

ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

PANTEION UNIVERSITY OF SOCIAL AND POLITICAL SCIENCES



ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
«ΦΥΛΟ, ΚΟΙΝΩΝΙΑ, ΠΟΛΙΤΙΚΗ»

Εκθέτοντας την τρωτότητα: Προς τη δημιουργία ενός τόπου
για μια συλλογική αφήγηση στο έργο της Sophie Calle

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Ευθυμία Γιαννοπούλου

Αθήνα 2017

Τριμελής Εξεταστική Επιτροπή:

Αθηνά Αθανασίου, καθηγήτρια του Παντείου Πανεπιστημίου (επιβλέπουσα)

Ελένη Παπαγαρουφάλη, καθηγήτρια του Παντείου Πανεπιστημίου

Αλεξάνδρα Χαλκιά, καθηγήτρια του Παντείου Πανεπιστημίου



Copyright © Ευθυμία Γιαννοπούλου, 2017

All rights reserved. Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας διπλωματικής εργασίας εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα. Ερωτήματα που αφορούν τη χρήση της διπλωματικής εργασίας για κερδοσκοπικό σκοπό πρέπει να απευθύνονται προς τον συγγραφέα.

Η έγκριση της διπλωματικής εργασίας από το Πάντειον Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών δεν δηλώνει αποδοχή των γνώμων του συγγραφέα.



Ευχαριστίες

Ευχαριστώ θερμά την επιβλέπουσα της διπλωματικής εργασίας μου Αθηνά Αθανασίου καθώς και την Έλενα Τζελέπη για τις πολύτιμες συμβουλές, την υποστήριξη και την ενθάρρυνση που μου προσέφεραν καθ' όλη τη διάρκεια της συγγραφής. Επίσης ευχαριστώ τις καθηγήτριες της τριμελούς επιτροπής της διπλωματικής μου Ελένη Παπαγαρουφάλη και Αλεξάνδρα Χαλκιά για τις πολύ χρήσιμες παρατηρήσεις και τα ενδιαφέροντα σχόλιά τους, καθώς και όλες τις καθηγήτριες μου στο ΔΠΜΣ «Φύλο, Κοινωνία, Πολιτική», χάρη στις οποίες έζησα μια διανοητικά πλούσια και επωφελή χρονιά μαθημάτων, κάτι πολύ σημαντικό για κάποια που αποφασίζει πολύ όψιμα και εν μέσω πολλών επαγγελματικών και άλλων υποχρεώσεων να επανέλθει στα φοιτητικά θρανία. Χάρη στην αφοσίωση και τη γενναιοδωρία τους, αλλά και το υψηλό επίπεδο των μαθημάτων τους, δεν μετάνιωσα ούτε μια στιγμή για την απόφασή μου να εμπλακώ στην κοπιώδη περιπέτεια του μεταπτυχιακού. Επιπλέον ευχαριστίες τους οφείλω και για την επιείκειά τους όταν καθυστερούσα την παράδοση των εργασιών μου. Πολλές ευχαριστίες οφείλω επίσης σε όλες τις συμφοιτήτριες και τους συμφοιτητές μου, με τους οποίους μοιράστηκα την ακαδημαϊκή χρονιά του μεταπτυχιακού, για την ουσιαστική ανταλλαγή ιδεών και τη συνεχή έμπνευση που μου πρόσφεραν για γραφή και ανάγνωση. Ιδιαίτερα θέλω να ευχαριστήσω τη Ναταλία Δαμίγου-Παπώτη και την Άλκηστη Ευθυμίου, γιατί σε κρίσιμες στιγμές κατά τη διάρκεια της συγγραφής της διπλωματικής μου πρόσφεραν πολύτιμη στήριξη και βοήθεια. Θερμά επίσης ευχαριστώ τον αγαπημένο φίλο Δημήτρη Παπανικολάου, κυρίως επειδή είναι πάντα ένας αναντικατάστατος συνομιλητής με τον οποίο διατηρώ έναν εμπνευστικό διάλογο για ποικίλα θέματα, μεταξύ των οποίων και όσα με απασχόλησαν κατά τη διάρκεια του μεταπτυχιακού, αλλά και επειδή στην πιο δύσκολη στιγμή του συγγραφικού μπλοκαρίσματος μού πρόσφερε την αναγκαία στήριξη ώστε να μην τα παρατήσω.

Περίληψη

Η παρούσα εργασία επιχειρεί μια ανάγνωση του έργου της Γαλλίδας εικαστικού Sophie Calle υπό το πρίσμα αφενός της έκθεσης της τρωτότητας, αφετέρου του ανοίγματος στον άλλον, στην ετερότητα, και διερευνά την εξέλιξή του από μια φουκωική σύλληψη της υποκειμενοποίησης προς τη δημιουργία ενός τόπου όπου η καλλιτέχνης δεξιώνεται τον Άλλον/την Άλλη και την καλεί να συμμετάσχει στη δημιουργία του. Αντλώντας από τις πρακτικές της εθνογραφίας και της ανθρωπολογίας, κινούμενη διαρκώς στο μεταίχμιο μεταξύ ιδιωτικού και δημόσιου χώρου και προβληματοποιώντας την έμφυλη διάσταση αυτής της διάκρισης, η Γαλλίδα εικαστικός αυτοβιογραφείται και αυτομυθολογείται, δημιουργώντας ένα αφηγηματικό έργο, που δεν εκθέτει μόνο τον μύχιο εαυτό, την ίδια τρωτότητα, το προσωπικό τραύμα, αλλά υποδέχεται τις ιστορίες των άλλων καθιστώντας τους συνδημιουργούς ενός έργου ανοιχτού και διαρκώς στραμμένου προς την ετερότητα. Αξιοποιώντας την παρωδία αλλά και την αποδομητική αυτοϋπονόμηση, η Calle μετατρέπει τον εαυτό και την προσωπική ζωή σε έργο τέχνης, επιτελώντας ταυτοχρόνως ένα άνοιγμα προς μια ιδιότυπη συμμετοχική δημιουργία, στη δεξίωση του άλλου, συχνά στην πιο μύχια έκφρασή του, δημιουργώντας ένα περιβάλλον αμοιβαίας έκθεσης της τρωτότητας μεταξύ της καλλιτέχνης και αυτών που συμμετέχουν στο έργο. Η έννοια της τρωτότητας έχει μετατραπεί τα τελευταία χρόνια σε κατεξοχήν αναλυτικό εργαλείο για τον θεωρητικό στοχασμό και προνομιακή θεματική για την καλλιτεχνική δημιουργία. Αποτελεί δε στην παρούσα εργασία το κύριο σημείο αναφοράς για την ανάγνωση του έργου της Calle, σε συνδυασμό με την προβληματική της αφήγησης του εαυτού. Εξετάζοντας την εννοιολόγηση της τρωτότητας σε διάφορα επιστημονικά πεδία, ιδίως στην ηθική φιλοσοφία της ετερότητας (Levinas, Ricœur), αλλά και στο έργο φεμινιστριών στοχαστριών όπως η Judith Butler και η Adriana Cavarero (που συνδέουν την έκθεση της τρωτότητας με την αφήγηση εαυτού και τη σχεσιακότητα), επιχειρείται μια ανάλυση τεσσάρων έργων της Sophie Calle, έργων στα οποία φιλοξενούνται αφηγήσεις άλλων. Στόχος της εργασίας είναι να δει το έργο της Calle ως μια πορεία προς το σταδιακό σβήσιμο του εγώ της καλλιτέχνης και τη δημιουργία πολυφωνικών αφηγήσεων και τόπων συνάντησης και να διερευνήσει την ηθική και ίσως και την πολιτική διάσταση αυτής της καλλιτεχνικής πρακτικής.

Λέξεις-κλειδιά: τρωτότητα, ετερότητα, αφήγηση εαυτού, υποκειμενοποίηση, φύλο, τέχνη

Abstract

This paper attempts a reading of the work of French visual artist Sophie Calle, considered as an exposition of vulnerability and an opening to alterity and the other. It traces its evolution from a Foucauldian conception of subjectivation to the formation of a place where the artist celebrates the other and invites them to partake in creation. Co-opting ethnographic and anthropological practices, always moving along a borderline between private and public space while problematizing the gendered dimension of this distinction, the French artist engages in autobiography and auto-fiction, giving form to a narrative creation which reveals not only her own intimate self, particular vulnerability, or personal trauma; it also embraces the stories of others, positioning them as co-authors of an open work which is constantly orientated towards alterity. Utilizing parody and deconstructionist self-subversion, Calle turns the self and private life into an artwork, performing an opening to an original participation process, an encounter with the other, often at their innermost, creating a milieu of mutual exposition of vulnerability by the artist and the contributors. In recent years the concept of vulnerability has become a prominent analytical instrument for theoretical reflection and a privileged subject of artistic creation. In this paper it constitutes the main point of reference for the assessment of Calle's work, along with the self-narration problematics. Examining the conceptualization of vulnerability in various disciplines, especially the moral philosophy of alterity (Levinas, Ricœur) and the work of feminist thinkers such as Judith Butler and Adriana Cavarero, wherein the exposition of vulnerability is linked to self-narration and relationality, the paper attempts to analyze four works by Calle which host narratives of others. The aim is to see Calle's work as a progress towards a gradual obliteration of the artist's self and a creation of polyphonic narratives and meeting points, and to explore the moral and even the political dimension of this artistic practice.

Keywords: vulnerability, alterity, self-narration, subjectivation, gender, art.

Περιεχόμενα

Εισαγωγή.....	10
Ανακαλύπτοντας τη Sophie Calle.....	10
Η φουκωική καταγωγή.....	13
Η θηλυκότητα ως μεταμπίση.....	18
Οι αφηγήσεις των άλλων.....	20
Κεφάλαιο Πρώτο.....	26
Η έκθεση της τρωτότητας και η αφήγησή της.....	26
1.1 Υποκειμενικότητα και τρωτότητα.....	29
1.2. Λογοδοτώντας για τον εαυτό ή επιθυμία μιας αφήγησης του εαυτού;.....	32
Κεφάλαιο Δεύτερο.....	36
Ιδιωτικές ιστορίες σε δημόσιους χώρους.....	36
2.1 Στο Βερολίνο και στην Ιερουσαλήμ.....	40
2.2. Αναζητώντας την τρωτότητα και την έκθεσή της.....	43
2.3. Ενορχηστρώνοντας μια συλλογική flânerie.....	46
Κεφάλαιο Τρίτο.....	48
Συλλογική παραμυθία για ένα ερωτικό πένθος.....	48
3.1. Ένας εξάισιος, οξύς και εντοπισμένος πόνος που μοιράζεται.....	50
3.2. Η φροντίδα της γυναικείας συντροφιάς.....	52
3.3. Από την έκθεση της τρωτότητας σε έναν τόπο συλλογικής αφήγησης.....	57
Συμπέρασμα.....	62
Πηγές-Βιβλιογραφία.....	63
Πίνακας Εικόνων.....	67



Εισαγωγή Ανακαλύπτοντας τη Sophie Calle

«Ανακάλυψα» τη Sophie Calle το χειμώνα του 1997, κατά τη διάρκεια της πρώτης μου παραμονής στο Collège International des Traducteurs Littéraires, στην Αρλ της Νότιας Γαλλίας. Την ανακάλυψα στο φορμά που θεωρώ ότι ταιριάζει περισσότερο στο έργο της, ή τουλάχιστον σ' εκείνα τα πρώιμα έργα που βρέθηκα να ξεφυλλίζω στο μικρό βιβλιοπωλείο που βρίσκεται στην αυλή του Espace Van Gogh, του παλαιού νοσοκομείου της πόλης, που έχει αναπαλαιωθεί και φιλοξενεί, μεταξύ άλλων το Collège, και το οποίο έχει πάρει το όνομά του από τον πιο διάσημο τρόφιμό του, τον Ολλανδό ζωγράφο Vincent Van Gogh. Αν κάτι με γοήτευσε σ' εκείνα τα βιβλιάρια, που ακροβατούσαν στο μεταίχμιο μεταξύ λογοτεχνίας και εικαστικών, μεταξύ μυθοπλασίας και αυτοβιογραφίας, ήταν ακριβώς αυτή η υβριδική, πειραματική μορφή τους, η συνοδευόμενη από φωτογραφίες αφήγηση που δεν ήταν ακριβώς λογοτεχνική –τα κείμενα ήταν στεγνά, σαν καταγραφές ημερολογίου ή σαν καρτέλες αρχείου–, ούτε ακριβώς εικαστική –οι φωτογραφίες, ασπρόμαυρες ως επί το πλείστον, «άτεχνες» ή υπερβολικά απλές στο στήσιμό τους, μάλλον αυθόρμητες, καθημερινές. Υπερβαίνοντας το διάζευγμα μεταξύ λογοτεχνίας και εικαστικών, τα βιβλιάρια αυτά το γεφύρωναν συνθέτοντας, κι έμοιαζαν να αποτελούν μάλλον αφηγήσεις, καταγραφή εμπειριών ή πειραμάτων, τρόπους να στήνεις ένα σκηνικό και να περιμένεις να δεις τι θα συμβεί. Για χρόνια παρακολουθούσα την εξέλιξη του έργου της, εκ του μακρόθεν ως επί το πλείστον, όλο και περισσότερο στο πέρασμα των χρόνων, χάρη στις δυνατότητες που δίνει η τεχνολογία. Στη Sophie Calle, μα και στην άλλη αγαπημένη μου Γαλλίδα εικαστικό, τη Louise Bourgeois, οφείλω μάλλον τον πιο προσωπικό για μένα ορισμό της τέχνης (ορίζοντας ως τέχνη κάθε δημιουργική δραστηριότητα που απευθύνεται σε κάποιο κοινό – λογοτεχνία, εικαστικά, θέατρο, κινηματογράφος, μουσική κτλ). Έναν ορισμό που αφορά από τη μια τη φόρμα και από την άλλη το περιεχόμενο του έργου τέχνης. Ο ορισμός μου υποστηρίζει πως ένα έργο τέχνης οφείλει να συνδυάζει δύο χαρακτηριστικά, την (μάλλον αυστηρή) τήρηση ενός συνόλου μορφικών κανόνων (που προϋπάρχουν ή επινοούνται από την καλλιτέχνη ή τον καλλιτέχνη) και την έκθεση εντός του έργου κάποιου

προσωπικού, μύχιου υλικού, την αίσθηση διακινδύνευσης ή ρίσκου που αυτή η έκθεση εμπεριέχει. Σ' αυτό το δίπολο μορφικών κανόνων και έκθεσης/διακινδύνευσης το έργο της Sophie Calle δεν ανταποκρίνεται απλώς· αποτελεί, έτσι όπως εγώ τουλάχιστον το διαβάζω, πλήρη πραγμάτωσή του, αλλά και με κάποιον τρόπο έναν επιπρόσθετο σχολιασμό του.

Η Sophie Calle εισέρχεται στο εικαστικό πεδίο στα τέλη της δεκαετίας του 1970. Από τα πρώτα βήματά της και παρόλο που οι θεωρητικοί της τέχνης την εντάσσουν στην εννοιολογική ή/και στη μεταμοντέρνα τέχνη, δείχνει μια σπάνια για τους καλλιτέχνες των ρευμάτων αυτών αδιαφορία για τις θεωρητικές προσεγγίσεις του έργου της. Στα βιβλία-καταλόγους που εκδίδει, σπάνια συναντά κανείς κείμενα θεωρητικών της τέχνης ή άλλων στοχαστών, συνήθως δεν περιέχουν τίποτα άλλο εκτός από τις εικόνες και τα δικά της συνοδευτικά κείμενα.¹ Επίσης προτιμά να γράφουν γι' αυτήν λογοτέχνες μάλλον παρά θεωρητικοί (ίσως η σημαντικότερη εξαίρεση είναι ο Jean Baudrillard²) ή να συνομιλεί υπό μορφή συνέντευξης με επιμελητές εκθέσεων όπως η Christine Macel.³

Η Calle εισέρχεται επίσης στο εικαστικό πεδίο χωρίς προηγούμενη εικαστική παιδεία, χωρίς εγκύκλιες σπουδές, βρίσκεται να εκθέτει διότι κάποιιοι άλλοι είδαν σ' αυτό που έκανε, στις μικρές σκηνοθεσίες της, κάτι που θα μπορούσε να της προσδώσει την ταυτότητα της καλλιτέχνιδας. Ή όπως το αφηγείται η ίδια, αναφερόμενη στο πρώτο έργο της που εκτίθεται, το *Les Dormeurs* (1979),⁴ «Έγινε τέχνη μόνο όταν η γυναίκα ενός κριτικού τού μίλησε γι' αυτό. Ήρθε να το δει. Είπε “Είναι τέχνη αυτό;” και του είπα

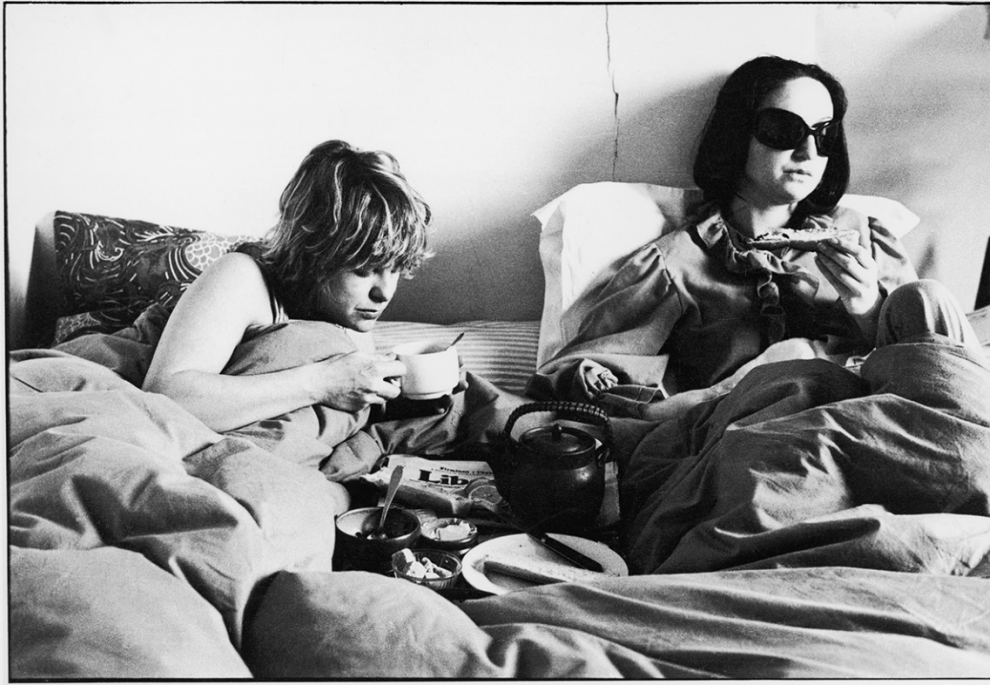
¹ Αυτό βέβαια συνιστά προϊόν και του γεγονότος ότι τα βιβλία δεν είναι κατάλογοι μιας έκθεσης, αλλά συνιστούν, παράλληλα και πέρα από την έκθεση, «έργο» με άλλα λόγια, στις περισσότερες περιπτώσεις το έργο της Calle εμφανίζεται με δύο μορφές, αυτήν την έκθεσης ή της εγκατάστασης σε έναν μουσειακό/εκθεσιακό χώρο και αυτήν της έκδοσης, του βιβλίου που φτιάχνεται με τα ίδια υλικά από τα οποία φτιάχνεται και η έκθεση.

² Η Sophie Calle και ο Jean Baudrillard θα εκδώσουν μαζί ένα βιβλίο που περιλαμβάνει το έργο της πρώτης *Suite vénitienne* και ένα δοκίμιο του δεύτερου για το έργο με τον τίτλο *Please follow me*. S. Calle, J. Baudrillard, *Suite venitienne/Please follow me*, Bay Pr, 1988.

³ Αυτό ισχύει κυρίως για τις εκδόσεις που συνοδεύουν αναδρομικές εκθέσεις της.

⁴ Στο *Les Dormeurs* η Calle καλεί φίλους, γνωστούς, φίλους φίλων και αγνώστους να κοιμηθούν για οκτώ ώρες ο καθένας στο κρεβάτι της, σε ένα πρότζεκτ που διαρκεί οκτώ ημέρες και τους παρατηρεί φωτογραφίζοντάς τους ανά μία ώρα. Κρατά σημειώσεις στις οποίες περιγράφει καθέναν από τους «κοιμώμενους», το τι συνέβη κατά τη διάρκεια της παραμονής τους, τις σύντομες συζητήσεις-συνεντεύξεις που έκανε μαζί τους. Ήδη από αυτό το πολύ πρώιμο έργο συναντάμε την πρακτική της πρόσκλησης των άλλων και της εκούσιας συμμετοχής τους στην παραγωγή του έργου.

“Θα μπορούσε”». Θα ακολουθήσει η έκθεση φωτογραφιών και κειμένων του *Les Dormeurs* στην 40ή Μπιενάλε Νέων Καλλιτεχνών του 1980.⁵



Έχει προηγηθεί μια εφηβεία στην ταραγμένη και πλούσια πολιτικά και θεωρητικά Γαλλία του τέλους της δεκαετίας του 1960, η συμμετοχή σε πολιτικές και ακτιβιστικές ομάδες, η αποστασιοποίησή της από την πολιτική και ακτιβιστική δράση, ένα πολυετές ταξίδι ανά τον κόσμο, στο τέλος του οποίου θα βρεθεί στα χέρια της μια φωτογραφική μηχανή, καθώς φιλοξενούμενη στο σπίτι μιας φωτογράφου στην Καλιφόρνια θα μπει στον πειρασμό να χρησιμοποιήσει τον εξοπλισμό της. Όταν πλέον επιστρέφει σε ένα Παρίσι που το νιώθει ξένο, πριν καν της αποδοθεί η ταυτότητα της καλλιτέχνιδας, ή πριν η ίδια τη διεκδικήσει, η Sophie Calle, αναζητώντας «οδηγούς» μέσα στο χρόνο και το χώρο της πόλης, ακολουθεί αγνώστους στο δρόμο, φωτογραφίζοντάς τους και φτιάχνοντας μικρά σημειωματάρια όπου τις φωτογραφίες συνοδεύουν σύντομα κείμενα-

⁵ Πρόκειται για τον συγγραφέα και κριτικό Bernard Lamarche-Vadel, η σύντροφος του οποίου συμμετείχε στο *Les Dormeurs* και του κίνησε το ενδιαφέρον να επισκεφθεί την Calle και να δει το έργο.

