

“Shkatërrojini! -tha”: ARKIVI MES ARKIVO-FILISË DHE ARKIVO-FOBISË¹

SVEN SPIEKER

Abstrakt

Teksti i mëposhtëm bazohet në një kumtesë që kam dhënë në Muzeun e Arteve të Bukura të Budapestit në muajin shkurt të vitit 2020, në kuadrin e konferencës ndërkombëtare *Artpool40 – Active Archives and Art Networks* (“Artpool40 – Arkivat aktive dhe rrjetet e artit”), organizuar nga Artpool Art Research Center (Qendra e hulumtimit të artit Artpool). Fokusi i këtij shkrimi është shkatërrimi i arkivave si praktikë artistike. Specifikisht, unë kam zgjedhur të përqendrohem në disa shembuj artistësh – ku përfshihen edhe artistë nga Evropa Lindore por jo vetëm – të cilët i shkatërrojnë arkivat jo me qëllimin për t’iu përqasur një metafizike të asgjësimit por si një bashkësi teknikash konkrete të cilat, përkundrazi, synojnë të tregojnë se si, për të perifrastuar Umberto Eco-n, kurrë nuk do të mund të ekzistojë diçka e tillë si një “ars

¹ Përkthyer nga anglishtja nga Anxhela Çikopano-Hoxha.

oblivionalis” dhe se edhe akti me i fuqishëm i shkatërrimit krijon kujtesën, monumentin dhe arkivin e tij.

Fjalë kyçe: art, arkiv, shkatërrim, socializëm, post-socializëm, Evropa Lindore

Në këtë artikull do të merrem, përgjithësisht, në mos vetëm, me një prej formave ekstreme të marrëdhënies së një artisti me arkivat, që, në vështrimin e parë, të lë mbresa si një prej veprimeve më anti-produktive: shkatërrimi i tyre. Sigurisht që, prej arsyes së shëndoshë, ne rrekemi ta lidhim krijimin e një arkivi me një veprim prodhues pozitiv dhe me këtë nënkuptoj grumbullimin e regjistrimeve ose ruajtjen e një grumbullimi të tillë regjistrimesh; ashtu siç rrekemi të lidhim potencialin çlirues ose emancipues të arkivave me aftësinë tonë për të ruajtur dokumentet dhe reliktet e një historie të fshehur, të cilat ia ofrojmë një publiku më të gjerë. Ne zakonisht u japim arkivave një funksion vërtetues ose dëshmues dhe ky funksion supozon paraprakisht integritetin material të *arkheion*, vendin e tij të depozitimit. Në të kundërt, ne rrekemi që shkatërrimin e arkivave ta lidhim me vandalizmin e me atë që në gjermanisht quhet *Geschichtsvergessenheit*: harresa ose lënia pas dore e historisë dhe e kujtesës së saj.

Në Evropën Lindore, po aq sa, le të themi, në Amerikën Latine, arkivi është kthyer në figurshmëri qendrore, rreth së cilës vërtitet çështja e atyre që quhen “histori të harruara”, si për shembull, historitë që u ndrydhën ose u shuan gjatë periudhës së komunizmit nga të dhënat zyrtare. Arkivi i artistit të Evropës Lindore, një arkiv i krijuar ose i përshtatur nga një artist, përbush shumë shpesh funksionet që nuk janë në gjendje ose nuk duan t'i përbushin arkivat zyrtare, duke ndihmuar të shkruhet historia e minoriteteve që më herët ishin të padukshme, siç është, për shembull, rasti i *Queer Archive Institute* (*Instituti Arkivor të Homoseksualëve*) i Karol Radziszewski-t, që bën kronologjinë e jetës së homoseksualëve dhe lesbikeve në Evropën Lindore. Aty përfshihet edhe arkivi i hartuar nga një anëtar i skenës së fshehtë

homoseksuale në Poloni gjatë Luftës së Ftohtë; ose *Contemporary Art Archive* ose CAA (*Arkivi i Artit Bashkëkohor*) i Dan dhe Lia Perjovschi-t, që i kundërvihet fshehtësisë dhe mbylljes që karakterizojnë arkivat e Luftës së Ftohtë, me dijen e rrjetëzuar në mbarë botën të një arkivi që e shikon veten më pak si një ruajtës i ngurtë informacioni e më shumë si një proces dinamik i krijimit të dijes. Për të përmbushur funksionin e tyre dokumentues, këto arkiva mbështeten në një themel të paprekur arkivor, atë që më sipër e quajta të tijin *arkheion*, termi grek për ndërtesën në të cilën strehohet arkivi, atë që mund ta quajmë mediumin e tij, në mënyrë që gjurmët e ruajtura në atë arkiv të mund të jenë sa më të lexueshme.

