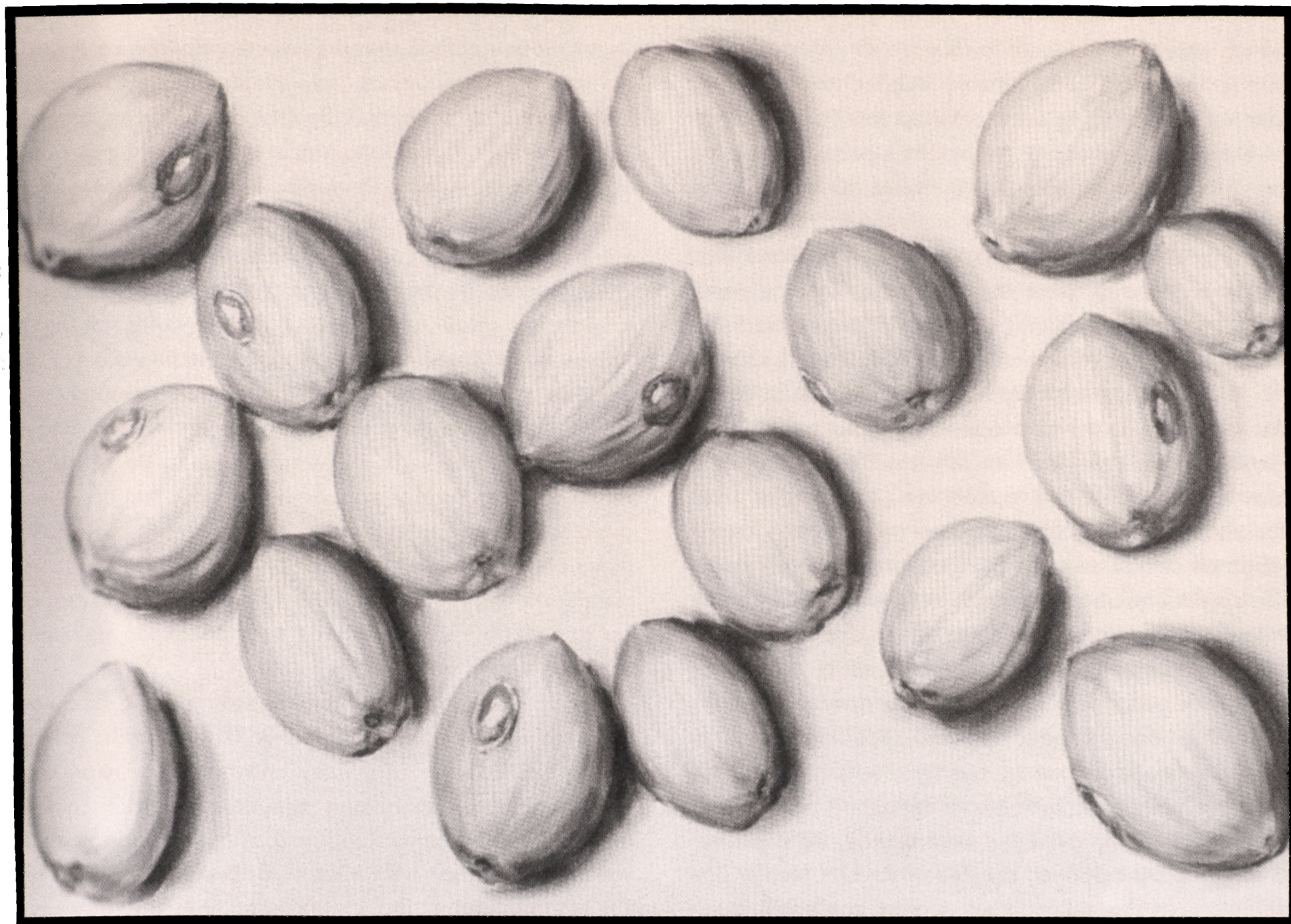


ΧΡΗΣΕΙΣ ΤΟΥ «ΔΗΜΟΣΙΟΥ» ΣΤΗ DOCUMENTA 12: Η ΠΟΛΩΝΙΚΗ ΣΤΙΓΜΗ

ΚΩΣΤΗΣ ΣΤΑΦΥΛΑΚΗΣ



Lisa Milroy, 1986

Στα τέλη της δεκαετίας του '90 και στις αρχές του νέου αιώνα οι μεγάλες διεθνείς καλλιτεχνικές διοργανώσεις άρχισαν να αποκτούν τη μορφή ενός παγκόσμιου καλλιτεχνικού πανοράματος που δεν ενδιαφέρεται μόνο για την ουδέτερη καταγραφή των καλλιτεχνικών τάσεων των διαφόρων χωρών. Οι επιμελητές αυτών των εντυπωσιακών εγχειρημάτων απέκτησαν έντονο ενδιαφέρον για τις πιο ριζοσπαστικές μορφές καλλιτεχνικής παραγωγής του πλανήτη και επιχείρησαν να πλαισιώσουν την παραγωγή αυτή με αιχμηρό θεωρητικό και πολιτικό λόγο. Οι Documenta 10 (1997) και 11 (2002) συνιστούν ίσως κορυφώσεις αυτής της διαδικασίας ριζοσπαστικοποίησης της επιμέλειας. Ωστόσο, σήμερα, όλο και περισσότεροι αναλυτές θέτουν το ερώτημα: «ποια η σχέση των πολύπλοκων πολιτιστικών μηχανισμών που ονομάζονται