περιγραφές. Αυτή η σύνθεση κειμένων και φωτογραφιών αποτελεί το βασικό μορφικό σχήμα του έργου της, στο οποίο συμπαραθέτει –ή μήπως αντιπαραθέτει;– μάλλον ψυχρά και περιγραφικά κείμενα και «άτεχνες», σαν καθημερινές, φωτογραφίες, τουλάχιστον στην πρώτη περίοδο της δουλειάς της, ενώ αργότερα θα διευρύνει τη μορφική της εργαλειοθήκη, χρησιμοποιώντας επίσης το βίντεο, την εγκατάσταση και την περφόρμανς.

Η φουκωϊκή καταγωγή

Η Christine Macel, επιμελήτρια εκθέσεων της Calle, προσεγγίζει το έργο της ως μια αντίδραση στις θεωρητικές προσεγγίσεις του Michel Foucault και του Roland Barthes, και γενικότερα του γαλλικού μεταδομισμού, που κηρύσσουν το «θάνατο του συγγραφέα», υποστηρίζοντας ότι κόντρα σ' αυτές τις θεωρίες η Calle αναπτύσσει ένα έργο αυτοβιογραφικό, καθιστώντας θέμα του τον ίδιο της τον εαυτό και τη ζωή της, ένα έργο στο οποίο εμπλέκεται και με την ενσώματη παρουσία της, αλλά επίσης και με προσωπικές αφηγήσεις και βιώματα, χωρίς να έχει ιδιαίτερη σημασία εδώ το αν είναι αληθινές ή επινοημένες (Macel 2003). Η προσέγγιση που θα επιχειρήσει η παρούσα εργασία βρίσκεται στον αντίποδα της θεωρητικής υπόθεσης της Macel (με την οποία διαφωνούν ρητά ή εμμέσως και πολλοί άλλοι μελετητές) και θα βασιστεί στη θέση ότι η σχέση της Calle με το authorship, την πατρότητα (;) ούτως ειπείν, του έργου της, αλλά και ο τρόπος που εμπλέκεται σωματικά ή βιωματικά στα έργα της, προσφέρονται να αναλυθούν ακριβώς με εργαλείο τις προσεγγίσεις του μεταδομισμού και του μεταμοντερνισμού στις οποίες η Macel θεωρεί ότι αντιπαρατίθεται. Για την ακρίβεια, υποστηρίζω ότι σε πολλές περιπτώσεις το έργο της Calle, αποτελεί μια καλλιτεχνική πραγμάτωση της μεταδομιστικής και μεταμοντέρνας θεωρίας και ότι βρίσκεται σε γόνιμο και διαρκή διάλογο μαζί της.

Δεν θα μπορούσε κανείς να πει με βεβαιότητα κατά πόσον αυτός ο διάλογος είναι εξ αρχής συνειδητός από την πλευρά της καλλιτέχνιδας, κατά πόσον δηλαδή συνιστά μια συνομιλία που από πρόθεση ανοίγει με τις κυρίαρχες ιδέες και ρεύματα της εποχής ή αν πρόκειται για μια μιμητική πρακτική, κάτι που υπαινίσσεται η Cybelle H. McFadden όταν σχολιάζει μια συνέντευξη της Calle στην οποία η καλλιτέχνις λέει πως στράφηκε

στην τέχνη προκειμένου να «γοητεύσει» τον πατέρα της, συλλέκτη μοντέρνας τέχνης και μάλιστα καλλιτεχνών όπως ο Christian Boltanski και η Annette Messager, με τους οποίους μπορεί κανείς να αναγνωρίσει κοινά στοιχεία στο πρώιμο έργο της Calle (McFadden 2014, 146-147). Εξίσου βέβαια θα μπορούσαμε να αναρωτηθούμε και για το δικό μας βλέμμα. Αν είμαστε εμείς, που διαβάζουμε την Calle μέσω του Foucault, του Derrida ή της Butler, αυτοί που προσαρμόζονται στο βλέμμα και την οπτική που έχει διαμορφώσει η εποχή μας και οι διανοητικές μας συγγένειες και συνάφειες.

Όλο το έργο της Calle θα μπορούσε να θεωρηθεί αυτοβιογραφικό, στο βαθμό που χρησιμοποιεί την καθημερινή ζωή και δη τη δική της καθημερινή ζωή, αλλά και τις προσωπικές της εμπειρίες προκειμένου να δημιουργήσει τα καλλιτεχνικά της πρότζεκτ, έργα που καθοδηγούνται από μια ιδέα (που συνήθως εκφράζεται με τη μορφή κανόνων στους οποίους υποτάσσεται η ίδια και οι άλλοι που συχνά συμμετέχουν στα έργα της) και ταυτοχρόνως παραμένουν ανοιχτά ως προς το τι μπορεί να προκαλέσει η αρχική συνθήκη. Όταν μιλά βέβαια κανείς για αυτοβιογραφία, προφανώς λαμβάνει υπόψη του πως κάθε αυτοβιογραφικό εγχείρημα εγγράφεται στην ουσία στο πλαίσιο μιας άλλης έντασης, μεταξύ πραγματικότητας και επινόησης αυτήν τη φορά, κάτι που έχει οδηγήσει πολλούς μελετητές του έργου της να μιλούν για αυτομυθοπλασία αντί αυτοβιογραφίας. Πράγματι η Calle αναμειγνύει δεξιοτεχνικά στα έργα της πραγματικότητα και μυθοπλασία, και μάλιστα με τέτοιον τρόπο ώστε διαρκώς να υπονομεύει την αξιοπιστία της αφήγησής της. Σε μια συνέντευξη, ο Bice Curiger τη ρωτά για τη σχέση της με το αληθινό και το πραγματικό. Απαντά:

Όλα είναι πραγματικά, όλα είναι αληθινά στα έργα, υπάρχει μόνο ως επί το πλείστον ένα ψέμα που συμπεριλαμβάνεται, αλλά το ψέμα σχετίζεται με μια ματαίωση. Παραδείγματος χάρη, στα δωμάτια ξενοδοχείου, όλα είναι αληθινά... Υπήρχε ένα δωμάτιο που θα ήθελα να έχω βρει, και αυτό το δωμάτιο δεν εμφανίστηκε ποτέ. Έτσι... Πήρα ένα άδειο δωμάτιο και το γέμισα μ' αυτό που θα επιθυμούσα να έχω βρει.⁶

Εδώ αυτό που κάνει η Calle προφανώς δεν είναι να μας εγγυηθεί την αλήθεια των αφηγήσεων και των φωτογραφιών που εμφανίζονται στα έργα της, αλλά να σπείρει μέσα

⁶ S. Calle, "In Conversation with Bice Curiger" στο Searle, *Talking Art I*, 137. Παρατίθεται στο Cybelle McFadden, 2014. Εδώ η Calle αναφέρεται στο έργο *L'Hôtel*, όπου φωτογραφίζει τα προσωπικά αντικείμενα ενοίκων ενός ξενοδοχείου στη Βενετία, στο οποίο έχει προσληφθεί ως καμαριέρα.

μας την αμφιβολία για το καθένα από αυτά, για το ενδεχόμενο να πρόκειται για το ένα ψέμα που συμπεριλαμβάνεται συχνά σε κάθε έργο.

Αν δεχτούμε τον τρόπο με τον οποίο η ίδια η καλλιτέχνις παρουσιάζει την είσοδό της στην τέχνη, θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε τα πρώτα έργα της κυρίως ως μια άσκηση στην υποκειμενοποίηση, στη συγκρότηση του υποκειμένου, και μάλιστα πολύ συγγενή με τον τρόπο που παρουσιάζει ο Michel Foucault τη συγκρότηση των υποκειμένων στη νεωτερικότητα και στην εποχή της βιοπολιτικής. Τη σύνδεση του έργου της Calle με το έργο και τη σκέψη του Foucault επιχειρεί η Mya M. Mangawang στη μονογραφία της με τον τίτλο *Sophie Calle: Her(e) But Not Her(e)*, εστιάζοντας τόσο στα ζητήματα της επιτήρησης και του ελέγχου, όσο και σ' αυτά της κατασκευής της γυναικείας σεξουαλικότητας και της υποκειμενοποίησης που απορρέει από αυτήν.⁷ Η Calle σ' αυτά τα πρώτα έργα της παρακολουθεί τυχαίους περαστικούς που συναντά στο δρόμο (*Paris Shadows*), ακολουθεί κάποιον από αυτούς στη Βενετία (*La Suite vénitienne*), βρίσκει μια ατζέντα τυχαία στο δρόμο και προσπαθεί να φτιάξει το πορτρέτο του ιδιοκτήτη της συνομιλώντας με τις «επαφές» που περιλαμβάνονται σ' αυτήν, βάζει τη μητέρα της να προσλάβει έναν ιδιωτικό ντετέκτιβ για να την παρακολουθήσει και καταγράφει την παρακολούθηση αντιπαραθέτοντας τις δικές της σημειώσεις με εκείνες του ντετέκτιβ (*La Filature*), φωτογραφίζει τα αντικείμενα που αφήνουν οι ένοικοι ενός ξενοδοχείου στο οποίο εργάζεται ως καμαριέρα (*L'Hôtel*). Θα μπορούσε κανείς να πει ότι εδώ η Calle οικειοποιείται τις τεχνικές επιτήρησης, παρακολούθησης και ελέγχου, τον φουκωικό «πανοπτισμό», αλλά και την επιβολή μιας γραφειοκρατίας, μέσα από την

⁷ Η M. M. Mangawang εκκινεί από τη συμμετοχή της Sophie Calle στην ακτιβιστική ομάδα GiP, που ιδρύει ο M. Foucault και η οποία δραστηριοποιείται στις αρχές της δεκαετίας του 1970 διεκδικώντας τη βελτίωση των συνθηκών κράτησης των φυλακισμένων, χρησιμοποιώντας μια αντιστροφή ενός μηχανισμού ελέγχου προκειμένου να αποσταθεροποιήσει την εξουσία του και, κυρίως, να καταστήσει τις φυλακές και τους κρατούμενους ορατούς στα μέσα μαζικής ενημέρωσης.



αυξανόμενη παραγωγή εγγράφων, ορισμών, διαδικασιών καταγραφής και παρακολούθησης ακόμη και των πιο ιδιωτικών πλευρών της ζωής. Τα κείμενα που συνοδεύουν τις φωτογραφίες σ' αυτά τα έργα μας παραπέμπουν όχι μόνο σε εγγραφές ημερολογίου, αλλά και σε καρτέλες αρχείου, σε δημόσια έγγραφα, ή ακόμη και στην ίδια τη φιγούρα του ντετέκτιβ, που χρησιμοποιεί έως και κυριολεκτικώς εδώ η Calle, μια φιγούρα που συνδέεται επίσης από τον Benjamin με τον *flâneur*,⁸ τον κατεξοχήν τύπο της νεωτερικότητας και της καπιταλιστικής αστικής ζωής. Θα μπορούσε να πει κανείς ότι με μεγάλο μέρος του έργου της η Sophie Calle συγκροτεί την καλλιτεχνική της υποκειμενικότητα ως μία *flâneuse*, προσχωρώντας σε μια γενεαλογία γυναικών δημιουργών που βιώνουν και περιγράφουν την περιπλάνηση στην πόλη. (Στην εξέλιξη αυτής της εργασίας θα αναφερθώ περισσότερο σ' αυτήν τη θηλυκού γένους *flânerie* που επιτελεί στα έργα της η Calle, και ιδίως στην ιδέα μιας συμμετοχικής *flânerie*, μιας περιπλάνησης που ορίζεται συχνά από τους άλλους ή γίνεται μαζί με αυτούς.)

Σε μία άλλη ενότητα έργων, και πάλι ως επί το πλείστον από την πρώτη περίοδο της καλλιτεχνικής της διαδρομής, η Calle καταφεύγει σε προσωπικές εμπειρίες και βιώματα εξετάζοντας και πάλι τη διαδικασία της υποκειμενοποίησης και του ελέγχου του υποκειμένου από μια βιοπολιτική, παραγωγική, μη εντοπισμένη και συνήθως αφομοιωμένη και σωματοποιημένη εξουσία. Σε έργα όπως τα *Les Dormeurs*, *Le Régime chromatique*, *Days Under the Sign of B, C and W*, *Le Rituel d'anniversaires*, *Histoires vraies* κ.ά. επινοεί κανόνες και τελετουργικά που ρυθμίζουν την καθημερινότητά της σε ζητήματα όπως η διατροφή, οι καθημερινές δραστηριότητες, ο τρόπος εορτασμού των γενεθλίων της αλλά και η χρήση των δώρων που δέχεται.

Θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει και για τις δύο κατηγορίες αυτές έργων ότι η Calle πραγματεύεται τη διαδικασία υποκειμενοποίησης με όρους βιοπολιτικής, όπου η Calle-καλλιτέχνις θέτει τους κανόνες που διέπουν αυτήν τη συγκρότηση του υποκειμένου και η Calle-εντός-του-έργου επιτελεί αυτούς τους κανόνες εκθέτοντας ταυτοχρόνως κενά, χάσματα, ατελείς επαναλήψεις, αστοχίες αυτής της επιτέλεσης, αλλά και ανταποκρινόμενη στο απρόσμενο που απορρέει από τη συμμετοχή των άλλων. Αναλαμβάνει, με άλλα λόγια, την εμπρόθετη δράση της εντός ενός οιονεί βιοπολιτικού

⁸ Ο Benjamin αναφέρεται στον τύπο του *flâneur* σε πολλά κείμενά του, στο κείμενο στο οποίο σχολιάζει το «Man of the crowd», το διήγημα του Poe, στο *The Arcades Project*, στις *Θέσεις για τη φιλοσοφία της ιστορίας* κ.ά.

πλαίσιου και ταυτοχρόνως στρέφεται ως επί το πλείστον προς μια σχεσιακή υποκειμενοποίηση. Από τη συγκρότηση της υποκειμενικότητάς της ως καλλιτέχνης μέχρι τη μετατροπή της ζωής της σε τέχνη, σε ένα αισθητικό, και κατά συνέπεια ηθικό πρότζεκτ, η Calle μάς καλεί σε ένα έργο όπου ο εαυτός της διαρκώς συγκροτείται, επανεπινοείται και αναπαρίσταται. Η χρήση συγκεκριμένων τεχνολογιών του εαυτού μάς παραπέμπουν επίσης στη λειτουργία της επιτελεστικότητας όπως αυτή ορίζεται από την Butler, στη χρήση της παρωδίας και της ειρωνείας, στην επανοικειοποίηση και τη μεταστροφή (*détournement*), στη διαρκή επανάληψη τελετουργικών και αφηγήσεων που ποτέ δεν γίνεται χωρίς χάσματα και αστοχίες, με αποτέλεσμα τη δημιουργία ρωγμών αντίστασης έτσι ώστε η υποκειμενοποίηση να μην είναι ποτέ μια απλή υπαγωγή στην όποια εξουσία, αλλά να αξιοποιεί την εμπρόθετη δράση για να την υπονομεύσει.

Η θηλυκότητα ως μεταμφίεση

Πουθενά δεν γίνεται πιο φανερό αυτή η επιτελεστική λειτουργία της συγκρότησης του υποκειμένου όσο στον τρόπο με τον οποίο παράγεται, αλλά κυρίως αναπαρίσταται, το φύλο στο έργο της Calle. Με την ξανθιά περούκα που χρησιμοποιεί στις μεταμφιέσεις της (όταν, π.χ., ακολουθεί τον Henri B. στο *La Suite vénitienne*, ή όταν δουλεύει ως *stripper* στο *Les Panoplies*),⁹ με φωτογραφίες όπου μιμείται το «απόλυτο θηλυκό» της εποχής, την Μπριζίτ Μπαρντό, η Calle αναπαριστά τη θηλυκότητα στην υπερβολή της, τη χρησιμοποιεί κυριολεκτικά ως μεταμφίεση. Για τη θηλυκότητα ως μασκαράτα έχουν μιλήσει πολλές φεμινίστριες στοχάστριες, με πρώτη την Joan Riviere και την εμβληματική μελέτη της «Womanliness as Masquerade» το 1929, αλλά και η Luce Irigaray (1985/1977), ενώ η Butler έχει χρησιμοποιήσει το άρθρο της Riviere ως αφετηρία και της έχει ασκήσει κριτική προκειμένου να μιλήσει για τη γυναικεία ομοφυλοφιλία (2009/1990). Για την Calle, η μεταμφίεση της θηλυκότητας, η κατασκευή μιας θηλυκής μάσκας, η έκθεση του σώματός της, αλλά κυρίως των συναισθημάτων της,

⁹ Στο *Les Panoplies*, η Calle αφηγείται και τεκμηριώνει (;) με φωτογραφίες την ιστορία της πρόσληψής της ως *stripper* σε ένα κλαμπ της πλατείας Πιγκάλ. Το γεγονός έχει συμβεί στην προ-καλλιτεχνική της περίοδο, διατηρεί όμως τις φωτογραφίες που έχει τραβήξει από την παράσταση ένας φίλος της. Συνδέοντάς το με ένα τελετουργικό της παιδικής ηλικίας αλλά και με μια αντίστοιχη πρόταση εργασίας που είχε δεχτεί όταν βρισκόταν στην Αμερική, την οποία είχε αρνηθεί λόγω των φεμινιστικών της θέσεων, διεκδικεί την πραγματοποίηση της επιθυμίας της και την πραγματοποιεί στην έμφυλη υπερβολή της. Η απασχόλησή της ως *stripper* τελειώνει μετά από έναν καβγά-ξεμάλλιασμα με τις συναδέλφους της.



των «άτυχων» ερωτικών της σχέσεων, γίνεται με τους όρους της κατασκευής αλλά και της παρωδίας ή της αυτοειρωνείας που εξετάζει η Judith Butler (2009/1990), ως μια οικειοποίηση που ανατρέπει τα στερεότυπα και τις παραδοσιακές υποκειμενοποιήσεις.¹⁰ Η θηλυκότητα λοιπόν στο έργο της Calle είναι υπερβολική, λειτουργεί ως μάσκα, σχεδόν ως ένα drag show, ως παρωδία μιας ματαιωμένης γυναικείας ταυτότητας, που διαρκώς απογοητεύεται, εγκαταλείπεται, διαψεύδεται. Κεντρικό θέμα σε πολλά από τα έργα της είναι το «ετεροφυλόφιλο ρομάντσο», το οποίο, ανεξαρτήτως αν αναφέρεται σε βιωμένη πραγματικότητα ή σε φαντασίωση, πάντα εμφανίζεται ως πηγή ματαιώσεων, διαψεύσεων, πόνου, απογοήτευσης. Υπάρχει ωστόσο και μια άλλη όψη της

¹⁰ H.J. Butler, στην *Αναταραχή φύλου* (αλλά και στο *Σώματα με σημασία*) αναφέρεται στη λειτουργία της παρωδίας στην επιτέλεση του φύλου, εστιάζοντας κυρίως στο drag show· ωστόσο θα μπορούσε κανείς να αξιοποιήσει τις παρατηρήσεις της και στην παρωδιακή, υπερβολική επιτέλεση της θηλυκότητας από γυναίκες ή της αρρενωπότητας από άνδρες. Μια τέτοια ανάλυση κάνει η Helen H. Shugart στο «Parody as subversive performance: Denaturalizing gender and reconstituting desire in *Ellen*» (*Text and Performance Quarterly*, Vol. 21, Iss. 2, 2001).

εμφυλοποίησης στο έργο της Calle και αυτή αφορά την ανάδειξη της τρωτότητας, της παθητικότητας, της ενασχόλησης με την ιδιωτική ζωή και τα συναισθήματα, τη φροντίδα. Πέρα από τις θεματικές του κάθε έργου, αυτές οι ιδιότητες, κατεξοχήν ταυτισμένες με το γυναικείο φύλο, αποτελούν βασικά στοιχεία της ίδιας της δουλειάς της Calle, τα οποία αναλαμβάνονται και προβάλλονται ως θετικά. Ακόμη κι όταν κλαίει για τους χαμένους έρωτές της, όταν εκθέτει την τρωτότητα και την οδύνη της, η Calle δεν παρουσιάζεται ως θύμα. Αντιστρέφοντας πολύ συχνά τα στερεότυπα για τη θηλυκή ταυτότητα, όπως όταν «παίζει» στο *Doubles Jeux* με την ιδέα της γυναίκας-μούσας για τον Paul Auster, η Calle αντλεί πάντα από την ιδιότητά της ως δημιουργού, από το authorship του έργου της, μια εξουσία που ποτέ δεν επιτρέπει τη θυματοποίησή της.