Thënë kjo, e vërteta është se (tentativa për) shkatërrimin e arkivave ose nëpër arkiva, si dhe vetë çështja nëse mund të shkatërrohet një arkiv, përtej shuarjes së pjesshme apo të plotë të zotërimeve të tij, është në fakt pjesë e historisë së arkivit, po aq sa edhe akumulimi pozitiv që kryen ai. Në fakt, arkivi gjithmonë ka përfshirë brenda vetes një element shkatërrimi, pasi shkatërrimi, pak a shumë i rregulluar, i regjistrimeve është kusht paraprak, që arkivi të mund të pranojë hyrje të reja. Sipas teorisë arkivore të shekullit XIX, krijimi i suksesshëm i atij që atëherë i referoheshin me një metaforë të zakonshme për kohën, si një “tërësi arkivore” ose “*Archivkörper*” e shëndetshme, mbështetej në cikle të rregulluara hyrjeje dhe shkatërrimi, që dëshmonin me radhë ndryshimin e plejadave të administratës, fshehtësisë dhe fuqisë.² Gjithsesi, të tilla shkatërtime, që janë vërejtur me mjaft kujdes nga arkivuesit, kurrësi nuk mund t’i marrim si shembuj të një shkatërrimi mitologjik, që nuk lë asnjë gjurmë. Përgjithësisht kanë ndjekur modelin e atij që ne mund ta quajmë një “shkatërrim konstruktiv (ose krijues)”, pra një lloj shkatërrimi që sjell rigjallërimin e prodhimtarisë së arkivit, se sa një paralizë a

² Sven Spieker, *The Big Archive. Art from Bureaucracy*, Cambridge/Mass.: MIT Press, 2008, f. 20.

shfarosje të tij.³ Për shembull, në burokracinë administrative të shekullit XIX, dosjeve, që qarkullonin në një zyrë ose kompani, u jepej një numër hyrjeje në arkiv që në çastin që krijoheshin, duke sinjalizuar vjetërsimin që do t'u ndodhte në të ardhmen.⁴ Kështu, burokracia pasqyronte në mënyrë të përmbledhur çfarë Sigmund Freud po zbulonte përafërsisht në të njëjtën kohë: informacioni preket nga përfundimi i kohës së vet, nga tërheqja e tij prej qarkullimit aktiv, që në çastin që krijohet; thënë ndryshe: që një tërheqje e kësaj natyre është vetë kushti i krijimit të tij.⁵ Në një arkiv, dokumentet mund të grumbullohen dhe të bëhen të padukshëm, mund edhe të zhduken, por nuk ka mekanizëm rregullator për fshirjen apo “harrimin” e një informacioni si të tillë, pasi një fshirje ose shuarje përgjithësisht do të linte pas gjurmë të reja, regjistrime në lista hyrjeje ose heqjeje etj.⁶ Në një tjetër

³ Shih: Sven Spieker, red., *Destruction*, Cambridge/Mass.: MIT Press, 20017, ff. 17-18.

⁴ Spieker, *The Big Archive*, ff. 35-49.

⁵ Sigmund Freud, “Beyond the Pleasure Principle”, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vëll. 18, London: Hogarth Press, 1953-1974.

⁶ Një prej teoricienëve të rrallë që janë marrë me problemin e shkatërrimit në raport me arkivat ishte Jacques Derrida, që i kushtoi “Ethe arkivore, një gjurmë frojdiane” (*Archive Fever. A Freudian Impression*) mundësisë, për të cilën aludon Frojdi te spekulimet për *Todestrieb* ose nxitjes drejt vdekjes te “Përtej parimit të kënaqësisë” (“Beyond the Pleasure Principle”), sipas të cilit, ndërsa përgjithësisht hamendësojmë se shkatërrimi e prek një arkiv nga jashtë, mund të ketë edhe një parim shkatërrues “an-arkivor”, një shtysë drejt vdekjes, që gjendet brenda vetë aparatit psikik, duke shkatërruar në këtë proces çdo ambicie që mund të kemi për të ngritur një arkiv si dëshmi. Edhe pse çdo ide se një shtysë ose forcë e tillë anarkivuese mund jetë ose të bëhet subjekt përfaqësimi artistik është e pakonceptueshme, për arsye se ky parim anarkivues nënkupton veç fundin, vdekjen e gjithë përfaqësimeve, unë megjithatë do të guxoja të thosha se artistë si Christian Boltanski ose Anselm Kiefer në punët e tyre duket se kanë qëllim të krijojnë rrugëdalje për të tilla prire. Në këtë kontekst mund të përmendim edhe Ilya Kabakov-in, instalacionet e hershme të të cilit që bazoheshin mbi arkiva, mes të cilëve edhe *The Big Archive (Arkivi i madh)* (1993), zakonisht përfundojnë në një