μεγάλες διεθνείς καλλιτεχνικές διοργανώσεις του 21ου αι.» με την πολιτική δημόσια σφαίρα των κοινωνιών, που με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, εκπροσωπούνται στα πλατό των διοργανώσεων αυτών;» Πώς μπορούν καλλιτεχνικές πρακτικές όπως αυτές της δημόσιας τέχνης (public art) να επηρεάσουν το υπερ-

Ο Κωστής Σταφυλάκης είναι θεωρητικός τέχνης, υποψήφιος διδάκτορας στο Τμήμα Πολιτικής Επιστήμης και Ιστορίας του Παντείου Πανεπιστημίου.

χειλισμένο περιβάλλον των πανοραμικών αυτών διοργανώσεων και να παρέμβουν στην επιμελητική τους στρατηγική; Όσοι επισκέφτηκαν την Documenta 12 και πρόλαβαν να δουν το σύνολο των έργων θα έχουν μάλλον ήδη υποψιαστεί ότι το έργο που επιτακτικά μας καλεί να διατυπώσουμε ξανά τα ερωτήματα αυτά δεν είναι άλλο από το βίντεο με τίτλο «Them» του Πολωνού κινηματογραφιστή Artur Zmijewski, το οποίο παρουσιάστηκε στο κέντρο νέων του Κάσσελ, Kulturzentrum Schlachthof.