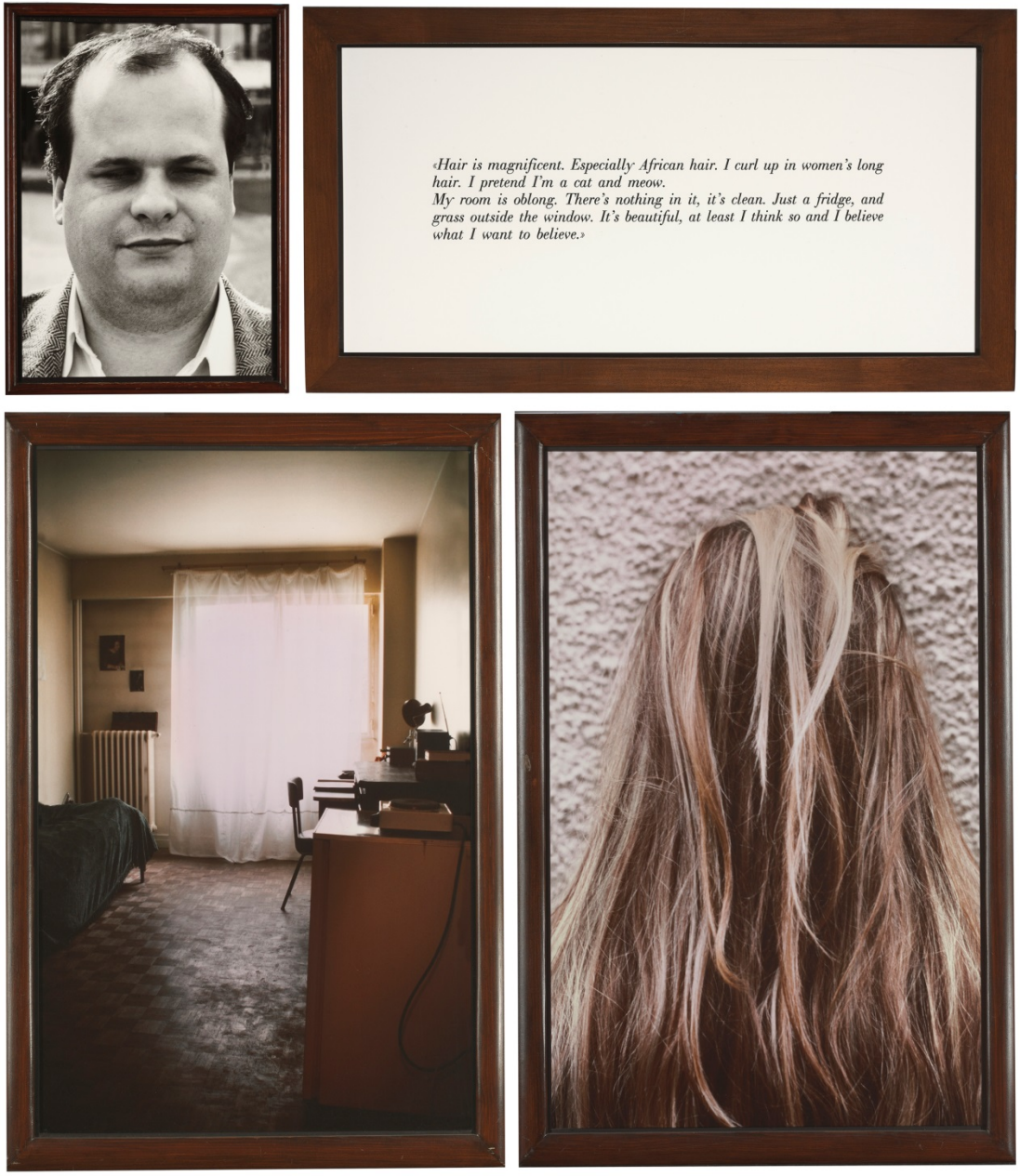
Οι αφηγήσεις των άλλων

Η τρίτη κατηγορία έργων, αυτή που θα προσφέρει κατά κύριο λόγο το υλικό αυτής της ανάλυσης, αφορά τα έργα της Calle που γίνονται με τη συμμετοχή άλλων, συνήθως χρησιμοποιώντας ως τεχνικό φορέα τη μορφή της δημοσιογραφικής ή εθνογραφικής ψευδοέρευνας, κατά την οποία η καλλιτέχνις θέτει ένα ερώτημα σε λιγότερο ή περισσότερο τυχαίους άλλους καλώντας τους να συμμετάσχουν στην παραγωγή του έργου (Krauss 2006· Foster 1996). Σε πολλά της έργα η Calle χρησιμοποιεί αυτή την τεχνική, άλλοτε συνδέοντάς τη με το χώρο, προβληματοποιώντας έτσι τα όρια μεταξύ δημόσιου και ιδιωτικού χώρου, άλλοτε εκκινώντας από μια έννοια και μια συνθήκη. Αν το έργο της εκκινεί από την απουσία του άλλου, ήδη από τα πρώτα βήματά της και τις παρακολουθήσεις ανθρώπων στο δρόμο, όπως υποστηρίζει η Cybelle H. McFadden (2014), αυτή η ιδέα εξελίσσεται μέσα στο έργο της και γίνεται όλο και πιο σύνθετη, φτάνοντας σε πολύ πιο περίπλοκες συνθέσεις τόσο ως προς τη μορφή, όσο και ως προς τη διαχείριση του θέματος, αλλά και σε μια σταδιακή οπισθοχώρηση του εαυτού από το έργο, προκειμένου να δεξιωθεί τους άλλους και να συμμετάσχει μαζί τους σε μια συλλογική αφήγηση. Έτσι σ' αυτή την κατηγορία βρίσκουμε έργα στα οποία η Calle ζητά από τους άλλους να την οδηγήσουν μέσα στον αστικό ιστό μιας πόλης, αποκαλύπτοντάς της βιωματικά ίχνη και προσωπικές λεπτομέρειες (*Bronx, Los Angeles, Detachment, L'Eruv de Jerusalem* κ.ά) και άλλοτε θέτει στην αρχή του πρότζεκτ ένα ερώτημα (π.χ. ρωτώντας ανθρώπους που γεννήθηκαν τυφλοί ποια είναι η εικόνα που

έχουν για την ομορφιά στο *The Blind* ή πότε ένιωσαν τον μεγαλύτερο πόνο στη ζωή τους στο *Douleur exquise*) και κατασκευάζοντας το έργο γύρω από τις αφηγήσεις-απαντήσεις τους, συμπληρώνοντάς το με φωτογραφίες (που πάντα στο έργο της παίζουν στο μεταίχμιο μεταξύ εικονογράφησης και τεκμηρίωσης). Στην ανάλυσή μου, που θα αναπτυχθεί στο δεύτερο και τρίτο κεφάλαιο αυτής της εργασίας θα εξετάσω δύο ζεύγη τέτοιων έργων, ακριβώς πάνω σ' αυτήν τη βάση, την αφήγηση (ενίοτε θραυσματική) του εαυτού από εκείνους που συμμετέχουν στο έργο, και την αμοιβαία έκθεση τρωτότητας που συνδέει την καλλιτέχνη μαζί τους. Τα έργα που θα εξετάσω είναι, αφενός και περισσότερο συνοπτικά, το *Detachment* και το *L'Eroun de Jerusalem*, δύο έργα του 1996, ως δείγματα της ανάπτυξης αυτής της φόρμας στην πιο απλή μορφή της και στον δημόσιο χώρο (και σε σχέση με αυτόν), ενώ στη συνέχεια θα εξετάσω δύο πιο πρόσφατα έργα, το *Douleur exquise* και το *Prenez soin de vous*, που τα συνδέει ως κοινή αφετηρία η ερωτική εγκατάλειψη και η πραγμάτευση του «ετεροφυλόφιλου ρομάντσου», σαφώς πιο εμφυλοποιημένα και απ' όλες τις απόψεις πιο σύνθετα. Ενδιάμεσα θα επιχειρήσω μια παρουσίαση διαφορετικών προσεγγίσεων για την αναλυτική έννοια της τρωτότητας, εστιάζοντας κυρίως στον τρόπο που την προσεγγίζει η ηθική φιλοσοφία, τόσο ως μια κεντρική ιδιότητα της υποκειμενικότητας στραμμένη πάντα προς τον άλλον, όσο και ως αφήγηση εαυτού, στην έκθεσή της και στην αμοιβαιότητα που εγκαθίσταται μεταξύ των υποκειμένων σ' αυτήν τη βάση.

Αυτή η απεύθυνση στον άλλον και η δεξίωσή του μέσα στο έργο, το γεγονός ότι η καλλιτέχνης προσφέρεται να ακούσει τις αφηγήσεις τους, να υποδεχτεί στο έργο της τα βιώματα, τις αναμνήσεις και την ιδιωτικότητά τους και να τα προβάλλει στον δημόσιο χώρο, είναι το βασικό θέμα που θα με απασχολήσει σ' αυτή την εργασία, συνδέοντάς το με την ιδέα της τρωτότητας και του τρόπου με τον οποίο τρωτότητα και αφήγηση του εαυτού συνδέονται στο έργο της Calle στη βάση μιας σύμβασης που τη συνδέει αφενός με αυτούς που συμμετέχουν στο έργο και αφετέρου με τον θεατή του. Και θα επιχειρήσω να αναδείξω αυτή τη σύνδεση ως βασικό στοιχείο του έργου της Sophie Calle και ως το

σημείο όπου θα μπορούσε κανείς να αναζητήσει μια ηθική και ίσως πολιτική διάσταση στο έργο της.¹¹



¹¹ Η I. Blazwick υποστηρίζει ότι η έκθεση της τρωτότητας αποτελεί τη βάση ενός συμβολαίου εμπιστοσύνης που συνδέει την Calle με όσους καλεί να συμμετάσχουν στο έργο της, από το οποίο απορρέει και η έκθεση της δικής τους τρωτότητας (Blazwick 2009).

Κλείνοντας αυτή την εισαγωγή, στην οποία επιχείρησα να παρουσιάσω συνοπτικά και σε καμία περίπτωση εξαντλητικά το έργο της Sophie Calle, και επανερχόμενη στην θεματοποίηση του εαυτού στο έργο, έτσι όπως τη θέτει η Macel αντιπαρατιθέμενη στις θεωρίες του «θανάτου του συγγραφέα», θα ήθελα να υπενθυμίσω ότι αυτή η εργασία υποστηρίζει κάτι πολύ διαφορετικό. Ως καλλιτέχνης η Sophie Calle δεν κάνει τη ζωή της έργο, αλλά αναπαριστά μέσα στο έργο της μια ιδέα και πάλι φουκωικής καταγωγής, αυτό δηλαδή που ο Foucault αποκαλεί «αισθητική της ύπαρξης» ή «η ζωή ως έργο τέχνης».¹² Χρησιμοποιώντας ως υλικό της την καθημερινή ζωή και τα προσωπικά βιώματα, η Calle δεν περιορίζεται σε μια αυτοβιογραφική πρακτική, δεν δημιουργεί απλώς ένα έργο τέχνης στο οποίο είναι η ίδια ενσώματα και βιογραφικά παρούσα ως κεντρικό του θέμα: παράγει ουσιαστικά ένα έργο που αναπαριστά αυτήν τη διαδικασία παραγωγής του εαυτού μέσα από τη δοκιμασία της πραγματικότητας, διαδικασία που ασκείται στα όρια του εαυτού, ανοίγεται στο τυχαίο, στο απρόσμενο και στην αλληλεπίδραση με τους άλλους, διερευνώντας έτσι τη δυνατότητα αντίστασης, όπως ακριβώς την ορίζει ο Foucault στη *Χρήση των απολαύσεων*.¹³ Και συνδέει πάντα αυτήν τη διαδικασία υποκειμενοποίησης με την απεύθυνση από και προς τον άλλον και τη διάδραση μαζί του, υπενθυμίζει διαρκώς τη σχεσιακότητα ως καταστατική συνθήκη της υποκειμενικότητας, και κυρίως δημιουργεί μέσω της έκθεσης του προσωπικού, του ιδιωτικού, του μύχιου, του τρωτού, εντέλει, εαυτού έναν τόπο που μπορεί να γίνει τόπος μια συλλογικής αφήγησης, μιας αφήγησης που πολύ συχνά, όπως θα δούμε και σε κάποια από τα έργα που θα αναλύσουμε παρακάτω, αποκτά και τη λειτουργία παραμυθίας.

Στόχος αυτής της εργασίας, αφού κάνει μια επισκόπηση στο χώρο του θεωρητικού στοχασμού για την έννοια της τρωτότητας, την έκθεσή της και τη σχέση της

¹² Για μια ανάλυση της «ζωής ως έργο τέχνης» στο έργο του Michel Foucault και της ηθικής διάστασης που δίνει ο Γάλλος στοχαστής στην «αισθητική της ύπαρξης», βλ. Patrick ffrench, “Michel Foucault: Life as a Work of Art” στο Johnnie Gratton, Michael Sheringham (επιμ.), *The Art of the Project: Projects and Experiments in Modern French Culture*, Berghahn Books, 2005.

¹³ Στον δεύτερο τόμο της *Ιστορίας της σεξουαλικότητας: Η χρήση των απολαύσεων*, ο Foucault μιλά για τις «τέχνες της ύπαρξης», τις «τεχνολογίες του εαυτού», νοούμενες ως «μελετημένες και εκούσιες πρακτικές μέσω των οποίων οι άνθρωποι, όχι μόνο παγιώνουν κανόνες συμπεριφοράς, αλλά επιδιώκουν να μετασχηματίσουν τον εαυτό τους, να μετατραπούν στο ενικό τους είναι, και να κάνουν τη ζωή τους ένα έργο που φέρει συγκεκριμένες αισθητικές αξίες και ανταποκρίνεται σε συγκεκριμένα υφολογικά κριτήρια». (Foucault 1984, 18. Η μετάφραση είναι δική μου.)

με την υποκειμενοποίηση και συνδέσει κατόπιν αυτή την έκθεση με την αφηγηματική συγκρότηση αλλά και με τη λογοδοσία του εαυτού, είναι να επιχειρήσει μια ανάλυση του έργου της Calle, εστιάζοντας σε τέσσερα συγκεκριμένα έργα προκειμένου να αναδείξει την έκθεση της τρωτότητας και την αφήγησή της ως συστατικό στοιχείου όλου του έργου της, αλλά και να αναδείξει την εξέλιξή του προς πιο σύνθετες μορφές και εννοιολογήσεις, το πέρασμά του από μια ναρκισσιστική ίσως αναπαράσταση μιας σχεσιακής διαδικασίας υποκειμενοποίησης, κυρίως μέσω της απουσίας του Άλλου, σε ένα άνοιγμα προκειμένου να υποδεχτεί την αφήγηση του Άλλου και να δημιουργήσει, μέσω μιας αμοιβαίας έκθεσης της τρωτότητας, ένα χώρο συνάντησης που μετατρέπεται σε τόπο αφηγήσεων, ή καλύτερα μιας συλλογικής αφήγησης, διερευνώντας εδώ την ηθική και, ευρύτερα, την πολιτική διάσταση του έργου της Calle. Σημαντικό ρόλο σ' αυτή την προσέγγιση θα παίζει ένα άλλο χαρακτηριστικό του έργου της Calle, η διαρκής προβληματοποίηση του ορίου και της σχέσης μεταξύ δημόσιου και ιδιωτικού χώρου, μεταξύ ιδιωτικής και δημόσιας ιστορίας. Ο χώρος που δημιουργεί η Calle είναι ένας χώρος δημόσιος που ανοίγεται στο ιδιωτικό, στην αφήγηση του προσωπικού βιώματος, του πόνου ή του τραύματος, διεκδικώντας διαρκώς τη μνήμη και την ορατότητα του ίχνους της, αλλά και αναδεικνύοντας την έμφυλη διάσταση του έργου της.



28 days ago, the man I love left me. For three months I'd been looking forward to that day. It was January 25, 1985. I was in room 261 of the Imperial Hotel in New Delhi. A spacious room with a gray moth-eaten carpet, bluish wallpaper and twin beds. I was sitting on the one to the right, holding the telegram telling me to call my father because M. had had an accident. I had left France ninety-two days earlier and we were supposed to be meeting up at New Delhi airport on January 24. He was coming from Paris and I was coming from Tokyo. Then this message. Hours of imagining the worst went by before I got through to my father. He hadn't heard anything. So I tried to call M. He was at home – stupid but true. And, the accident was an abscess. I realized that he was leaving me. He wanted to make it less painful. He said he wanted to take me in his arms and explain a few things. Except that he didn't. Egorism, cowardice or plain stinginess? And the best he could come up with was this childish excuse, this infected finger, using my own father as a medical alibi. I hung up. I sat there for hours on the bed, staring at that damned phone. That red phone.



It was on a Friday afternoon in July 1981, around the 20th. In the cemetery of a small village, forty kilometers from Limoges. Following a coffin in which there was nothing, nothing left of her. She had jumped from the sixth floor and was smashed to a pulp. There were four of us to bury her. Four people who hadn't spoken for years. On one side, her mother and I. On the other, her half-brother and her father. I was the only one who could communicate with them all. Totally distraught, not knowing what to do with myself, I went from one person to another. On the way home, I looked up as I walked – I couldn't stop looking at all the sixth floors. And then, I saw my name written in her handwriting on the mailbox. But the worst moment was when the coffin arrived. When I pictured my first real love, the person who for me was beauty incarnate, smashed to a pulp.

Κεφάλαιο 1^ο

Η έκθεση της τρωτότητας και η αφήγησή της

Στο κεφάλαιο αυτό θα προσπαθήσω να χαρτογραφήσω την έννοια της τρωτότητας (όχι εξαντλητικά ωστόσο και συνδέοντάς τη κυρίως με το έργο της Sophie Calle),¹⁴ η οποία τις τελευταίες δεκαετίες έχει γίνει κεντρική κατηγορία του φιλοσοφικού στοχασμού και των κοινωνικών επιστημών, ενώ ταυτοχρόνως η παρουσία της είναι πολύ ισχυρή στο χώρο της τέχνης, είτε ως έννοια, είτε ως θεματοποίηση συγκεκριμένων προσώπων ή ομάδων, των λεγόμενων ευάλωτων ομάδων. Η καταγωγή της θα μπορούσε να αναζητηθεί κατ' αρχάς στις επιστήμες της υγείας και στον ηθικό στοχασμό γύρω από τη φροντίδα, κυρίως στις σχετικές φεμινιστικές προσεγγίσεις, εστιάζοντας κατ' αρχάς σε ειδικές κατηγορίες ευάλωτων ατόμων, αλλά και μέσα από την επισήμανση του ρόλου της σεξουαλικής διαφοράς στην προσέγγιση της τρωτότητας, και των έμφυλων χαρακτηριστικών που συχνά προσλαμβάνει.

Οι προσεγγίσεις της τρωτότητας τη συνδέουν συχνά με άλλες έννοιες όπως «φροντίδα», «ηθική», «ετερότητα», «τραύμα», «επισφάλεια», αλλά και «αυτονομία», «αλληλεξάρτηση» κτλ. Σημαντικό ρόλο στη διασπορά της έννοιας της τρωτότητας στο χώρο τόσο της φιλοσοφίας όσο και των κοινωνικών επιστημών, έχει διαδραματίσει η προβληματοποίησή της από σημαντικούς στοχαστές που την έχουν θέσει στο κέντρο της ανάλυσής τους, καθιστώντας τη παράδειγμα της σύγχρονης συνθήκης και κουλτούρας. Πράγματι, οι σύγχρονες πολιτισμικές, πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες έχουν στρέψει την προσοχή μας σε εκείνες τις ομάδες ανθρώπων που περιθωριοποιούνται, βιώνουν απώλειες και τραύματα ή ακόμη και την απαλλοτρίωση της ίδιας της ταυτότητάς τους, της ανθρώπινης ιδιότητάς τους. Στην εποχή της πρόσφατης παγκόσμιας κρίσης με τις ποικίλες εκφάνσεις της, θα μπορούσε να πει κανείς πως ζούμε σε «ευάλωτους καιρούς».

Μπορούμε να διαπιστώσουμε δύο εξελίξεις της έννοιας της τρωτότητας τις τελευταίες δεκαετίες. Αφενός βλέπουμε μια διαρκώς αυξανόμενη διασπορά σε πολλά και

¹⁴ Πολύ βοηθητική και καθοδηγητική για την αναζήτηση αναφορών σχετικά με την τρωτότητα υπήρξε η εισαγωγή του Jean-Michel Ganteau, στο *The Ethics and Aesthetics of Vulnerability in Contemporary British Fiction* (Routledge 2015), ένα βιβλίο με παρόμοια στόχευση αφού διερευνά την έννοια της τρωτότητας στη σύγχρονη βρετανική μυθοπλασία.

διαφορετικά πεδία. Από το γνωστικό πεδίο και την πρακτική της φροντίδας, η έννοια της τρωτότητας περνά σε πολλούς άλλους επιστημονικούς κλάδους, παίρνοντας κεντρική θέση σε προβληματισμούς σχετικά με το περιβάλλον και τη βιώσιμη ανάπτυξη, την κοινωνιολογία και το δίκαιο, την οικονομία και τις διεθνείς σχέσεις, τη σχέση του ανθρώπου με τα ζώα, τις θεωρητικές προσεγγίσεις των πολεμικών συγκρούσεων, ζητήματα που θέτει η αναπηρία ή η ταυτότητα φύλου και ο σεξουαλικός προσανατολισμός. Με κάποιον τρόπο θα μπορούσε να πει κανείς ότι η τρωτότητα βρίσκεται σήμερα παντού και πουθενά (Ganteau, 3). Αφετέρου, αλλάζει ο τρόπος με τον οποίο αντιμετωπίζεται η τρωτότητα, με άλλα λόγια, ενώ στις πρώτες προσεγγίσεις η τρωτότητα αντιμετωπίζεται ως αρνητικό χαρακτηριστικό, ως ιδιότητα που χρήζει φροντίδας και απαιτεί την εξάλειψη αδικιών και ανισοτήτων, σήμερα σε πολλές από τις θεωρητικές προσεγγίσεις η τρωτότητα αντιμετωπίζεται ως μια δυναμική, παραγωγική ιδιότητα, ως θεμελιακή ιδιότητα της υποκειμενικότητας και ως προϋπόθεση της ηθικής πράξης, μια έννοια άρρηκτα συνδεδεμένη με την ετερότητα και την αλληλεξάρτηση. Αυτήν τη διπλή διάσταση της τρωτότητας εξετάζουν η Judith Butler και η Αθηνά Αθανασίου, αναφερόμενες κατ' αρχάς στην έννοια της απ-αλλοτρίωσης, που όμως συνδέεται με την τρωτότητα και την έκθεσή της στην ετερότητα, αναγνωρίζοντας αφενός «ιδιαιτέρη αξία στις δυνάμεις της ευθύνης και της αντίστασης που αναδύονται από ένα “απ-αλλοτριωμένο” υποκείμενο χωρίς κυριότητα και “εκτός εαυτού”», αλλά επίσης και ότι «η απ-αλλοτρίωση αποτελεί μια συνθήκη οδύνης για τους εκτοπισμένους και τους αποικιοκρατούμενους και συνεπώς δεν μπορεί να αποτελεί ένα αναμφίλεκτο πολιτικό ιδεώδες» (Butler, Αθανασίου, 9-10).