kontekst, semiotikani Umberto Eco, në një artikull me titullin domethënës “Ars oblivionalis—harroje!” (“Ars oblivionalis—forget it!”) përshkruan atë së cilës unë këtu i referohem si pamundësia për të krijuar harresë sistematike; përdorimi i shenjave për të harruar të tjera shenja do të sjellë vetëm shenja të reja, duke e neutralizuar efektin e dëshiruar. Në vend të synimit drejt një harrese sistematike gjithëpërfshirëse, Eco sugjeron se mund të ndërmerret një tjetër strategji, që do të përpiqej ta mendonte harresën ose shkatërrimin jo si shembull të një shuarjeje të plotë, koncepti metafizik i shkatërrimit total, por si një strategji çoroditjeje dhe rrëmuje.⁷

Një shembull bindës për përdorimin strategjik të çoroditjes e rrëmujës (se sa asgjësimin fizik), si një mjet për të arritur harresën strategjike në një arkiv, është ndërhyrja e Andrea Fraser-it e vitit 1998 në arkivin e Bern Kunsthalle, që titullohej *Information Room (Dhoma e informacionit)* (1998). Fraser-i e instaloi arkivin, zakonisht të paaksesueshëm të Bern Kunsthalle në hapësirën e galerisë, por në të tillë formë që shpinat e dokumenteve dhe librave me titujt dhe numrat klasifikues, që duhet të shiheshin nga vizitorët, tani gjendeshin përballë murit. Kështu, vizitorët vepronin plotësisht qorrazi; ata nuk mund t’i zgjidhnin paraprakisht materialet që tërhiqnin nga raftet, duke eliminuar kështu ndikimin që vjen nga meta-arkitektura e një arkivi dhe ndikimin që ushtron mbi përdoruesin sistemi klasifikues organizativ. Siç shkruan Fraser: “Programi që zhvillova për dhomën e informacionit, përfshinte instalimin e të gjithë arkivit e bibliotekës në galeri [...]. Hilja qëndronte në faktin se të gjithë librat dhe kutitë e arkivit duhet të vendoseshin me shpinë nga muri, në mënyrë që pavarësisht se vizitorët do të mund ta preknin

hapësirë, ku për asnjë arsye të jashtme të dukshme, arkivi, si një hapësirë konkrete e organizuar në mënyrë racionale, shprishet dhe shpërbëhet në pirgje të rëndomta plehrash.

⁷ Umberto Eco, “An Ars Oblivionalis – Forget it!”, në: *PMLA* 3, 1988, ff. 254-261.

materialin, ata nuk do të mund të para-zgjidhnin se ç'do të tërhiqnin nga raftet.”⁸ Fraser nuk e shkatërron arkivin e Bern Kunsthalle; ajo krijon një gjendje entropie që e shkarkon detyrën e rregullimit ndaj çdo porositi. Nëse ajo do ta kishte bërë arkivin të prekshëm në formatin e vet të rregullt, me numrat klasifikues të vendosur përballë shikuesit, kjo do të lidhte zbulimin e përmbajtjes së tyre me formatin e arkivit, me modalitetin e tij specifik të prezantimit dhe renditjes së regjistrimeve. Duke e fshehur këtë rend, Fraser-i i hapi dyert kombinimit të rastësishëm të regjistrimeve, që do të kishte qenë i pamundur sikur të ruhej rendi fillestar i arkivimit. Si një strategji që e ndihmon arkivin të vazhdojë të ekzistojë, por në të njëjtën kohë e çrregullon tërësisht, projekti i Fraser-it solli shkatërrimin në gji të arkivit, për t'u kuptuar jo si një shfarosje metafizike, po si një formë strategjike përmbysjeje të një rendi në dukje neutral dhe të kanalizimit të informacionit që ai bën.

