

Τα ‘ντοκουμέντα’ της documenta 14

Αχειμάστος Ζηλωτής



Φωτογραφία που απεικονίζει την υποδοχή του Βρετανου γενικού διοικητή της Νέας Ζηλανδίας Λόρδου Plunket και της συζύγου του από τους αρχηγούς της φυλής Ngāi Tahu το 1905. Ο εικαστικός Nathan Pohio οικειοποιήθηκε αυτή τη φωτογραφία σε μια εγκατάσταση που παρουσίασε στη documenta 14 και οι επιμελητές της έκθεσης την τοποθέτησαν σε περίοπτη θέση στο Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης.

— μια προϊδέαση

Οι θεαματικές κινήσεις/πράξεις/επιλογές, ενώ έχουν καταγγελθεί από τον Guy Debord εδώ και μισό αιώνα, εξακολουθούν να μας απασχολούν, να μας αφορούν και να μας ταλαιπωρούν.

Οι λόγοι, κατά βάση, είναι δύο: ο πρώτος λόγος σχετίζεται με τη διαρκή εφευρετικότητα των κυρίαρχων σχέσεων παραγωγής, κάτι που επισημαίνει και μονότονα επαναλαμβάνει ο David Harvey, ενώ ο δεύτερος λόγος επηρεάζεται από την τεράστια υπεραξία που αποκομίζει η “πολιτιστική βιομηχανία”, από την καλλιέργεια και διαιώνιση άλλων, εξίσου εκμεταλλευτικών, συνθηκών, ζητήματα που εν πολλοίς έχουν ήδη προσδιορισθεί από τη Σχολή της Φρανκφούρτης.

— η αφόρμηση

Εξήγηση, για όλα αυτά τα εισαγωγικά, προκύπτει από την υπερβολική διαφήμιση, προβολή, διάχυση και εν τέλει επιβολή μιας δι-

οργάνωσης, που επίσημα ξεκίνησε την άνοιξη του 2017, με τίτλο “documenta 14”: μια, κατά σύμβαση και συνθήκη μόνο, άδολη και άωμη καλλιτεχνική έκθεση, που επαναλαμβάνεται κάθε πέντε χρόνια. Το θεματικό της περιεχόμενο ήταν πάντα η σύγχρονη καλλιτεχνική δημιουργία (contemporary art) και με έμφαση σε ό,τι πιο προωθημένο έχει προκύψει στον τομέα της ζωγραφικής, γλυπτικής, βίντεο, εγκαταστάσεις και επιτελέσεις, στην οποία προσέδωσαν ρόλο πολύ βαρύτερο από όσο, ήδη, είχε μέχρι τώρα, οι διοργανωτές και οι πολιτικές συγκυρίες της περιόδου.

—γενεαλογία των εκθέσεων

Στο σημείο αυτό, όμως, μάλλον θα χρειασθεί να αναφέρουμε/να υπενθυμίσουμε/και πιθανώς να εξηγήσουμε ορισμένα ζητήματα, τα οποία άπτονται της ιστορικά διαπιστωμένης συγκρότησης του **δυτικού πολιτικού φαινομένου**, όπως αυτό εξελίχθηκε και διαμορφώθηκε από το 1600 και μετά, σε συνδυασμό με τη συνδρομή που πάντοτε αναζητούσε από τα

πολιτιστικά συγκείμενα. Η εποχή αυτή, ενώ συμπίπτει με την πιο ακραία **απολυταρχική άσκηση** της πολιτικής εξουσίας, ταυτόχρονα είναι η **σπερματική περίοδος** όπου αρχίζουν να εφαρμόζονται, για πρώτη φορά, οργανωμένες και μεθοδευμένες πολιτικές, που σκοπό είχαν την επαύξηση της **πολιτικής νομιμοποίησης** και την εμπέδωση μιας αντίστοιχης **ιδεολογικής υπεροχής**.

Στη Γαλλία εκείνης της περιόδου και στην Αγγλία πολύ αργότερα έχουμε για πρώτη φορά τον κρατικό συντονισμό, όπως ήταν τότε καταληγμένος, ώστε οτιδήποτε καλλιτεχνικό να μην είναι αποτέλεσμα έμπνευσης, κλίσης και εκμάθησης μόνο των μορφών και των τεχνικών έκφρασης, αλλά και το προϊόν μιας ολόκληρης ιδεολογικής κατεύθυνσης, η οποία θα εξυπηρετούσε τις τότε πολιτικές ανάγκες του αντίστοιχου βασιλικού συστήματος για προβολή.¹ Οι φορείς που είχαν αναλάβει αυτό το σύνθετο και ασυνήθιστο μέχρι τότε έργο, ήταν αντίστοιχα η Académie française de peinture et de sculpture (1648) και η Royal Academy of Arts (1768).