Η Margrit Shildrick προσεγγίζει το τερατώδες στην πρωτοποριακή μελέτη της *Embodying the Monster. Encounters with the Vulnerable Self* και χρησιμοποιεί τη μορφή του τερατώδους για να αναδείξει την οικουμενικότητα της τρωτότητας, την οποία ορίζει ως εξής:

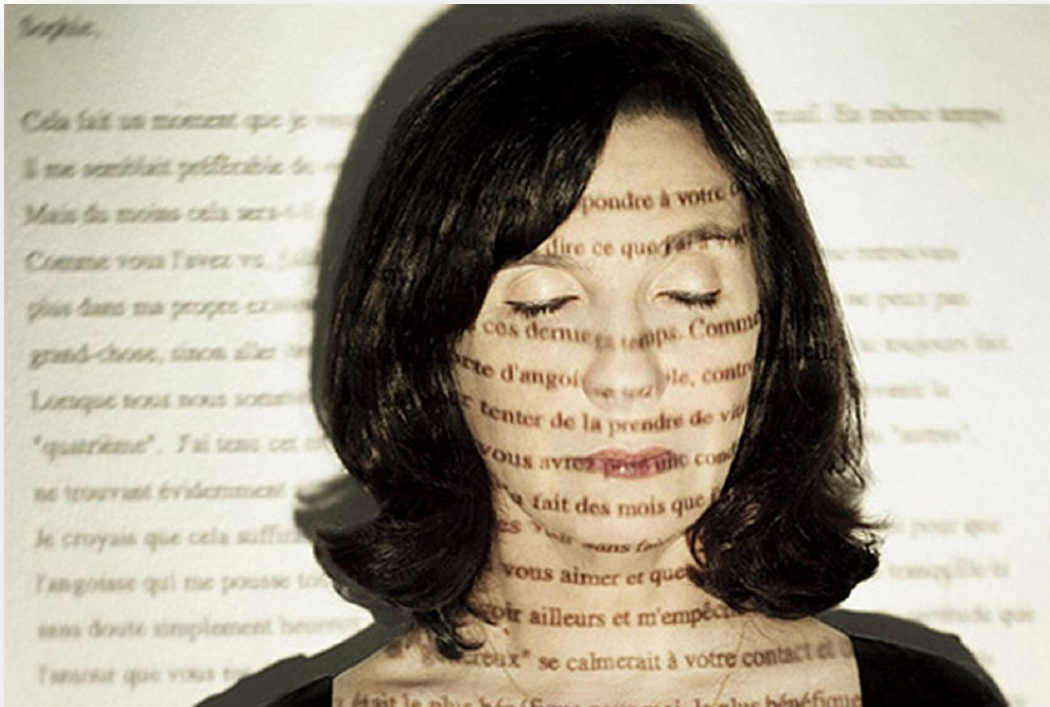
[...] μια υπαρξιακή κατάσταση που μπορεί να ανήκει στον καθένα από εμάς, αλλά παρ' όλα αυτά χαρακτηρίζεται από ένα αρνητικό κατηγορούμενο, μια αποτυχία προώθησης του εαυτού, που ανοίγει τον εαυτό σε μια δυνητική βλάβη. Ως τέτοια, όπως και η έννοια του τερατώδους, εν πολλοίς προβάλλεται στον άλλον και απωθείται μην τυχόν και υπονομεύσει την ασφάλεια της κλειστότητας και της αυτάρκειας. Η σύνδεση

που θέλω να κάνω είναι πως είμαστε πάντα και παντού ευάλωτοι, ακριβώς επειδή το τέρας δεν είναι μόνο μια εξωτερικότητα. (1)

Η αποδόμηση, που αποτελεί το θεωρητικό εργαλείο της Shildrick στη προσέγγιση του τέρατος και της τρωτότητας, ουσιαστικά υπονομεύει την ενότητα του εαυτού, την αυτάρκειά του και την ανοσία του, την ολότητα και τη βεβαιότητα του νοήματος, τις μεγάλες αφηγήσεις, για να δώσει τη θέση τους σε ένα θραυσμένο νόημα, σε ένα «θραυσμένο cogito» όπως το ορίζει ο Ricœur, για να γίνει εντέλει «μια ριζική αποδοχή της τρωτότητας», όπως λέει για την αποδόμηση η Spivak.¹⁵ Για τη Shildrick η τρωτότητα συνδέεται άρρηκτα με την ανάληψη ρίσκου, στοιχείο που αναδεικνύεται ως κεντρικό στον τρόπο με τον εκλαμβάνει την τρωτότητα η Calle.

Στην προσπάθειά μου να προσεγγίσω την έκθεση της τρωτότητας και το άνοιγμα στην ετερότητα, στο έργο της Sophie Calle, θα μου χρησιμεύσουν αυτές οι προσεγγίσεις της τρωτότητας που εστιάζουν στη σχέση της με την υποκειμενικότητα και την υποκειμενοποίηση, με την ανάληψη ρίσκου, με την αβεβαιότητα και την απροσδιοριστία του νοήματος, με την αποτυχία και τη ματαίωση. Αυτή η εκδοχή της τρωτότητας ως τρόπου να ανοίγεται το εγώ στον άλλον, γίνεται προϋπόθεση της πράξης του έργου, και μέσω αυτής, δημιουργεί τον τόπο της εμπιστοσύνης που θα επιτρέψει την αμοιβαιότητα στην έκθεση της τρωτότητας. Στο επόμενο υποκεφάλαιο αυτού του κεφαλαίου θα διερευνήσω τον τρόπο που προσεγγίζουν την τρωτότητα δύο μείζονες φιλόσοφοι της ετερότητας, ο Emmanuel Levinas και ο Paul Ricœur, ενώ αμέσως μετά θα εστιάσω σε δύο φεμινίστριες φιλοσόφους, την Judith Butler και την Adriana Cavarero, οι οποίες επίσης δίνουν στο έργο τους κεντρική θέση στην έννοια της τρωτότητας, αλλά προσεγγίζουν επίσης και μια άλλη διάστασή της, αυτή που αφορά την αφήγηση του εαυτού, μια όψη της τρωτότητας πολύ σημαντική για την προσέγγιση που επιχειρώ στο έργο της Calle.

¹⁵ Παρατίθεται από την Margrit Shildrick στο *Embodying the Monster. Encounters with the vulnerable self* (2001, 85).



Υποκειμενικότητα και τρωτότητα

Η εργασία του Levinas πάνω στην τρωτότητα θα πρέπει ίσως να θεωρηθεί η βασικότερη επιρροή για την εξέλιξη της έννοιας στη σύγχρονη φιλοσοφία. Θεμελιώνοντας τη σκέψη του πάνω στην ηθική της ετερότητας, ο Γάλλος φιλόσοφος έχει εργαστεί συστηματικά πάνω στην έννοια της τρωτότητας κατά κύριο λόγο στο *Autrement qu'être ou Au-delà de l'essence* (1990). Ο Levinas ορίζει την τρωτότητα ως βασική οντολογική ιδιότητα του ανθρώπου, ως βασικό στοιχείο της υποκειμενικότητάς του. Γι' αυτόν «η υποκειμενικότητα είναι ευαισθησία –ως έκθεση στους άλλους–, τρωτότητα και υπευθυνότητα στην εγγύτητα των άλλων, στο “ο ένας για τον άλλον”» (77). Συνδέει την τρωτότητα με την παθητικότητα, θεμελιώδη έννοια της φιλοσοφικής προσέγγισής του: η παθητικότητα θεωρείται από τον Levinas ένα ριζικό χαρακτηριστικό της τρωτότητας, άρα και της υποκειμενικότητας. Γι' αυτόν η ηθική σχέση ως μια μη βίαιη σχέση με και για τον άλλον θεμελιώνεται στην αποσταθεροποιητική εμπειρία της ακραίας τρωτότητας του προσώπου του άλλου, που μας καθιστά ομήρους και ζητά να αναλάβουμε την ευθύνη για αυτόν. Ο Levinas μετατρέπει την τρωτότητα σε ηθική κατηγορία, δηλαδή σε μία από

τις κύριες τροπικότητες της ηθικής σχέσης, μαζί με την ανοιχτότητα και την έκθεση. Δύο βασικά στοιχεία του τρόπου με τον οποίο ο Levinas αντιλαμβάνεται την τρωτότητα είναι, αφενός η σύνδεσή της με την παθητικότητα που κατά κάποιον τρόπο της προσδίδει θηλυκές ιδιότητες, και αφετέρου το γεγονός ότι γι' αυτόν η τρωτότητα δεν βρίσκεται πρωταρχικά στον εαυτό, αλλά στον άλλον, στο πρόσωπο του διωκόμενου άλλου (Levinas 1989).

Εκκινώντας από τη θεωρία της ετερότητας του Levinas, ο Paul Ricoeur επεξεργάζεται την δική του θεωρία για την υποκειμενικότητα και τη συγκρότηση του εαυτού, στην οποία επίσης η τρωτότητα καταλαμβάνει σημαίνουσα θέση. Για τον Ricoeur, που αναπτύσσει μια θεωρία της δράσης, η έννοια της τρωτότητας γίνεται κεντρική κατηγορία όχι για τον άλλον αλλά για τον ίδιο τον εαυτό. Αυτή η προσίδια στον εαυτό τρωτότητα δεν είναι τόσο η ένδειξη ενός εγώ σε κρίση, αλλά συνιστά μια απάντηση στην κρίση του υποκειμένου: το νιτσεϊκής «θραυσμένο cogito» είναι ένας εαυτός που αναγνωρίζει τα όριά του, που αναγνωρίζει την ίδια του την τρωτότητα. Ο Ricoeur προσεγγίζοντας το υποκείμενο με έναν τρόπο που οδηγεί στην ανάδυση της τρωτότητας που το συγκροτεί, επεξεργάζεται μια φιλοσοφία κυρίως της ανθρώπινης δράσης, επιτρέποντάς μας έτσι να επαναπροσδιορίσουμε θεμελιακά τη σχέση του εαυτού με τους άλλους. Στο έργο του Ricoeur η τρωτότητα νοείται σε μια τριπλή διάσταση: κατ' αρχάς ως αναστοχαστική, αντιπαραθέτοντας την πιστοποίηση στην καρτεσιανή βεβαιότητα· εν συνεχεία στο προσίδιο της ανθρώπινης δράσης επίπεδο, αντιπαραθέτοντας τον σφάλλοντα στον πάσχοντα άνθρωπο· τέλος, ως μια οντολογική τρωτότητα, που εγκαθιδρύει την ετερότητα εντός του εαυτού. Σε αντίθεση με τον Levinas, για τον οποίο η τρωτότητα γίνεται αντιληπτή αποκλειστικά στην ηθική σφαίρα, για τον Ricoeur, πέραν της ηθικής της διάστασης, άπτεται εξίσου και άλλων καθοριστικών παραγόντων του εαυτού, και αφορά την ανθρώπινη δράση.

Μία από τις βασικές διαφορές της φιλοσοφίας του Ricoeur και του Levinas είναι ο τρόπος που αντιλαμβάνονται την παθητικότητα που χαρακτηρίζει τον εαυτό. Ο Levinas ωθεί την παθητικότητα στα όριά της, θεωρώντας τη βασική ανθρώπινη ιδιότητα, θεωρώντας τον εαυτό όμηρο της τρωτότητας του άλλου. Για τον Levinas η παθητικότητα προϋπάρχει της συγκρότησης του υποκειμένου, είναι οντολογική κατηγορία του. Αντίθετα στον Ricoeur, η παθητικότητα ορίζεται ως η άλλη όψη της δράσης και πάντα

συνδέεται μαζί της. Ο Ricoeur αναγνωρίζει το ακούσιο, την ετερότητα, την παθητικότητα ως προσίδια χαρακτηριστικά του εγώ, αλλά προκρίνει την κατανόηση του εκούσιου, δηλαδή τη βούλησή του εαυτού να το συλλάβει και να του προσδώσει νόημα. (Sautereau 2013).

Ο Steve Sinn (2014) επιχειρεί μια ανάλυση του έργου της Sophie Calle βασισμένη στη φιλοσοφία του Levinas, και πιο συγκεκριμένα στην έννοια της τρωτότητας, όπως αυτή αναπτύσσεται στο έργο του *Autrement qu'être ou Au-delà de l'essence*. Εκκινώντας από την άρνηση του Levinas να συμπεριλάβει την τέχνη στην προσέγγισή του, αρνούμενος δηλαδή στην τέχνη τη δυνατότητα να είναι από την πλευρά λέγειν αλλά θεωρώντας ότι βρίσκεται πάντα από την πλευρά του *λεχθέντος*, ο Sinn αναλύει το δεύτερο κεφάλαιο του *Autrement qu'être ou Au-delà de l'essence*, και στη συνέχεια το έργο της Calle, επιχειρώντας να στοιχειοθετήσει ότι η τρωτότητα που αποτελεί κεντρικό χαρακτηριστικό του έργου της βρίσκεται από την πλευρά της λεβινασικής προσέγγισης, άρα και της ηθικής στάσης που χαρακτηρίζεται από την τρωτότητα, την παθητικότητα, το άνοιγμα στον άλλον, και την αβεβαιότητα του νοήματος. Στην ανάλυσή του, ο Sinn εστιάζει σε τρία στοιχεία του έργου της Calle, στην ίδια την τρωτότητα έτσι όπως την ανιχνεύει στην ταινία που η Calle συνδημιουργεί με τον Steve Shephard, τον τότε σύντροφό της, ένα road-movie με αρχικό τίτλο *No sex last night*, που στη συνέχεια θα μετονομαστεί σε *Double Blind*, που ξεκινά με ένα αυτοκίνητο που διαρκώς χαλάει από τη Νέα Υόρκη, κατά τη διάρκεια του οποίου η Calle και ο Shephard κινηματογραφούν ο ένας τον άλλον και εξομολογούνται στην κάμερα τις πιο μύχιες σκέψεις τους, φτάνουν να παντρευτούν στο Λας Βέγκας για να καταλήξουν στον χωρισμό στο τέλος του ταξιδιού στην Καλιφόρνια. Παραπέμποντας στη συνέχεια στην ανάλυση της Iwona Blazwick (2009) για το έργο της Calle και κυρίως για το έργο της *Les Dormeurs*, αναδεικνύει την τρωτότητα στο έργο της Calle στον τρόπο με τον οποίο το έργο της βρίσκεται στο μεταίχμιο ή στη μετάβαση μεταξύ μιας καλλιτεχνικής παράδοσης που η Blazwick την αποκαλεί «η μορφή στην εικόνα» και μιας πιο σύγχρονης καλλιτεχνικής πρακτικής, πιο παραστασιακής, που την ορίζει ως «το σώμα στο χώρο». Για την Blazwick, το έργο της Calle αναπτύσσεται διαρκώς στο μεταίχμιο των δύο, αφού η εικόνα που προσφέρει το έργο στον θεατή προϋποθέτει μια ενσώματη παρουσία, μια προϋπάρχουσα παραστασιακή επιτέλεση, αντιπαραθέτοντας μια παραδοσιακή γλώσσα

αφήγησης που αντικειμενοποιεί το γυναικείο σώμα, και μια φεμινιστική κριτική αυτής της αντικειμενοποίησης που αναζητά μια άλλη γλώσσα μέσα από την σωματικότητα του παραστώμενου σώματος. Σ' αυτή την διαρκή σύμφυση ενεργητικότητας και παθητικότητας που διατρέχει το έργο της Calle, θα μπορούσαμε να προσθέσουμε και τη σταθερή επιμονή της στην παρουσία του ίχνους, που στοιχειώνει με πολλούς τρόπους τα έργα της. Το σώμα, παρόν στην παραστασιακή επιτέλεση του έργου, που προηγείται της έκθεσής του, συνεχίζει να υπάρχει με τη σωματικότητα και τις αφηγήσεις του ως ίχνος στην τελική μορφή του. Η ανάδειξη αυτή του ίχνους, ίχνους της αφήγησης στον χώρο, ίχνος του σώματος, ίχνος του βιώματος που κατοικεί στο έργο δικαιολογεί και τον χαρακτηρισμό «κοινωνική αρχαιολογία» για το έργο της Calle (Hansen 2010). Για την Blazwick η αμοιβαία τρωτότητα που συνδέει την Calle και τους εθελοντές που συμμετέχουν στα έργα της αποτελεί ένα «συμβόλαιο εμπιστοσύνης» (Blazwick 2009, 8/9) και σ' αυτό αναγνωρίζει την «πολιτική και την ηθική διάσταση του έργου της» (Στο ίδιο, 9).

Ένα τρίτο στοιχείο που απηχεί την έκθεση της τρωτότητας σύμφωνα με τη λεβινασική προσέγγιση στην Calle, είναι το άνοιγμα στην αβεβαιότητα (Sante 1993), η διαρκής υπονόμηση της διάκρισης μεταξύ αλήθειας και επινόησης στο έργο της, ο τρόπος με τον οποίο υπηρετεί αυτή την υπονόμηση η συμπαράθεση κειμένων και εικόνων. Το άνοιγμα στην αβεβαιότητα, στο τυχαίο, στο απρόσμενο, η ανάληψη ενός ρίσκου κατά τη δημιουργία του έργου, που δεν εγγυάται καθόλου το τελικό προϊόν του, συνιστούν μια ανάληψη ευθύνης της προσίδιας τρωτότητας, και ταυτοχρόνως υπονομεύουν κάθε βεβαιότητα για το νόημα, κάθε πίστη στην ολότητά του. Το νόημα που κυκλοφορεί στα έργα της Calle διατηρεί διαρκώς τη θραυσματικότητά του, και μέσω αυτής συναντιέται με τους άλλους.

Λογοδοτώντας για τον εαυτό ή επιθυμία μιας αφήγησης του εαυτού;

Σ' αυτή την ενότητα, θα επιχειρήσω πολύ συνοπτικά να συνδέσω την έννοια της έκθεσης της τρωτότητας με την αφήγησή της, χρησιμοποιώντας τα θεωρητικά εργαλεία που προσφέρουν οι προσεγγίσεις δύο φεμινιστριών φιλοσόφων της Judith Butler και της Adriana Cavarero, κατά κύριο λόγο στα έργα τους *Λογοδοτώντας για τον εαυτό* (2009) και *Relating Narratives Storytelling and selfhood* (2002).

Και η Butler και η Cavareto τοποθετούν την τρωτότητα στο κέντρο της ανάλυσής τους σχεδόν σε όλο τους το έργο, και την αναλύουν με έμφυλους όρους, αν και όχι μόνον. Και για τις δύο η διαχείριση της τρωτότητας, του τραύματος, της βίας των ανθρώπινων σχέσεων αποτελεί σημαντικό στοιχείο της υποκειμενοποίησης, της συγκρότησης του εαυτού. Και για τις δύο αυτή η τρωτότητα συνδέεται πάντα με την έκθεση του εγώ στον άλλον, στο εσύ. Για την Butler η αφήγηση του εαυτού απαντά στην έγκληση που δέχεται το εγώ από τον άλλον, και συνδέεται πάντα με την ανάδυσή του από τη μήτρα των κοινωνικών θεσμών. Γι' αυτό και η αφήγηση μιας ιστορίας για τον εαυτό γίνεται κατά κάποιον τρόπο λογοδοσία του εαυτού, προέρχεται σχεδόν από μια απόδοση κατηγορίας απέναντι στην οποία το εγώ αισθάνεται την ανάγκη να υπερασπιστεί τον εαυτό του, να λογοδοτήσει γι' αυτόν. Για την Butler η σχέση με τον εαυτό περνά πάντα από το πλαίσιο που θέτει η απεύθυνση προς τον άλλον ή την άλλη. Και μ' αυτό τον τρόπο αποκαλύπτεται, «δημοσιοποιείται» (εδώ η Butler δανείζεται τον όρο από τον Φουκώ), «εισέρχεται στη σφαίρα της εμφάνισης, συγκροτείται ως εκδήλωση στο κοινωνικό πεδίο (Butler 2009, 202). Μέσα από την προσέγγιση του έργου πολλών στοχαστών γύρω από τη συγκρότηση του εαυτού, την ετερότητα και τη σχέση με τον άλλον, αλλά και την ηθική ευθύνη του εαυτού, η Butler καταλήγει σε μια θεωρία της ηθικής συγκρότησης του υποκειμένου μέσα από την αφήγηση της ιστορίας του ως λογοδοσίας, αλλά και μέσα από την ηθική ευθύνη προς τον άλλον. Η προσέγγιση της Butler καταλήγει σε μια σκηνή συνάντησης μεταξύ υποκειμένων εκτοπισμένων από τον εαυτό τους, εκ-στατικών, υποκειμένων που δοκιμάζουν τα όρια της δυνατότητάς τους να λογοδοτήσουν για τον εαυτό τους στον άλλον ή στην άλλην.¹⁶

Στη δική της προσέγγιση, με καταγωγή από την ηθική φιλοσοφία της Άρεντ και του Λεβινάς, η Cavareto προσεγγίζει την αφήγηση του εαυτού με γνώμονα τη μοναδικότητά του, τη μοναδική ιστορία που έχει να αφηγηθεί. Η Cavareto υποστηρίζει ότι είμαστε όντα εκτεθειμένα το ένα στο άλλο λόγω της τρωτότητας και της μοναδικότητάς μας και προσδίδει πολιτικό χαρακτήρα στην προσπάθειά μας να διαχειριστούμε αυτή την έκθεση. Η αφήγηση του εαυτού είναι για την Cavareto ο τρόπος της συγκρότησής του απέναντι στον άλλον, μια αφήγηση που προέρχεται τόσο από την

¹⁶ Αθανασίου Α. (2009). Επίμετρο στο Μπάτλερ, Τζ. *Λογοδοτώντας για τον εαυτό*, Αθήνα: Εκκρεμές, σ. 217/218.