Ajo që del në pah në qasjen e Fraser-it ndaj arkivit të Bernës, nuk është anarkivi (*anarchive*) derridian (asgjësimi i arkivit), po një qasje më konstruktive ndaj shkatërrimit, përdorimi i rrëmujës (shkatërrimit) për të lëvizur theksin, në mënyrën se si iu qasemi arkivave, nga kategoritë universale të renditjes drejt një qasjeje më ndiesore që bashkon në një pasigurinë dhe rastësinë në shkëmbimet tona me arkivin. Duke marrë qasjen e Fraser-it ndaj kritikës institucionale si pikënisjen time, në vend që të përqendrohem vetëm te shkatërrimi, unë dua të lokalizoj qëndrimin e një artisti ndaj arkivit, mes asaj që, në njërin krah, e quaj arkivo-fili dhe në tjetrin arkivo-fobi, ku të dyja këto qëndrime tregojnë një spektër reagimesh të mundshme ndiesore ndaj arkivit, që shkojnë nga prodhimi dhe ngritja te shkatërrimi i plotë. Të dy

⁸ Andrea Fraser, cituar në Karin Prätorius dhe Anika Hausmann, “Questions for Andrea Fraser”, në: Beatrice von Bismarck et al., *Interarchive. Archivarishe Praktiken und Handlungsräume Im zeitgenössischen Kunstfeld / Archival Practices and Sites in the Contemporary Art Field*, Köln: Walter König, 2002, f. 86.

polet e skajshme të kontradiktës sime (arkivo-filia përkundër arkivo-fobisë) sigurisht që nuk janë reciprokisht përjashtuese; një artist, për shembull, mund të shkatërrojë një arkiv si pjesë e një performance, që do të ishte një shembull i pastër arkivo-fobie dhe, megjithatë, në të njëjtën kohë, ai ose ajo mund të ruajë mbetjet e atij akti shkatërrues, duke krijuar një tjetër arkiv (një shembull arkivo-filie).⁹ Arkivo-fobia dhe arkivo-filia, së bashku, shënjojnë pikën në të cilën artisti e rivlerëson arkivin, duke e trajtuar jo më si një parim statik, në orbitën e të cilit ai [artisti] shfaqet si një objekt pasiv, por duke adoptuar drejt tij një mori qëndrimesh, që rreken të asimilojnë teknikat dhe procedurat arkivuese për veprimtarinë artistike. Do ta kishim shumë të lehtë të ndërtonim një hartë të artit të shekullit XX, bazuar në qëndrimet e artistëve ndaj arkivave dhe dokumenteve: kështu, surrelizmi me interesin e tij në regjistrimin e fakteve të pavetëdijes (André Breton themeloi edhe arkivin e tij të surrelizmit) ishte thelbësisht arkivo-filik, edhe pse mbante qëndrim kritik ndaj arkivit si shembull përfaqësimi; futurizmi, përkundrazi, që përgjithësisht arkivo-fobik, edhe pse në Bashkimin Sovjetik të pas 1917-s, futuristët mësuan ta pajtonin arkivo-fobinë e tyre me arkivo-filinë e institucionalizuar, teksa disa futuristë të para-1917-s u punësuan në muzetë sovjetikë (të artit) që sapo ishin themeluar; ndërsa dadaizmi me përbuzjen e tij ndaj arkivit, krahas fiksimit që kishte për ruajtjen e mbeturinave të jetës së përditshme (përfshirë këtu edhe dokumentet e skartuara), ishte njëkohësisht edhe arkivo-fobik, edhe arkivo-filik.

Sigurisht që në një kuptim fare të thjeshtuar, të gjithë arkivat (analoge), për shkak se zgjedhin të ruajnë disa të dhëna përkundër disa të tjerave, përfshijnë një element (pak a shumë të

⁹ Si e tillë, kundërshtia mes arkivo-filisë dhe arkivo-fobisë është një entitet i vetëpërmbytur që nuk mund të mishërohet më tej se kufiri i jashtëm i një fushe kategorizuese përgjigjesh të mundshme. Edhe në këtë kuptim, kjo kundërshti nuk mund të perceptohet si statike ose e pandryshueshme, po si dinamike dhe e shndërrueshme. Ashtu si disa praktika artistike të diskutuara nën këtë aludim, një dinamizëm i tillë funksionon edhe ndaj pyetjeve, qoftë edhe për të dobësuar dikotominë mes arkivo-filisë dhe arkivo-fobisë.

