα της εργασίας και στον συναισθηματισμό τους πλήθους.

Το κείμενο του Enwezor, *Mega-Exhibitions and the Antinomies of a Transnational Global Form*, εμφανίζεται για πρώτη το 2002 στα γερμανικά και επανεμφανίζεται το 2003 στα αγγλικά, ελαφρώς τροποποιημένο, στην επιθεώρηση που εκδίδει η Manifesta (Ευρωπαϊκή μπιενάλε). Αν και το χρονικό διάστημα από το μανιφέστο της Documenta 11 είναι αρκετά μικρό ο Enwezor δείχνει να εγκαταλείπει μερικώς τον ενθουσιασμό για το «πλήθος». Οι διαπιστώσεις περί των αντινομιών της «παγκόσμιας κουλτούρας» απομακρύνονται από τη θριαμβολογία του πλήθους. Η βασική επιφύλαξη του Enwezor φαίνεται να έγκειται στο επίπεδο του «αυτοματισμού» με τον οποίο η δικτυωμένη-μεταφορντική παγκοσμιότητα θα προσέφερε, υποτίθεται, μια «κουλτούρα επαγρύπνησης» για την αναδιάταξη του δυτικοκεντρικού αξιακού συστήματος. Έτσι, φτάνει στο σημείο να παραπέμπει σε μια φράση του Walter Benjamin από το *The Arcades Project*:

‘Οι παγκόσμιες εκθέσεις δοξάζουν την ανταλλακτική αξία του εμπορεύματος. Δημιουργούν ένα πλαίσιο στο οποίο η αξία χρήσης υποχωρεί στο φόντο. Προκαλούν μια φαντασμαγορία στην οποία το άτομο εισβάλλει ώστε να

σαστίζει. Η βιομηχανία της διασκέδασης το κάνει πιο εύκολο εξυπνώνοντας το άτομο στο επίπεδο του εμπορεύματος.³⁶⁴

Επιχειρώντας να απομυθοποιήσει τον λόγο περί παγκοσμιοποίησης, ο Enwezor γίνεται πιο πραγματιστικός. Άλλωστε η «χωρική εμμένεια» που περιγράφουν οι Hardt και Negri δεν μπορεί να συνεχίσει να γίνεται κατανοητή με τους ίδιους όρους μετά το νέο δόγμα της αμερικανικής υπερδύναμης που δρομολογήθηκε μετά την 11/9. Είναι πλέον στην κυριολεξία αμφίβολο αν η παγκοσμιοποίηση μπορεί μετατραπεί σε μια νέα «εναλλακτική» νεωτερικότητα υποσκάπτοντας το δίπολο «Δύση/μη-Δύση». Το όραμα για την ενσάρκωση μιας νέας παγκόσμιας ολότητας που αυθόρμητα εξέφρασαν οι λόγοι περί παγκοσμιοποίησης ήταν ένα όραμα για μια νέα νεωτερικότητα, δίχως κάποιο κέντρο ελέγχου, ένα πολυεπίπεδο συνεχές, ένα διάσπαρτο καθεστώς κανόνων, δικτύων, κυκλωμάτων, ροών και συνδέσεων.³⁶⁵ Μια νέα «απαισιοδοξία» επηρεάζει όμως το πεδίο της τέχνης και οδηγεί σε φαινόμενα αναδίπλωσης. Παραδοσιακοί θεσμικοί φορείς και ιδρύματα ενδυναμώνονται και επιχειρούν να επιβληθούν στις σύγχρονες αφηγήσεις της ιστορίας, της τέχνης, του πολιτισμού και των ιδεών σε μια εποχή που εναλλακτικές πολιτιστικές πολιτικές και οι ριζοσπαστικές πρωτοβουλίες αποτελούν δεύτερης σημασίας ανάγκες σε κάθε, θεσμική ή μη, ατζέντα: Η μουσειολογική παρουσίαση της τέχνης με την μορφή των blockbuster πολιτισμικών εκθέσεων που περιοδεύουν παγκοσμίως αρχίζει, πάλι, σήμερα να κυριαρχεί στην πολιτιστική βιομηχανία. Οι εκθέσεις αυτές μπορεί να απευθύνονται σε ένα μαζικό κοινό ή σε ειδήμονες του χώρου ανάλογα με το ίδρυμα και τους στόχους που αυτό θέτει. Σχεδόν κάθε γνωστή-παραδοσιακή μουσειολογική πρακτική γνωρίζει ξανά επιτυχία καθώς αυξάνεται η επισκεψιμότητα των μουσείων, ιδίως των νέων περίβλεπτων μουσειακών αρχιτεκτονημάτων. Αυτή η νέα οικονομία των μέγα-εκθέσεων που οργανώνουν τα μουσεία συμπαρασύρει την καλλιτεχνική εκπαίδευση και τις πειθαρχίες της τέχνης. Συνέπεια της μουσειακής εκθεσιακής άνθισης είναι η αύξηση του αριθμού των προγραμμάτων σπουδών με θέμα την επιμέλεια τέχνης σε πανεπιστήμια και σε ακαδημίες της τέχνης. Ο Enwezor θεωρεί πως η μουσειακή πολιτιστική βιομηχανία αρχίζει να επηρεάζει όλο και περισσότερο

³⁶⁴ Παρατίθεται στο Okwui Enwezor, "Mega-Exhibitions and the Antinomies of a Transnational Global Form", *MJ – Manifesta Journal*, N. 2 (αφιέρωμα στις μπιενάλε) Χειμώνας 2003 / Άνοιξη 2004, σελ. 6. Το πρωτότυπο κείμενο αντλήθηκε από το Walter Benjamin, *The Arcades Project*, Κέμπριτζ, Belknap Press, 1999.

³⁶⁵ Okwui Enwezor, "Mega-Exhibitions and the Antinomies of a Transnational Global Form", σελ. 6.

τις διεθνείς μπιενάλε που άνθισαν τις δύο τελευταίες δεκαετίες. Οι θεσμοί αυτοί λειτουργούν όλο και λιγότερο πειραματικά δίχως να αναζητούν νέα περιεχόμενα - ενδίδουν πλέον σε μια καθαρά οπτική εμπορική κουλτούρα που απευθύνεται σε ένα μαζικό κοινό.³⁶⁶

Ο ανάδυση του θεσμού των σύγχρονων μπιενάλε, ως ένας τρόπος καλύτερης διασύνδεσης και κυκλοφορίας της κουλτούρας και της καλλιτεχνικής παραγωγής, συνδέθηκε με μια κριτική στο ιστορικό «εκθεσιακό μοντέλο παρουσίασης της πολιτιστικής ετερογένειας ως θέαμα» που αντιπροσωπεύει η ιδέα της «διεθνούς έκθεσης», όπως εμφανίστηκε στην ακμή της βιομηχανικής επανάστασης του 19^{ου} αιώνα. Η εξάπλωση των μπιενάλε οδήγησε σε σημαντικές παραλλαγές και ανατροπές της ιστορικής αυτής λογικής, αλλά τις δύο τελευταίες δεκαετίες, το μοντέλο της διεθνούς έκθεσης επαναθεσμοποιείται μέσω των μέγα-εκθέσεων, παράδειγμα των οποίων αποτελούν τελικά αρκετές από τις υπαρκτές μπιενάλε.

Φαίνεται σήμερα πιο καθαρά, θα παραδεχτεί ο Enwezor, ότι το φαινόμενο της παγκοσμιοποίησης της τέχνης συνδέεται άμεσα με τον ιστορικό λόγο του μοντερνισμού.³⁶⁷ Αναπαράγοντας τον εαυτό του μέσα από την ιδέα μιας «παγκόσμιας κουλτούρας», ο δυτικός μοντερνισμός συνεχίζει να αγνοεί τις διαφορετικές νεωτερικότητες εμμένοντας στην ευρωπαϊκή εμπειρία. Έτσι, η παγκοσμιοποίηση της τέχνης, των θεσμών, των εκθέσεων κ.λπ. μπορεί να σηματοδοτεί κάτι ακόμα πιο ανησυχητικό: την κυνική απορρόφηση κάθε αντι-ηγεμονικής πρακτικής και κουλτούρας, κάθε ουσιαστικής διαφοράς και πειραματισμού μέσα σε ένα κατασταλαγμένο σύστημα διαφοροποιήσεων, εξοικείωσης και ομογενοποίησης.³⁶⁸ Επομένως, το πρόβλημα της παγκοσμιοποίησης της τέχνης, σύμφωνα με τον Enwezor, είναι πρωτίστως το πρόβλημα του ίδιου του μοντερνισμού και της κληρονομιάς του. Δεν είναι τυχαίο, εξηγεί, ότι η «αντι-παγκοσμιοποίηση» ορίζει την θέση της ως αντιμοντέρνα, εθνικιστική, αντι-δυτική, ‘ως μια αρχαϊκή υπαλληλότητα [subalternity] ανίκανη να αντιμετωπίσει τις αποτυχίες της.’³⁶⁹

Μια επεξεργασμένη στάση πρέπει να λάβει υπόψη της ότι στο περιβάλλον της «υπαρκτής παγκοσμιοποίησης» μια ορισμένη ετεροδοξία πολιτιστικών και καλλιτεχνικών μορφών αναδύεται (στο σινεμά, στη παγκόσμια μουσική, στην

³⁶⁶ Βλέπε την υποσημείωση 3 στο Okwui Enwezor, “Mega-Exhibitions and the Antinomies of a Transnational Global Form”, σελ. 8.

³⁶⁷ ο.π., σελ. 8

³⁶⁸ ο.π., σελ. 9.

³⁶⁹ ο.π., σελ. 9.

λογοτεχνική παραγωγή) σε πολλές περιοχές: χαρακτηριστικότερο παράδειγμα αποτελεί, σύμφωνα με τον Enwezor, η απρόσμενη άνθιση του κινέζικου και του ιρανικού σινεμά σήμερα. Επιπλέον, η διεύρυνση των προγραμμάτων σπουδών που συνεπάγεται η επέκταση της μουσειακής και εκθεσιακής βιομηχανίας αμφισβητεί συχνά-πυκνά τα απόρθητα τείχη του δυτικού μοντερνισμού και τις αισθητικές αξίες που επέβαλλε στην ύστερή του φάση. Η όποια κριτική διατυπώνεται στα πλαίσια των κριτικών, θεωρητικών και οπτικών σπουδών δεν οδηγεί σε μια *tout court* αμφισβήτηση της κυριαρχίας του δυτικού μοντερνισμού. Οι υστερο-πρωτοποριακές προβληματικές που διατυπώθηκαν από τα τέλη της δεκαετίας του '60 μέχρι σήμερα ανακυκλώνονται μέσα από εκδόσεις, ιστορικές έρευνες, περιοδικά και αφιερώματα, π.χ. για την «ειδικότητα του μέσου» (*medium-specificity*), για την «μετά-το-μέσο εποχή» (*post-mediumness*), για την καλλιτεχνική και αισθητική αυτονομία, για την κριτική του ιδρύματος κ.λπ. — μια μεταμοντέρνα και συνάμα ακαδημαϊκή προβληματική αναπαράγει, συνειδητά ή ασυνειδητά, μια δυτικοκεντρική παραλλαγή της νεωτερικότητας και της τέχνης που αρνείται να εστιάσει στις ιστορικές συνθήκες μέσα στις οποίες η τέχνη παραγόταν και εξασκούσαν καθ' όλη τη μοντέρνα περίοδο. Το παράδοξο συστατικό κάθε λόγου περί παγκοσμιοποίησης είναι ότι αποτυγχάνει να δώσει επαρκείς εξηγήσεις για τους τρόπους με τους οποίους η τέχνη παράγεται και εκδηλώνεται σε κοινωνίες που βρίσκονται εκτός των ανεπτυγμένων οικονομιών του ύστερου καπιταλισμού.

Υπάρχουν, ωστόσο, δύο πεδία συζήτησης όπου η πειθαρχική και θεσμική αποτελεσματικότητα της παγκοσμιοποίησης έχει αρχίσει να προβληματικοποιείται: πρόκειται, εξηγεί ο Enwezor, για το πεδίο της «πολιτιστικής και κοινωνικής παραγωγής της ταυτότητας» και για την «πολιτική και οικονομική αρένα των δημοκρατικών δικαιωμάτων, της εθνικής κυριαρχίας και του οικονομικού αυτοκαθορισμού».³⁷⁰ Το κοινό της δύσης είναι πια συνηθισμένο στην εικόνα των διαδηλώσεων και των αγώνων ενάντια στην παγκοσμιοποίηση, στο Porto Allegre, στη Γένοβα, στο Σιάτλ, στη Πράγα, στο Μόντρεαλ, όπου ένα δίκτυο από κοινωνικά κινήματα, περιβαλλοντικοί οργανισμοί, μη κυβερνητικές οργανώσεις πρωτοστατούν. Ο Enwezor σημειώνει ότι η *Αυτοκρατορία* των Hardt και Negri κατέστησε πρόσφατα τους δύο συγγραφείς τους πιο αρεστούς διανοητές αυτής της «σύνθεσης». Όμως ο Enwezor παρατηρεί πως μια σειρά από πολιτικές και κοινωνικές εξελίξεις μένουν έξω

³⁷⁰ Okwui Enwezor, “Mega-Exhibitions and the Antinomies of a Transnational Global Form”, σελ. 11.