Στο δεκαπεντάλεπτο βίντεο του Zmijewski ερχόμαστε αντιμέτωποι με ένα εκρηκτικό πείραμα. Ο καλλιτέχνης θα καλέσει τέσσερις διαφορετικές ομάδες της πολιτικής ζωής της Πολωνίας σε ένα workshop που θα υλοποιηθεί σε διαδοχικές συνεδρίες. Η πρώτη ομάδα αποτελείται από ηλικιωμένες γυναίκες, ακροάτριες του περίφημου πολωνικού Radio Maryja, ενός καθολικού, εθνικιστικού και ούλτρα-συντηρητικού ραδιοφωνικού σταθμού που ασκεί κριτική στην μετα-κομμουνιστική Πολωνία, προβάλλει θεωρίες συνωμοσίας και στηρίζει ανοικτά το δεξιό τέως-κυβερνητικό κόμμα του Νόμου και της Δικαιοσύνης. Η δε καθολική και συχνά αντι-σημιτική του ρητορεία έχει φέρει σε αμηχανία ακόμα και το ίδιο το Βατικανό οδηγώντας τον νέο Πάπα να ασκήσει ήπια κριτική εναντίον του. Η δεύτερη ομάδα που συμμετέχει στο workshop ανήκει και αυτή στο χώρο της καθολικής ακροδεξιότητας και αποτελείται από μέλη της πολωνικής νεολαίας, μιας οργάνωσης που πρόσκειται στη διαβόητη Λίγκα των Πολωνικών Οικογενειών. Η τρίτη ομάδα αποτελείται από μέλη μιας αριστερής νεολαιϊστικής οργάνωσης που ασχολείται με τα ανθρώπινα δικαιώματα, ενώ η τέταρτη ομάδα αποτελείται από νεαρούς Πολωνό-Εβραίους. Αφού ο Zmijewski υποδεχτεί και τις τέσσερις ομάδες σε ήρεμο κλίμα στο εσωτερικό ενός κλειστού χώρου που θυμίζει έντονα εργαστήριο σχολής καλών τεχνών, θα αναθέσει και στις τέσσερις ομάδες την ίδια αποστολή. Να ζωγραφίσουν σε μεγάλο, εμβληματικό μέγεθος κάτι που εκφράζει τον ιδεολογικό τους προσανατολισμό. Οι συνεδρίες που θα ακολουθήσουν θα θυμίσουν προς στιγμήν κάποιο είδος ομαδικής ψυχοθεραπείας. Με αφοσίωση και ευλαβικότητα, οι γυναίκες του Radio Maryja θα ζωγραφίσουν μια μεγαλοπρεπή εκκλησία. Τα μέλη της πολωνικής νεολαίας θα ζωγραφίσουν ένα σπαθί, έμβλημα των Πολωνών βασιλέων, στο κέντρο της πολωνικής σημαίας. Οι νεαροί Εβραίοι θα ζωγραφίσουν το περίγραμμα της Πολωνίας όπως φαίνεται στο χάρτη τοποθετώντας στο κέντρο την λέξη «Πολωνία» στα Εβραϊκά. Η ομάδα των αριστεριστών θα ζωγραφίσει κι αυτή την Πολωνία γράφοντας πάνω την λέξη «ελευθερία». Στην επόμενη συνάντηση των ομάδων, ο Zmijewski θα τυπώσει το κάθε σύμβολο που οι ομάδες ζωγράρισαν σε μπλούζες, τις οποίες θα μοιράσει πίσω στα μέλη των ομάδων ανάλογα με αυτό που ζωγράρισαν.

Αφού όλοι φορέσουν τις μπλούζες με τα σύμβολά τους, ο Zmijewski θα ζητήσει από την κάθε ομάδα να παρέμβει στα σύμβολα, στις ζωγραφιές και τις κατασκευές της άλλης, ανάλογα με τα ερεθίσματα που της προκαλούν. Η αρχική ατμόσφαιρα συνύπαρξης και ανεκτικότητας θα εκλείψει ταχύτατα. Μια νεαρή κοπέλα από την ομάδα των αριστεριστών θα αρχίσει να μονολογεί μπροστά στην κάμερα ενάντια στην πολωνική νεολαία. Θα πάρει ένα ψαλίδι και θα επιχειρήσει να ψαλιδίσει το μπλουζάκι της αντίπαλης ομάδας. Τα μέλη της πολωνικής νεολαίας θα αντιδράσουν αρχικά ειρηνικά υποστηρίζοντας το δικαίωμά τους να πιστεύουν σε μια καθαρή καθολική Πολωνία. Ένας εκ των αριστεριστών θα ζωγραφίσει τη σημαία του ουράνιου τόξου, σύμβολο του κινήματος των gay, πάνω στη σημαία της λευκής Πολωνίας. Η πολωνική νεολαία θα αντιδράσει βάζοντας λευκή την πολύχρωμη σημαία των αριστεριστών. Τότε, ο νεαρός αριστεριστής θα κόψει το ουράνιο τόξο σε σχήμα ανθρώπινης φιγούρας, θα κόψει το βασιλικό σπαθί από το χάρτη της Πολωνίας και θα το καρφώσει στην πολύχρωμη φιγούρα κατασκευάζοντας το μνημείο του πεσόντα ομοφυλόφιλου. Οι γυναίκες του Radio Maryja θα τον ρωτήσουν με ανακριτικό ύφος: «είσαι ομοφυλόφιλος;». Οι νεαροί Εβραίοι θα ζωγραφίσουν τότε το αστέρι του Δαβίδ πάνω στην πολωνική σημαία. Η σύρραξη θα συνεχιστεί έως ότου η μία ομάδα βάλει φωτιά στις ζωγραφιές της άλλης και πετάξει από το παράθυρο τα εχθρικά σύμβολα. Ο σκηνοθέτης θα εισβάλει στο χώρο κρατώντας έναν πυροσβεστήρα προσπαθώντας να σβήσει τις φωτιές.