rregulluar) arkivo-fobie. Siç thashë, që arkivi të mbijetojë, një arkivist është i detyruar të përzgjedhë dhe të shuajë regjistrime, të cilat përndryshe do të cenonin kapacitetet ruajtëse të arkivit, gjë që arkivisti zakonisht e bën bazuar mbi një mandat të qartë në lidhje me misionin dhe funksionin e arkivit, dhe padyshim duke mbajtur shënime të kujdesshme mbi këtë proces në lloj-lloj listash arkivore. Në vitin 1970, John Baldessari, që u nda tani afër nga jeta, u tall me këtë procedurë, kur, jo për shkak të mungesës së hapësirës në studion e tij, shkatërroi gjithë pikturat që kishte bërë mes viteve 1953-1966 dhe pastaj poqi biskota me hirin e mbetur. Instalacioni përfundimtar ishte një pllakë bronzi, ku ishin listuar gjithë datat e lindjes e të vdekjes së punëve të shkatërruara. Akti i djegies së Baldessari-t është një ndërhyrje aktive në idenë se biografia e një artisti duhet të ndjekë një trajektore lineare, manifestimi i dukshëm i së cilës është grumbullimi, pra arkivi, i punëve materiale. Me të njëjtën mënyrë, Baldessari e kundërshton idenë se puna artistike kufizohet vetëm te krijimi i sendeve estetike, duke e zëvendësuar krijimin piktorimor (*painterly*) të kryeveprave të mëvetësishme me veprimtaritë shumëfarëshe të një artisti vetë-arkivues, për të cilin mbledhja dhe shkatërrimi janë më pak shtyllat metafizike të jetës së një artisti gjenial dhe më shumë teknika kulturore, *Kulturtechniken*, që u përgjigjen nevojave të praktikës, e jo thjesht atyre estetike. Në këtë interpretim, shkatërrimi i punës artistike post-auratike nuk është një akt sakrilegji barbar, por i përgjigjet nevojave dhe kufizimeve (përfshirë këtu edhe kufizimin e hapësirës) që për nga vetë natyra e tyre nuk dallojnë nga nevojat dhe kufizimet që veprojnë në sferën jo-artistike.

Në projektin *Cremation (Djegia)* të Baldessari-t, vetë-shkatërrimi që i bën artisti arkivit të tij nuk është i barasvlershëm me shuarjen totale, pasi pjesë të arkivit ekzistues përdoren për të krijuar një arkiv të ri. Respekti gjithëpërfshirës ndaj *arkheion*-it të arkivit të ngritur mbi baza racionale, ndaj sistemit të tij të klasifikimit të bazuar në një mision të ngritur mbi baza institucionale, në rastin e Baldessari-t i hap rrugë vënies së theksit

mbi sjelljen artistike dhe një vështrimi të zgjeruar në mënyrë radikale mbi vetë artistin, si dikush që kundërshton logjikën kronologjike të biografisë së tij/saj, që ia konsideron çdo punë pjesë të një trajektoreje kohore lineare. Në këtë kontekst duhet konsideruar edhe rasti i artistit hungarez Sandor Altorjai, i cili në vitin 1979, në vitin e fundit të jetës së tij, gjithë punët e tij të mëparshme i montoi sërish në punime të reja, duke përzier një shtysë arkivo-klastike për të shkatërruar arkivin e tij personal, me një shtysë arkivo-filike për të krijuar punë të reja nga ato që kishte mbledhur në atë arkiv. Në ndryshim nga John Baldessari, që krijoi një punë të re nga hiri i arkivit të tij, Altorjai e përkthen arkivo-klastinë e tij në një akt ndërtimi arkivo-filik që ruan njëfarë dallueshmërie të punëve ekzistuese, një procedurë që György Gallantai e ka përshkruar më së miri, kur shkroi se “shkatërrimi i punëve të tij [Altorjai-t, S.S.] përmes ripërdorimit dhe integrimi i punëve të tij të vjetra në punë të reja, i kanë rrënjët në një qasje, që, duke e parë nga perspektiva e së shkuarës, respekton vetëm vlerat intelektuale.”¹⁰ Kjo është padyshim e vërtetë, por një shkatërrim i suksesshëm varet edhe nga aftësitë e Altorjai-t, ashtu si edhe Baldessari-t, për të përdorur një gamë të gjerë teknikash manuale praktike për të ndryshuar gjendjen tërësore të punëve të tij.

Unë ushqej një interes të veçantë për shembujt ku arkivofobia dhe arkivo-filia bashkëjetojnë dhe sfidojnë supozimin se shkatërrimi i arkivor duhet menduar si një veprim i çastit, duke rezultuar kështu në krijimin e kundër-arkivave, që i kundërvihen regjimit normativ kronologjik që thur fort nën të lidhjen mes arkivit dhe fuqisë shtetërore. Një shembull i spikatur është ai i artistes së Republikës Demokratike të Gjermanisë (Gjermanisë Lindore), Cornelia Schleime, e cila, në vitin 1989, mori pjesë në pushtimin e zyrave qendrore të Stasi-t në Erfurt dhe më pas punoi

¹⁰ György Galántai dhe Júlia Klaniczay, red., *Artpool. The Experimental Art Archive of East-Central Europe*, Budapest: Artpool, 2013, f. 245.