Αυτό που για εμάς έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον είναι το γεγονός ότι όλη αυτή η μεθόδευση συνοδευόταν και από μια αξιοσημείωτη δημόσια προβολή: είτε στο Salon Carré στο Λούβρο στο Παρίσι είτε στο Old Somerset House και αργότερα στο Burlington House στο Λονδίνο. Αυτές οι εκθέσεις με εικαστικές δημιουργίες άρχισαν να διαμορφώνουν μια πρώτη, **προοιμιακή εκδοχή κοινής γνώμης**, δυνατότητα άγνωστη μέχρι τότε, η οποία στις μέρες μας έχει γιγαντωθεί κατά τρόπο αδιανόητο.

1. Το ότι υπήρχαν **προγραμματικές επιδιώξεις** ως προς την **πατρωνία** των καλλιτεχνών από τους δύο αυτούς φορείς δεν υπάρχει η παραμικρή αμφιβολία· άλλωστε έχουν ήδη γραφεί και δημοσιευθεί αρκετά για αυτό το θέμα. Ωστόσο, δεν μιλάμε ακόμα για προπαγάνδα, δεδομένου ότι η εκμάθηση μιας συμβολικής γλώσσας, όπως είναι η ζωγραφική, ήταν αποτέλεσμα μακροχρόνιας προσπάθειας, δοκιμών, κρίσεων και απορρίψεων.

Αυτή η μακροχρόνια διαδικασία διαμόρφωσης ύφους, γούστου, καλλιέργειας και εν τέλει στάσης ζωής, πέρα από τον οικονομικό επικαθορισμό, που γνωρίζουμε πολύ καλά ότι ήδη υπήρχε, εκεί γύρω στα 1851² συμπίπτει και με μια άλλη ενδιαφέρουσα, αλλά ταυτόχρονα δόλια πρακτική: είναι η ανάγκη για μια άλλη, επιπλέον δυνατότητα προβολής των όσων είχαν, ήδη, ‘επιτευχθεί’ μέχρι τότε. Πρόκειται για τις γνωστές Διεθνείς Εκθέσεις, που κατά καιρούς εμφανίζονται σε διάφορες πόλεις του κόσμου. Η συγκεκριμένη που έλαβε χώρα στο Λονδίνο ήταν απόδειξη της **παγκόσμιας κραταίωσης** της βρετανικής αυτοκρατορίας, η πρώτη του είδους της, με αρχιτεκτονικές κατασκευές ορόσημο (Crystal Palace) αλλά και μια ενδοκαπιταλιστική διάμαχη-απάντηση για την προηγηθείσα έκθεση στο Παρίσι, το 1844, με θέμα μόνο τη βιομηχανική παραγωγή της Γαλλίας. Προκύπτει επομένως μια κρίσιμη συστατική λειτουργία ως προς τον ρόλο των εκθέσεων, αφού μπορούσαν να λειτουργήσουν ως «**εμβλήματα ενός φετιχισμού προϊόντων**»³.

—η συσχέτιση

Η εμφάνιση της “documenta 14” στην Αθήνα, δεν ήταν τυχαία επιλογή και προφανώς ο υπότιτλος “**learning from Athens**”, μόνο γνωσιο-θεωρητική άσκηση μαθητείας από εμάς προς άλλους δεν ήταν. Επομένως, και η συσχέτιση στην οποία προβαίνουμε, ως προς προηγούμενες και αντίστοιχες διοργανώσεις εκθέσεων, σκοπό έχει και τη διασύνδεσή της μέσα σε ένα ευρύτερο **παιχνίδι εντυπώσεων και ελέγχου**.

2. Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations. Δεν πρέπει να παραγνωρίζουμε ότι πλησίαζε η έκρηξη της **δεύτερης βιομηχανικής επανάστασης**, επίσης.

3. “Karl Marx saw the exhibition as an emblem of a capitalist fetishism of commodities” [https://www.clevelandart.org/research/in-the-library/collection-in-focus/great-exhibition, προσπελάστηκε 20 Αυγούστου 2017]

Το αγγλικό υπόδειγμα-απόδειξη του 1851 σχετικά με το ποιος διευθύνει τις τύχες του τότε κόσμου, προφανώς ζήτησε και η “documenta 14” επιλέγοντας τον λεγόμενο **ηπιότερο τρόπο**, αυτό του πολιτισμού, για να επιτύχει μια ανάλογη **ηγεμονία**.