από την εικόνα των πιο προβεβλημένων αγώνων και φορέων δράσης. Πρόκειται για άλλες θεωρήσεις της παγκοσμιοποίησης που, περισσότερο, στρέφουν το βλέμμα τους στον «τρίτο κόσμο» και δεν αρνούνται την παγκοσμιοποίηση *per se*, αλλά μονάχα την σύγχρονη μορφή της, στην οποία οι οικονομικά προηγμένες χώρες καθορίζουν τις προϋποθέσεις του παγκόσμιου εμπορίου μέσα από θεσμούς όπως το Διεθνές Νομισματικό Ταμείο, ο Παγκόσμιος Οργανισμός Εμπορίου κ.ο.κ. Αυτή η «άλλη φάλαγγα» δεν απορρίπτει ευθέως την παγκοσμιοποίηση αλλά θέτει πιο διαφοροποιημένα ζητήματα δικαιοσύνης, κοινωνικής, πολιτικής και οικονομικής δράσης διεκδικώντας μεγαλύτερη συμμετοχή στα συστήματα παραγωγής και γνώσης, στα συστήματα που καθορίζουν την κοινωνική καθημερινότητα.³⁷¹

Έτσι ο Enwezor καταλήγει να προτείνει πως η παγκοσμιοποίηση είναι γεμάτη αντινομίες. Κάποιες είναι ιστορικές και βασίζονται στην ανισότητα της εξουσίας και των υλικών πόρων, ενώ άλλες συγκροτούνται γύρω από πολιτισμικές αντιδράσεις που λαμβάνουν τη μορφή αντίστασης στην πολιτιστική βιομηχανία του προηγμένου βιομηχανικού και τεχνολογικού καπιταλισμού. Παρά τις όποιες αναδιπλώσεις, ο χώρος των διεθνών μέγα-εκθέσεων αναδεικνύει την τελική αδυναμία της Δύσης να αποτελέσει τη μόνη πηγή δημιουργικών δυνάμεων και ιδεών. Ο Enwezor παραπέμπει στην χαρακτηριστική παρατήρηση του Stuart Hall:

‘Ο κόσμος μετακινείται προς τα έξω και δεν μπορεί πλέον να δομηθεί με τους όρους μιας σχέσης κέντρου/περιφέρειας. Πρέπει να οριστεί με όρους ενός set εμπλεκόμενων κέντρων, που διαφέρουν αλλά σχετίζονται μεταξύ τους... Κάθε μουσείο που νομίζει ότι μπορεί να ενσαρκώσει ή να αρπάξει τα καλύτερα κείμενα και την παραγωγή της μοντέρνας καλλιτεχνικής πρακτικής, πιστεύοντας ότι ο κόσμος είναι ακόμα οργανωμένος με το μοντέλο κέντρου/περιφέρειας, απλά δεν κατανοεί τις αντιφατικές εντάσεις που λαμβάνουν χώρα.’³⁷²

Μέσα στο νέο πλέγμα σχέσεων που επιφέρει η παγκοσμιοποίηση συναντά κανείς τις «μέγα-εκθέσεις και τα μουσεία ως διεθνείς παγκόσμιες μορφές».³⁷³ Οι τρεις βασικές

³⁷¹ Okwui Enwezor, “Mega-Exhibitions and the Antinomies of a Transnational Global Form”, σελ. 11.

³⁷² Stuart Hall, “Museums of Modern Art and the End of History”, στο Stuart Hall και Sarat Maharaj (επιμ.), *Annotations 6: Modernity and Difference*, Λονδίνο, Institute of International Visual Arts, 2001, σελ. 21.

³⁷³ Okwui Enwezor, ο.π., σελ. 14.

αλλαγές που υφίσταται το πεδίο της κουλτούρας και της σύγχρονης τέχνης μέσα από τον ραγδαίο πολλαπλασιασμό των διοργανώσεων αυτών είναι η διεθνοποίηση (transnationalization), διατοπικοποίηση (translocalization) και η απεθνικοποίηση (denationalization) του κόσμου της τέχνης. Οι τοπικές-εθνικές καλλιτεχνικές σκηνές ήταν αυτές που δέχτηκαν τις πρώτες έντονες πιέσεις καθώς όλοι οι φορείς έπρεπε να αναπτύξουν νέες στρατηγικές ως προς την διαχείριση του υλικού και ανθρώπινου κεφαλαίου. Η συμμετοχή ενός καλλιτέχνη στο νέο διεθνές πλέγμα σχέσεων σηματοδοτούσε αλλαγές στη κοινωνική, πολιτική και οικονομική ταυτότητα του καλλιτέχνη. Δηλαδή ένα άλμα προς μια νέα πραγματικότητα όπου η κλίμακα του καλλιτεχνικού προϊόντος άλλαζε ριζικά ακολουθώντας τη θεσμική και επιμελητική παρέμβαση-πλαισίωση. Η στρατηγική των καλλιτεχνών προσαρμόστηκε απότομα στην «κλίμακα των μπιενάλε» οδηγώντας σε μεγάλες εγκαταστάσεις, προβολές κινηματογραφικού μεγέθους, ζωγραφική και φωτογραφία σε διαστάσεις τοιχογραφίας (ας θυμηθούμε αντίστοιχα τη ζωγραφική του Leon Golub και τη φωτογραφία του Jeff Wall). Σύμφωνα με τον Enwezor, η έκρηξη της κλίμακας ήταν αποτέλεσμα της αγωνίας για την ανωνυμία και την αποτυχία που μπορούσε να προκαλέσει ο σκληρός ανταγωνισμός και οδήγησε σε μέγα-αντικείμενα που δεν μπορούσαν να χαθούν μέσα στο χαώδες οπτικό πεδίο μιας μέγα-έκθεσης. Η επέκταση αυτή κρύβει γόνιμες αμφισημίες. Ο Enwezor επισημαίνει πως δεν θα πρέπει να αντιμετωπίσουμε αυτή την επέκταση ως χίμαιρα που βλάπτει το περιεχόμενο της δουλειάς, καθώς έδωσε ευκαιρίες σε καλλιτέχνες και επιμελητές να αμφισβητήσουν τη δυτική προσήλωση στο αισθητικό αντικείμενο, διεκδικώντας π.χ. περισσότερο σχεσιακές μορφές διάδρασης ανάμεσα στον θεατή και στο καλλιτεχνικό υλικό.

Μια άλλη κομβική προβληματική που εντοπίζεται στη διασταύρωση παγκοσμιοποίησης και διεθνών μέγα-εκθέσεων είναι η θεματολογική, θεωρητική και επιμελητική έμφαση που δόθηκε από πολλές διοργανώσεις στην πολυπολιτισμικότητα, τις πολυεθνικές μητροπολιτικές ταυτότητες και τις τοπικές κουλτούρες με τις κοσμοπολιτικές τους συνδέσεις. Αρκετές τέτοιες διοργανώσεις επιχείρησαν και επιχειρούν να παίξουν ρόλο γεφυροποιού ανάμεσα σε ευαίσθητες πολιτιστικές κοινότητες. Εδώ η «πολιτική της ταυτότητας», στην πλέον συντεχνιακή της εκδοχή, μοιάζει να διευρύνεται. Ο Enwezor αναφέρει χαρακτηριστικά την περίπτωση της Asia Pacific Triennial στο Queensland της Αυστραλίας που επιχειρεί να γεφυρώσει τοπικές, περιφερειακές και μειονοτικές κουλτούρες, να στηρίξει οργανώσεις στις Η.Π.Α. που επιχειρούν να αναδείξουν τις «ευάλωτες» κουλτούρες

των ιθαγενών και άλλων «μειονοτήτων». Τα ιδρύματα που οργανώνουν επομένως τις μπιενάλε και τις άλλες μέγα-εκθέσεις γεννήθηκαν περισσότερο ως ιδεολογικοί, κοινωνικοί και οικονομικοί σχηματισμοί παρά ως φορείς προβολής και ανάδειξης της σύγχρονης καλλιτεχνικής παραγωγής. Το ίδιο ισχύει σε μεγαλύτερο βαθμό για τα μουσεία, τα οποία είναι παραδοσιακά φορείς εθνικής-αστικής περηφάνιας και ενσαρκώνουν μια «εκπολιτιστική» λειτουργία. Επίσης, με εξαίρεση την Μπιενάλε της Βενετίας και την Carnegie International, όλοι αυτοί οι οργανωτικοί μηχανισμοί είχαν πρόθεση να προσφέρουν μια εναλλακτική εκδοχή του νοήματος του διεθνισμού υπογραμμίζοντας διάφορες σχέσεις ανάμεσα στο «τοπικό» και το «παγκόσμιο». Η μπιενάλε της Istanbul επεδίωκε χαρακτηριστικά να γεφυρώσει την Ανατολή και τη Δύση, την Ευρώπη και την Ασία αναδεικνύοντας τον κοσμοπολιτισμό ως βασικό άξονα της παγκοσμιοποίησης. Ο θεσμός των μπιενάλε ήταν ακριβώς αυτός που συνδέθηκε με την ανάπτυξη της κοσμοπολίτικης εικόνας μια πόλης έχοντας ως στόχο 'να φέρει οικονομικό κέρδος, πολιτιστικό κεφάλαιο, αστική υπερηφάνεια, κοινωνική συνοχή και παγκόσμια δυνατότητα θέασης'.³⁷⁴ Οι μπιενάλε, μερικές φορές, υιοθετούν μικρότερη κλίμακα και βασίζονται σε τοποειδή (site-specific) έργα και σε περισσότερο αυτοσχεδιαστικές πρακτικές.

Αρκετή ετερογένεια συνοδεύει, σίγουρα, το νεότευκτο αυτό θεσμό καθιστώντας δύσκολο μια τελική κρίση. Ωστόσο το ερώτημα που παραμένει είναι «γιατί μπιενάλε;» - δηλαδή γιατί στα πλαίσια της διαδικασίας της παγκοσμιοποίησης, της δικτύωσης των πολιτιστικών θεσμών και των νέων πολιτιστικών πολιτικών, οι μπιενάλε «επελέγησαν» ως το πιο αποτελεσματικό μοντέλο διεθνοποίησης των

³⁷⁴ Ο Enwezor προτείνει πως το μοντέλο του μουσείου Guggenheim στο Bilbao έπαιξε καθοριστικό ρόλο, ως μια «αδεώδης» μορφή ανάπτυξης μιας πόλης μέσα από την σύμπλευση τέχνης, υψηλής αρχιτεκτονικής και τουρισμού. Ενίσχυσε με εισροή κεφαλαίων τις μπιενάλε ως μια δόκιμη πολιτιστική πολιτική τουριστικής ανάπτυξης της πόλης δια των κοσμοπολιτικών δικτύων της σύγχρονης τέχνης. Το μοντέλο αυτό προκρίνεται και σήμερα από τις αρχές αρκετών πόλεων ως δόκιμη αναπτυξιακή πολιτική με αποτέλεσμα την αυξανόμενη ανάγκη των μπιενάλε για δικτύωση μεταξύ τους, στρατηγικές συμμαχίες και συνεργασίες, ανταλλαγή απόψεων, τεχνογνωσίας αλλά και ανθρώπινου κεφαλαίου καθώς οι «ειδήμονες» του σχετικά νέου αυτού θεσμού θεωρούνται σημαντικοί για την εξασφάλιση της επιτυχίας μιας διοργάνωσης.

Η εικόνα που σχηματίζεται για τις μπιενάλε είναι σίγουρα διφορούμενη. Από τη μια πλευρά μπορούν να γίνουν κατανοητές ως πεδία «πολιτιστικής μετάφρασης» και διεθνών επαφών ανάμεσα σε καλλιτέχνες, αγορές της τέχνης, θεσμούς, ερευνητές και επαγγελματίες και από την άλλη μπορούν να ερμηνευτούν ως επέκταση της κοινωνίας του θεάματος, ως θεαματοποίηση της καλλιτεχνικής διαδικασίας. Ωστόσο, ο Enwezor ενδιαφέρεται για μια πιο αναλυτική χαρτογράφηση των μπιενάλε, εφόσον, οι όροι της «πολιτιστικής βιομηχανίας» και της θεαματοποίησης δεν κυριαρχούν σε κάθε τέτοια διοργάνωση και ειδικά σε αυτές που έχουν ποικίλους οικονομικούς και θεσμικούς περιορισμούς. Υπάρχουν αρκετές τέτοιες «χαμηλού-προϋπολογισμού» διοργανώσεις που επιχειρούν να απευθυνθούν σε πιο συγκεκριμένα καλλιτεχνικά ενδιαφέροντα. Βλ. Okwui Enwezor, "Mega-Exhibitions and the Antinomies of a Transnational Global Form", σελ. 18.