επιθυμία μας να αφηγηθούμε τον εαυτό μας όσο και να ακούσουμε την ιστορία μας ως αφήγηση από κάποιον άλλον. Για την Cavarero, η αφήγηση είναι γένους θηλυκού, είναι μια διεκδίκηση της δυνατότητάς μας να ανοίξουμε μια γκάμα ενδεχομενικοτήτων στην αφήγηση της ιστορίας μας που να μην μπορεί να συρρικνωθεί στο δίπολο αρσενικό/θηλυκό, ή λόγος/μύθος. Ο αφηγήσιμος εαυτός της Cavarero, η αφηγησιμότητά του εαυτού, νοείται ως συστατικό στοιχείο μιας υποκειμενικότητας που δεν είναι αυτόνομη αλλά πάντα συνδέεται με τον άλλο. Η αφήγηση του εαυτού αποκτά εδώ πολιτική διάσταση επειδή είναι πάντα σχεσιακή. Και αν υπάρχει νόημα σ' αυτή την αφήγηση του εαυτού, στη ζωή εντέλει, για την Cavarero υπάρχει με τον τρόπο που το δίνει η Blücher σε μια ιστορία της, την οποία σχολιάζει η Arendt. Αν τα ίχνη των βημάτων του ανθρώπου μέσα στη νύχτα, στην προσπάθεια του να διορθώσει ένα πλημμυρισμένο φράγμα δίνουν όταν τα αντικρίζει την επόμενη μέρα την εικόνα ενός πελαργού, αυτό το νόημα προσδίδεται μόνο εκ των υστέρων, μόνο αναδρομικά.

Αν η Butler και η Cavarero αναγνωρίζουν την έκθεση της τρωτότητας στην αφήγηση του εαυτού ως κεντρικό στοιχείο μιας ηθικής στάσης, διαφοροποιούνται στον τρόπο που αντιλαμβάνονται το ρόλο των κοινωνικών κανόνων στην αφήγηση αυτή, αλλά και στην ίδια τη συγκρότηση του υποκειμένου. Για την Butler, οι νόρμες είναι πάντα παρούσες και διαμορφώνουν τις δυνατότητές μας να αφηγηθούμε τον εαυτό, ωστόσο ο καθένας μας μέσα από τη διαδικασία αυτή της λογοδοσίας, έχει πάντα τη δυνατότητα της εμπρόθετης δράσης, του agency, τη δυνατότητα να φτιάχνει αφηγήσεις έκκεντρες, αποδεχόμενος την αδιαφάνεια του υποκειμένου και τις νόρμες μέσω των οποίων καθίσταται διανοητό το «εγώ», επιχειρώντας πάντα μια διάνοιξη των περιθωρίων που αυτές οι νόρμες επιτρέπουν. Για την Cavarero, ο «αναγκαίος άλλος» είναι πάντα ένα πρόσωπο, ένας άλλος αφηγήσιμος εαυτός. Στο *Relating Narratives*, οι διαπροσωπικές σχέσεις εντός των οποίων προσεγγίζει τον αφηγήσιμο εαυτό η Cavarero είναι ως επί το πλείστον σχέσεις φιλίας ή ερωτικές και δεν προϋποθέτουν τη βία ως εξωτερικότητα της συγκρότησης του εαυτού που είναι παρούσα στην προσέγγιση της Butler.

Και οι δύο προσεγγίσεις μπορούν να αξιοποιηθούν στην προσέγγιση της αφηγηματικότητας στο έργο της Sophie Calle. Θα έλεγε κανείς πως η επιμονή της Calle στην έννοια του ελέγχου και των κανόνων, που αποτελούν πάντα μια καταστατική συνθήκη του έργου, μια συνθήκη φουκωικής καταγωγής εξάλλου, τη φέρνουν πιο κοντά

στην προσέγγιση της Butler. Στο έργο της Calle είναι πάντα παρών ο έλεγχος και ταυτοχρόνως η επιθυμία απώλειάς του, όπως το διατυπώνει η ίδια συχνά στις συνεντεύξεις της «μου αρέσει να βρίσκομαι υπό έλεγχο και μου αρέσει να χάνω τον έλεγχο». Οι νόρμες που ορίζουν το πλαίσιο των αφηγήσεων είναι πάντα παρούσες στο έργο, ως αλληγορία της διαρκούς παρέμβασης της εξουσίας στην ύπαρξη του εγώ. Η σχεσιακότητα του έργου της, η διαρκής αναφορά στον άλλον, η αναγκαία παρουσία του με ποικίλους τρόπους, αποτελούν στοιχείο που τη συνδέει και με τις δύο φιλοσόφους. Όμως όταν η Calle καλεί τους άλλους ή τις άλλες να συμμετάσχουν με τις αφηγήσεις τους στο έργο, αναλαμβάνει μια ηθική ευθύνη απέναντί τους, να τους ακούσει, να δεξιωθεί τις αφηγήσεις τους, να τους προσφέρει την ορατότητα και την αναγνώριση που έχουν ανάγκη. Άλλοτε περισσότερο και άλλοτε λιγότερο εμπλεκόμενη στις αφηγήσεις αυτές, άλλοτε απλώς θέτοντας ένα ερώτημα, κι άλλοτε εκθέτοντας γυμνή την αφήγηση της δικής της τρωτότητας, τους καλεί σε μια ανταλλαγή, σε μια αμοιβαιότητα, που θυμίζει περισσότερο την συνάντηση των αφηγήσιμων εαυτών της Cavarero.

Κεφάλαιο 2^ο

Ιδιωτικές ιστορίες σε δημόσιους χώρους

Από τα πρώτα της έργα η Sophie Calle υιοθετεί τη φόρμα της ψευδοδημοσιογραφικής ή ψευδοεθνογραφικής έρευνας, και καλεί άλλους να συμμετάσχουν με τις αφηγήσεις τους στη δημιουργία του έργου θέτοντάς τους ένα ερώτημα ή ζητώντας τους να της αφηγηθούν μια ιστορία. Η φόρμα αυτή την οποία η Rosalind Krauss (2006) αναδεικνύει ως το βασικό τεχνικό υποστήριγμα της καλλιτεχνικής δημιουργίας της Calle διατρέχει όλη την πορεία της στην τέχνη και εξελίσσεται μαζί της, για να φτάσει σε έργα σύνθετα, στα οποία χρησιμοποιεί περισσότερα φορμά από το αρχικό φωτογραφία-κείμενο. Στο κεφάλαιο αυτό θα αναλύσω δύο έργα που η Calle δημιουργεί το 1996, χρησιμοποιώντας την πιο απλή εκδοχή αυτής της φόρμας (μια ερώτηση από την καλλιτέχνη, κείμενα που προέρχονται από τις αφηγήσεις άλλων, φωτογραφίες που εικονογραφούν ή τεκμηριώνουν τις αφηγήσεις αυτές), προβληματοποιώντας τη σχέση δημόσιου και ιδιωτικού χώρου, ουσιαστικά εγκαθιστώντας και καθιστώντας ορατές στον δημόσιο χώρο προσωπικές ιστορίες που όμως συνδέονται εδώ, με τρόπο πιο σαφή από ό,τι σε άλλα έργα της, με την πολιτική.¹⁷

Πρόκειται για τα έργα που η Calle πραγματοποιεί το 1996, το ένα στο Βερολίνο (*Detachment*) και το άλλο στην Ιερουσαλήμ (*L'erouin de Jérusalem*). Δεν είναι τα μόνα έργα της που διερευνούν τον δημόσιο χώρο μιας σύγχρονης μητρόπολης, το αντίθετο· η πόλη, ο αστικός ιστός και ο δημόσιος χώρος αποτελούν συχνά θέμα του έργου της. Και οι δύο πόλεις έχουν βαρύ ιστορικό και κοινωνικοπολιτικό φορτίο. Εβραία η ίδια, θα συνδέσει το μεν *Detachment* με την προσωπική της ιστορία εκφράζοντάς την κατ' αρχάς ως άρνηση να βρεθεί στη Γερμανία, να ανταποκριθεί θετικά στην πρόσκληση μιας μικρής βερολινέζικης γκαλερί, άρνηση που όμως θα καμφθεί όταν βρεθεί το θέμα του έργου· αντίθετα για το έργο στην Ιερουσαλήμ θα καταφύγει στις εβραϊκές γραφές και παραδόσεις και θα αντλήσει από αυτές το πλαίσιο στο οποίο θα συμβεί το έργο. Και τα

¹⁷ Παρόμοια έργα έχει κάνει νωρίτερα στο Μπρονξ (*Bronx*, 1980), όπου ζητούσε από περαστικούς να την οδηγήσουν σε ένα σημείο της πόλης το οποίο θα θυμούνταν αν έφευγαν από τη Νέα Υόρκη, και αργότερα στο Λος Άντζελες (*Low Angeles*, 1984), κατά τη διάρκεια των Ολυμπιακών Αγώνων, θέτοντας την ερώτηση «Πού είναι οι άγγελοι;».

δύο έργα χρησιμοποιούν δημοφιλείς την εποχή εκείνη στρατηγικές της εννοιολογικής τέχνης, οι οποίες προκρίνουν τη δημιουργία έργων που θα προκαλέσουν μάλλον διάλογο και επικοινωνία παρά καθαρή αισθητική απόλαυση. Και στα δύο έργα, η Calle διερευνά ζητήματα μνήμης, καθώς και τα όρια μεταξύ δημόσιου και ιδιωτικού χώρου, στενά συνδεδεμένα εδώ με το πολιτικό.

Η προβληματοποίηση της σχέσης μεταξύ δημόσιου και ιδιωτικού αποτελεί συχνά θεματική τόσο της φεμινιστικής τέχνης όσο και της φεμινιστικής κριτικής, επιχειρώντας και στις δύο περιπτώσεις να θολώσει τη διαχωριστική γραμμή μεταξύ των δύο. Η διχοτομία μεταξύ δημόσιου και ιδιωτικού, ομολογη της διχοτομίας άνδρας-γυναίκα, υπήρξε κεντρικό επίδικο του φεμινιστικού κινήματος από την αρχή της ύπαρξής του. Οι γυναίκες, αποκλεισμένες από τη δημόσια ζωή, ταυτίζονται με το ιδιωτικό και περιορίζονται στο χώρο του οίκου. Το σύνθημα «το προσωπικό [και άλλοτε το *ιδιωτικό*] είναι πολιτικό» συμπυκνώνει τη βούληση των φεμινιστριών του δεύτερου κύματος να αποκαλύψουν τον πολιτικό του χαρακτήρα, δηλαδή τις κοινωνικές σχέσεις εξουσίας, κυριαρχίας, διάκρισης χώρων και συμπεριφορών (που συνήθως δεν εξετάζονται ακριβώς επειδή θεωρούνται κομμάτι της ιδιωτικής ζωής, του προσωπικού, του ατομικού), άρα και να πολιτικοποιήσουν αυτές τις σχέσεις και να τις καταστήσουν πεδίο αγώνα και χειραφέτησης. Από τη στιγμή που οι ταυτότητες διαμορφώνονται μέσα στον κοινωνικό χώρο, τα υποκείμενα είναι πάντα πολιτικά καθορισμένα, δεν υπάρχει εξωτερικότητα.

Η φεμινιστική κριτική, τόσο στις θεωρητικές όσο και στις καλλιτεχνικές προσεγγίσεις, αρνείται να δεχτεί άκριτα τη σύγχρονη αστική θεώρηση που θέλει έναν κοινό δημόσιο χώρο, μια δημοκρατική δημόσια σφαίρα καθαρής πολιτικής, όπου ελεύθεροι και ορθολογικοί πολίτες επιτυγχάνουν την πολιτική συναίνεση. Οι φεμινίστριες υποστηρίζουν ότι αυτή η διευθέτηση, η σαφής διάκριση μεταξύ δημόσιου και ιδιωτικού, θέτει τις βάσεις ώστε να αποκλειστούν από τον δημόσιο χώρο εκείνες και εκείνοι που δεν ταιριάζουν στην ουτοπία της αρμονίας και της συναινετικής ομοιογένειας (Deutsche 1996). Γι' αυτό και η φεμινιστική κριτική θεωρεί σημαντικό να μην καταπιέζονται οι συγκρούσεις, να διατηρούνται ορατές οι αντιπαραθέσεις των αντίθετων θέσεων, τα χάσματα και ο κατακερματισμός των θέσεων μέσα στον δημόσιο χώρο, πιστεύοντας ότι η ιδέα ενός δημοκρατικού χώρου συναίνεσης είναι πάντα ένα φάντασμα, ένα διαρκές ζητούμενο που μόνο έτσι μπορεί να δημιουργείται και να παραμένει εφικτό.



Από αυτή την άποψη η Deutsche υποστηρίζει ότι «ο παραγωγικός ρόλος μπορεί να λειτουργήσει μέσω της αναγνώρισης της ασυνέχειας και όχι μέσω της παγίωσης στην κατασκευή της ταυτότητας, μιας κατασκευής στην οποία οι ομάδες έρχονται αντιμέτωπες με την ίδια τους την αβεβαιότητα» (1996, 322). Συνδεδεμένη με τη γυναίκα, θηλυκοποιημένη σε κάθε περίπτωση, η τρωτότητα αποτελεί βασικό στοιχείο της παραπάνω αντίληψης για τον δημόσιο χώρο. Φέρνοντας τον ιδιωτικό βίο στον δημόσιο χώρο, ανοίγοντας τον οίκο στην αγορά, εκθέτοντας δηλαδή τα συναισθήματα, τις προσωπικές μνήμες και τα βιώματά του, το υποκείμενο εκτίθεται στους άλλους ως τρωτό, ως ευάλωτο. Αφηγούμενοι προσωπικές ιστορίες, που ενδεχομένως η εξουσία δεν θα ήθελε να ακουστούν, ανταλλάσοντας τέτοιες ιστορίες με άλλους, τα πρόσωπα που συμμετέχουν στα έργα μετασχηματίζουν τον δημόσιο χώρο χρωματίζοντάς τον με τον ανορθολογισμό του συναισθήματος, με την ανακατωσούρα και την πολυφωνία της ζωής.

Τα έργα της Calle κάνουν ακριβώς αυτό, δημιουργούν έναν δημόσιο χώρο στον οποίο διαρκώς διεισδύουν οι ιδιωτικές ιστορίες των ανθρώπων, τον διαπερνούν και

αφήνουν πάνω του ίχνη από το πέρασμά τους, από τις μνήμες και τα βιώματά τους, φτιάχνουν με άλλα λόγια έναν καινούργιο χάρτη της πόλης (δεν είναι τυχαίο ότι πολύ συχνά είτε στα βιβλία είτε στην έκθεση των έργων της προστίθεται ένας χάρτης της πόλης στην οποία αυτά λαμβάνουν χώρα.¹⁸ Στα έργα της αυτά, η Calle επιδίδεται σε μια συλλογική *flânerie*, σε μια περιπλάνηση εντός της καπιταλιστικής μεγαλούπολης, που όμως δεν ορίζεται από τις δικές της διαθέσεις, από την αξιοποίηση τηςσχόλης της, αλλά στρέφεται προς τους άλλους και ζητά τη δική τους συμβολή σε αυτήν τη νέα χαρτογράφηση. Εξελίσσοντας την αρχική φόρμα των παρακολουθήσεων της προκαλλιτεχνικής της περιόδου, η Calle διατηρεί μεν την παθητικότητα (δεν αποφασίζει εκείνη τις διαδρομές, αφήνεται στην καθοδήγηση του άλλου), προσθέτει όμως ένα ενεργητικό αντίβαρο, θέτει η ίδια το θέμα στους «συμπαίκτες» της στο πρότζεκτ, ζητά τη συμμετοχή τους, τη σκηνοθετεί μέσα από τη σύνθεση των κειμένων και των φωτογραφιών.



¹⁸ Στο *Detachment*, στο χώρο της έκθεσης εκτίθεται ένας χάρτης του Ανατολικού Βερολίνου, στον οποίο το Δυτικό Βερολίνο ουσιαστικά δεν υπάρχει, αναπαριστάται από ένα κενό. Στο *L'erouv de Jerousamem*, στο εσώφυλλο του βιβλίου, μπροστά και πίσω, υπάρχει ένας χάρτης του ερούβ της Ιερουσαλήμ, στα γαλλικά και στα εβραϊκά, με πληροφορίες για τα όριά του, τη συντήρησή του, τα ευαίσθητα σημεία του, τους ραβίνους που κατά καιρούς είχαν στην αρμοδιότητά τους την επίβλεψή του, τις συνιστώμενες πρακτικές και προφυλάξεις για τους πιστούς που κυκλοφορούν στα όριά του.

Στο Βερολίνο και στην Ιερουσαλήμ

Στο *Detachment* η Calle επισκέπτεται το Βερολίνο λίγα χρόνια μετά την πτώση του τείχους και την επανένωση των δύο Γερμανιών. Καλεσμένη από μια μικρή γκαλερί της πόλης, διερευνά το κενό που έχουν αφήσει οι απομακρύνσεις και κατεδαφίσεις των μνημείων της Ανατολικής Γερμανίας. Στις πρώτες σελίδες του βιβλίου ο αναγνώστης βρίσκει μια φράση¹⁹ από την απόφαση της Βουλής των Αντιπροσώπων του Βερολίνου για την κατεδάφιση ή την εξάλειψη των μνημείων από τον δημόσιο χώρο, καθώς επίσης και ένα απόσπασμα από τα πρακτικά μιας ειδικής επιτροπής που γνωμοδότησε για την τύχη των εν λόγω μνημείων. Η Calle φωτογραφίζει την απουσία, το κενό, το φάντασμα αυτού που έχει απαλειφθεί, ενώ κάθε ενότητα²⁰ κλείνει με μια αρχαιακή φωτογραφία του χώρου έτσι όπως ήταν την εποχή της Λαϊκής Δημοκρατίας της Γερμανίας. Ανάμεσα στις δυο φωτογραφίες, οι αφηγήσεις των περαστικών κατοίκων που θυμούνται ή προσπαθούν να θυμηθούν τι υπήρχε εκεί, ανακαλούν προσωπικές αναμνήσεις από τον χώρο και εκφράζουν απόψεις, κρίσεις και συναισθήματα (ενίοτε με έντονο τρόπο) γι' αυτό που υπήρχε και για την ίδια την απάλειψή του.

Κατά κάποιον τρόπο θα έλεγε κανείς ότι η παράθεση της μνήμης επιφέρει την επανεμφάνιση του απαλειφθέντος μνημείου, ότι οι αφηγήσεις συμπληρώνουν το κενό, γεμίζουν την απουσία. Έχει ενδιαφέρον ο τρόπος με τον οποίο η Calle τοποθετεί τις αφηγήσεις, ως επί το πλείστον σύντομες, λίγων μόνο αράδων. Ανώνυμες, παρουσιάζονται σε ροή, χωρίς παραγράφους, με μόνη σήμανση ένα κόκκινο αστέρι (ή έναν λευκό κύκλο στο γερμανικό κείμενο), που χωρίζει τη μία από την άλλη. Απέναντι στον κρατικό λόγο, που αντιμετωπίζει τα μνημεία ως φορείς προπαγάνδας και υποστήριξης ενός καθεστώτος και μιας εξουσίας που δεν υπάρχουν πια, άρα αποφασίζει ότι δεν έχουν λόγο ύπαρξης, απέναντι στις «ορθολογικές», υπολογιστικές σταθμίσεις που κάθε φορά κρίνουν τη διατήρηση, την κατεδάφιση ή την απόσυρση ενός μνημειοσήματος στον δημόσιο χώρο, άρα απέναντι στον επίσημο λόγο που επιλέγει τη δημιουργία αυτού του συναινετικού ομοιογενούς δημόσιου χώρου, όπου τα τραύματα και οι αντιπαραθέσεις αμβλύνονται έως εξαλείψεως, οι αφηγήσεις των ανθρώπων

¹⁹ «Όποτε ένα σύστημα διακυβέρνησης διαλύεται ή ανατρέπεται, ο λόγος ύπαρξης των μνημείων του – τουλάχιστον αυτών που χρησιμεύουν για τη νομιμοποίηση και την ενίσχυση της διακυβέρνησής του– παύει να υπάρχει» (ανακοίνωση της Βουλής των Αντιπροσώπων του Βερολίνου, Ιούνιος 1992, στο Sophie Calle, *Detachment*, Actes Sud 2013, σ. 6).

²⁰ Κάθε μνημείο αποτελεί ξεχωριστή ενότητα του βιβλίου.

δημιουργούν έναν εντελώς διαφορετικό χώρο. Κατ' αρχάς, μέσα από τις αφηγήσεις αμφισβητείται η ίδια η αντικειμενικότητα και η αλήθεια της μνήμης, οι περιγραφές του εξαλειφθέντος μνημείου δεν είναι ποτέ οι ίδιες, καθένας θυμάται με μικρότερη ή μεγαλύτερη βεβαιότητα κάτι διαφορετικό (π.χ. αναφορές σε διαφορετικά υλικά, μεγέθη, εκφράσεις του προσώπου ή χειρονομίες ενός αγάλματος του Λένιν). Επίσης, στο έργο δίνεται η δυνατότητα να εκφραστεί μια ευρεία γκάμα διαφορετικών απόψεων, από τη συμφωνία με την απάλειψη του μνημείου μέχρι την πλήρη πολιτική διαφωνία, από την ανακούφιση για την αλλαγή του καθεστώτος μέχρι τη νοσταλγία του, περνώντας και από αφηγήσεις που χωρίς να συμφωνούν με το προηγούμενο καθεστώς αντιμετωπίζουν τη μνήμη και τα σημεία που την κρατούν ζωντανή ως κάτι περισσότερο από εργαλείο μιας πολιτικής κατασκευής. Ενίοτε ανακαλούν ιδιωτικές αναμνήσεις, διεισδύουν στο λόγο τους μικρές προσωπικές ιστορίες, προσδίδοντας στο μνημείο μια άλλη διάσταση καθώς το συνδέουν με την ιδιωτική ζωή, την παιδική ηλικία, τα βιώματα, τα συναισθήματα.