Το πρόβλημα με το γερμανικό παράδειγμα έγκειται στο ότι αυτή η διοργάνωση δεν χαρακτηρίζεται από μια αντίστοιχη μακράιωνη παράδοση, ενώ άλλες εκθέσεις καλύπτουν επάξια ανάλογες ανάγκες **συλλεκτήριων προβολών**, όπως είναι η biennale στη Βενετία. Παρόλα αυτά, καθίσταται ίσως εκ των υστέρων σαφέστερο, γιατί μόλις το 1955 ξεκίνησε η ανά πέντε χρόνια έκθεση στο άσημο Kassel, στα σύνορα Ανατολικής και Δυτικής Γερμανίας: στην απαρχή του ψυχρού πολέμου, ήταν ο μόνος τρόπος που θα μπορούσε μια κατεστραμμένη και κατακερματισμένη χώρα να ξαναμπεί στον **χάρτη των συμβολικών παρουσιών**. Και μάλιστα επιλέγοντας τη **σύγχρονη τέχνη**, που ήταν τότε εξ ορισμού περισσότερο ανατρεπτική και κριτική, δεν προκαλούσε **αρνητικούς συμβολισμούς** ή πιθανούς **συνειρμικούς συσχετισμούς κατεξουσίασης** και, τέλος πάντων, το πεδίο ανταγωνισμού θα ήταν η τέχνη και όχι η βιομηχανία ή η τεχνολογία. Η **αποπολιτικοποίηση** τέτοιων ενεργειών μας δείχνει την **επικοινωνιακή διαπερατότητα** για να επιπλεύσει μια περίπτωση χώρας, όταν όλοι ήταν καχύποπτοι, δύσπιστοι και επιφυλακτικοί μετά τη λήξη του Β' παγκοσμίου πολέμου, μαζί της.

—Μια εκδοχή οριενταλισμού και λανθάνουσας νεο-αποικιοκρατίας

«Learning from Athens»: γιατί και τι θα μάθεις, άραγε, από την Αθήνα; Αυτός ήταν ο **υπότιτλος-password**, που θα έκανε τη διαφορά, θα άλλαζε τον χάρτη, κλπ. Με μια οιονεί **παραχωρητική διατύπωση**, η οποία πιο πολύ για να κολακεύσει έχει λεχθεί, κανονίζονται



Ο πρόεδρος της Ομοσπονδιακής Δημοκρατίας της Γερμανίας στα εγκαίνια της έκθεσης στην Αθήνα

όλοι οι χώροι, δημόσιοι και ιδιωτικοί,⁴ που έχουν σχέση με καλλιτεχνικές δραστηριότητες, στεγασμένοι και υπαίθριοι, να είναι διαθέσιμοι στη διάρκεια των τριήμερων εγκαινίων σε όλη την Αθήνα. Ταυτόχρονα, το Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης που δεν λειτουργεί ανοίγει για τη “documenta 14”, ενώ παράλληλα εγκαινιάζεται από τους δύο προέδρους δημοκρατίας πανηγυρικά η έκθεση.

Στην κυριολεξία πρόκειται για μια **επικοινωνιακή καταϊγίδα**, η οποία λειτουργεί με **όρους ασφυξίας**, ειδικά για όσους έχουν κριτική πρόθεση απέναντι σε τέτοια θέματα και θεάματα κατανάλωσης, εντυπωσιασμού και επιβολής.

Ο μόνος τρόπος να μάθεις κάτι από ένα μέρος είναι όταν πηγαίνεις και ακούς και βλέπεις, όσο πιο **αδιαμεσολάβητα** μπορείς, τηρουμένων των προσωπικών προτιμήσεων, κατανοήσεων και αντιλήψεων, όλα όσα συμβαίνουν. Τούτο, πρακτικά, συνεπάγεται ότι θα είχε προκύψει μια τεράστια **μόχλευ-**

4. Ακόμα και οι ιδιωτικές γκαλερί, κυρίως οι εντός των τειχών, αλλά και όσες εναλλακτικές είναι διάσπαρτες σε Γκάζι, Μεταξουργείο, Θησείο, Πετράλωνα, Πειραιώς άνοιξαν εκείνο το 3ήμερο για να συμβάλλουν στο όλο hip που προφανώς οφείλει να συμβαίνει... σε τέτοιας τάξεως διοργανώσεις.

ση όλου του καλλιτεχνικού σύμπαντος, με δημιουργούς ακόμα και αποκομμένους/προγραμμαμένους από τα γνωστά κυκλώματα προβολής και μάλιστα σε ένα διαλεκτικό πλαίσιο συμπαρουσίασης με άλλες/ους δημιουργούς, που θεωρητικά θα εξέθεταν έργα τους.

Αντιθέτως, υπήρχε απομάκρυνση και αποσπασματοποίηση και οι μόνες εξαιρέσεις που κατεγράφησαν ήσαν όσες υπάκουαν στα προειλημμένα **αφηγηματικά σχήματα** των διοργανωτών της έκθεσης.