καλλιτεχνικών δικτύων, της παραγωγής και της αγοράς; Οι μπιενάλε δεν είναι απλώς, σύμφωνα με τον Enwezor, οι απόγονοι των παγκόσμιων εκθέσεων, ούτε μια μετεξέλιξη των περίφημων wunderkammer συλλογών (cabinets of curiosities), των συλλογών δωματίου από αταξινόμητα ανθρωπολογικά, αρχαιολογικά, καλλιτεχνικά, εθνογραφικά και άλλα, ευρήματα που συνέλεξαν οι αριστοκράτες από την εποχή της Αναγέννησης για να επιδείξουν αίγλη και έλεγχο πάνω στο φυσικό κόσμο και στον παγκόσμιο πολιτισμό.³⁷⁵

Αν εξαιρέσουμε, πάλι, την Μπιενάλε της Βενετίας και την Carnegie International στο Pittsburgh, σχεδόν όλες οι μπιενάλε και οι μεγάλες περιοδικές εκθέσεις που υπάρχουν σήμερα αποτελούν μεταπολεμικές δημιουργίες που με διάφορους τρόπους συνδέονται με τα ιστορικά τραύματα των εθνών και την εξάρθρωση μιας παλιότερης τάξης πραγμάτων. Ο «διεθνισμός» και πολυπολιτισμική ρητορική των θεσμών αυτών κρύβει συνήθως ένα πρόσφατο τραυματικό παρελθόν. Η Documenta, και πρόσφατα η μπιενάλε της Kwangju στη Νότιο Κορέα και η μπιενάλε του Johannesburg, αποτελούν τρανά παραδείγματα θεσμών που συγκροτήθηκαν ως προσπάθειες απάντησης και διαχείρισης του τραυματικού ιστορικού παρελθόντος και είναι άμεσα συνδεδεμένοι με τις πολιτικές και κοινωνικές μεταβάσεις που πραγματοποιήθηκαν στις αντίστοιχες χώρες.³⁷⁶ Είναι σαν να υπάρχουν για να θυμίζουν ‘ένα μάθημα της ιστορίας’ και ‘τα όρια της εξουσίας.’ Είναι σαφής ο ρόλος της Documenta ως αυτοκριτικό μετα-πολεμικό εγχείρημα ανασυγκρότησης των θεμελίων της δυτικο-γερμανικής πολιτικής κοινωνίας και του, διαλυμένου από τους Ναζί, πνευματικού χώρου που σημαδεύτηκε από την εξορία και τον θάνατο σημαντικών διανοουμένων και καλλιτεχνών. Κατά σχετική αναλογία, η ίδρυση της μπιενάλε της Kwangju σηματοδοτεί και μνημονεύει την επιστροφή της Νοτίου Κορέας στη δημοκρατία μετά από χρόνια στρατιωτικής δικτατορίας, ενώ, για τη Νοτιο-αφρικάνικη μπιενάλε του Johannesburg, ‘το τέλος του άπαρτχάιντ λειτούργησε ως μοχλός πίεσης για να δείξει στον υπόλοιπο κόσμο πως το έργο της φαντασίας είναι

³⁷⁵ Για μια ανάλυση των Wunderkammer συλλογών βλ. Horst Bredekamp, *The Lure of Antiquity and the Cult of the Machine: The Kunstammer and the Evolution of Nature, Art, and Technology*, Πρίνστον, Markus Wiener Publishers, 1995.

³⁷⁶ Όπως εξηγεί ο Enwezor, πολλές από τις διεθνείς περιοδικές εκθέσεις θεσμοθετήθηκαν ως αναμνηστικές εκθέσεις, με τον ίδιο τρόπο που το κτίριο του Crystal Palace του Λονδίνου, που κατασκευάστηκε για την Μεγάλη Έκθεση του 1851, στόχευε στην ανάδειξη της κυριαρχίας της Βασίλισσας Βικτόρια και της διεθνούς δύναμης της Βρετανίας την περίοδο της βιομηχανικής επανάστασης. Κατά τον ίδιο τρόπο, η Carnegie International, είχε ως στόχο να μνημονεύσει το εκσυγχρονιστικό και μοντέρνο πνεύμα του Andrew Carnegie. Βλ. Okwui Enwezor, “Mega-Exhibitions and the Antinomies of a Transnational Global Form”, σελ. 20.

θεμελιακό κομμάτι μιας μεταβατικής κοινωνίας καθώς αυτή προχωρά προς την δημοκρατία και αναπτύσσει νέες ιδέες της παγκόσμιας ιδιότητας του πολίτη.³⁷⁷

Η επικράτηση θεσμών όπως οι μπιενάλε σχετίζεται επομένως με έναν «αγώνα για διεθνή πολιτιστική νομιμοποίηση». Ο «αγώνας» αυτός, που χαρακτηρίζει όσους συμμετέχουν στα πεδία της σύγχρονης τέχνης και αποτελεί μια από τις προφανείς «αντινομίες της παγκόσμιας κουλτούρας». Γιατί όμως το πεδίο της τέχνης γίνεται όλο και περισσότερο το έδαφος για τέτοιες συγκρούσεις και διεκδικήσεις; Σήμερα, διάφορες κουλτούρες (εθνικές και μη) ανταγωνίζονται για διεθνή πολιτιστική ηγεμονία σε μια προσπάθεια να μην περιθωριοποιηθούν από τις σαρωτικές οικονομικές ροές. Πολιτιστικές ομάδες, κοινωνικές ομάδες και κινήματα, εθνικές ομάδες διεκδικούν ορατότητα σε ένα διεθνές συμβολικό επίπεδο, θεωρώντας πως η ορατότητά αυτή θα δώσει ώθηση στα αιτήματά τους. Παραπέμποντας στον Jürgen Habermas, στον δεύτερο τόμο του *Theory of Communicative Action*, ο Enwezor εξηγεί πως οι σύγχρονες διεκδικήσεις απέναντι στο κοινωνικό κράτος δεν αναδύονται σήμερα στο πεδίο της υλικής παραγωγής αλλά στο πεδίο της πολιτιστικής παραγωγής, της κοινωνικής ενσωμάτωσης, στο πεδίο της κοινωνικοποίησης. Λαμβάνουν συνήθως την μορφή εξωκοινοβουλευτικής διαμαρτυρίας-διεκδίκησης που, σύμφωνα με τον Habermas, αντανakλά μια 'πραγμοποίηση των επικοινωνιακά δομημένων περιοχών της δράσης, που δεν μπορούν να προσεγγιστούν μέσω των χρημάτων και της εξουσίας'.³⁷⁸ Το κράτος πρόνοιας δεν μπορεί να προσφέρει επαρκείς αντισταθμίσεις σε αυτές τις διεκδικήσεις-διαμαρτυρίες και να εξασφαλίσει την έξοδο των διαφορεικών ταυτοτήτων από την κοινωνική επισφάλεια. Επομένως, για τον Habermas, οι νέες αυτές διαμάχες δεν αφορούν ζητήματα αναδιανομής-καταμερισμού του πλούτου κ.λπ. αλλά ζητήματα που σχετίζονται με την «γραμματική των μορφών ζωής» (grammar of forms of life). Ερχόμαστε αντιμέτωποι με την αντινομία της «γραμματικής των μορφών ζωής». Πρόκειται για την κατεξοχήν αντινομία της αποαποικιοποίησης (decolonization) και της διεκδίκησης του ενδιάμεσου διασπορικού χώρου που ερευνήσαμε με αφορμή το έργο των καλλιτεχνών της αφρικανικής διασποράς. Όπως το θέτει ο Enwezor,

³⁷⁷ Okwui Enwezor, ο.π., σελ. 20-21.

³⁷⁸ Jürgen Habermas, *The Theory of Communicative Action, Τόμος 2^{ος}, Lifeworld and System: A Critique of Functionalist Reason*, Βοστώνη, Beacon Press, 1987, σελ. 192.

‘[...] η αποαποικιοποίηση περιπλέκει τα κλασικά κείμενα του διεθνούς και του παγκόσμιου επιμελητικού έργου, το έργο της ιστορίας της τέχνης που συνδέεται άμεσα με τις θεσμικές περιοχές του μουσείου και της ακαδημίας, αλλά και την έννοια του ιδεώδους κοινού. Η αποαποικιοποίηση αναπροσανατολίζει και μετασχηματίζει την προτεραιότητα που δίνεται στις παραγωγικές και αναπαραστατικές αξίες, όπως και τα πολυποίκιλα αντικείμενα, κείμενα και εικόνες της δυτικής καλλιτεχνικής νεωτερικότητας.’³⁷⁹

Η άνθιση των μετααποικιακών κρατών και η δεύτερη γενιά της διασποράς σηματοδοτεί την ανάδειξη ενός μοντέρνου υποκειμένου που κάνει όλο και πιο αισθητή τη παρουσία του, αμφισβητώντας παραδοσιακές έννοιες-αξίες του διαφωτισμού όπως το τρίπτυχο *liberté, égalité, fraternité*. Οι διαδικασίες οικονομικού, πολιτικού και πολιτιστικού εκσυγχρονισμού των μετααποικιακών κρατών προκαλούν αντιδράσεις και αμφισβητήσεις καθώς πάντα ελλοχεύει ο κίνδυνος της «επαναδυτικοποίησης» και «νέο-αποικιοκρατίας» στο όνομα της προόδου και του απεγκλωβισμού από το οπισθοδρομικό παρελθόν. Υπάρχουν αρκετά παραδείγματα καλλιτεχνικών θεσμών που επιχειρούν να αποφύγουν τη «νεοαποικιοκρατία». Σύμφωνα με τον Enwezor, η μπιενάλε του Sao Paulo, που ιδρύθηκε το 1952, αποτελεί λαμπρό παράδειγμα, ενώ η μπιενάλε της Αβάνας αποτελεί μια τελείως διαφορετική μορφή διοργάνωσης. Η μπιενάλε του Sao Paulo ακολούθησε μια πολιτιστική πολιτική που ανέκαθεν συνομιλούσε με τον ευρωπαϊκό μοντερνισμό, ενώ η μπιενάλε της Αβάνας οργανώθηκε γύρω από την καταγγελία για τα δεινά του τρίτου κόσμου και τις επιπτώσεις του οικονομικού νεοφιλελευθερισμού.³⁸⁰ Η παράλληλη ύπαρξη των δύο αυτών Λατινοαμερικανικών μπιενάλε αποδεικνύει, για τον Enwezor, ότι οι θεσμοί των μέγα-εκθέσεων δεν συγκροτούνται πάντα για τους ίδιους λόγους και ούτε ακολουθούν κάποιο ενιαίο μοντέλο.

³⁷⁹ Okwui Enwezor, “Mega-Exhibitions and the Antinomies of a Transnational Global Form”, σελ. 23.

³⁸⁰ Ο ιδρυτής της μπιενάλε του Sao Paulo υπήρξε μέλος μιας οικογένειας Ιταλών μεταναστών και ακολούθησε το μοντέλο της μπιενάλε Βενετίας με στόχο να συμβάλλει θεσμικά στον εκμοντερνισμό της Βραζιλίας. Στόχος του ιδρυτή της μπιενάλε ήταν να καταστήσει την Βραζιλία προηγμένη χώρα στις οπτικές τέχνες διαφοροποιώντας την από την υπόλοιπη Λατινική Αμερική. Από την άλλη πλευρά, η μπιενάλε της Αβάνας ιδρύθηκε το 1984, λίγο πριν την κατάρρευση της Σοβιετικής Ένωσης, σε κλίμα οικονομικής, ιδεολογικής και πολιτικής συμμαχίας με αυτήν, έχοντας παράλληλα ως στόχο την καταγγελία των συνεπειών του εμπόργκο των Η.Π.Α.

Ωστόσο, μια από τις κυρίαρχες κριτικές που δέχονται οι μπιενάλε είναι ότι αποτελούν κομμάτι του θεάματος και ότι συγκροτούν ένα αφηρημένο περιβάλλον όπου η αγορά, η ιδεολογία και τα μήντια αποκτούν πρωτεύοντα ρόλο. Εξετάσαμε στο πρώτο δεύτερο κεφάλαιο, επί παραδείγματι, την κριτική του Julian Stallabrass, ο οποίος προτείνει πως το «θέαμα» του πεδίου της τέχνης νομιμοποιεί τις αξίες του κοσμοπολιτισμού για να απενοχοποιήσει και να διευκολύνει την παγκόσμια αγορά. Όμως, ταυτόχρονα οι εκθέσεις αυτές πρόσφεραν ορατότητα στη μετααποικιακή τέχνη, στη φεμινιστική και queer τέχνη, στα θέματα του τρίτου σινεμά, στα πολιτιστικά κινήματα ενάντια στο άπαρτχαϊντ, στα περιβαλλοντικά και οικολογικά κινήματα, στα δικαιώματα των αυτοχθόνων, στα μειονοτικά αιτήματα κ.α. Η ορατότητα αυτή ήταν περισσότερο αποσπασματική. Όμως έτσι δημιουργούνται προϋποθέσεις για μια «άντι-ηγεμονία» στο πεδίο της όρασης - μια «αντι-ηγεμονία» που μας αναγκάζει να ξανασκεφτούμε τον ρόλο της τέχνης και της κουλτούρας στα πλαίσια της παγκοσμιοποίησης. Εδώ, το όραμα που διατυπώνουν οι Hardt και Negri στην *Αυτοκρατορία* μπορεί να φανεί χρήσιμο, σύμφωνα με τον Enwezor. Μας προτρέπει να εξετάσουμε το βασικό επιχείρημα το συγγραφέων ότι πλέον οι περιοχές των κοινωνικών σχέσεων αποδεσμεύονται από το έθνος-κράτος, καθώς η αυτοκρατορία εγκαθιστά μια «χωρική ολότητα» δίχως εθνικά σύνορα. Όμως, ρωτά, ο Enwezor, πως μπορούμε να κατανοήσουμε το γεγονός ότι οι περισσότερες μέγα-εκθέσεις παραμένουν υπό την κηδεμονία τοπικών και εθνικών πολιτιστικών θεσμών;

‘[...] κάποιος μπορεί, με κάθε σεβασμό στους Hardt και Negri, να ξεκινήσει μια τέτοια συζήτηση λέγοντας ότι οι μέγα-εκθέσεις υιοθέτησαν την έννοια του παγκόσμιου από την οπτική γωνία των αυτοκρατορικών και αποικιοκρατικών μεθόδων δράσης της διαφοροποίησης και της ομογενοποίησης, της απορρόφησης και της διάχυσης. Δεν επαγρυπνούσαν υπέρ της ιδιαίτερης αυτής γενικής ορατότητας που οραματιζόταν το λυκόφως του έθνους-κράτους και την ταυτόχρονη αυγή της αυτοκρατορίας.’³⁸¹

Η μορφή των μέγα-εκθέσεων δεν ακολούθησε τελικά τον εμμενή πλανητικό μετασχηματισμό που οι δύο συγγραφείς ονομάζουν αυτοκρατορία. Οι κριτικές δυνάμεις που υπήρχαν στο πεδίο της τέχνης συνέχιζαν να εμπνέονται από μια

³⁸¹ Okwui Enwezor, “Mega-Exhibitions and the Antinomies of a Transnational Global Form”, σελ. 30.