Αν κανείς επιχειρήσει μια ανασκόπηση της ιστορίας της μετα-κομμουνιστικής Πολωνίας θα αντιληφθεί ότι το βίντεο συλλαμβάνει τη μάλλον απότομη κλιμάκωση του θρησκευτικού και πολιτικού εξτρεμισμού, μια έκρηξη που δεν ερμηνεύεται με απλοϊκά ιστορικά κλισέ σχετικά με τον εν υπνώσει πολωνικό εθνικισμό και συντηρητισμό. Το 1989, το, ιδρυμένο από τον Walesa κόμμα της αλληλεγγύης θα θριαμβεύσει στις ελεύθερες εκλογές επηρεάζοντας σημαντικά την νέο-σχηματισθείσα κυβέρνηση. Το 1990 ο Walesa θα κερδίσει τις προεδρικές εκλογές με 74% των ψήφων. Ωστόσο, οι προσπάθειες να μετατραπεί η Πολωνία με γοργά βήματα σε μια οικονομία της αγοράς θα οδηγήσουν σε οικονομικές δυσκολίες και σε πολιτική απογοήτευση. Στο κλίμα αυτό, η εξουσία θα επιστραφεί το 1993 στους πρώην κομμουνιστές και ο Aleksander Kwasniewski με το κόμμα της Δημοκρατικής Αριστεράς θα κερδίσει την προεδρία από τον Walesa. Στο νέο αιώνα, η Πολωνία θα γίνει μέλος του ΝΑΤΟ, θα εισέλθει στην Ευρωπαϊκή Ένωση και θα μεταβληθεί στο βασικότερο ίσως υποστηρικτή των Η.Π.Α. και της Βρετανίας στον πόλεμο του Ιράκ στέλνοντας 2.000 στρατιώτες και αναλαμβάνοντας την ηγεσία μιας πολυεθνικής δύναμης 9.000

στρατιωτών. Το 2004 τα οικονομικά σκάνδαλα της κεντρικής κυβέρνησης θα οδηγήσουν στην παραίτηση του πρωθυπουργού Leszek Miller και το 2005 ο συντηρητικός Lech Kaczynski θα αντικαταστήσει στην προεδρία τον πρώην κομμουνιστή Aleksander Kwasniewski και θα ορίσει πρωθυπουργό τον οικονομικό σύμβουλο του δεξιού κόμματος του Νόμου και της Δικαιοσύνης Kazimierz Marchinkiewicz. Το 2007, λόγω κακής συνεργασίας ανάμεσα στους δύο άντρες, ο Marchinkiewicz θα παραιτηθεί και ο πρόεδρος Kaczynski θα χρήσει πρωθυπουργό τον δίδυμο αδερφό του, Jaroslaw Kaczynski, ηγέτη του δεξιού κόμματος. Ο δίδυμος αδερφός του θα σχηματίσει μια συμμαχία ισχυρής πλειοψηφίας σε συνεργασία με δύο μικρά ακροδεξιά κόμματα, το κόμμα της Αυτό-Άμυνας και την Λίγκα των Πολωνικών Οικογενειών. Τα δύο αυτά λαϊκιστικά, εθνικιστικά, αντι-σημιτικά και αντι-ευρωπαϊκά κόμματα, σε συνεργασία με το κόμμα του Νόμου και της Δικαιοσύνης, θα εκμεταλλευτούν την απογοήτευση από την κεντρώα πολιτική, θα κατατρομάξουν την Ευρωπαϊκή Ένωση με ακραίες διεκδικήσεις και με τον έντονο ευρωσκεπτικισμό τους, θα προβάλλουν επιχειρήματα ενάντια στις εκτρώσεις, στους ομοφυλόφιλους και στη νομιμοποίηση των μαλακών ναρκωτικών, θα ταχθούν υπέρ της επαναφοράς της θανατικής ποινής. Μετά από μήνες πολιτικής αναταραχής η συμμαχία του Kaczynski θα καταρρεύσει, το κοινοβούλιο θα υπερψηφίσει την διάλυσή του και ο νέος πρωθυπουργός θα είναι και πάλι κεντρώος.