me kopje të disa faqeve të përzgjedhura të dosjes së saj nga Stasi, duke ngjitur mbi to kolazhe me foto ku kishte dalë provokuese dhe si koketë, në mënyrë që të mbuloheshin faqet e daktilografuara të originalit, ku gjendej kronika e përgjimit të jetës së saj private. Nga njëra anë, Schleime u përfshi në një akt shkatërrimi arkivor, pasi ndërhyri në protokollin formal, të ndjekur rreptësisht, që rregullonte ndërtimin e këtyre protokolleve të mbikëqyrjes. Duke i përdorur me efikasitet faqet ekzistuese dhe duke i kthyer deklaratat absurde që gjendeshin në to (“Apartamenti i saj është mobiluar me pak orendi dhe supozohet të duket modern”) në diçitura për kolazhet e saj subversive, Schleime vërteton se shkatërrimi ose shuarja e arkivit të Stasi-t mund të imagjinohet vetëm si proces asimilimi dhe zbulimi aktiv (duke e përmbysur arkivin, për ta bërë atë të sajën) dhe jo si një proces që ndjek fantazinë metafizike të një shkatërrimi pa gjurmë. Edhe në këtë rast, kolazhet e Schleime-s janë njëkohësisht arkivo-filike dhe arkivo-fobike: nëse nga njëra anë ato shkatërrojnë të dhënat origjinale të Stasit, duke i turbulluar ato të paktën pjesërisht, nga ana tjetër, kolazhet e Schleime-s krijojnë edhe një regjistrim ose arkiv të ri ngritur mbi bazat e të parit, një kundër-arkiv që i kundërvihet efekteve çnjerëzuese që burojnë prej arkivit zyrtar, me një tjetër lloj prodhimi, i cili pohon dhe përfshin identitetin e Schleime-s si grua me ëndrrat e fantazitë e saj, një grua që përdor teknologjitë arkivore si fotografia dhe makina e shkrimit në mënyra që, haptazi, kundërshtojnë funksionin e tyre zyrtar çnjerëzues. Një domethënie kyçe ka edhe fakti se të dyja polet e punës së Schleime-s me dosjen e saj të Stasi-t, pra si poli shkatërrues, ashtu dhe ai ndërtues, mbledhen te puna, më saktësisht te puna e saj (e Schleime-s), duke sugjeruar se nuk është më arkivi, por puna e artistes me arkivin që luan rolin kryesor. Këtu duhet të lokalizojmë edhe veprimtaritë (vetë-) arkivuese të artistëve të Evropës Lindore gjatë Luftës së Ftohtë, që prej Jiří Kovanda-ës e deri te Tomislav Gotovac-it, veprimtari për të cilat ndërtimi dhe prodhimi për/dhe i arkivave ishin vetëm dy prej teknikave (ndonëse rrënjësore), për t’u bërë punonjës arkivi, se sa sende të arkivueshme.

Kuptimi se arkivo-filia dhe arkivo-fobia nuk e përjashtojnë njëra-tjetrën, ishte thelbësor për atë që do të ndodhte pas vitit 1989. Shkatërrimi spontan, që shoqëroi hapjen e arkivit të Stasi-t në Normannenstrasse të Berlinit në vitin 1989, ishte një shembull i pastër i arkivo-fobisë, ngritur mbi ndërgjegjësimin se arkivi luante rol qendror në fuqinë dhe kontrollin shtetëror, se, mbase, ishte edhe identik me të. Gjithsesi, ky shkatërrim i hapi rrugën ndërgjegjësimit se, që të dokumentohej shtypja nga aparati i sigurimit të Republikës Demokratike të Gjermanisë dhe që të dënoheshin përgjegjësit, tërbimi arkivo-fobik dhe arkivo-klastia duhet t’i linin vendin ruajtjes arkivo-filike. Për të njëjtat arsye, në lidhje me artin jozyrtar në Evropën Lindore, është më se e qartë se çdo përpjekje për të bërë hulumtime mbi Luftën e Ftohtë dhe për të mbajtur kronikë të shtypjes gjatë saj, nuk mund të mbështetet vetëm tek ikonoklastia që shoqëron zakonisht arkivo-fobinë, edhe kur arkivat në fjalë janë ato të ish-policisë sekrete. Për shembull, kur György Gallantai ndau në linjë përmbajtjen e dosjes së “Piktorit” (Festö), dokumentacioni i zgjeruar i prodhuar nga informatorët dhe operativët e Policisë Sekrete të Hungarisë, që kishin mbajtur shënime për veprimtaritë e Gallantai-t dhe të Artpool në Balatonbóglar, ky veprim ishte, mes të tjerash, një pohim se historia e këtyre veprimtarive artistike, ku përfshiheshin edhe ato të Artpool, nuk mund të shkruhej pa këto dosje policore. Ashtu siç e kemi të pamundur të imagjinojmë historinë e dekolonizimit ose atë post-koloniale, pa kolonizimin, do të ishte çmenduri të hamendësohej se historia e artit jozyrtar në disa pjesë të Evropës Lindore mund të shkruhet pa marrë parasysh mbikëqyrjen e shtetit, duke përfshirë këtu arkivat e tij, nën të cilat, (ose mbase edhe më mirë: me të cilat ose përkrah të cilave) u zhvillua ky art.