αυτιστική κριτική του θεάματος στην πραγματικότητα της δυτικής κουλτούρας και των μητροπολιτικών κέντρων. Οι δυνάμεις αυτές άργησαν πολύ να εστιάσουν σε κριτικά παραδείγματα μετααποικιακής τέχνης αγνοώντας για πάνω από 25 χρόνια το μετααποικιακό κόσμο. Η «αποτυχία», ή αργοπορία το λιγότερο, δεν οφείλεται όμως μονάχα στα χαμηλά αντανakλαστικά και στα σκουριασμένα κριτικά εργαλεία της neo-avant garde καλλιτενικής παιδείας των δυτικών κριτικών καλλιτεχνών. Αντίθετα, όπως δείχνει ο Enwezor, με τις «αντινομίες» που προτείνει και αναλύει, η συνεχιζόμενη κυριαρχία του μοντέλου του μοντέρνου (αυτόνομου και άμεσα εκφραζόμενου) καλλιτέχνη οφείλεται στο γεγονός πως η αποαποικιοποίηση είναι μια διαδικασία που δεν έχει «ολοκληρωθεί» - όχι ως διαδικασία «απελευθέρωσης» (διάσταση που παραμένει προβληματική), αλλά ως διαλεκτική του μετααποικιακού κόσμου με την ίδια τη νεωτερικότητα, την υποκειμενική αυτονομία, την ελευθερία, την πολιτιστική ταυτότητα. Οι διασπορικοί καλλιτέχνες είναι όμως εκλωβισμένοι σε μια τέτοια διαλεκτική, όπου δεν υπάρχει ούτε ο «γυρισμός» ούτε η αυτοϊκανοποίηση μιας ψευδούς αισθητικής αυτονομίας που προσφέρει το δυτικό καλλιτεχνικό στερέωμα. Αυτή η αντινομική πολιτισμική στάση καθιστά προβληματική κάθε εμμενή ανθρωπολογία που κατανοεί τη σύγχρονη υβριδικότητα με θετικούς-αθροιστικούς όρους. Εδώ, το εμμενές όραμα της Αυτοκρατορίας για μια επίγεια κουλτούρα «πολυτοπικότητας» και «πολυκοινοτισμού» έρχεται αντιμέτωπο με τους ανοικτούς λογαριασμούς της «αποαποικιοποίησης». Όμως η συζήτηση δεν τελειώνει εδώ. Η δημοσίευση δύο ακόμα έργων που αποτελούν το προϊόν της ανανέωσης της συνεργασίας των συγγραφέων της *Αυτοκρατορίας* περιπλέκει τα πράγματα. Το *Multitude* (2004) και το εξαιρετικά πρόσφατο *Commonwealth* (2009) επιχειρούν να καλύψουν τα «κενά» της Αυτοκρατορίας και να προσφέρουν μια πιο επεξεργασμένη αποτίμηση της δυνατότητας του πλήθους σε μια εποχή που αναδεικνύει πληθώρα νέων κοινωνικών ανταγωνισμών. Αν και οι συγγραφείς δεν απομακρύνονται από τις βασικές ιδεολογικές και φιλοσοφικές αξίες που χαρακτήρισαν τα κοινά τους πονήματα αναμένουμε να αντικρύσουμε την υποδοχή των νέων αυτών επεξεργασιών από το πεδίο της τέχνης. Αν και ως τώρα δεν έχει υπάρξει κάποιος νέος κύκλος συζήτησης, η έρευνα επεδίωξε να προσφέρει ορισμένα εργαλεία για τον αναπροσανατολισμό και την τελεσφορία ενός τέτοιου διαλόγου.

Βιβλιογραφία

1. Αρθροβιβλιογραφία Φιλοσοφίας, Πολιτικής Θεωρίας και Μετασποικιακής Θεωρίας.

Ahmed S. A., *Postmodernism and Islam*, Λονδίνο, Routledge, 1992.

Ahmed S. A. & Hastings Donnan (επιμ.), *Islam, globalization and postmodernity*, Λονδίνο, Routledge, 1994.

Appadurai A., “Grassroots Globalization and the Research Imagination”, *Public Culture*, Vol. 12, No 1, Χειμώνας 2000.

Appadurai A. & James Holston, “Cities and Citizenship”, στο *Public Culture*, Vol. 8, No 2, Χειμώνας 1996.

Appadurai A., *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, University of Minnesota Press, 1996.

Archer-Straw P., “Paradise, Primitivism, and Parody”, στο Okwui Enwezor, Carlos Basualdo, Ute Meta Bauer, Susanne Ghez, Sarat Maharaj, Mark Nash, Octavio Zaya (eds), *Créolité and Creolization: Documenta11_Platform3*, Γερμανία, Hatje Cantz Publishers, 2002.

Aronowitz S., “The New World Order”, στο *Debating Empire*, (επιμ.) Gopal Balakrishnan, Λονδίνο, Verso, 2003.

Arrighi G., “Lineages of Empire”, στο *Debating Empire*, (επιμ.) Gopal Balakrishnan, Λονδίνο, Verso, 2003.

Άντερσον Μπ., *Φαντασιακές Κοινότητες: Στοχασμοί για τις Απαρχές και τη Διάδοση του Εθνικισμού*, Αθήνα, Νεφέλη, 1997

Badiou A., “Fifteen Theses on Contemporary Art”, στο *Lacanian Ink*, 23, 2004.

Balibar E., και Immanuel Wallerstein, *Φυλή, Έθνος, Τάξη: οι διαφορούμενες ταυτότητες*, μτφρ. Άγγελος. Ελεφάντης & Ελένη Καλαφάτη, Πολίτης, 1991.

Balibar E., “Is European Citizenship Possible?”, στο *Public Culture*, Vol. 8, No 2, Χειμώνας 1996.

Bayart Jean-Francois, “Une criminalisation de l’economie? ”, στο Fariba Adelkhah, Jean-Francois Bayart, Olivier Roy, *Thermidor en Iran*, Παρίσι, Editions Complexe, 1993

Benjamin W., *The Arcades Project*, Κέμπριτζ, Belknap Press, 1999.

Bensaïd D., “Antonio Negri, Pouvoir constituant et multitudes”, στην ιστοσελίδα <http://www.europe-solidaire.org/spip.php?article1591>

Bernabe J., Patrick Chamoiseau & Raphael Confiant, *Éloge de la Créolité*, Gallimard, 1998.

Bester R., “Trauma and Truth”, στο *Experiments with Truth: Transnational Justice and the Processes of Truth and Reconciliation: Documenta 11_Platform2*, επιμ. Okwui Enwezor, Carlos Basualdo, Ute Meta Bauer, Susanne Ghez, Sarat Maharaj, Mark Nash, Octavio Zaya, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2002.

Bhabha K H. (επιμ.), *Nation and Narration*, Routledge, 1990.

Bhabha K H., “Culture’s In Between”, *Artforum*, Σεπτέμβριος 1993.

Bhabha K H., “Interrogating Identity: Frantz Fanon and the postcolonial prerogative”, στο *The Location of Culture*, Λονδίνο, Routledge, 1994.

Bhabha K H., “ “Race”, time and the revision of modernity”, στο *The Location of Culture*, Λονδίνο, Routledge, 1994.

Bhabha K H., “The commitment to theory”, στο *The Location of Culture*, Λονδίνο, Routledge, 1994.

Bhabha K H., “The Postcolonial and the Postmodern: The question of agency”, στο *The Location of Culture*, Λονδίνο, Routledge, 1994.

Bhabha K H., “Democracy De-realized”, στο *Democracy Unrealized: Documenta11_Platform1*, επιμ. Okwui Enwezor, Carlos Basualdo, Ute Meta Bauer, Susanne Ghez, Sarat Maharaj, Mark Nash, Octavio Zaya, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2002.

Blumenberg H., *The Legitimacy of the Modern Age*, μτφρ. Robert M. Wallace, Λονδίνο, The MIT Press, 1983.

Boeri S./Multiplicity., “An Eclectic Atlas of Urban Europe”, στο *Democracy Unrealized: Documenta11_Platform1*, επιμ. Okwui Enwezor, Carlos Basualdo, Ute Meta Bauer, Susanne Ghez, Sarat Maharaj, Mark Nash, Octavio Zaya, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2002.

Boron A A., *Empire & Imperialism: A Critical Reading of Michael Hardt and Antonio Negri*, μτφρ. Jessica Casiro, Λονδίνο, Zed Books, 2005.

Bourdieu P. & Hans Haacke, *Free Exchange*, Polity Press, 1995.

Brennan T., “The Italian Ideology”, στο *Debating Empire*, (επιμ.) Gopal Balakrishnan, Λονδίνο, Verso, 2003.

Buchanan R., & Sundhya Pahuja, “Legal Imperialism: Empire’s Invisible Hand?”, στο *Empire’s New Clothes: Reading Hardt and Negri*, (επιμ.) Paul A. Passavant and Jodi Dean, Νέα Υόρκη, Routledge, 2004.

Buden B., “Truth and Reconciliation Are Not What We Really Need”, στο *Experiments with Truth: Transnational Justice and the Processes of Truth and Reconciliation: Documenta 11_Platform2*, επιμ. Okwui Enwezor, Carlos Basualdo, Ute Meta Bauer, Susanne Ghez, Sarat Maharaj, Mark Nash, Octavio Zaya, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2002.

Bull M., “Smooth Politics”, στο *Empire’s New Clothes: Reading Hardt and Negri*, (επιμ.) Paul A. Passavant and Jodi Dean, Νέα Υόρκη, Routledge, 2004.

Butler J., & Gayatri Chakravorty Spivak, *Who sings the Nation-State? language, politics, belonging*, Λονδίνο, Seagull Books, 2007.

Callinicos A., “The Actuality of Imperialism”, *Millennium*, Vol. 31, No. 2, 2002.

Callinicos A., “Toni Negri in Perspective”, στο *Debating Empire*, (επιμ.) Gopal Balakrishnan, λονδίνο, Verso, 2003

Chabal P., “The African crisis: context and interpretation”, στο *Postcolonial Identities in Africa*, (επιμ.) Richard Werbner & Terence Ranger, Λονδίνο, Zed Books, 1996.

Chaloupka W., “The Irrepressible Lightness and Joy of Being Green: Empire and Environmentalism”, στο *Empire’s New Clothes: Reading Hardt and Negri*, (επιμ.) Paul A. Passavant and Jodi Dean, Νέα Υόρκη, Routledge, 2004.

Cockburn A., & Jeffrey St. Clair, *Five Days that Shook the World: Seattle and Beyond*, Λονδίνο, Verso, 2000.

Cruise O’Brien B. D., “A lost generation? Youth identity and state decay in West Africa”, στο *Postcolonial Identities in Africa*, (επιμ.) Richard Werbner & Terence Ranger, Λονδίνο, Zed Books, 1996

Davies Wyn M., “September 11: The Visual Disaster”, στο *Third Text*, No 57, Χειμώνας 2001-02.

De Landa M., “Democracy, Economics, and the Military”, στο *Democracy Unrealized: Documenta11_Platform1*, επιμ. Okwui Enwezor, Carlos Basualdo, Ute Meta Bauer, Susanne Ghez, Sarat Maharaj, Mark Nash, Octavio Zaya, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2002.

de Las Casas B., *In Defense of the Indians*, επιμ. Stafford Poole, Ντε Καλμπ, Northern University Press, 1974

Dean J., “The Networked Empire: Communicative Capitalism and the Hope for Politics”, στο *Empire’s New Clothes: Reading Hardt and Negri*, (επιμ.) Paul A. Passavant and Jodi Dean, Νέα Υόρκη, Routledge, 2004.

Deleuze G. & Felix Guattari, *Καπιταλισμός και Σχιζοφρένεια: Ο Αντι-Οιδίπους*, μτφρ. Καίτη Χατζηδημού – Ιουλιέτα Ράλλη, Αθήνα, Εκδόσεις Ράππα, 1977.

Deleuze G., “Immanence: A Life,” in *Pure Immanence: Essays on A Life*, μτφρ. Anne Boyman, Νέα Υόρκη, Zone Books, 2001

Deleuze G., *Η Κοινωνία του Ελέγχου*, Παναγιώτης Καλαμαράς (επιμ.), Αθήνα, Ελευθεριακή Κουλτούρα, 2001.

Deleuze G. and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism & Schizophrenia*, Λονδίνο, Continuum, 1988, 2003

Diken B., “Immigration, Multiculturalism and Post Politics after ‘Nine Eleven’”, στο *Third Text*, No 57, Χειμώνας 2001-02.