Στο *L'Erouv de Jerusalem*, η Calle δημιουργεί ένα έργο που επίσης έρχεται να αμφισβητήσει τη σαφή διαχωριστική γραμμή μεταξύ δημόσιου και ιδιωτικού,

επιχειρώντας να ανιχνεύσει τον τρόπο με τον οποίο η μνήμη και το βίωμα οικειοποιούνται τον δημόσιο χώρο καθιστώντας τον τόπο της ιδιωτικής ζωής. Αντλεί από την παράδοση του ερούβ, που δίνει τη δυνατότητα να μετατραπεί ο δημόσιος χώρος σε ιδιωτικό και έτσι οι πιστοί να μπορούν να βγουν την ημέρα του Σαββάτου από τα σπίτια τους μεταφέροντας αντικείμενα, κάτι που, σε άλλη περίπτωση, θα ήταν απαγορευμένο. Έτσι, ενώ για τις παλιές περίτεχες πόλεις, το ερούβ δημιουργείται ακριβώς από τα τείχη τους, στις σύγχρονες πόλεις υποκαθίσταται από μια κατασκευή με πασσάλους και σκοινιά που ορίζουν την περίμετρο της πόλης, άρα και τον χώρο όπου μπορεί να κινηθεί ο εβραϊός πιστός. Το έργο αποτελείται από ασπρόμαυρες φωτογραφίες αυτών των πασσάλων, μιας εύθραυστης κατασκευής που απαιτεί διαρκή εποπτεία, επιδιόρθωση και τροποποίηση όταν χρειάζεται η επικράτειά της να διευρυνθεί, και από αφηγήσεις Ισραηλινών και Παλαιστίνιων κατοίκων της περιοχής από τους οποίους η καλλιτέχνης ζητά να την πάνε σε κάποιο δημόσιο χώρο της πόλης που, γι' αυτούς, έχει έναν ιδιωτικό χαρακτήρα. Η ίδια η παράδοση του ερούβ (κυριολεκτικά η λέξη σημαίνει ανάμειξη) προβληματοποιεί την έννοια της διάκρισης μεταξύ δημόσιου και ιδιωτικού χώρου, δίνοντας τη δυνατότητα ένας δημόσιος χώρος να αντιμετωπιστεί ως ιδιωτικός. Αν στην εβραϊκή παράδοση, αυτή η μετατροπή του χώρου από δημόσιο σε ιδιωτικό γίνεται μέσω της θρησκείας και των τελετουργιών της, στο έργο η ιδιωτικότητα του χώρου, ιδιωτικότητα που αφορά ένα πρόσωπο κάθε φορά, κατακτάται μέσα από το βίωμα, μέσα από την ένταση της εμπειρίας που έχει βιωθεί σ' αυτόν. Ανάμεσα στις φωτογραφίες των στύλων του ερούβ, υπάρχουν δεκατέσσερις ιστορίες που συνοδεύονται από τη φωτογραφία του τόπου που ο καθένας έχει διαλέξει. Ιστορίες τραυματικές (μια γυναίκα που ακρωτηριάζεται το πόδι της), ιστορίες ερωτικές εκπληρωμένες ή ανεκπλήρωτες, νόμιμες ή παράνομες, αποδεκτές ή αδιανόητες, αλλά και η ίδια η κοινωνικοπολιτική συνθήκη, η απειλή του θανάτου, η ελπίδα μιας ειρηνικής συμβίωσης των δύο κοινοτήτων, η επιτόπια εμπειρία του ορίου, του συνόρου. Στις δεκατέσσερις ιστορίες λίγες είναι οι φορές που μπορείς να καταλάβεις αν αυτός που μιλά είναι Ισραηλινός ή Παλαιστίνιος. Απολύτως προσωπικές, συχνά μυστικές, κρυφές, οι ιστορίες που αφηγούνται οι συμμετοχοί του έργου, καθώς παρατίθενται η μια μετά την άλλη δημιουργούν μια νέα χαρτογραφία.

Αναζητώντας την τρωτότητα και την έκθεσή της

Το *Detachment* και το *L'érouv de Jérusalem* συνδέονται μεταξύ τους όχι μόνο γιατί και τα δυο θέτουν το θέμα του δημόσιου και του ιδιωτικού χώρου, της συλλογικής μνήμης και του προσωπικού βιώματος που συμπλέκονται σηματοδοτώντας τον δημόσιο χώρο ως χώρο προσωπικών ιστοριών. Τα συνδέει επίσης η εβραϊκή καταγωγή της ίδιας της Calle, η οικογενειακή ιστορία που την κάνει αρχικά να είναι αρνητική απέναντι στο ενδεχόμενο να βρεθεί στη Γερμανία (Hansen 2002).²¹ Αποφασίζει να δεχτεί για μια ιδέα που δεν μπορεί παρά να γίνει στο Βερολίνο, ένα πρότζεκτ που αφορά τη μνήμη, που αφορά αυτούς που έχουν γίνει τώρα οι «άλλοι» μιας νέας κατάστασης, μιας πολιτικής συνθήκης που τους αρνείται τη μνήμη τους, που τους καθιστά πολίτες δεύτερης κατηγορίας. Στην Ιερουσαλήμ, θα προσκαλέσει στο έργο όχι μόνο τους Ισραηλινούς αλλά και τους Παλαιστίνιους κατοίκους της πόλης, εντάσσοντας και πάλι την ετερότητα στην καρδιά του έργου της. Αν και σε πρώτο επίπεδο, αρνείται να πάρει κάποια ρητή πολιτική θέση, η πολιτική αναδύεται μέσα και από τα δύο έργα, αναδεικνύοντας πλούσια ερωτήματα. Ποιος διαχειρίζεται τον δημόσιο χώρο και πώς η κρατική εξουσία επιβάλλει τη σήμανσή του; Πόσο καθαρά μπορεί να οριστεί η διάκριση μεταξύ δημόσιου και ιδιωτικού χώρου; Σε ποιο βαθμό ο δημόσιος χώρος, ως κομμάτι της καθημερινής ζωής των ανθρώπων, αποκτά νέες νοηματοδοτήσεις για τον καθένα από αυτούς, προσωπικές, ιδιωτικές, συνδεδεμένες με βιώματα και μνήμες, και έτσι επενδύεται με μια διαφορετική σημασία, που δεν εξαρτάται από την κυρίαρχη σηματοδότησή του και τον τρόπο με τον οποίο θέλει να τον διαχειρίζεται η εκάστοτε εξουσία; (Hansen 2002)

Αναζητώντας σ' αυτά τα δύο έργα την τρωτότητα και την έκθεσή της, θα σταθώ πρώτα στον ίδιο τον χώρο που απεικονίζεται. Στους κενούς χώρους, στην απουσία που απεικονίζεται στις φωτογραφίες από το Βερολίνο, στα άδεια βάρθρα, στα ίχνη από τις πλάκες και τα σύμβολα που έχουν φύγει από τη θέση τους, αναδύεται ως τραύμα η τρωτότητα του ίδιου του δημόσιου χώρου, ακριβώς όπως και στην εύθραυστη αρχιτεκτονική του ερούβ στην Ιερουσαλήμ (μια ευαίσθητη κατασκευή από πασσάλους και σκοινιά, που απαιτεί διαρκή φροντίδα, ώστε να συνεχίσει να προστατεύει τον ιδιωτικό χώρο που δημιουργεί). Απέχοντας πολύ από το να είναι ένας χώρος

²¹ Σε συνέντευξη που δίνει στη Malene Vest Hansen, η Sophie Calle αναφέρεται στους παππούδες της, εβραίους από το γκέτο της Βαρσοβίας ως τον λόγο για τον οποίο δεν ήθελε να πάει στη Γερμανία.

ορθολογισμού και συναίνεσης, ο δημόσιος χώρος και στις δύο περιπτώσεις είναι ένας χώρος όχι μόνο συγκρούσεων και αντιπαραθέσεων, αλλά κυρίως, και εδώ αυτή η ιδιότητά του αναδεικνύεται, ένας χώρος ευάλωτος του οποίου ακόμη και η ίδια η ύπαρξη τίθεται διαρκώς σε κίνδυνο



Στο *Detachment* η τρωτότητα αναδεικνύεται επίσης στα χάσματα της μνήμης, στις διαφορετικές μνημονικές παραστάσεις που διατηρούν όσοι συμμετέχουν στο έργο,

όσοι απαντούν στην ερώτηση της Calle, οι αναμνήσεις των περαστικών συγκρούονται μεταξύ τους, κανείς δεν είναι σίγουρος για το πώς ήταν στο παρελθόν αυτό που απαλείφθηκε, μοιάζουν συχνά να μη μιλούν καν για το ίδιο πράγμα και οι συναισθηματικές αντιδράσεις τους στην απόφαση εξάλειψης της μνήμης τους, των μνημείων εκείνων που πέρα από την πολιτική τους διάσταση είχαν συνδεθεί και με τις προσωπικές τους ιστορίες, τους καθιστά τρωτούς, αποστερημένους από κάτι που εντέλει αποτελεί μέρος της ιστορίας της ζωής τους. Και στην Ιερουσαλήμ, σε μια κοινωνικοπολιτική συνθήκη που καθιστά τους πάντες ευάλωτους, η τρωτότητα αναδεικνύεται μέσα από την αφήγηση των τραυμάτων, μέσα από τη διαρκή αίσθηση της απειλής, μέσα από την αναζήτηση ενός ελάχιστου χώρου που θα συνδεθεί με την προσωπική ιστορία του καθενός, που θα αποτελεί έναν δικό του χώρο όπου θα μπορεί να αισθανθεί προστατευμένος αν και όχι ασφαλής, ακόμη κι όταν σ' αυτόν επικρατεί συνωστισμός, όπως στην αφήγηση με τον αριθμό VIII, όπου μια νεαρή Παλαιστίνια (υποθέτει κανείς ότι πρόκειται για ομοφυλόφιλη γυναίκα) καταφεύγει σε ένα μεγάλο εμπορικό κέντρο για να μπορεί να ζήσει κάποιες στιγμές ιδιωτικότητας με την εκάστοτε φίλη της, προστατευμένη από την ισραηλινή ανωνυμία.

Επομένως, τόσο στο *Detachment*, όσο και στο *L'éroun de Jérusalem*, η τρωτότητα αναδεικνύεται σε πολλαπλά επίπεδα. Πρώτον, βρίσκεται στην εξομολογητικότητα των αφηγήσεων, άλλοτε προσωπικών και μύχιων ιστοριών, άλλοτε δημοσιοποίηση μιας θέσης που ίσως δεν είναι τόσο αποδεκτή στον συναινετικό και τακτοποιημένο δημόσιο χώρο· οι «συμπαίκτες» της Calle στα δύο έργα εκθέτουν τις προσωπικές τους ιστορίες, αποκαλύπτονται εύθραυστοι, εξομολογούνται, μοιράζονται αναμνήσεις, βιώματα, τραύματα. Δεύτερον, είναι ο ίδιος ο δημόσιος χώρος, εύθραυστος κι αυτός, υποκείμενος στη βία της αλλαγής, της εξάλειψης, της καταστροφής, ή υπό διαρκή κατάσταση απειλής, βίας, πολέμου, εύθραυστος ακόμη και στην υλική του διάσταση, που όμως ακριβώς αναδεικνύοντας αυτήν του την τρωτότητα και φιλοξενώντας τις εξομολογήσεις των εκάστοτε αφηγητών, καθιστά την τρωτότητά του δυναμική και παραγωγική. Τρίτον, είναι η καταστατική συνθήκη του ίδιου του έργου, μια συνθήκη αβεβαιότητας, βασικό χαρακτηριστικό του έργου της Calle, όπως το αναλύει ο Luc Sante (1993). Ο Sante, που παρομοιάζει την Calle με γλύπτρια που χρησιμοποιεί ως υλικό την πληροφορία, αναδεικνύει την ικανότητα της να διατηρεί την

διαφεύγουσα αβεβαιότητα του υλικού της τη στιγμή που η επίσημη οικονομία της πληροφορίας γίνεται όλο και πιο κεντρικής σημασίας για την παγκόσμια οικονομία και διεκδικεί τη βεβαιότητα εξορθολογίζοντας την εμπειρία (Sante 78).

Ενορχηστρώνοντας μια συλλογική flânerie

Από τα πρώτα πρότζεκτ των παρακολούθησεων (*A suivre, Suite vénitienne, La filature*) η Calle δουλεύει πάνω στην μενγαμινική ιδέα του flâneur, ή του ντετέκτιβ, ο οποίος κατά τον Benjamin προοικονομείται από τον flâneur.²² Είτε ακολουθώντας τους άλλους, είτε εν γνώσει της ακολουθούμενη από τον ντετέκτιβ, η Calle επιδίδεται σε μια flânerie, μια περιπλάνηση μέσα στην πόλη, που όμως ορίζεται από τον άλλον, είτε επειδή αυτός την οδηγεί, είτε επειδή οδηγείται μέσα από τη γνώση της δικής του παρακολούθησης. Στα έργα που εξετάζω εδώ, τόσο στο *Detachment* και στο *L'éroun de Jérusalem*, όσο και σε άλλα παρόμοια που διατρέχουν πόλεις, και το θέμα τους (η αρχική ερώτηση) είναι στενά συνδεδεμένο με αυτές, η Calle επιχειρεί μια άλλη εκδοχή της περιπλάνησης μέσα στην πόλη, στην οποία ο άλλος (προσ)καλείται να γίνει ο ξεναγός, ο οδηγός της. Η περιπλάνησή της διέπεται όπως και πριν από μια λεβινασική παθητικότητα, όμως ταυτοχρόνως εκκινεί και από μια ενεργητική πρόσκληση, μια απεύθυνση στον άλλον που οδηγεί στη δημιουργία τόπων συνάντησης, οι οποίοι με τη σειρά τους προσφέρονται στον θεατή του έργου ως ένας συναισθηματικός, βιωματικός, μνημονικός χάρτης.

Στα έργα αυτά, η Calle βρίσκεται στην αρχή τους, στην απεύθυνση, στο ερώτημα, όμως μετά σχεδόν αποσύρεται, παραμένοντας ωστόσο πάντα εκεί, προσφέροντας την ακοή και την προσοχή της στην αφήγηση του άλλου. Κι αν ενορχηστρώνει το σύνολο των αφηγήσεων, δεν παρεμβαίνει σ' αυτές, δεν πατρνάρει την ετερότητα, δεν τις αφομοιώνει στο δικό της βλέμμα.

²² Ο Benjamin συνδέει επίσης την εμφάνιση του ντετέκτιβ και του λογοτεχνικού είδους στο οποίο είναι ο ήρωας με την εφεύρεση της φωτογραφίας. Γράφει στο *The Paris of the Second Empire in Baudelaire* (1938): «Στις απαρχές της διαδικασίας ταυτοποίησης [...], η ταυτότητα ενός προσώπου εξακριβωνόταν μέσω της υπογραφής του. Η ανακάλυψη της φωτογραφίας ήταν ένα σημείο καμπής στην ιστορία αυτής της διαδικασίας. Είναι εξίσου σημαντική για την εγκληματολογία με την επινόηση της έντυπης δημοσιογραφίας για τη λογοτεχνία. Η φωτογραφία κατέστησε δυνατό για πρώτη φορά να διατηρούμε μόνιμα και αδιαμφισβήτητα ίχνη ενός ανθρώπινου πλάσματος. Η ντετεκτιβική λογοτεχνία γεννήθηκε όταν ολοκληρώθηκε η πιο κρίσιμη κατάκτηση του ινκόγκνιτο ενός προσώπου. Έκτοτε το τέλος των προσπαθειών να συλλάβουμε τον άνθρωπο στον λόγο και στις πράξεις του δεν είναι ορατό». (Η μετάφραση είναι δική μου.)

Το 1996 είναι και η χρονιά που ο Hal Foster δημοσιεύει το βιβλίο του *The Return of the Real*, στο οποίο περιλαμβάνεται και το εμβληματικό κεφάλαιο με τον τίτλο «The artist as ethnographer», όπου εξετάζει τη διείσδυση της επιστήμης της ανθρωπολογίας, της κατεξοχόν επιστήμης της ετερότητας, τόσο στις καλλιτεχνικές πρακτικές, όσο και στον κριτικό λόγο.²³ Ο Foster προσεγγίζει κριτικά το φαινόμενο αυτό, επισημαίνοντας τη διάδοσή του στις καλλιτεχνικές πρακτικές, κυρίως στην εννοιολογική τέχνη και τα site-specific έργα, και καλεί σε μια αναστοχαστικότητα, η οποία θα επιτρέψει στον καλλιτέχνη να μην υιοθετήσει μια πατροναριστική στάση απέναντι στον άλλον που κάθε φορά εντάσσει στο έργο του. Η Calle φαίνεται κατά κάποιον τρόπο να προλαμβάνει την κριτική του, να αποφεύγει το βασικό σφάλμα του εθνογράφου ή του κοινωνικού επιστήμονα, δηλαδή το να επιβάλλει το δικό του βλέμμα και τις δικές του προπαραδοχές στα υποκείμενα της έρευνάς του. Η Calle είναι ενεργητικά παρούσα στο έργο μέσα από την αρχική ερώτηση, την αισθητική των εικόνων και των κειμένων που συνθέτουν το έργο, την τελική επιμέλεια του έργου, όμως στην αλληλεπίδρασή της με τον άλλον, με αυτούς που συμμετέχουν στο έργο, κάνει ένα βήμα πίσω, σβήνει τον εαυτό της από το κάδρο χωρίς ωστόσο να εξαφανίζεται ποτέ, είναι πάντα εκεί και ακούει, συλλέγει τις αφηγήσεις που στη συνέχεια θα ενορχηστρώσει έτσι ώστε να δημιουργήσει το ίχνος μιας συλλογικής flânerie. Ή μάλλον κάνει κάτι περισσότερο απ' αυτό, ενώ δεν φαίνεται να παρεμβαίνει στο λόγο των «άλλων», ούτε να ερμηνεύει τον λόγο αυτόν καθ' οιονδήποτε τρόπο, τον σκηνοθετεί μέσα από την επιλογή και τη διάρθρωση των ιστοριών τους έτσι ώστε αυτός ο λόγος να γίνεται ένα είδος αυτοβιογραφίας/ετερογραφίας που δίνει έμφαση στην πολυφωνία, την πολλαπλότητα, τις αντικρουόμενες ή αντιστικτικές αφηγήσεις, αλλά και στην υπονόμηση της καθεστώτος αληθείας των αφηγήσεων, κάτι που διατηρεί ευδιάκριτη τη διάκριση μεταξύ τέχνης και ανθρωπολογίας.

²³ Το κείμενο του Foster παραπέμπει κι αυτό στον Benjamin και στο κείμενό του “The author as producer” (1966).

Κεφάλαιο 3^ο

Συλλογική παραμυθία για ένα ερωτικό πένθος

Τα δύο έργα του δεύτερου ζεύγους, *Douleur exquisite* και *Prenez soin de vous*, εκκινούν από μια κοινή αφετηρία, η οποία εμφανίζεται συχνά στο έργο της Calle – την αποτυχία του ετεροφυλόφιλου ρομάντσου, και δη, εν προκειμένω, την εγκατάλειψη από τον εραστή. Η Calle αναφέρεται συχνά στο έργο της στην προσωπική αισθηματική της ζωή, το κάνει ωστόσο πάντα από τη θέση της αποτυχίας, είτε αυτή αφορά το τέλος μιας σχέσης, την εγκατάλειψη ή απλώς τη φθορά της, είτε αφορά τη ματαιώση φαντασιώσεων και επιθυμιών, τη μη εκπλήρωση του θηλυκού ιδεώδους έτσι όπως ορίζεται από μια πατριαρχική, ετεροκανονική κοινωνία. Όταν μιλά για τον έρωτα και το ρομάντσο, η Calle μιλά πάντα για την αποτυχία του, για τις ματαιώσεις και τις απογοητεύσεις του, για την εγκατάλειψη και το πένθος. Εμβληματική επίσης δουλειά της πάνω σ' αυτή τη θεματική είναι η ταινία που κάνει με τον Αμερικανό καλλιτέχνη και τότε σύντροφό της Greg Shephard το 1992, ταινία που στην αρχή κυκλοφορεί με τον τίτλο *No Sex Last Night* και αργότερα επανατιτλοφορείται ως *Double Blind*.²⁴

Αν κάτι χαρακτηρίζει τα δύο έργα στα οποία θέλω να αναφερθώ εδώ από προηγούμενα έργα της Calle, δεν είναι μόνο η συμμετοχή των άλλων, οι αφηγήσεις τους που τρέχουν παράλληλα με τη δική της αφήγηση (*Douleur exquisite*) ή αναλαμβάνουν να ερμηνεύσουν και να σχολιάσουν τη δική της ιστορία, είναι επίσης η παραμυθητική λειτουργία του έργου (ρητή και στις δύο περιπτώσεις) αλλά και η πιο φιλόδοξη, πιο σύνθετη μορφικά κατασκευή τους. Η Cybelle H. McFadden (2014) εξετάζει αυτή την εξέλιξη και από τη σκοπιά της εδραίωσης και της καταξίωσης της Calle στο εικαστικό πεδίο, δηλαδή τόσο από τη σκοπιά της αύξησης των δυνατοτήτων της, όσο και κυρίως ως αποτέλεσμα της δημιουργίας ενός αυξανόμενου καλλιτεχνικού κεφαλαίου που επενδύεται και αξιοποιείται στα επόμενα έργα της (148).

²⁴ Η ταινία είναι ένα road movie, που ξεκινά από τη Νέα Υόρκη για να καταλήξει στην Καλιφόρνια και περιγράφει μια σχέση που δεν λειτουργεί, που φθείρεται, για να καταλήξει σε έναν γάμο στο Λας Βέγκας και έναν χωρισμό στο φινάλε της ταινίας στην Καλιφόρνια. Η Calle εδώ όχι μόνο παρουσιάζεται ως μια γυναίκα που ουσιαστικά αποσπά από τον Shephard τη συναίνεσή του στο ταξίδι ελπίζοντας σε μια αναθέρμανση της σχέσης, αλλά ταυτοχρόνως παρουσιάζεται ως μια γυναίκα μη επιθυμητή, που κάθε πρωί συνοδεύοντας την εικόνα ενός άστρωτου κρεβατιού σε κάποιο μοτέλ δηλώνει ότι δεν υπήρξε σεξ την προηγούμενη νύχτα (εξ ου και ο αρχικός τίτλος του έργου).