Në Evropën Lindore, kur artistët e braktisnin vendin për të shkuar drejt Perëndimit, kjo shpesh bëhej shkas për shkatërrimin e arkivave të tyre, ose përmes veprimeve të vetë artistit, ose përmes dorës së shtetit. Për shembull, kur Cornelia Schleime e la Republikën Demokratike të Gjermanisë për t’u hedhur në

Gjermaninë Perëndimore, gjithë punët e saj të hershme mbetën te miqtë e saj në Republikën Demokratike të Gjermanisë, por eventualisht përfunduan në duart e policisë. Për pasojë, ato u zhdukën pa lënë gjurmë. Në të kundërt, kur artisti rumun Ioan Bunus braktisi vendin e tij në shtator të vitit 1982, ai e dogji një pjesë të arkivit të tij në oborrin e studios që kishte në Oreada, një veprim prej të cilit nuk ka as fotografi. Në të njëjtën kohë, artisti ia nisi pjesën tjetër të të njëjtit arkiv, ku kishte më së shumti vizatime, shokut të tij Károly Elekes, figura qendrore e grupit artistik MAMŮ në Târgu-Mureş. Siç raporton Madalina Brasoveanu:

“Bunus-i i shkroi Elekes-it se mund të bënte ç’të donte me vizatimet e tij, nëse ai, Bunus-i, ia dilte mbanë të arratisë drejt Austrisë. Pastaj, nga fundi i shtatorit të vitit 1982, Elekes mori një kartolinë nga Bunus-i, dërguar nga Vjena dhe vendosi t’i digjte gjithë vizatimet e mbetura nga miku i tij. Këtë e bëri bashkë me kolegët e tij të grupit MAMŮ. Ata organizuan një performancë jashtë qytetit, ku ngritën një strukturë, mbi të cilën vendosën vizatimet që do të digjeshin, duke i dhënë formën e një prej vizatimeve të Bunus-it. Veprimtaria dhe instalacioni që buroi prej saj quhen *Memorial Bunus (Përkujtimorja Bunus)*.¹¹

Duket sikur në çastin që u konfirmua arratia e përhershme e Bunus-it, ajo pjesë e tij që kishte mbetur ende në Rumani, gjysma e mbetur e arkivit të tij, mund të digjej në siguri të plotë; ai pushoi së jetuari në tokën mëmë. Në të njëjtën kohë, shkatërrimi i deleguar dhe me tipare rituale i arkivit të Bunus-it, por edhe dokumentimi i tij përmes fotografisë, krijoi një monument ndaj zhdukjes së Bunus-it, që të kujton shndërrimin e Baldessari-t, i cili i ktheu pikturat në biskota dhe regjistroi në mënyrë të kujdesshme datat e lindjes e të vdekjes së punëve të tij të shkatërruara.

¹¹ Madalina Brasoveanu, e-mail i shkëmbyer me autoren, 30.7. 2019. E falënderoj për këtë referencë për Bunus-in.