Η **εξωτικοποίηση** ενός **τόπου** και των **κατοίκων** του δεν μπορεί να αποτελεί θέμα καταγγελίας, εάν αφορά στη βρετανική αποικιοκρατία. Μπορεί να αφορά και τους καταγγέλλοντες διοργανωτές, όταν αφορμούνται από μια πόλη, η οποία γίνεται κατανοητή μόνο όπως επιβάλλουν και προτιμούν οι ίδιοι.⁵

Οι γενικές επισημάνσεις, ως περιεχόμενο καταγγελτικό, θα έφθαναν αν δεν προέκυπταν και μερικά ακόμα πιο ιδιότυπα **δείγματα χειρισμού** και **χειραγώγησης**: δεν υπήρχε ένας κατάλογος ανά εκθεσιακό χώρο, όπου θα μπορούσες να ανατρέξεις και να βρεις ονόματα καλλιτεχνών, τίτλους και φωτογραφίες των έργων τους. Αντίθετα, είχε εκδοθεί ένα ημερολόγιο, όπου σε μια τυχαία μέρα υπήρχε και μια τυχαία εγγραφή που αφορούσε κάποιον/α δημιουργό. Η μόνη πρωτοτυπία ήταν η προσθήκη κάτω αριστερά σε κάθε αρχική ημερολογιακή σελίδα μιας προσωπικής χρονολογικής επισήμανσης του/της αναφερόμενου/ης. Η άλλη μεγάλη έκπληξη ήταν το λεγόμενο αναγνωστικό (reader, κατά κυριολεξία, στα αγγλικά), το οποίο είχε αναλάβει να προωθήσει και να προχωρήσει ό,τι υπόλοιπο **δογματοποίησης** –δεν είχε προλάβει να συμβεί στον θεατή– εκεί.

Θα μπορούσε να ειπωθεί ότι επρόκει-

5. Ήταν χαρακτηριστικό το είδος της γραμματοσειράς, που είχε επιλεγεί για τη γλώσσα που μιλάμε και γράφουμε: παρέπεμπε σε μια ιδιότυπη **πρόχειρη χειρογραφή**, η οποία κατέληγε να θυμίζει το **ιδιόγραφο συμπλήρωμα** στα **κενά σημεία** ενός τυπωμένου κειμένου...

το για μια απλή κίνηση εντυπωσιασμού ενός, όντως, **ιθαγενούς ‘ακροατηρίου’** επισκεπτών, θεατών, ειδικών και καλλιτεχνών. Και ίσως προς την κατεύθυνση αυτή να κινήθηκε η όλη ιστορία, διότι δεν προσέλκυσε όσους θεατές θα περίμεναν. Ενδεχομένως αυτό να έχει ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον, δεδομένης της – ήδη– ασκούμενης πολιτιστικής πολιτικής που εφαρμόζουν, τόσο η στέγη όσο και το κέντρο πολιτισμού ίδρυμα σταύρος νιάρχος: στοχεύει σε νεωτερισμούς ειδικά, η πρώτη, και σε εμπέδωση της επικράτησής του με δωρεάν συναυλίες, το δεύτερο. Για να λεχθεί, επί τέλους, το παραλλαγμένο του Noam Chomsky: **manufacturing new audiences**. Κάτι που η “documenta 14”, ως πρώτη φορά... δεν πέτυχε!

—Post scripta:

1. Η αμηχανία του καθεστωτικού τύπου ήταν καταπληκτική και κυμάνθηκε από τη βαθειά ενόχληση της Καθημερινής, μέχρι το επίπεδο ανοησίας των υπολοίπων.
2. Η άνεση των διοργανωτών να μετέρχονται θεωρητικών σχολών και παισιών, αδιαφορώντας για το αν κινδυνεύουν να είναι αλλοπρόσαλλοι ή αντιφατικοί.
3. Το εφήμερο και η ματαιότητα στο έντυπο που εξέδιδαν κάθε δεύτερη Παρασκευή –σύμφωνα με τη λογική, αισθητική και ιδεολογία των εντύπων της Πέμπτης, που καιρία έχουν αποκληθεί «φρηπρέζες» (από το free press)– ήταν ευθέως ομολογία και ανάλογα τόσο του **pink-washing** που έκαναν στην κοινότητα λοατκι, όσο και των **ανθρωπολογικών cliché** που απλόχερα χρησιμοποίησαν για να ξανα-αφηγηθούν τα πάντα σε σχέση με όλον τον κόσμο. Απλά, περιμένετε το (εν μέρει ανακατασκευασμένο ανάκτορο της Πρωσίας) Humboldt Forum στο Βερολίνο να ολοκληρωθεί και τότε να δείτε τι ωραία που θα είναι όλα...