Αν και τα δύο έργα υπάρχουν στη μορφή του βιβλίου, όπως και τα προηγούμενα έργα της Calle, με τη μορφή της αντιπαραβολής κειμένων και φωτογραφιών, στην οποία προστίθεται για την περίπτωση του *Prenez soin de vous* και μια οπτικοακουστική διάσταση (το βιβλίο περιέχει επίσης τέσσερα dvd), η παρουσίασή τους στον εκθεσιακό χώρο υπήρξε πολύ πιο σύνθετη. Στο *Douleur exquise* στην καρδιά του έργου βρίσκεται μια ολόκληρη εγκατάσταση, αναπαραγωγή του δωματίου του ξενοδοχείου στο οποίο η Calle μαθαίνει την εγκατάλειψή της από τον εραστή της, αλλά και μια οργανωμένη από την καλλιτέχνη διαδρομή του θεατή εντός του έργου, ενώ στην περίπτωση του *Prenez soin de vous*, και κυρίως στην παρουσίασή του στη Βιβλιοθήκη Richelieu στο Παρίσι, όλο το έργο συνιστά μια εγκατάσταση και μετατρέπεται (εκ των υστέρων) σε site-specific, βρίσκοντας τον ιδανικό του χώρο σε ένα περιβάλλον δημόσιου αρχείου-αναγνωστηρίου, με το οποίο «παίζει» ευφυώς η εγκατάσταση.



Η Shirley Jordan, που αναλύει σε δύο διαφορετικά άρθρα της και τα δύο έργα της Calle, μας επιτρέπει να δούμε την εξέλιξη από το ένα στο άλλο, ως μια εξέλιξη που περνά από μια αυτοβιογραφική πρακτική στην οποία σιγά σιγά η αφήγηση του εαυτού σβήνει αφήνοντας στη θέση της τη συλλογική αφήγηση του πένθους των άλλων (αυτό είναι και οπτικά/εικαστικά εμφανές στο *Douleur exquise*, καθώς τα γράμματα των αφηγήσεων της Calle γίνονται όλο και πιο ωχρά (αλλαγή τόνου της γραμματοσειράς στο βιβλίο, αλλαγή χρώματος της κλωστής στην εγκατάσταση, όπου οι αφηγήσεις είναι κεντημένες, μέχρι να αφομοιωθούν στο φόντο) για να φτάσει σε μια εντελώς διαφορετικής κλίμακας εμφάνιση της ίδιας της καλλιτέχνης στο *Prenez soin de vous* (όπου στην ουσία η ίδια εμφανίζεται μόνο δύο φορές, στη συνεδρία με τη σύμβουλο σχέσεων και ως μία από τις ηθοποιούς της ταινίας με την οποία συμμετέχει στο έργο η Laetitia Masson) μέχρι του σημείου να γίνεται μία από τις πολλές γυναίκες που συνθέτουν την πολυφωνική περφόρμανς του.

Στη συνέχεια θα περιγράψω το καθένα από τα δύο έργα, πριν επιχειρήσω την κοινή τους ανάλυση εστιάζοντας στην έννοια της έκθεσης της τρωτότητας και της δημιουργίας ενός τόπου συλλογικής αφήγησης.

Ένας εξαισίος, οξύς και εντοπισμένος πόνος που μοιράζεται

Το *Douleur exquise* βασίζεται σε μια παλιότερη εμπειρία και σε αντιστοίχως παλαιό υλικό της Sophie Calle.²⁵ Η ιστορία που αφηγείται συμβαίνει το 1984, όταν η 30χρονη Calle δέχεται μια τρίμηνη εκπαιδευτική υποτροφία για την Ιαπωνία και φεύγει παρόλο που φοβάται πως έτσι θα χάσει τον τότε σύντροφό της. Προκειμένου να συρρικνώσει την παραμονή της στην Ιαπωνία επιλέγει ένα μακρύ ταξίδι που την οδηγεί στη Μόσχα, από εκεί στην Κίνα με τον Υπερσιβηρικό, για να καταλήξει στην Ιαπωνία. Η συμφωνία με τον σύντροφό της είναι να συναντηθούν στο τέλος των τριών μηνών του ταξιδιού σε ένα ξενοδοχείο στο Νέο Δελχί. Η Calle θα φτάσει εκεί για να ανακαλύψει ότι ο άλλος δεν θα

²⁵ Σύμφωνα με τις αφηγήσεις της η Calle φαίνεται να διατηρεί ένα τεράστιο αρχείο με ενθύμια, φωτογραφίες, σημειώσεις, ανεπεξέργαστο υλικό για μελλοντικά έργα, το οποίο κατά καιρούς ανασύρει στην επιφάνεια και ολοκληρώνει την επεξεργασία του. Μέρος μάλιστα των φωτογραφιών και των κειμένων που απαρτίζουν το *Douleur exquise* έχουν χρησιμοποιηθεί και σε ένα παλιότερο έργο, με τον τίτλο *Anatoli*, θέμα του οποίου είναι ο Ρώσος συνεπιβάτης της στον Υπερσιβηρικό, μέρος του ταξιδιού της για το Τόκιο. Στο έργο εκθέτει φωτογραφίες του Ανατόλι από το ταξίδι συνοδευοντάς τες με ένα γράμμα προς τον εραστή που έχει αφήσει πίσω της στη Γαλλία.

προσέλθει στο ραντεβού, ότι στη ζωή του έχει μπει μια άλλη γυναίκα, ότι η σχέση έχει τελειώσει. Επιστρέφοντας στο Παρίσι, θα ζήσει το πένθος της και θα προσπαθήσει να το μοιραστεί ή να το γιατρέψει με τον δικό της τρόπο, θέτοντας δηλαδή σε φίλους και τυχαίες γνωριμίες μια ερώτηση «Πότε πονέσατε περισσότερο;» και καταγράφοντας τις απαντήσεις τους. Το τελετουργικό θα ολοκληρωθεί όταν εξαντληθεί η δική της ιστορία, όταν εντέλει γιατρευτεί. Τριάντα έξι ιστορίες με τον πόνο των άλλων θα συμπεριληφθούν στο έργο απέναντι στη δική της, μηρυκαστικά επαναλαμβανόμενη αφήγηση.

Το *Douleur exquisite* θα εκτεθεί για πρώτη φορά στην Ιαπωνία και κατόπιν θα αποτελέσει το πρώτο έκθεμα, μια μεγάλη και σύνθετη εγκατάσταση, στην αναδρομική έκθεση της Calle «M'as-tu vue» στο Centre Beaubourg το 2003. Το *Douleur exquisite*, τόσο ως εγκατάσταση στο μουσείο όσο και ως έκδοση χωρίζεται σε τρία μέρη αναφορικά με το κεντρικό συμβάν της ερωτικής εγκατάλειψης, του χωρισμού («Πριν από τον πόνο», «Ο τόπος του πόνου», «Μετά τον πόνο»). Μια κόκκινη σφραγίδα μετρά τις μέρες σε αντίστροφη μέτρηση στο πρώτο μέρος, ενώ στο τρίτο πάλι οι μέρες αριθμούνται με κόκκινο χρώμα. Ολόκληρο το ταξίδι και το αναμνηστικό υλικό από αυτό μετασχηματίζεται από το βάρος της κατάληξής του, μετατρέπεται σε αιτία και πηγή της οδύνης: φωτογραφίες, χάρτες, κάποιες ερωτικές επιστολές, που στέλνει ή δεν στέλνει στον αγαπημένο που έχει αφήσει πίσω της. Τα πάντα χρωματίζονται κατά τη διάρκεια του από την ερωτική απουσία και την προσμονή της συνάντησης και αναδρομικά από τη θλίψη που έχει προκαλέσει η ερωτική εγκατάλειψη. Το δεύτερο μέρος αποτελείται στη μεν έκθεση από μια εγκατάσταση που αναπαριστά το δωμάτιο του ξενοδοχείου Imperial στο Νέο Δελχί, στην οποία δεσπόζει ένα κόκκινο τηλέφωνο ακουμπισμένο πάνω στο κρεβάτι, με το οποίο η Calle συνομιλεί με τον εραστή της και μαθαίνει ότι δεν θα έρθει να τη συναντήσει, ότι μια άλλη γυναίκα έχει μπει στη ζωή του. Στο δε βιβλίο το δεύτερο μέρος αποτελείται από μια δισέλιδη φωτογραφία του δωματίου. Το τρίτο μέρος, στο οποίο και θα επικεντρωθεί η ανάλυσή μου αντιπαραθέτει την αφήγηση της ιστορίας της (ταξίδι, σχέση, χωρισμός) από την ίδια την Calle, μια αφήγηση που επαναλαμβάνεται σε παραλλαγές, πάντα λίγο διαφοροποιημένη, παραλλαγμένη, σιγά σιγά μικρότερη, πιο αποστασιοποιημένη, συνοδευόμενη από μια φωτογραφία του κρεβατιού με το κόκκινο τηλέφωνο ακουμπισμένο πάνω του (στην αριστερή σελίδα στην έκδοση) και δίπλα της

(στη δεξιά σελίδα) διαδοχικά οι τριάντα έξι αφηγήσεις των ανθρώπων που έχουν απαντήσει στο ερώτημά της και έχουν μοιραστεί μαζί της την πιο οδυνηρή στιγμή της ζωής τους. Καθεμία από τις αφηγήσεις τους συνοδεύεται και από μια φωτογραφία. Στην έκθεση τα κείμενα είναι κεντημένα, η αφήγηση της Calle σε μαύρο φόντο με λευκή κλωστή που σιγά σιγά χάνει τη λευκότητά της και γίνεται ένα με το φόντο μέχρι του σημείου να μη διαβάζεται πια, η αφήγηση των άλλων, πάντα με μαύρα γράμματα σε λευκό φόντο. Οι φωτογραφίες εικονογραφούν μάλλον παρά τεκμηριώνουν τις αφηγήσεις, σε τρεις απ' αυτές δεν υπάρχει φωτογραφία αλλά ένα μονόχρωμο παραλληλόγραμμο, με το εκάστοτε χρώμα να αντικατοπτρίζει το συναίσθημα της αφήγησης (πράσινο, το χρώμα του πόνου, το χρώμα του νυχτικού της θνήσκουσας μητέρας· κόκκινο, το χρώμα που πλημμυρίζει την όραση αυτού που τυφλώνεται· λευκό για εκείνον που ακόμη δεν έχει υποφέρει στη ζωή του, που ελπίζει κάποτε να υποφέρει πραγματικά προκειμένου να γίνει κι ο κόσμος πραγματικός).

Η Shirley Jordan (2007) υποστηρίζει ότι το *Douleur exquisite* προσεγγίζει δύο πολιτισμικά φαινόμενα, από τη μια την αυξανόμενη γοητεία που μας ασκεί η κατηγορία του ιδιωτικού, της προσωπικής εξομολόγησης, και τον τρόπο με τον οποίο αυτή θέτει σε δοκιμασία το όριο μεταξύ ιδιωτικού και δημόσιου· από την άλλη, το πώς σχετιζόμαστε με την απώλεια, τη μνήμη και τη μνημονική επιταγή. Θεωρεί πως με το έργο αυτό η Calle δημιουργεί ένα «μαλακό μνημείο» («a soft monument»), ένα εθνογραφικό μνημείο για τις ιδιωτικές, προσωπικές απώλειες, για τη «μικρή μνήμη» όπως την αποκαλεί ο Christian Boltanski, καλλιτέχνης που πραγματεύεται συχνά θέματα παρόμοια με αυτά που απασχολούν την Calle. Η Jordan αντιδιαστέλλει το «μαλακό μνημείο» του *Douleur exquisite* με τα «σκληρά» μνημεία από πέτρα, μάρμαρο ή μπρούντζο, που λειτουργούν ως αναμνηστικές επιταγές της μεγάλης Ιστορίας, που μας υπενθυμίζουν τι οφείλουμε να μην ξεχνάμε.

Η φροντίδα της γυναικείας συντροφιάς

Στο *Prenez soin de vous*, το έργο που μοιάζει να αποτελεί την κατάληξη της πορείας που θέλω να περιγράψω σε αυτή την εργασία, και που ήταν το 2007 η επίσημη συμμετοχή της Γαλλίας στην Μπιενάλε της Βενετίας, η αφετηρία είναι και πάλι η ερωτική



εγκατάλειψη. Ο εραστής²⁶ της στέλνει στην Calle ένα μέιλ, το οποίο εκείνη διαβάζει στο κινητό της, για να της πει ότι δεν μπορούν να είναι πια μαζί, ότι η αγάπη της και η γενναιοδωρία της δεν κατάφεραν να θεραπεύσουν το βαθύ υπαρξιακό του άγχος, όπως δεν τα κατάφερε ούτε η συγγραφή του τελευταίου μυθιστορηματός του, πως γύρισε πίσω στις τρεις (ταυτόχρονες) προηγούμενες ερωμένες του και ότι σεβόμενος την επιθυμία της να μη γίνει η τέταρτη, η σχέση τους δεν μπορεί παρά να φτάσει στο τέλος της. Και παρά την αντίθετη επιθυμία του της δηλώνει πως είναι έτοιμος να δεχτεί και τον άλλον όρο της και να μην την ξαναδεί ποτέ, παραπονούμενος ωστόσο για άνιση μεταχείριση σε σχέση με άλλους εραστές της. Εκφράζοντάς της την αγάπη του και την επιθυμία του τα

²⁶ Είναι άραγε μια ειρωνεία της τύχης ότι ο άνδρας ο οποίος της στέλνει αυτό το μέιλ και γίνεται η αφετηρία για να δημιουργήσει το *Prenez soin de vous*, είναι εκείνος στον οποίο η Calle αφιερώνει το προηγούμενο έργο που σχολίασα, το *Douleur exquise*, κάποιος τον οποίο εκεί περιγράφει ως τόσο συνηθισμένο στις αφιερώσεις ώστε να μη δίνει καμία σημασία σε αυτές.

πράγματα να είχαν εξελιχθεί διαφορετικά, ο άνδρας θα κλείσει το μείλ του με τη φράση *Prenez soin de vous*, δηλαδή *Φροντίστε τον εαυτό σας*.

Η Calle θα πάρει τα λόγια του κυριολεκτικά και θα ξεκινήσει μια ακόμη διαδικασία από αυτές που στη συνέχεια δεν μπορεί παρά να καταλήξουν σε ένα έργο, θα ζητήσει από 107 γυναίκες (εκ των οποίων μία παπαγαλίνα και δύο μαριονέτες), τις φίλες της, γυναίκες που τις διάλεξε με γνώμονα το επάγγελμά τους, να τη φροντίσουν, να φτιάξουν τον τόπο όπου θα επέλθει η θεραπεία του πόνου, η παραμυθία. Και τους ζητά να ερμηνεύσουν το γράμμα από επαγγελματική σκοπιά. Να το ερμηνεύσουν με όλες τις έννοιες, να το αναλύσουν και να το σχολιάσουν, να το παίξουν, να το τραγουδήσουν, να το χορέψουν, να το μεταφράσουν σε μια άλλη μορφή τέχνης κ.ο.κ. «Να το ανατάμουν. Να το εξαντλήσουν. Να καταλάβουν για λογαριασμό [της]. Να μιλήσουν στη θέση [της]». Έτσι ώστε να πάρει το χρόνο για να χωρίσει. Με τον δικό της ρυθμό. Να φροντίσει τον εαυτό της.

Το *Prenez soin de vous*, η συμβολή αυτών των 107 γυναικών, η ανταπόκρισή τους στο αίτημα της Calle, είναι ένα έργο πολυσύνθετο, πολυφωνικό, που εκτείνεται σε διαφορετικές τέχνες και φορμά, μια τεράστια εγκατάσταση, που το 2008 μεταφέρθηκε στην Αίθουσα Labrouste της πρώην Εθνικής Βιβλιοθήκης στο Παρίσι, βρίσκοντας εκεί σε ένα χώρο αρχείων, ανάγνωσης και έρευνας, τον ιδανικό χώρο για την παρουσίασή του. Τα έμφυλα χαρακτηριστικά είναι εμφανή. Το ετεροφυλόφιλο ρομάντσο, οι αποτυχίες και οι ματαιώσεις του αποτελούν κι εδώ, ακόμη μια φορά, τη θεματική και την αφετηρία του έργου. Κι εδώ, όπως και στο *Douleur exquise*, η γυναίκα δέχεται από τον άντρα όχι μια πρόσωπο με πρόσωπο επικοινωνία αλλά στη μια περίπτωση ένα τηλεφώνημα, στην άλλη ένα γράμμα, που ανακοινώνει τη λήξη της σχέσης. Εδώ το κατεξοχήν ερωτικό και πολλές φορές χρησιμοποιημένο από τη λογοτεχνία επιστολικό είδος, δεν είναι μόνο φορέας της βίας της εγκατάλειψης, αλλά γίνεται και ένα μάλλον απρόσωπο μείλ, όπου ο άλλος της μιλά στον πληθυντικό και που η ίδια το διαβάζει στο κινητό της καθώς λείπει σε ταξίδι. Στις φωτογραφίες που συμπληρώνουν τη συμβολή καθεμιάς από τις 107 γυναίκες, δηλαδή στα πορτρέτα τους τη στιγμή που διαβάζουν το γράμμα, η Calle παραπέμπει σε μια παραδοσιακή θεματική της ζωγραφικής, στην εικόνα μιας γυναίκας που διαβάζει ένα γράμμα, γράμμα συνήθως ερωτικό, μια σκηνή ιδιωτική, στην οποία η γυναίκα βρίσκεται αποκομμένη από τον κόσμο, ενώ ταυτόχρονα

προσφέρεται στο ανδρικό βλέμμα του θεατή και γίνεται αντικείμενο ερωτικών φαντασιώσεων. Στη σύνθεση και στην εικαστική ποιότητα αυτών των φωτογραφιών, στη δραματικότητα του φωτισμού η Jordan βλέπει μια συνειδητή αναπαράσταση των πινάκων του Vermeer, καθώς και της έμφυλης ιδεολογίας που επενδύεται στα έργα του αναδεικνύοντας τη σχέση της γυναίκας με το σπίτι, τον ιδιωτικό χώρο, την πειθάρχηση των συναισθημάτων της ενόσω ο άντρας είναι απών. Στις περισσότερες από τις φωτογραφίες εξάλλου ο χώρος είναι πράγματι ιδιωτικός, ενίοτε πρόκειται ακόμη και για την κρεβατοκάμαρα ή την κουζίνα της γυναίκας που μιλά, το γεγονός, ωστόσο, ότι η θέση από την οποία εκφέρεται ο λόγος της καθεμιάς είναι αυτή του επαγγέλματός της, η Calle, για μια ακόμη φορά, καθιστά εδώ θολό και δυσδιάκριτο το όριο μεταξύ δημόσιου και ιδιωτικού. Οι γυναίκες που συμμετέχουν στο έργο, γράφουν οι ίδιες για το γράμμα, ενίοτε το αναπαριστούν τραγουδώντας ή παίζοντας ή χορεύοντας σε περφόρμανς δημιουργώντας μια πολυφωνική, χαοτική περφόρμανς που διαρρηγνύει κάθε αίσθηση ιδιωτικότητας. Η σκηνή της ανάγνωσης από παθητική και στοχαστική μετατρέπεται σε ενεργητική και αντιδραστική, διαρρηγνύοντας την αλληγορία της ιδιωτικότητας και παράγοντας μια δυναμική έκφραση της γυναικείας αυθεντίας (Jordan 256).

Στο *Prenez soin de vous* η Natalie Edwards (2014) βλέπει τη δημιουργία ενός «λοξού», αντισυμβατικού αρχείου, σε έναν χώρο που συνιστά επίσης ένα αρχείο με την πιο τυπική έννοια του όρου. Πράγματι εδώ η Calle συγκεντρώνει γυναίκες διαφόρων επαγγελμάτων, κάποιες πολύ γνωστές, ηθοποιούς, τραγουδίστριες ή συγγραφείς,²⁷ κάποιες με κύρος και αυθεντία στον ακαδημαϊκό χώρο ή σε θεσμικές θέσεις: δίπλα σ' αυτές γυναίκες εντελώς ανώνυμες, κάποιες που προσδιορίζονται με ιδιότητες όπως «έφηβη» ή «μητέρα» (εδώ πρόκειται για την ίδια τη μητέρα της καλλιτέχνης), κάποιες που εκφράζουν εκδοχές του ανορθολογισμού, όπως ένα μέντιουμ ή μια μάγισσα, κάποιες που εκπροσωπούν τυπικά γυναικεία επαγγέλματα και άλλες που κατέχουν σημαντικές θέσεις σε επαγγελματικούς χώρους που θεωρούνται αντρικοί. Το αρχείο που δημιουργεί η Calle λειτουργεί, κατά την Edwards, ως μια πρόκληση στην τυπική λογική του αρχείου, που χαρακτηρίζεται από τάξη, έλεγχο, ιεράρχηση, αντικειμενικότητα, που καθορίζει με αυστηρότητα τι και πώς μπορεί να αρχειοθετηθεί, που συνιστά ένα χώρο

²⁷ Στο έργο συμμετέχουν διάσημες καλλιτέχνιδες ή συγγραφείς όπως η Jeanne Moreau, η Miranda Richardson, η Laurie Anderson, η Misia, η Arielle Dombasle, η Victoria Abril, η Christine Angot, ακαδημαϊκοί όπως η ανθρωπολόγος Françoise Heritier, η ηθική φιλόσοφος Sandra Laugier κ.ά.