Fotografia, që në një kuptim është mediumi më i përkryer arkivor, është edhe në zemër të *Art History Archive 3. Dataroom Deconstruction* (Arkivi i historisë së artit 3. Dekonstruksioni i bazës së të dhënave) (1995), nga grupi i artistëve rumunë subREAL. Në vitin 1993, subREAL mori përkohësisht në dorëzim një arkiv të gjerë fotografish që lidheshin me *Arta*, një periodik që, mes viteve 1953-1993, ishte e vetmja revistë zyrtare artistike e Rumanisë dhe, si e tillë, një tekst i vërtetë burimor për historinë e artit rumun të pasluftës. SubREAL-i e përdori këtë arkiv për të krijuar instalacione, që i quanin “hapësira të të dhënave që shkatërrohen”, bazuar mbi faktin se imazhet me të cilat veshën muret, që shpesh ishin shumë të dëmtuara ose të vjetëruara, dalëngadalë binin në dysheme, duke krijuar një mjedis gjithmonë e më të rrëmujshëm.¹² Në të njëjtën kohë, grupi stampoi mijëra negativë që ishin pjesë e koleksionit *Arta*, por që nuk ishin stampuar kurrë, pasi konsideroheshin si të pavlera për procesin e botimit. Në ndryshim nga imazhet përfundimtare që ishin prerë dhe modifikuar me kujdes, me të cilat artistët veshën muret e arkiv-studios së Künstlerhaus Bethanien (Galeria e Artit Bethanien) në Berlin, këta negativë tregonin punë fotografike ende në proces dhe përfshinin mjete fotografimi, praninë e ndihmësve të panjohur dhe skenografi në realizim e sipër. Duke stampuar dhe duke përfshirë këta negativë, subREAL-i e tejkaloi rolin e ruajtësit pasiv, duke ndryshuar gjendjen përbërëse të një pjese të koleksionit (të filmave negativë), ashtu si edhe rasti i Baldessari-t dhe Altorjay-t. Sigurisht, që subREAL-i nuk bëri atë që bënë dy artistët e fundit, pra, nuk e shkatërroi koleksionin që iu ishte besuar, por, duke e futur arkivin në hapësirën ku jetonin dhe duke mishëruar elementet e koleksionit që ishin përjashtuar prej tij, ata në thelb ia tjetërsuan gjendjen përbërëse. Në këtë pikëvështrim, projekti i subREAL-it mund të krahasohet me punën e artistëve

¹² Shih: Sven Spieker, “SubREAL During the 1990s: Ironic Monuments, Tainted Blood, and Vampiric Realism in a Time of Transition”, *ARTMargins Online*, 10.7.2013. Konsultuar më 31.10.2020.

amerikanë, si Mark Dion, që shpesh shprish ose “ngatërrojnë” zonat ekzistuese përjashtuese dhe klasifikimet. Për shembull, për punën *Schildbach Xylotheque (Ksiloteka e Shildbahut)* (2012), krijuar për documenta 13, Dion-i i shtoi gjashtë vëllime “moderne” një koleksioni ekzistues të shekullit XVIII, me libra të bërë me lëvore pemësh. Ai synonte të përfaqësonte drurët që nuk përfaqësoheshin në koleksionin e Schildbach-ut. Njësoj si rasti i subREAL-it, Dion sugjeron se shkatërrimi i arkivit, ashtu si edhe *ars oblivionalis* i Eco-s, është i vështirë të arrihet, nëse e mendojmë si një asgjësim total, që nuk lë as edhe një gjurmë. Ashtu si në rastin e shembujve të tjerë të diskutuar në këtë artikull, për Dion-in, puna me arkivin, si artist, është një proces aktiv asimilimi që ka ngarkesën e tij ndiesore, një ngarkesë që mund të përfshijë edhe shkatërrimin, po sërish, jo si forcë shkatërrimi metafizik ose “anarkivues”, po si një teknikë mediatike materiale, një *Kulturtechnik*.

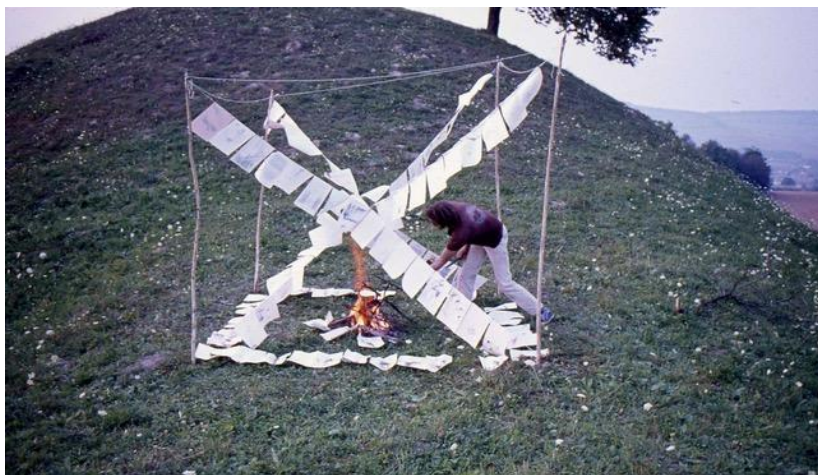


Fig. 1. MAMŮ, “Memorial Bunuș”, aksion, Vizeshalmok, Târgu Mureș, 1982. Fotografi e realizuar nga Károly Elekes. Riprodhuar me lejen e Károly Elekes és Ioan Bunuș.

“Shkatërrojini! -tha”...



Fig. 2. subREAL, “Deconstruction: Art History Archive series, Lesson 3”, instalacion, Künstlerhaus Bethanien, Berlin, 1995. Riprodhuar me lejen e Călin Dan dhe Iosif Király.