Dumm Thomas L., “Sovereignty, Multitudes, Absolute Democracy: A Discussion between Michael Hardt and Thomas L. Dumm about Hardt’s and Negri’s Empire”, στο *Empire’s New Clothes: Reading Hardt and Negri*, (Eds) Paul A. Passavant και Jodi Dean, Λονδίνο, Routledge, 2004

Dunn Kevin C., “Africa’s Ambiguous Relation to Empire and *Empire*”, στο *Empire’s New Clothes: Reading Hardt and Negri*, (Eds) Paul A. Passavant και Jodi Dean, Λονδίνο, Routledge, 2004, σελ. 149.

Fanon F., *The Wretched of the Earth*, μτφρ. Constance Farrington, εισ. Jean-Paul Sartre, Νέα Υόρκη, Grove Press, 1963.

Fanon F., *Black Skin, White Masks*, εισ. H. K. Bhabha, Λονδίνο, Pluto, 1986.

Feierman S., “Africa in History: The End of Universal Narratives”, στο *After Colonialism: Imperial Histories and Postcolonial Displacements*, (επιμ.) Gyan Prakash, Νιου Τζέρσεϋ, Princeton University Press, 1995.

Fitzpatrick P., “The Immanence of *Empire*”, στο *Empire’s New Clothes: Reading Hardt and Negri*, (επιμ.) Paul A. Passavant and Jodi Dean, Νέα Υόρκη, Routledge, 2004

Foucault M., *Security, Territory, Population: Lectures at the College de France 1977-1978*, επιμ. Michel Senelart, μτφρ. Graham Burchell, Χάμσαϊρ, Palgrave Macmillan, 2007.

Foucault M., *The Politics of Truth*, Sylvere Lotringer (επιμ.), Semiotext(e), 2007.

Fuller J., “The New ‘Workerism’ – The Politics of the Italian Autonomists”, *International Socialism*, No. 8, Άνοιξη, 1980

Geertz C., *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*, Νέα Υόρκη, Basic Books, 1983

Gilroy P., *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Λονδίνο, Verso, 1993

Grant A. και Frederick Söderbaum (επίμ), *New Regionalisms in Africa*, Λονδίνο, Ashgate, 2003.

Groys B., “Beyond Diversity: Cultural Studies and its Postcommunist Other”, στο *Democracy Unrealized: Documenta11_Platform1*, επιμ. Okwui Enwezor, Carlos Basualdo, Ute Meta Bauer, Susanne Ghez, Sarat Maharaj, Mark Nash, Octavio Zaya, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2002.

Habermas J., *The Theory of Communicative Action, Τόμος 2^{ος}, Lifeworld and System: A Critique of Functionalist Reason*, Βοστόνη, Beacon Press, 1987.

Hall S., “Créolité and the Process of Creolization”, στο Okwui Enwezor, Carlos Basualdo, Ute Meta Bauer, Susanne Ghez, Sarat Maharaj, Mark Nash, Octavio Zaya (eds), *Créolité and Creolization: Documenta11_Platform3*, Γερμανία, Hatje Cantz Publishers, 2002.

Hall S., “Creolization, Diaspora, and Hybritity in the Context of Globalization”, στο Okwui Enwezor, Carlos Basualdo, Ute Meta Bauer, Susanne Ghez, Sarat Maharaj, Mark Nash, Octavio Zaya (eds), *Créolité and Creolization: Documenta11_Platform3*, Γερμανία, Hatje Cantz Publishers, 2002.

Hardt M., “Translator’s Forward: The Anatomy of power”, στο Antonio Negri, *The Savage Anomaly: The Power of Spinoza’s Metaphysics and Politics*, (μτφρ.) Michael Hardt, Μιννεάπολη, University of Minnesota Press, 1991

Hardt M., *Gilles Deleuze: An Apprenticeship in Philosophy*, Univeristy of Minnesota Press, 1993.

Hardt M., & Antonio Negri, *Labor of Dionysus: A Critique of the State-Form*, Μιννεάπολις, University of Minnesota Press, 1994

Hardt M., και Antonio Negri, *Αυτοκρατορία*, μτφρ. Νεκτάριος Καλαϊτζής, Αθήνα, Scripta, 2002

Hardt M., και Antonio Negri, “Globalization and Democracy”, στο *Democracy Unrealized: Documenta11_Platform1*, επιμ. Okwui Enwezor, Carlos Basualdo, Ute Meta Bauer, Susanne Ghez, Sarat Maharaj, Mark Nash, Octavio Zaya, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2002.

Hardt M., “The Theory & Event Interview: Sovereignty, Multitudes, Absolute Democracy: A Discussion between Michael Hardt and Thomas L. Dumm about Hardt’s and Negri’s Empire”, στο *Empire’s New Clothes: Reading Hardt and Negri*, (επιμ.) Paul A. Passavant and Jodi Dean, Νέα Υόρκη, Routledge, 2004.

Hassan I., *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*, Κολόμπους, Ohio State University Press, 1987.

Heller A., “911, or Modernity and Terror”, στο *Constellations*, Τομ. 9, No 1, 2002.

Jaar A., “It is Difficult”, στο *Experiments with Truth: Transnational Justice and the Processes of Truth and Reconciliation: Documenta 11_Platform2*, επιμ. Okwui Enwezor, Carlos Basualdo, Ute Meta Bauer, Susanne Ghez, Sarat Maharaj, Mark Nash, Octavio Zaya, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2002.

Kalyvas A., “Feet of Clay? Reflections on Hardt’s and Negri’s Empire”, στο *Constellations*, Τομ. 10, No 2, 2003.

Klinger C., “The Subject of Politics – The Politics of the Subject”, στο *Democracy Unrealized: Documenta11_Platform1*, επιμ. Okwui Enwezor, Carlos Basualdo, Ute Meta Bauer, Susanne Ghez, Sarat Maharaj, Mark Nash, Octavio Zaya, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2002.

Koolhaas R., “Fragments of a Lecture on Lagos”, στο Okwui Enwezor, Carlos Basualdo, Ute Meta Nauer, Susanne Ghez, Sarat Maharaj, Mark Nash, Octavio Zaya (επιμ.), *Under Siege: Four African Cities, Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos – Documenta 11_Platform4*, Γερμανία, Hatje Cantz Publishers, 2002

Kraniauskas J., “Empire, or Multitude: Transnational Negri”, στο *Radical Philosophy*, No 103, Σεπτέμβριος/Οκτώβριος 2000.

Laclau E., “Beyond Emancipation”, στο Ernesto Laclau, *Emancipation(s)*, Λονδίνο, Verso.

Laclau E., “Democracy between Autonomy and Heteronomy”, στο *Democracy Unrealized: Documenta11_Platform1*, επιμ. Okwui Enwezor, Carlos Basualdo, Ute Meta Bauer, Susanne Ghez, Sarat Maharaj, Mark Nash, Octavio Zaya, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2002.

Laclau E., «Είναι δυνατόν να εξηγηθούν οι κοινωνικοί αγώνες εμμενώς;» (μτφρ) Γρηγόρης Ανανιάδης, Σύγχρονα Θέματα, Τεύχος 82, Ιούνιος 2003.

Laffey M. & Jutta Weldes, “Representing the International: Sovereignty after Modernity?”, στο *Empire’s New Clothes: Reading Hardt and Negri*, (επιμ.) Paul A. Passavant and Jodi Dean, Νέα Υόρκη, Routledge, 2004

Lemke T., “The birth of bio-politics: Michel Foucault’s lecture at the College de France on neo-leberal governmentality”, στο *Economy and Society*, Τομ. 30, No 2, Μάιος 2001.

Loomba A., *Colonialism/Postcolonialism*, New York, Routledge, 2005

Luxemburg R., *The Accumulation of Capital: an Anti-Critique*, Monthly Review Press, 1972

Mamdani M., “Making Sense of Political Violence in Postcolonial Africa”, στο *Experiments with Truth: Transnational Justice and the Processes of Truth and Reconciliation: Documenta 11_Platform2*, επιμ. Okwui Enwezor, Carlos Basualdo, Ute Meta Bauer, Susanne Ghez, Sarat Maharaj, Mark Nash, Octavio Zaya, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2002.

Marchart O., “Enacting the Unrealized: Political Theory and the Role of “Radical Democratic Activism””, στο *Democracy Unrealized: Documenta11_Platform1*, επιμ. Okwui Enwezor, Carlos Basualdo, Ute Meta Bauer, Susanne Ghez, Sarat Maharaj, Mark Nash, Octavio Zaya, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2002.

Marx K., *Grundrisse*, μτφρ. Martin Nicolaus, Νέα Υόρκη, Vintage, 1973.

Massey D., *For Space*, Λονδίνο, Sage, 2005.

Mauer B., “On Divine Markets and the Problem of Justice: *Empire* as Theodicy”, στο *Empire’s New Clothes: Reading Hardt and Negri*, (επιμ.) Paul A. Passavant and Jodi Dean, Νέα Υόρκη, Routledge, 2004.

Mbembe A., “Provisional Notes on the Postcolony,” στο *Africa*, No 61

Mbembe A., “At the Edge of the World: Boundaries, Territoriality, and Sovereignty in Africa”, *Public Culture*, No. 12, 2000.

Mbembe A., & Janet Roitman, “Figures of the Subject in Times of Crisis”, στο Okwui Enwezor, Carlos Basualdo, Ute Meta Nauer, Susanne Ghez, Sarat Maharaj, Mark Nash, Octavio Zaya (επιμ.), *Under Siege: Four African Cities, Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos – Documenta 11_Platform4*, Γερμανία, Hatje Cantz Publishers, 2002

McLean I., “Back to the Future: Nations, Borders and Cultural Theory”, στο *Third Text*, No 57, Χειμώνας 2001-02.

Meiksins Wood E., “A Manifesto for Global Capitalism?”, στο *Debating Empire*, (επιμ.) Gopal Balakrishnan, Λονδίνο, Verso, 2003.

Mertes T., “Grass-Roots Globalism”, στο *Debating Empire*, (επιμ.) Gopal Balakrishnan, Λονδίνο, Verso, 2003.

Mosquera G., “Global Islands”, στο Okwui Enwezor, Carlos Basualdo, Ute Meta Bauer, Susanne Ghez, Sarat Maharaj, Mark Nash, Octavio Zaya (eds), *Créolité and Creolization: Documenta11_Platform3*, Γερμανία, Hatje Cantz Publishers, 2002.

Mouffe C., *Το δημοκρατικό παράδοξο*, μτφρ. Αλέξανδρος Κιοπκιολής, προλ.-επιμ. Γιάννης Σταυρακάκης, Αθήνα, εκδόσεις Πόλις, 2000.

Mouffe C., “For an Agonistic Public Sphere”, στο *Democracy Unrealized: Documenta11_Platform1*, επιμ. Okwui Enwezor, Carlos Basualdo, Ute Meta Bauer, Susanne Ghez, Sarat Maharaj, Mark Nash, Octavio Zaya, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2002.

Mouffe C., *On the political*, Λονδίνο, Routledge, 2005.

Mukhia H., “Liberal Democracy and Its Slippages”, στο *Democracy Unrealized: Documenta11_Platform1*, επιμ. Okwui Enwezor, Carlos Basualdo, Ute Meta Bauer,

Susanne Ghez, Sarat Maharaj, Mark Nash, Octavio Zaya, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2002.

Negri A., *Marx beyond Marx*, South Hadley, 1984.

Negri A. & Felix Guattari, *Communists Like Us*, μτφρ. Michael Ryan, Autonomedia, 1990.

Negri A., *The Savage Anomaly: The Power of Spinoza's Metaphysics and Politics*, μτφρ. Michael Hardt, Μιννεάπολη, The University of Minnesota Press, 1991.

Negri A., *Insurgencies: Constituent Power and the Modern State*, μτφρ. Maurizia Boscagli, Μιννεάπολη, The University of Minnesota Press, (1992) 1999.

Negri A., *Le Pouvoir constituant*, Παρίσι, Puf, 1997

Negri A., *Insurgencies: Constituent Power and the Modern State*, μτφρ. Maurizia Boscagli, University of Minnesota Press, 1999.

Negri A. & Michael Hardt, *Empire*, Η.Π.Α., Harvard University Press, 2000.

Negri A., *Time for Revolution*, μτφρ. Matteo Mandarini, Νέα Υόρκη, Continuum, 2003.

Negri A., *Το Πλήθος και η Μητρόπολη*, Παναγιώτης Καλαμαράς (επιμ.), Αθήνα, Ελευθεριακή Κουλτούρα, 2003.

Negri A., *Subversive Spinoza: (Un)contemporary Variations*, επιμ. Timothy S. Murphy, Μάντσεστερ, Manchester University Press, 2004.

Negri A. & Michael Hardt, *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*, Νέα Υόρκη, The Penguin Press, 2004.

Negri A., *Negri on Negri: In Conversation with Anne Dufourmantelle*, μτφρ. Malcolm B. DeBevoise, Νέα Υόρκη, Routledge, 2004.

Negri A., *The Politics of Subversion: A Manifesto for the 21st Century*, μτφρ. James Newell, Polity, 2005.

Negri A. & Michael Hardt, *Commonwealth*, Harvard University Press, 2009.

Panitch L. & Sam Gindin, “Gems and Baubles in Empire”, στο *Debating Empire*, (επιμ.) Gopal Balakrishnan, Λονδίνο, Verso, 2003.