παραγωγής και συγκέντρωσης της γνώσης. Οι 107 γυναίκες και η συμβολή της καθημιάς παρουσιάζονται εδώ χωρίς καμία ιεράρχηση, ισότιμα, αλλά και ταυτοχρόνως χωρίς καμία εσωτερική τάξη, υπονομεύοντας την συνήθη ομοιογένεια του αρχείου. Σε πολλές περιπτώσεις η συμβολή τους παρουσιάζεται σε ανολοκλήρωτη μορφή, με χειρόγραφες σημειώσεις, ή ως πρόβα, δίνοντας έμφαση στην ίδια τη διαδικασία της δημιουργίας



Επιπλέον, το αρχειοθετημένο υλικό τους, πολύμορφο ως προς τη φόρμα του (φωτογραφίες, κείμενα, άλλοτε χειρόγραφα και άλλοτε δακτυλογραφημένα, εικόνες, ζωγραφιές, ηχογραφήσεις και βιντεοσκοπήσεις) παράγει έναν λόγο για κάτι απολύτως ιδιωτικό, μια ερωτική επιστολή, μια επιστολή ερωτικής εγκατάλειψης και αποποιείται κάθε αντικειμενικότητα σχολιάζοντάς τη, σαρκάζοντας και αυτή και τον συγγραφέα της, αντιμετωπίζοντάς τη με το χιούμορ που είναι ο καταλυτικός παράγοντας για τη θεραπευτική λειτουργία αυτής της διαδικασίας την οποία η Calle επιλέγει για να

φροντίζει τον εαυτό της. Η ίδια η λέξη *soin* (φροντίδα) στον τίτλο του έργου, παραπέμπει σε έναν γυναικείο κόσμο, μιας και η φροντίδα είναι στενά συνδεδεμένη τόσο με τη θηλυκότητα, όσο και με την τρωτότητα (που είναι η έννοια που εδώ μας ενδιαφέρει). Η ίδια η *Calle* ουσιαστικά εμφανίζεται ελάχιστα στο έργο, γίνεται κι αυτή μία από τις γυναίκες, είτε όταν επισκέπτεται την οικογενειακή διαμεσολαβήτρια, είτε ως μία από τις δύο πρωταγωνίστριες της ταινίας της κινηματογραφίστριας *Laetitia Masson*, οπισθοχωρεί εν μέρει από τη θέση της δημιουργού του έργου, αφήνοντας τις «φίλες» της να μιλήσουν για λογαριασμό της. Και πάλι εδώ, η έκθεση της τρωτότητας, της ιδιωτικότητας, της ερωτικής οδύνης, δημιουργεί τον τόπο όπου συναντιούνται ποικίλες αφηγήσεις, αυτήν τη φορά γένους θηλυκού, όπου οι 108 γυναίκες (της *Calle* συμπεριλαμβανομένης) αντιμέτωπες με το τεκμήριο της εγκατάλειψης (την επιστολή του άντρα) συνθέτουν μια πολυφωνική συλλογική αφήγηση, μια γενναιόδωρη χειρονομία φροντίδας που επιτυγχάνει στην παραμυθητική της λειτουργία.



Από την έκθεση της τρωτότητας σε έναν τόπο συλλογικής αφήγησης

Στα δύο έργα που παρουσίασα σ' αυτό το κεφάλαιο, η *Calle* εκκινεί από μια κοινή αφετηρία, την ερωτική εγκατάλειψη, για να χτίσει πολυφωνικές αφηγήσεις μαζί με τους

άλλους ή τις άλλες που συμμετέχουν στο έργο. Η ερωτική εγκατάλειψη, η έκθεση της ιδιωτικής ζωής, του πόνου και της απελπισίας συνιστούν το έδαφος στο οποίο εκτίθεται εντός του έργου η τρωτότητα. Στενά συνδεδεμένα μεταξύ τους τα δύο έργα αποτελούν και παράδειγμα αυτής της εξέλιξης στο έργο της Calle όσον αφορά μια διαδικασία αυτοεξάλειψης, μιας υποχώρησης του εαυτού προκειμένου να αφήσει χώρο για τις αφηγήσεις των άλλων, μένοντας πάντα παρούσα ωστόσο στο έργο, του οποίου διατηρεί την «πατρότητα (;)». Αν όπως λέει η McFadden το έργο της Calle εκκινεί από την αναζήτηση και την επιθυμία ενός απόντος άλλου, και ταυτοχρόνως αναγνωρίζει αυτόν τον άλλον ως τον φορέα της έγκλησης, της απεύθυνσης που συγκροτεί το υποκείμενο, αν δηλαδή η Calle ξεκινά από μια θέση παθητικότητας στην οποία αφήνει τον άλλον να αποφασίσει γι' αυτήν (όπως συμβαίνει στις πρώιμες παρακουλουθήσεις της ή στο *Suite vénitienne*), αν στη συνέχεια αναζητά στην αυτοβιογραφική αφήγηση ή την αυτομυθοπλασία έναν τρόπο να μιλήσει για τον εαυτό (όπως συμβαίνει στο *Doubles Jeux* που συνδημιουργεί κατά κάποιον τρόπο με τον Paul Auster), αν στις ψευδοεθνογραφικές της έρευνες αναζητά από τους άλλους μια απάντηση σε ζητήματα που την απασχολούν (όπως κάνει στο *Detachment* και στο *L'érroun de Jerusalem*), εδώ η αφηγηματική σχέση που τη συνδέει με τους άλλους περνά σε μια άλλη συνθήκη. Ξεκινά από την προσωπική εμπλοκή, το αυτοβιογραφικό στοιχείο, από την έκθεση του εαυτού και της τρωτότητάς του για να προκρίνει μια συμμετοχική αφήγηση που σχετικοποιεί την οδύνη και λειτουργεί παραμυθητικά.

Στο *Douleur exquise*, οι αφηγήσεις των άλλων έρχονται μετά από μια μακρά προσωπική διαδρομή, την αφήγηση του ταξιδιού που για την Calle ταυτίζεται και σφραγίζεται από την προσωπική οδύνη. Αντιπαρατίθενται με τη δική της ιστορία στις σελίδες του βιβλίου και στον τοίχο της έκθεσης, ή μάλλον συναντιούνται σε μια αμοιβαία ακρόαση. Το γεγονός ότι η ίδια η αφήγηση της Calle αλλάζει λιγότερο ή περισσότερο κάθε φορά που βρίσκεται δίπλα σε μια άλλη αφήγηση, υποδηλώνει την έννοια μιας ανταλλαγής, μιας αμοιβαιότητας στην έκθεση της τρωτότητας. Ενώ ο χρόνος κυλά από τη στιγμή της οδύνης, η Calle αναζητά κάποιον άλλον για να του αφηγηθεί την ιστορία της αλλά και για να ακούσει τη δική του, να μοιραστεί τη δική του οδύνη. Η μοναδικότητα του άλλου καθώς αφηγείται την ιστορία του (Cavarero 2002), καθώς εκθέτει τη δική του μύχια τρωτότητα, τη δική του οδύνη, απαιτεί από την Calle εκ νέου

τη δική της αφήγηση, στο παρόν της συνάντησης. Όμως καθώς οι ιστορίες συναντούν η μία την άλλη, η δική της αλλάζει, αλλάζει συναισθηματικά, γίνεται λιγότερο οδυνηρή, αντιμετωπίζεται όλο και περισσότερο στις πραγματικές της διαστάσεις, και αλλάζει και στην όψη του έργου, σβήνει, χάνεται στο φόντο της. Στο τέλος των αφηγήσεων μένει μόνο η αφήγηση του άλλου, η οδύνη του άλλου και η ευθύνη που μας γεννά αυτή η αφήγηση.



Ο Johnnie Gratton, στο κείμενο του με τον τίτλο «On the Subject of the Project» (2005), χρησιμοποιεί την Calle ως ένα από τα παραδείγματα καλλιτεχνών που μέσα από τη συνεργασία αμβλύνουν την παρουσία του συγγραφικού υποκειμένου, στο βαθμό που εκτός από το να σπάνε το μονοπώλιο αυτού του ρόλου, προωθούν επίσης αυτό που ο Charles Green αποκαλεί «ταυτότητες που μπορούν να κατασκευαστούν, επινοημένες, μεταμφιεσμένες ή απύσες».²⁸ (Green; 2001, 199, στο Patton, Sheringham, 2002). Στα έργα που δίνει ως παραδείγματα ο Gratton, όπως και σε πολλά της Calle, η ταυτότητα

²⁸ Green Ch. (2001), *The Third Hand*, σ. 199, παρατίθεται στο Gratton J. (2005), “On the Subject of the Project”.

συγκροτείται ως συνεργασία. Στα έργα της, δεν είναι μόνο η πρόσκληση σε άλλους να συμμετάσχουν αφηγούμενοι ιστορίες απαντώντας σε ερωτήσεις ή απλώς με την ενσώματη παρουσία τους, είναι η αποδοχή της τυχειότητας, της παρεμβολής του άλλου ως ενός παράγοντα από τον οποίο εξαρτάται το έργο, που μπορεί να του δώσει μια άλλη μορφή ή τροπή, να το οδηγήσει κάπου αλλού, ή ακόμη και να το κάνει να αποτύχει.

Αν η Calle και η αφήγησή της απαλείφεται σταδιακά από το ταξιδιωτικό ημερολόγιο που συνιστά την αφήγηση της εξάισιας οδύνης της στο *Douleur exquisite* αφήνοντας, θεραπευμένη πλέον, χώρο στην αφήγηση του άλλου, στο *Prenez soin de vous* η παρουσία της είναι εξ αρχής διακριτική, εξομοιώνεται σε μεγάλο βαθμό με την παρουσία των υπόλοιπων γυναικών, το εγώ της γίνεται ένα υπερ-προσωπικό εγώ που απλώνεται στην πολυφωνική αφήγησή τους. Βέβαια, εδώ οι συμπαίκτριες της, οι «φίλες» της που αναλαμβάνουν να τη φροντίσουν, ή να της δώσουν το χρόνο να φροντίσει τον εαυτό της, μιλούν για κείνη, για τη δική της προσωπική ιστορία. «Όλοι θέλουμε να ακούσουμε την ιστορία μας να την αφηγείται κάποιος άλλος» λέει η Cavarego (2002) αναφερόμενη στον Οδυσσέα τη στιγμή που ακούει τον ραψωδό στο παλάτι των Φαιάκων να αφηγείται τη δική του ιστορία, τα κατορθώματά του. Όμως εδώ δεν πρόκειται φυσικά για ανδραγαθήματα, αλλά για μια ιστορία προσωπικής οδύνης, ερωτικής εγκατάλειψης. Οι γυναίκες, εκκινώντας από τα επαγγέλματά τους, διεκδικώντας την ορατότητά τους στον δημόσιο χώρο, ως φορείς κύρους και αυθεντίας που τους προσφέρει αυτή η δημόσια επαγγελματική ιδιότητα, στρέφονται στην ιδιωτικότητα της προσωπικής ζωής και αφηγούνται ξανά και ξανά την ιστορία της, σχολιάζοντάς τη, ερμηνεύοντάς τη, σε μια μη γραμμική, πολυφωνική πανδαισία αφηγήσεων, σε ένα εκτός ελέγχου χάος, όπου η τρωτότητα είναι αποδεκτή αλλά και δυναμική, παραγωγική, όπου δεν παράγει μόνο το έργο αλλά και τον τόπο της συνάντησης.

Και στα δύο έργα, τόσο η τρωτότητα όσο και η αφήγησή της είναι έντονα εμφυλοποιημένη. Ο κόσμος που δημιουργεί η Calle είναι ένας κόσμος γυναικείος, υπερβολικός, συναισθηματικός, αλλά και ταυτοχρόνως ένας κόσμος ανοιχτός, ένας κόσμος που αναλαμβάνει το ρίσκο της ζωής, από το ρίσκο ενός ταξιδιού που κάνει μια νέα γυναίκα μόνη αφήνοντας πίσω τον αγαπημένο της (ως μια ανεστραμμένη αφήγηση του Οδυσσέα και της Πηνελόπης) μέχρι το ρίσκο της έκθεσης της τρωτότητάς της, των συναισθημάτων και της οδύνης της. Είναι ταυτοχρόνως ένας κόσμος ανοιχτός στον

άλλον, στη δική του ιστορία, ένας κόσμος που ακούει, που αφήνει χώρο για τον άλλον, που αναλαμβάνει την ευθύνη του γι' αυτόν, που τον καθιστά ορατό δείχνοντάς του με τη σειρά του ό,τι πιο μύχιο, τον τρωτό εαυτό του.



Συμπέρασμα

Στην μακρά καλλιτεχνική της πορεία, η Sophie Calle, ξεκινώντας χωρίς καν σαφείς καλλιτεχνικές αξιώσεις, περισσότερο από μια επιθυμία συγκρότησης του εαυτού και αναζήτησης του απόντος άλλου, δημιουργεί ένα έργο του οποίου καταστατικό στοιχείο είναι η τρωτότητα και η έκθεσή της. Η τρωτότητα ως ενσώματη ιδιότητα, ως προσωπική έκθεση, έκθεση του εαυτού, του σώματος, της ιστορίας και των βιωμάτων της, των τραυμάτων και της μνήμης της, αλλά και η τρωτότητα ως άνοιγμα στην αβεβαιότητα, στην απροσδιοριστία, στην ετερότητα ως συστατικό στοιχείο του εαυτού, αλλά και στον άλλον, ως αναγκαίο έτερο, ως ανάληψη κινδύνου τόσο για το έργο όσο και για τη ζωή, συνιστά το κέντρο γύρω από το οποίο αρθρώνονται τα έργα της. Σ' αυτό το έργο, κεντρική θέση κατέχει η δεξίωση του άλλου, η υποδοχή των δικών του αφηγήσεων, των δικών του αναμνήσεων και τραυμάτων, του δικού του πένθους. Η έκθεση της τρωτότητας γίνεται το εχέγγυο για την ανάπτυξη μιας σχέσης εμπιστοσύνης ανάμεσα στον εαυτό και στον άλλον, για τη δημιουργία μιας αμοιβαιότητας. Σβήνοντας σταδιακά όλο και περισσότερο τον εαυτό της, εγκαταλείποντας κατά κάποιον τρόπο τον ναρκισσισμό που αρχικά αποτελεί συστατικό στοιχείο του έργου της η Calle προχωρά προς τη δημιουργία του έργου ως τόπου μιας συλλογικής αφήγησης, ως ενός ανοιχτού αρχείου, έκκεντρου και πολυφωνικού, καταστατικά θηλυκού, ενός τόπου που η συνάντησή ορίζεται από την ηθική ευθύνη για τον άλλον, αλλά και επιτελεί μια παραμυθητική λειτουργία για τα τραύματα που φέρει στο έργο τόσο η ίδια όσο και οι άλλοι.

Πηγές - βιβλιογραφία

A. Εκδόσεις έργων της Sophie Calle

Calle, S. (1999). *Double Game* (with the participation of Paul Auster). London: Violette Editions.

Calle, S. (2001). *Les Dormeurs*. Arles: Actes Sud, coll. « Photographie ».

Calle, S. (2002). *L'Erouv de Jérusalem*. Arles: Actes Sud, coll. « Photographie ».

Calle, S. (2003). *Douleur exquise*. Arles: Actes Sud, coll. « Photographie ».

Calle, S. (2004). *M'as-tu vue*. Paris: Editions Centre Pompidou.

Calle, S. (2007). *Prenez soin de vous*. Arles: Actes Sud, coll. « Peinture, BD ».

Calle, S. (2009). Jean Baudrillard et altri, *Sophie Calle: The Reader*. London: Whitechapel Art Gallery.

Calle, S. (2013). *Detachment*. Arles: Actes Sud.

B. Άλλη βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση

Foucault, M. (2011). *Επιτήρηση και τιμωρία. Η γέννησης της φυλακής* (μτφρ. Τ. Μπέτζελος). Αθήνα: Πλέθρον. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1975).

Levinas, E. (1989). *Ολότητα και άπειρο: Δοκίμιο για την εξωτερικότητα* (μτφρ. Κ. Παπαγιώργης). Αθήνα: Εξάντας. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1961).

Μπάτλερ, Τζ. (2008). *Σώματα με σημασία* (μτφρ. Π. Μαρκέτου, επιμ. Α. Αθανασίου). Αθήνα: Εκκρεμές. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1993).

Μπάτλερ, Τζ. (2009). *Λογοδοτώντας για τον εαυτό* (μτφρ. Μ. Λαλιώτης, επιμ. Α. Αθανασίου). Αθήνα: Εκκρεμές. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 2003).

- Μπάτλερ, Τζ. & Αθανασίου, Α. (2016). *Απ-αλλοτριώση. Η επιτελεστικότητα στο πολιτικό* (μτφρ. Α. Κιουπκιολής). Αθήνα: Τόπος. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 2013).
- Ricœur, P. (2008). *Ο ίδιος ο εαυτός ως άλλος* (μτφρ. Β. Ιακώβου). Αθήνα: Πόλις. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1990).

Ξενόγλωσση

- Blazwick, I. (2009), Talking to Strangers. Στο *Sophie Calle: The Reader*. London: Whitechapel Gallery.
- Cavarero, A. (2002). *Relating Narratives: Storytelling and Selfhood* (μτφρ., εισαγ. P.A. Kottman). London & New York: Routledge. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε στα ιταλικά το 1997).
- Deutsche, R. (1996). *Evictions. Art and Spatial Politics*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Edwards, N. (2014). Accumulation and Archives: Sophie Calle's *Prenez soin de vous*. *Studies in 20th & 21st Century Literature*, Vol. 38: Iss. 2, Article 3. doi: 10.4148/2334-4415.1016
- French, P. (2005). Michel Foucault: Life as a Work of Art. Στο J. Gratton & M. Sheringham (επιμ.), *The Art of the Project: Projects and Experiments in Modern French Culture*. New York: Berghahn Books.
- Foster, H. (1996). *The Return of the Real: The Avante-Garde at the End of the Century*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- Foucault, M. (1984). *Histoire de la sexualité II. L'Usage des plaisirs*. Paris: Gallimard.
- Gallant, L. (2012). *Sophie Calle à l'épreuve du temps et de l'autre: lecture phénoménologique des Dormeurs, Double blind et Douleur exquise* (Διπλωματική εργασία). Université du Québec à Montréal, Montréal, Québec.
- Ganteau, J.-M. (2015). Εισαγωγή στο *The Ethics and Aesthetics of Vulnerability in Contemporary British Fiction*. New York & London: Routledge.

- Gratton J. (2005). On the Subject of the Project. Στο J. Gratton & M. Sheringham (επιμ.), *The Art of the Project: Projects and Experiments in Modern French Culture*. New York: Berghahn Books.
- Hansen, M. V. (2010). Public Places - Private Spaces Conceptualism, Feminism and Public Art: Notes on Sophie Calle's *The Detachment*. *Konsthistorisk tidskrift/ Journal of Art History*, 71: 4, 194-203. doi 10.1080/002336002762506125
- Jordan, S. A. (2007). Exhibiting pain: Sophie Calle's *Douleur exquise*. *French Studies*, 61 (2): 196-208. doi:10.1093/fs/knm014
- Jordan, S. A. (2013). Performance in Sophie Calle's *Prenez soin de vous*. *French Cultural Studies*, 24 (3): 249 – 263. doi 10.1177/0957155813489092
- Khimasia, A. (2015). *Art Play in the Archive: Reading Sophie Calle's Double Game as Autofictional Remains* (Διδακτορική διατριβή). Carleton University, Ottawa, Ontario. Προσβάσιμη στο: <https://goo.gl/VJEY14>
- Krauss, R. (2006). Two Moments from the Post-Medium Condition. *October*, Vol. 116 (Spring, 2006), MIT Press, 55-62.
- Levinas, E. (1990). *Autrement qu'être ou Au-delà de l'essence*. Paris: LGF, Le Livre de Poche.
- McFadden, C. H. (2014). *Gendered Frames, Embodied Cameras: Varda, Akerman, Cabrera, Calle, and Maiwenn*, Madison, NJ: Fairleigh Dickinson University Press.
- Mangawang, M. M. (2008). *Sophie Calle: Her(e) but Not Her(e)* (Διδακτορική διατριβή). Bryn Mawr College, Bryn Mawr, Pennsylvania. Προσβάσιμη μόνο η εισαγωγή στο: <https://goo.gl/GNdrNr>
- Ross, C. (2003). Redefinitions of abjection in contemporary performances of the human body. Στο F.S. Connelly (επιμ.), *Modern Art and the Grotesque*. Cambridge, U.K.: Cambridge University Press.
- Sante, L. (1993). *Sophie Calle's Uncertainty Principle*. *Parkett*, no. 36, 74-87.

Sautereau, C. (2013). Subjectivité et vulnérabilité chez Ricœur et Levinas. *Études Ricoeuriennes / Ricoeur Studies*, Vol 4, No 2, 8-24. doi 10.5195/errs.2013.190

Shildrick, M. *Embodying the Monster. Encounters with the vulnerable Self* (2001), London and Thousand Oaks Ca, Sage.

Sinn, S. (2014). *Vulnerability in the art of Sophie Calle and the philosophy of Emmanuel Levinas* (Διπλωματική εργασία). Monash University, Melbourne, Australia.
Προσβάσιμη στο: <http://bit.ly/2qvs0Od>

Κατάλογος εικόνων

- σ. 3 « OÙ pourriez-vous m'emmener ?» έργο της Sophie Calle, για την ομαδική έκθεση *S'il y a lieu je pars avec vous*, 2014
- σ. 9 *Prenez soin de vous*, 2007, εξώφυλλο του βιβλίου, Actes Sud
- σ. 12 *Les Dormeurs*, 1979
- σ. 16 *La Filature*, 1981
- σ. 19 *Le Striptease*, 1969, στο *Des histoires vraies*, Actes Sud, 1994
- σ. 22 *Les Aveugles*, 1986
- σ. 25 *Douleur exquise*, 2003, σελίδα από το βιβλίο, Actes Sud
- σ. 29 *Prenez soin de vous*, 2007, πορτραίτο της Sophie Calle για την προώθηση της έκθεσης
- σ. 38 *Detachment*, 1996, Actes Sud, 2012
- σ. 39 *L'Erouv de Jérusalem*, 1996, Actes Sud
- σ. 41 *Detachment*, 1996, Actes Sud, 2012
- σ. 44 *L'Erouv de Jérusalem*, 1996, Actes Sud
- σ. 49 *Douleur exquise*, 2003, Actes Sud
- σ. 53 *Prenez soin de vous*, 2007, εικόνα από την έκθεση στην Salle Labrouste της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Γαλλίας (χώρος Richelieu)
- σ. 56 *Prenez soin de vous*, 2007, Actes Sud
- σ. 57 *Prenez soin de vous*, 2007, Actes Sud
- σ. 59 *Prenez soin de vous*, 2007, Actes Sud
- σ. 61 *Prenez soin de vous*, 2007, εικόνα από την έκθεση στην Salle Labrouste της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Γαλλίας (χώρος Richelieu)