Passavant Paul A., “Postmodern Republicanism”, στο *Empire's New Clothes: Reading Hardt and Negri*, (επιμ.) Paul A. Passavant and Jodi Dean, Νέα Υόρκη, Routledge, 2004.

Passavant Paul A., “From Empire’s Law to the Multitude’s Rights: Law, Representation, Revolution”, στο *Empire’s New Clothes: Reading Hardt and Negri*, (επιμ.) Paul A. Passavant and Jodi Dean, Νέα Υόρκη, Routledge, 2004.

Passavant Paul A. & Jodi Dean, “Representation and the Event”, στο *Empire’s New Clothes: Reading Hardt and Negri*, (επιμ.) Paul A. Passavant and Jodi Dean, Νέα Υόρκη, Routledge, 2004.

Prakash G. (επιμ.), *After Colonialism: Imperial Histories and Postcolonial Displacements*, Νιού Τζέρσεϋ, Princeton University Press, 1995.

Quinby L., “Taking the Millennialist Pulse of Empire’s Multitude: A Genealogical feminist Diagnosis”, στο *Empire’s New Clothes: Reading Hardt and Negri*, (επιμ.) Paul A. Passavant and Jodi Dean, Νέα Υόρκη, Routledge, 2004.

Rakodi C., “Order and Disorder in African Cities: Governance, Politics, and Urban Land Development Processes”, στο Okwui Enwezor, Carlos Basualdo, Ute Meta Nauer, Susanne Ghez, Sarat Maharaj, Mark Nash, Octavio Zaya (επιμ.), *Under Siege: Four African Cities, Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos – Documenta 11_Platform4*, Γερμανία, Hatje Cantz Publishers, 2002

Rancière J., «Λαός ή Πλήθος;», μτφρ. Μωσής Μουντουρίδης, *Futura*, No 11, Νοέμβριος-Δεκέμβριος, 2007, σελ. 34. Πρωτότυπο: “Peuple ou multitudes?”, *Multitudes*, Ιούνιος, 2002.

Reitzes M., “There’s Space for Africa in the New South Africa (?): African Migrants and Urban Governance in Johannesburg”, στο Okwui Enwezor, Carlos Basualdo, Ute Meta Nauer, Susanne Ghez, Sarat Maharaj, Mark Nash, Octavio Zaya (επιμ.), *Under Siege: Four African Cities, Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos – Documenta 11_Platform4*, Γερμανία, Hatje Cantz Publishers, 2002

Reno W., *Warlord Politics and African States*, Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής, Lynne Rienner Publishers, 1999.

Rustin M., “Empire: A Postmodern Theory of Revolution”, στο *Debating Empire*, (επιμ.) Gopal Balakrishnan, Λονδίνο, Verso, 2003.

Said E., *Orientalism*, Vintage, 1979.

Said E., *Culture and Imperialism*, Vintage, 1994.

Said E., “Secular Interpretation, the Geographical Element, and the Methodology of Imperialism”, στο *After Colonialism: Imperial Histories and Postcolonial Displacements*, (επιμ.) Gyan Prakash, Νιου Τζέρσεϋ, Princeton University Press, 1995

Salvadori M., *Karl Kautsky and the Socialist Revolution: 1880-1938*, μτφρ. Jon Rotschild, Λονδίνο, New Left Books, 1979.

Sassen S., “Whose city is it? Globalization and the formation of new claims” στο *Public Culture*, Vol. 8, No 2, Χειμώνας 1996.

Sassen S., “The Repositioning of Citizenship: Emergent Subjects and Spaces for Politics”, στο *Empire’s New Clothes: Reading Hardt and Negri*, (επιμ.) Paul A. Passavant and Jodi Dean, Νέα Υόρκη, Routledge, 2004.

Schöllhammer G. (επιμ.), *Documenta Magazine: No 1-3, 2007 Reader*, Κολωνία, Taschen, 2007.

Scott D., *Criticism after Postcoloniality*, Νιού Τζέρσεϋ, Princeton University Press, 1999.

Seth S., “Back to the Future?”, στο *Debating Empire*, (επιμ.) Gopal Balakrishnan, Λονδίνο, Verso, 2003.

Shaka Okiremuete S., “The Colonial Legacy: History and its Impact on the Development of Modern Culture in Nigeria”, στο *Third Text*, Τομ. 19, τεύχος 3, Μάιος 2005.

Shapiro K., “The Myth of the Multitude”, στο *Empire’s New Clothes: Reading Hardt and Negri*, (επιμ.) Paul A. Passavant and Jodi Dean, Νέα Υόρκη, Routledge, 2004

Shaw M., “Post-Imperial and Quasi-Imperial: State and Empire in the Global Era”, *Millennium*, Τομ. 31, No 2, 2002.

Shaw Meryem K W., “Ambiguity and Audience in the Films of Shirin Neshat”, στο *Third Text*, No 57, Χειμώνας 2001-02.

Shivji Issa G., *Silences in NGO discourse: the role and future of NGOs in Africa*, Ναϊρόμπι και Οξφόρδη, Fahamu, 2007.

Simone A., “The Visible and Invisible: Remaking Cities in Africa”, στο Okwui Enwezor, Carlos Basualdo, Ute Meta Nauer, Susanne Ghez, Sarat Maharaj, Mark Nash, Octavio Zaya (επιμ.), *Under Siege: Four African Cities, Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos – Documenta 11_Platform4*, Γερμανία, Hatje Cantz Publishers, 2002

Soyinka W., “Awaiting the Beautiful Ones”, στο *Democracy Unrealized: Documenta11_Platform1*, επιμ. Okwui Enwezor, Carlos Basualdo, Ute Meta Bauer, Susanne Ghez, Sarat Maharaj, Mark Nash, Octavio Zaya, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2002.

Spinoza de B., *Complete Works*, Michael L. Morgan (επιμ.), μτφρ. Samuel Shirley, Hackett Publishing Company, 2002.

Spivak C. G., *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*, Harvard University Press, 1999.

Spivak C. G., *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*, Routledge, 2006.

Stavrakakis Y., *The Lacanian Left: Psychoanalysis, Theory, Politics*, Εδιμβούργο, Edinburgh University Press, 2007.

Stoller P., “Afterword – The Personal, the Political and the Moral: Provoking Postcolonial Subjectivities in Africa”, Werbner R. (επιμ.), *Postcolonial Subjectivities in Africa*, Λονδίνο, Zed Books, 2002.

Swimson J., “Political Artist: Oxymoron or Tautology?”, στο *Third Text*, No 57, Χειμώνας 2001-02.

Teitel R., “Transnational Justice as Liberal Narrative”, στο *Experiments with Truth: Transnational Justice and the Processes of Truth and Reconciliation: Documenta 11 Platform2*, επιμ. Okwui Enwezor, Carlos Basualdo, Ute Meta Bauer, Susanne Ghez, Sarat Maharaj, Mark Nash, Octavio Zaya, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2002.

Thornton R., “The potentials of boundaries in South Africa: steps towards a theory of the social edge”, στο *Postcolonial Identities in Africa*, (επιμ.) Richard Werbner & Terence Ranger, Λονδίνο, Zed Books, 1996.

Tilly C., “A Nebulous Empire”, στο *Debating Empire*, (επιμ.) Gopal Balakrishnan, Λονδίνο, Verso, 2003.

Virno P., *Γραμματική του Πλήθους: Για μια ανάλυση των σύγχρονων μορφών ζωής*, μτφρ. Βασίλης Πασσάς, Αθήνα, Αλεξάνδρεια-Οδυσσέας, 2006.

Vogel S., “Introduction” στο *Africa Explores: Twentieth Century African Art*, επιμ. Susan Vogel, Νέα Υόρκη, Κέντρο για την Αφρικανική Τέχνη, 1991.

Walcot D., “Exasperating Theory”, στο Okwui Enwezor, Carlos Basualdo, Ute Meta Bauer, Susanne Ghez, Sarat Maharaj, Mark Nash, Octavio Zaya (eds), *Créolité and Creolization: Documenta 11 Platform3*, Γερμανία, Hatje Cantz Publishers, 2002.

Wallerstein I., “Democracy, Capitalism, and Transformation”, στο *Democracy Unrealized: Documenta 11 Platform1*, επιμ. Okwui Enwezor, Carlos Basualdo, Ute Meta Bauer, Susanne Ghez, Sarat Maharaj, Mark Nash, Octavio Zaya, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2002.

Werbner R., “Introduction: Multiple identities, plural arenas” στο *Postcolonial Identities in Africa*, (επιμ.) Richard Werbner & Terence Ranger, Λονδίνο, Zed Books, 1996

Werbner R. (επιμ.), *Memory and the Postcolony: African Anthropology and the Critique of Power*, Λονδίνο, Zed Books, 1998.

Werbner R., “Beyond Oblivion: Confronting Memory Crisis”, στο Werbner R. (επιμ.), *Memory and the Postcolony: African Anthropology and the Critique of Power*, Λονδίνο, Zed Books, 1998.

Werbner R., “Smoke from the Barrel of a Gun: Postwars of the Dead, Memory and Reinscription in Zimbabwe”, στο Werbner R. (επιμ.), *Memory and the Postcolony: African Anthropology and the Critique of Power*, Λονδίνο, Zed Books, 1998.

Werbner R. (επιμ.), *Postcolonial Subjectivities in Africa*, Λονδίνο, Zed Books, 2002.
Werbner R., “Postcolonial Subjectivities: The Personal, the Political and the Moral”, στο Werbner R. (επιμ.), *Postcolonial Subjectivities in Africa*, Λονδίνο, Zed Books, 2002.

Zaretsky E., “Trauma and Dereification: September 11 and the Problem of Ontological Security” στο *Constellation*, Τομ. 9, No 1, 2002.

Zizek S., “The Prospects of Radical Politics Today”, στο *Democracy Unrealized: Documentall_PlatformI*, επιμ. Okwui Enwezor, Carlos Basualdo, Ute Meta Bauer, Susanne Ghez, Sarat Maharaj, Mark Nash, Octavio Zaya, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2002.

Zizek S., “The Ideology of the Empire and Its Traps”, στο *Empire’s New Clothes: Reading Hardt and Negri*, (επιμ.) Paul A. Passavant and Jodi Dean, Νέα Υόρκη, Routledge, 2004.

2. Αρθροβιβλιογραφία Θεωρίας, Ιστορίας της Τέχνης και Μετααποικιακής Θεωρίας της Τέχνης.

Appiah Anthony K., “The Postcolonial and the Postmodern”, στο *Reading the Contemporary: African Art from Theory to the Marketplace*, (επιμ.) Olu Oguibe and Okwui Enwezor, Λονδίνο, inIVA, 1999.

Araeen R., “Our Bauhaus, others' mudhouse”, στο *Third Text*, Vol. 6, Άνοιξη, 1989

Araeen R., “New Internationalism or Multiculturalism of Global Bantustans”, στο *Global Vision: Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, Iniva, 1994.

Araeen R., “A New Beginning: Beyond Postcolonial Cultural Theory and Identity Politics”, στο *Third Text*, v.50, Άνοιξη 2000.

Araeen R., “The Art of Benevolent Racism”, στο *Third Text*, No 51, Καλοκαίρι 2000.

Araeen R., “Dak’Art 1992-2002: The problems of representation, contextualisation, and critical evaluation of African Art as presented by the Dakar biennale”, στο *Third Text*, No 62, Τομ. 17, τεύχος 1, Μάρτιος 2003.

Bann S., “Introduction”, στο Philomena Mariani (ed.), *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*, Queens Nuseum of Art, Νέα Υόρκη, 1999.

Basualdo C., “The Encyclopedia of Babel”, στο *Documenta 11_Platform 5: Exhibition*, Catalogue, Γερμανία, Hatje Cantz Publishers, 2002.

Basualdo C., “Bataille Monument, Documenta 11, 2002”, στο *Thomas Hirschhorn*, (επιμ.) Benjamin H. D. Buchloh, Alison M. Gingeras, Carlos Basualdo, Λονδίνο, Phaidon, 2004

Basualdo C., ‘The Unstable Institution’, στο *Manifesta Journal*, Biennials, N 2, Winter 2003/Spring 2004.

Bhimji Z., *I will always be here*, Ikon Gallery, 1992.

Bippus E., “Documenta 8: Toward Critical Discourse”, στο *50 years documenta 1955-2005 Archive in Motion: documenta Manual*, (επιμ.) Michael Glasmeier, Karin Stengel, Goettingen, Steidl, 2005.

Bishop C., “Antagonism and Relational Aesthetics”, *October*, No.110

Bishop C., *Installation Art: A Critical History*, Tate Publishing, 2005.

Blier Suzanne Preston., “Nine contradictions in the new golden age of African art – First Word”, *African Arts*, Φθινόπωρο 2002.

Bonami F., “I Have a Dream”, στο *50th International Art Exhibition: Dreams and Conflicts – The Dictatorship of the Viewer*, επιμ. Francesco Bonami & Maria Luisa Frisa, Βενετία, La Biennale di Venetia, 2003.

Borja-Villel Manuel J., «Κριτική τέχνη και κοινωνικές συγκρούσεις», στο *To Πολιτικό στη Σύγχρονη Τέχνη*, (επίμ.) Γιάννης Σταυρακάκης & Κωστής Σταφυλάκης, μτφρ. Αλέξανδρος Κιουπκιολής, Αθήνα, ΕΚΚΡΕΜΕΣ, 2008.

Bourriaud N., *Relational Aesthetics*, Les presses du reel, 1998.

Bradley F., Katrina Brown & Andrew Nairne (επιμ.), *Trauma*, κατάλογος έκθεσης, Λονδίνο, Hayward Gallery, 2001.

Bradley F., “On Lies and Language in the Work of Kendell Geers,” στο *Kendell Geers: My Tongue in your cheek*, Les presses du reel, 2002, σελ. 212.

Bredenkamp H., *The Lure of Antiquity and the Cult of the Machine: The Kunstkammer and the Evolution of Nature, Art, and Technology*, Πρίνστον, Markus Wiener Publishers, 1995.

Broodthaers M., “open letter, Düsseldorf, September 19, 1968” στο *Museum in Motion?: The Art Museum at Issue*, (επιμ.) Karel Blotkamp et al., The Hague: Government Printing Office, 1979.

Buchloh H. D. B., “Documenta 7: A Dictionary of Received Ideas”, *October*, no. 22 (Fall 1982)

Buchloh H. D. B., *Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, Λονδίνο, The MIT Press, 2000.

Budge A., “Partage d’Exotismes: Do ‘Magicians’ Grow Wise or Just Old?”, στο *Third Text*, No 58, Τομ. 16, τεύχος 1, Μάρτιος 2002.

Buerger Roger M., “The Origins”, στο *50 years documenta 1955-2005 Archive in Motion: documenta Manual*, (επιμ.) Michael Glasmeier, Karin Stengel, Goettingen, Steidl, 2005.

Celant G., “A Visual Machine: Art Installation and its Modern Archetypes”, στο *Documenta 7*, Volume II, Kassel, 1982.

Chambers I., “Unrealized Democracy and a Posthumanist Art”, στο *Democracy Unrealized: Documenta11_Platform1*, επιμ. Okwui Enwezor, Carlos Basualdo, Ute Meta Bauer, Susanne Ghez, Sarat Maharaj, Mark Nash, Octavio Zaya, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2002.

Cotter H., “From the ferment of liberation comes a revolution in African art”, στη *New York Times*, 17 Φεβρουάριου, 2002.

Crimp D., *On the Museum’s Ruins*, Cambridge, The MIT Press, 1993.

Daniels D., “Documenta 7-A Story”, στο *50 years documenta 1955-2005 Archive in Motion: documenta Manual*, (επιμ.) Michael Glasmeier, Karin Stengel, Goettingen, Steidl.

David C., & Jean-Francois (επιμ.), *Chevrier, Politics-Poetics: documenta X – the book*, Κάσσελ, Cantz Verlag, 1997.

De Baare B., “Why and How – How (and Why)”, στο *Documenta IX*, Volume I, Στουτγκάρδη, Edition Cantz, 1992.

De Duve T., “The Global and the Singuniversal: Reflections on Art and Culture in the Global World”, στο *Third Text*, No 89, Τομ. 21, Τεύχος 6, Νοέμβριος 2007.

Downey A., “The Spectacular Difference of Documenta XI”, στο *Third Text*, No 62, Τομ. 17, τεύχος 1, Μάρτιος 2003.

Downey A., “Belatedness All Over Again: The African Pavilion at the 52nd Venice Biennial”, στο *Third Text*, No 89, Τομ. 21, Τεύχος 6, Νοέμβριος 2007.

Durham J., “A Friend of Mine Said That Art is a European Invention”, στο *Global Vision: Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, Iniva, 1994.

Dyer R., “Documenta 12”, στο *Third Text*, No 89, Τομ. 21, Τεύχος 6, Νοέμβριος 2007.

Ebong I., “Negritude: Between Mask and Flag – Senegales Cultural Ideology and the Ecole de Dakar”, στο *Reading the Contemporary: African Art from Theory to the Marketplace*, (eds) Olu Oguibe and Okwui Enwezor, Λονδίνο, InIVA, 1999

Eichhorn M., “Public Limited Company”, στο *Documenta 11 Platform 5: Exhibition, Catalogue*, Germany, Hatje Cantz Publishers, 2002

Engler M., “Twilight of the Gods: Documenta in Times of Change”, στο *50 years documenta 1955-2005 Archive in Motion: documenta Manual*, (επιμ.) Michael Glasmeier, Karin Stengel, Goettingen, Steidl, 2005.

Enwezor O., “Fusion: West African Artists at the Venice Biennale”, στο *NKA: Journal of Contemporary African Art*, Τεύχος 1, χειμώνας 1994.

Enwezor O., “Poetics of Space: Portfolio by Ike Ude”, στο *NKA: Journal of Contemporary African Art*, Τεύχος 1, Χειμώνας 1994

Enwezor O., “Ouattara: Beyond Shamanism, interviewed by Okwui Enwezor”, στο *NKA: Journal of Contemporary African Art*, No 2, Άνοιξη/Καλοκαίρι 1995.

Enwezor O., “The Inverted Sign: Regarding Frédéric Bruly Bouabré”, στο *NKA: Journal of Contemporary African Art*, No 2, Άνοιξη/Καλοκαίρι 1995.

Enwezor O., “The Ruined City: Desolation, Rapture, and Georges Adeagbo” στο *NKA: Journal of Contemporary African Art*, No 4, Άνοιξη 1996

Enwezor O. & Olu Oguibe, *In/Sight: African Photographers, 1940 to the Present*, Guggenheim Museum Pubns, 1996.

Enwezor O., “The joke is on you: The work of Yinka Shonibare”, στο *NKA: Journal of Contemporary African Art*, No 6/7, Καλοκαίρι 1997

Enwezor O., “Reframing the Black Subject: Ideology and Fantasy in Contemporary South African Representation”, *Third Text*, τεύχος 40, Φθινόπωρο 1997.

Enwezor O., “Between Worlds: Postmodernism and African Artists in the Western Metropolis” στο *Reading the Contemporary: African Art from Theory to the Marketplace*, (eds) Olu Oguibe and Okwui Enwezor, Λονδίνο, inIVA, 1999.

Enwezor O. (επιμ.), *The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa 1945-1994*, Prestel, 2001.

Enwezor O., “Where, What, Who, Whem: A Few Notes on ‘African’ Conceptualism”, στο Philomena Mariani (ed.), *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*, κατάλογος έκθεσης, Queens Museum of Art, Νέα Υόρκη, 1999

Enwezor O., “The Black Box”, στο *Documenta 11_Platform 5: Exhibition*, Catalogue, Γερμανία, Hatje Cantz Publishers, 2002

Enwezor O., Boris Groys, Hans-Heorg Knopp, Ulrich Podewils, “Preface,, στο *Democracy Unrealized, Documenta11_Platform1*, επιμ., Okwui Enwezor, Carlos Basualdo, Ute Meta Bauer, Susanne Ghej, Sarat Maharaj, Mark Nash, Octavio Zaya, Germany, Hatje Cantz, 2002.

Enwezor O., Carlos Basualdo & Ute Meta Bauer (επιμ.), *Documenta11Platform5: Exhibition Venues*, Cantz Editions, 2002.

Enwezor O., “To-ing and fro-ing: interview with Karen Raney”, στο *Engage*, No 13, Καλοκαίρι 2003.

Enwezor O., “Mega-Exhibitions and the Antinomies of a Transnational Global Form”, στο *Manifesta Journal*, Biennials, N 2, Winter 2003/Spring 2004.

Enwezor O., “Documenta 11, Documentary, and “The Reality Effect””, στο *Experiments with Truth*, κατάλογος έκθεσης, Πεννσυλβάνια, The Fabric Workshop and Museum, 2005

Enwezor O., “New Positions in Contemporary African Photography”, στο Okwui Enwezor (επιμ.), *Snap Judgments: New Positions in Contemporary African Photography*, Νέα Υόρκη, Steidl, 2006.

Enwezor O., “The Unhomely”, στο Okwui Enwezor (επιμ.), *The Unhomely: Phantom Scenes in Global Society – 2nd International Biennial of Contemporary Art of Seville*, BIACS-BOM, 2006.

Enwezor O., “Archive Fever: Photography Between History and the Monument”, στο Okwui Enwezor (επιμ.), *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*, Νέα Υόρκη, International Center of Photography, Steidl, 2008.

Enwezor O., “The Postcolonial Constellation: Contemporary art in a State of Permanent Transition”, στο Terry Smith, Okwui Enwezor, Nancy Condee (επιμ.), *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, Λονδίνο, Duke University Press, 2008.

Enwezor O., “Modernity and Postcolonial Ambivalence”, στο Nicolas Bourriaud (επιμ.), *Altermodern: Tate Triennial*, Tate Publishing, 2009.

Fernandez M., “Documenta 11: A critical perspective”, στο *NKA: Journal of Contemporary Art*, No 18, Άνοιξη/Καλοκαίρι 2003.

Fisher J., “Toward a Metaphysics of Shit”, στο *Documenta 11_Platform 5: Exhibition*, Catalogue, Γερμανία, Hatje Cantz Publishers, 2002.

Fistenberg L., “William Kentridge’s Stereoscope”, στο *NKA: Journal of Contemporary African Art*, No 11/12, Χειμώνας 2000

Foster H., *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Σηάτλ, Bay Press, 1983.

Fuchs R., “To liberate art from the various constraints and twists in which it is caught up: Letter from Rudi Fuchs to the invited artists, Kassel, September 1981”, στο *50 years documenta 1955-2005 Archive in Motion: documenta Manual*, (επιμ.) Michael Glasmeier, Karin Stengel, Goettingen, Steidl, 2005.

Gbadamosi R., “Universalism at Stake: Dialogues with Senghor”, στο *Third Text*, No 78, Τομ. 20, Τεύχος 1, Ιανουάριος 2006.

Glasmeier M. & Christoph Lange, “The Things of Order: Notes on the Artworks”, στο *50 years documenta 1955-2005 Archive in Motion: documenta Manual*, (επιμ.) Michael Glasmeier, Karin Stengel, Goettingen, Steidl, 2005.

Glasmeier M., (επιμ.) *Discreet Energies: 50 Years documenta 1955-2005. Κατάλογος Έκθεσης – Kunsthalle Fridericianum Kassel*, Steidl, 2005.

Grasskamp W., “For Example, Documenta, or, how is art history produced”, στο Greenberg R., Bruce W. Ferguson & Sandy Nairne (επιμ.), *Thinking About Exhibitions*, Λονδίνο, Routledge, 1996.

Greenberg R., Bruce W. Ferguson & Sandy Nairne (επιμ.), *Thinking About Exhibitions*, Λονδίνο, Routledge, 1996.

Groys B., “Art in the Age of Biopolitics, From Artwork to Art Documentation”, στο *Documenta 11_Platform 5: Exhibition*, Catalogue, Germany, Hatje Cantz Publishers, 2002

Guneratne R. A. & Wiman Dissanayake (επιμ.), *Rethinking Third Cinema*, Νέα Υόρκη, Routledge, 2003.

Gutbrod P., “Werner Haftmann’s Introduction to the Documenta 2 Catalogue”, στο *50 years documenta 1955-2005 Archive in Motion: documenta Manual*, (επιμ.) Michael Glasmeier, Karin Stengel, Goettingen, Steidl, 2005.

Hall S., “Minimal Selves”, στο Lisa Appignanesi (επιμ.), *Identity*, ICA Document 6, 1988.

Hall S., “Museums of Modern Art and the End of History”, στο Stuart Hall και Sarat Maharaj (επιμ.), *Annotations 6: Modernity and Difference*, Λονδίνο, Institute of International Visual Arts, 2001.

Hall S., “Democracy, Globalization, and difference”, στο *Democracy Unrealized: Documenta11_Platform1*, επιμ. Okwui Enwezor, Carlos Basualdo, Ute Meta Bauer, Susanne Ghez, Sarat Maharaj, Mark Nash, Octavio Zaya, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2002.

Hanrou H., “Entropy; Chinese Artists, Western Institutions, A New Internationalism”, στο *Global Vision: Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, Iniva, 1994.

Hassan I., “Realism, Truth, and Trust in Postmodern Perspective”, στο *Third Text*, No 62, Τομ. 17, τεύχος 1, Μάρτιος 2003.

Hassan M S., “The Modernist Experience in African Art: Visual Expressions of the Self and Cross-Cultural Aesthetics”, στο *Reading the Contemporary: African Art from Theory to the Marketplace*, (επιμ.) Olu Oguibe and Okwui Enwezor, Λονδίνο, inIVA, 1999.

Hassan M S., & Olu Oguibe, “Authentic/Ex-centric at the Venice Biennale: African Conceptualism in Global Contexts” στο *African Arts*, Vol. XXXIV, No 4, Χειμώνας 2001.

Heinrich B., “Documenta 9: An Entertainment Machine?,, στο *50 years documenta 1955-2005 Archive in Motion: documenta Manual*, (επιμ.) Michael Glasmeier, Karin Stengel, Goettingen, Steidl, 2005.

Helguera P., “On Selfish Giants: Big Exhibitions with Small Ideas”, στο *Manifesta Journal*, Biennials, αρ. 2, Χειμώνας 2003/Άνοιξη 2004.

Herbst M., “Second Johannesburg Biennale: Alternating Currents”, στο *African Arts*, Καλοκαίρι 1998.

Hirschhorn T., “Interview between Okwui Enwezor and Thomas Hirschhorn”, στο *Thomas Hirschhorn, Jumbo Spoons and Big Cake*, Σικάγο, The Art Institute of Chicago, 2000.

Hoet J., “Eine Einführung”, στο *Documenta IX*, Κατάλογος έκθεσης, Ostfildern-Ruit, 1992.

Hoffman J., “Documenta 3”, στο *50 years documenta 1955-2005 Archive in Motion: documenta Manual*, (επιμ.) Michael Glasmeier, Karin Stengel, Goettingen, Steidl, 2005.

Hynes N., “Yinka Shonibare: Re-Dressing History”, στο *African Arts*, Τομ. XXXIV, No 3., Φθινόπωρο 2001.

Ilona A., “Olu Oguibe: Recent Works”, *Third Text*, no. 25, Χειμώνας 1993-94

Jahre L., “Curators and Catalogues: In the Documenta Reading Room”, στο *50 years documenta 1955-2005 Archive in Motion: documenta Manual*, (επιμ.) Michael Glasmeier, Karin Stengel, Goettingen, Steidl, 2005.

Kapur G. “A New Inter Nationalism: The Missing Hyphen”, στο *Global Vision: Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, Iniva, 1994.

Kimpel H., “The Unhoused Exhibition: Documenta in Search of its Own Architecture”, στο *50 years documenta 1955-2005 Archive in Motion: documenta Manual*, (επιμ.) Michael Glasmeier, Karin Stengel, Goettingen, Steidl, 2005.

Klippel H., “The Distant Reflection of Modernity: The Film Program of the First Documenta. An Investigation”, στο *50 years documenta 1955-2005 Archive in Motion: documenta Manual*, (επιμ.) Michael Glasmeier, Karin Stengel, Goettingen, Steidl, 2005.

Loloane D., “Africus: The Johannesburg Biennale – A Perspective”, στο *African Arts*, Χειμώνας 1996.

Lange C., “The Spirit of Documenta”, στο *50 years documenta 1955-2005 Archive in Motion: documenta Manual*, (επιμ.) Michael Glasmeier, Karin Stengel, Goettingen, Steidl, 2005.

Lee M. Pamela., “Boundary Issues: The Art World Under the Sign of Globalism,” στο *Artforum International*, Νοέμβριος 2003.

Lenk W., “The First Postcolonian Documenta”, στο *50 years documenta 1955-2005 Archive in Motion: documenta Manual*, (επιμ.) Michael Glasmeier, Karin Stengel, Goettingen, Steidl.

Lippard R L., *Six Years : The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, Μπέρκλεϋ, University of California Press, 1973.

Lostia M., “Rachid Koraïchi: Letters of Clay - Homage to Ibn Arabi”, στο *NKA: Journal of Contemporary African Art*, No 18, Άνοιξη – Καλοκαίρι 2003

Maharaj S., “Perfidious Fidelity: The Untranslatability of the Other”, στο *Global Vision: Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, Iniva, 1994.

Maharaj S., “Xeno-epistemics: Makeshift kit for sounding visual art as knowledge production and the retinal regimes,” στο *Documenta 11_Platform 5: Exhibition*, Catalogue, Germany, Hatje Cantz Publishers, 2002.

Marchart O., *Hegemonie im Kunstfeld. Die documenta-Ausstellungen dX, D11 und die Politik der Biennalisierung*, Κολωνία, Walther Koenig, 2008.

Marte I. (επιμ.), *Documenta Kassel 16/06-23/09 2007 XII*, Taschen, 2007.

Martin S., *A New World Art? Documenting Documenta 11*, στο *Radical Philosophy*, No 122, November/December 2003.

McEvelley Th., “Fusion: Hot or Cold?”, αναδημοσιεύτηκε στο *Reading the Contemporary: African Art from Theory to the Marketplace*, (eds) Olu Oguibe and Okwui Enwezor, Λονδίνο, InIVA, 1999

McLean I., “On the Edge of Change? Art, Globalization and Cultural Difference”, στο *Third Text*, No 68, Τομ. 18, Τεύχος 3, Μάιος 2004.

Medina C., “Francis Alys: ‘Tu subrealismo’”, στο *Third Text*, No 38, Άνοιξη 1997.

Mercer K., “Ethnicity and Internationality: New British Art and Diaspora-Based Blackness”, στο *Third Text*, No 49, Χειμώνας 1999-2000.

Meta Bauer U., “The Space of Documenta11: Documenta11 as a Zone of Activity”, στο *Documenta 11_Platform 5: Exhibition*, Catalogue, Γερμανία, Hatje Cantz Publishers, 2002.

Metz G., “Learning to Live Withouth the Enemy”, στο *African Arts*, Χειμώνας 1996.

Meyer J., Francesco Bonami, Martha Rosler, Yinka Skonibare, Catherine David, Okwui Enwezor, “Global Tendencies: Globalism and Large-Scale Exhibition”, στο *Artforum International*, Νοέμβριος 2003.

Moentmann N. (επιμ.), *Art and Its Institutions: Current Conflicts and Collaborations*, Λονδίνο, Black Dog Publishing, 2006.

Mofokeng S., “Black Photo Album/Look at Me: 1890-1900s”, *Nka: Journal of Contemporary African Art*, Άνοιξη 1996

Mofokeng S., “Trajectory of a Street Photographer”, στο *NKA: Journal of Contemporary African Art*, No 11/12, Χειμώνας 2000.

Monroe A., *Interrogation Machine: Laibach and NSK*, Κέμπριτζ, The MIT Press, 2005.

Mosquera G., “Some Problems in Transcultural Curating”, στο *Global Vision: Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, Iniva, 1994.

Mudimbe Y. V., “Reprendre: Enunciations and Strategies in Contemporary African Arts”, στο *Reading the Contemporary: African Art from Theory to the Marketplace*, (επιμ.) Olu Oguibe and Okwui Enwezor, Λονδίνο, inIVA, 1999.

Nachtigäller R., “Performing the Zeitgeist: a Roundup of Fifty Years of Staged Art”, στο *50 years documenta 1955-2005 Archive in Motion: documenta Manual*, (επιμ.) Michael Glasmeier, Karin Stengel, Goettingen, Steidl, 2005.

Nash M., “Art and Cinema: Some Critical Reflections” στο *Documenta 11_Platform 5: Exhibition*, Catalogue, Germany, Hatje Cantz Publishers, 2002.

Nash M., “Kutlug Ataman”, στο *Documenta11_Platform5:Exhibition/Short Guide*, Hatje Cantz, 2002.

Nesbit M., “The Port of Calls”, στο *Documenta 11_Platform 5: Exhibition*, Catalogue, Γερμανία, Hatje Cantz Publishers, 2002.

Nicodemus E., “The Centre of Otherness”, στο *Global Vision: Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, Iniva, 1994.

Nollert A., “Realities of the Artistic Imagination”, στο *Documenta 11_Platform 5: Exhibition*, Catalogue, Γερμανία, Hatje Cantz Publishers, 2002.

Oguibe O., “Seen/Unseen”, στο *NKA: Journal of Contemporary African Art*, Τεύχος 1, Χειμώνας 1994.

Oguibe O., “New Internationalism”, στο *NKA: Journal of Contemporary African Art*, No 1, Χειμώνας 1994.

Oguibe O., “Uzo Egonu: a discourse of reversals”, *NKA: Journal of Contemporary African Art*, No 2, Καλοκαίρι 1995.

Oguibe O., “Art, Identity, Boundaries: Postmodernism and Contemporary African Art”, στο *Reading the Contemporary: African Art from Theory to the Marketplace*, (επιμ.) Olu Oguibe and Okwui Enwezor, Λονδίνο, inIVA, 1999.

Peffer J., “Animal Bodies/Absent Bodies: Disfigurement in Art After Soweto”, στο *Third Text*, No 62, Τομ. 17, τεύχος 1, Μάρτιος 2003.

Peffer J., *Art and the End of Apartheid*, Μιννεάπολη, University of Minnesota Press, 2009.

Picton J., “Undressing Ethnicity”, στο *African Arts*, Τομ. XXXIV, No 3., Φθινόπωρο 2001.

Pirotte P., “Bili Bidjocka: The Jet-lag experiment”, στο *NKA: Journal of Contemporary African Art*, No 15, Χειμώνας 2001.

Raunig G., *Art and Revolution: Transversal Activism in the Long Twentieth Century*, μτφρ. Aileen Derieg, Λος Άντζελες, semiotext(e), 2007.

Ray G., “Mirroring Evil, Auschwitz, Art and the ‘War on Terror’”, στο *Third Text*, No 63, Τομ. 17, τεύχος 2, Ιούνιος 2003.

Ray G., “Revolution in the Post-Fordist Revolution? Notes on the Internet as a Weapon of the Multitude”, στο *Third Text*, No 84, Τομ. 21, τεύχος 1, Ιανουάριος 2007.

Ray G., “This Way to Exit: On Julian Stallabrass’s Art Incorporated”, στο *Third Text*, Vol.21, Issue 4, July, 2007.

Roberts Nooter P., “Dak’Art 2006: Positions and Perspectives”, στο *African Arts*, Τομ. XXXIX, No 4, Χειμώνας 2006.

Salloum J., “In/tangible Cartographies: New Arab Video”, στο *Third Text*, No 72, Τομ. 19, Τεύχος 1, Ιανουάριος 2004.

Scharf F. & Gisela Schirmer, “Off the Wall: Artists’ Refusals and Rejections: A History of Conflict”, στο *50 years documenta 1955-2005 Archive in Motion: documenta Manual*, (επιμ.) Michael Glasmeier, Karin Stengel, Goettingen, Steidl, 2005.

Schmitz B., “Shirin Neshat,, στο *Shirin Neshat*, επιμ. Britta Schmitz & Beatrice E. Stammer, Βερολίνο και Γκέτινγκεν, 2005.

Schneckenburger M., “Documenta und Diskurs“, στο *Documenta 8*, Τόμος 1, Κατάλογος έκθεσης, Κάσσελ, 1987.

Simone A., “Globalizing Urban Economies,,, στο *Documenta 11_Platform 5: Exhibition*, Catalogue, Γερμανία, Hatje Cantz Publishers, 2002.

Sörlin S., “Can Places Travel?”, στο *Documenta 11_Platform 5: Exhibition*, Catalogue, Γερμανία, Hatje Cantz Publishers, 2002.

Stallabrass J., *Art incorporated: The story of contemporary art*, Οξφόρδη, Oxford University Press, 2004.

Staniszewski Anne M., *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, MIT Press, 2001.

Steinbrügge B., “Documenta X: An Ontology of the Present”, στο *50 years documenta 1955-2005 Archive in Motion: documenta Manual*, (επιμ.) Michael Glasmeier, Karin Stengel, Goettingen, Steidl, 2005.

Stengel K. & Friedhelm Scharf, “Press Polyphony: A History of Documenta-Criticism”, στο *50 years documenta 1955-2005 Archive in Motion: documenta Manual*, (επιμ.) Michael Glasmeier, Karin Stengel, Goettingen, Steidl, 2005.

Szeemann H., “The timeless, grand narration of human existence in its time”, στο *La Biennale di Venezia - 49. Esposizione Internazionale d’Arte: Plateau of Humankind*, τομ. 1^{ος}, Βενετία, 2001.

Σταυρακάκης Γ., «Επιστροφή στη Φύση: Πολιτικά διακυβεύματα της σύγχρονης βιοπολιτικής τέχνης», στο *Σύγχρονα Θέματα*, Τεύχος 104, Ιανουάριος-Μάρτιος 2009.

Σταφυλάκης Κ., «Χρήσεις του ‘Δημόσιου’ στη Documenta 12: Η Πολωνική στιγμή», στο *Σύγχρονα Θέματα*, Τεύχος 104, Ιανουάριος-Μάρτιος 2009

Van Der Watt L., “Witnessing trauma in post-apartheid South Africa: the question of generational responsibility. (Trauma and Representation in Africa)”, στο *African Arts*, Τομος 38, τεύχος 3, 2005.

Vanderlinden B. & Elena Filipovic (επιμ.), *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Arts Exhibitions and Biennials*, Κέιμπριτζ, The MIT Press, 2005.

Von Bismarck B., Sonja Eichele, Hans-Peter feldmann, Anika Heusermann, Inga Koehler, Gesine Markel, hans Ulrich Obrist, Karin Pratorius, Hilman Schafer, Diethelm Stoller, Wand Wieczorek, Jan Kristian Wiemann, Ulf Wuggenig (επιμ.), *Interarchive*, Walter Koenig, Κολωνία, 2002.

Wainwright L., “Back to Black: Art, Cinema and the Racial Imaginary”, στο *Third Text*, No 78, Τομ. 20, Τεύχος 1, Ιανουάριος 2006.

Wegenast U., “Attraction and Repulsion: Film at the Documenta”, στο *50 years documenta 1955-2005 Archive in Motion: documenta Manual*, (επιμ.) Michael Glasmeier, Karin Stengel, Goettingen, Steidl, 2005.

Wilson F., “The Silent Message of the Museum”, στο *Global Vision: Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, Iniva, 1994.

Wu Chin-T., “Worlds Apart: Problems of Interpreting Globalized Art”, στο *Third Text*, No 89, Τομ. 21, Τεύχος 6, Νοέμβριος 2007.

Wulffen T., “Trapped in a Paradox: Art in a globalized World”, στο *Manifesta Journal*, Biennials, N 2, Winter 2003/Spring 2004.

Zaharopoulos D., “The Origin of the World. A real allegory of the work of art an its taking place in the world, today”, στο *Documenta IX*, Volume I, Στουτγκάρδη, Edition Cantz, 1992.

Zizek S., “Blows against the Empire?”, στο *Manifesta Journal*, Biennials, N 2, Winter 2003/Spring 2004.