Το βίντεο του Zmijewski δεν καταγράφει απλώς ορισμένες διαχρονικές σταθερές του πολωνικού εθνικισμού, όπως ο καθολικισμός, η θρησκευτικά ομογενοποιημένη συνείδηση του πολωνικού πληθυσμού, η κατήχηση κ.λπ., αλλά μάλλον απαθανατίζει μια ζοφερή στιγμή της σύγχρονης πολιτικής ζωής της Πολωνίας. Αναλυτές παρατηρούν ότι ενώ ο ριζικός εθνικισμός ήταν νεκρός στην Πολωνία για παραπάνω από μισό αιώνα ξαφνικά βρέθηκε να έχει το δικό του τύπο, το δικό του ραδιοφωνικό σταθμό, ισχυρούς συμμάχους στους κόλπους της εκκλησίας και ισχυρότατη εκπροσώπηση στο κοινοβούλιο. Στο βίντεο, η απότομη έκρηξη των παθών καθίσταται ακόμη πιο έντονη καθώς, επιτελείται στον «ουδέτερο» χώρο του στούντιο, με τους λευκούς τοίχους, τις μπογιές και τη γραφική ύλη, δίχως άλλο συμβολικό πλαίσιο να τη συγκρατεί. Ο λευκός αυτός «μη-τόπος» του εργαστηρίου τοποθετεί τις συμπεριφορές στο μικροσκόπιο, μεγεθύνει τους στερεοτυπικούς ρόλους που τα υποκείμενα αναλαμβάνουν να παίξουν, είναι ουσιαστικά ο χώρος μιας απόλυτα μπρεχτικής αποξένωσης, μιας τακτικής του σοκ στην οποία θα επανέλθω. Επιπλέον, οι μπλούζες με τα σύμβολα που ο σκηνοθέτης μοιράζει στην κάθε ομάδα προσδίδουν στο εγχείρημα τη διάσταση ενός αγώνα,

ενός ματς, στο πλαίσιο του οποίου ο καθένας οφείλει να αναλάβει μια ορισμένη θέση.

Η σκηνοθετική αυτή επιλογή δεν είναι καθόλου τυχαία αν αναλογιστούμε τις θέσεις του ίδιου του σκηνοθέτη ως προς τις σύγχρονες μορφές τέχνης κοινωνικού παρεμβατισμού, συνεργατικής και συλλογικής βάσης. Οι θέσεις του μάλλον τον κατατάσσουν σε μια αιρετική τάση καθώς, δεν συμμερίζεται την ηθικολογική θεωρία του καλλιτεχνικού κοινωνικού παρεμβατισμού η οποία θέλει τον καλλιτέχνη να εκμηδενίζει το εγώ του, την «κυριαρχική» διάσταση της αυθεντίας του χάριν μιας κοινωνικά τελεσφόρου παρέμβασης στην κοινότητα, στον κοινωνικό ιστό κ.λπ. (όπως πρεσβεύουν, για παράδειγμα, οι θεωρίες που έχουν διατυπώσει οι Suzanne Lacy, Grant Kester, Lucy Lippard κ.ά.). Ο Zmijewski έχει γράψει μια σειρά από δοκίμια που εξερευνούν τη σύγχρονη κοινωνική διάσταση των καλλιτεχνικών πρακτικών. Ένα από αυτά θυμίζει έντονα μανιφέστο και έχει τον τίτλο «Εφαρμοσμένες Κοινωνικές Τέχνες» (Applied Social Arts). Στο δοκίμιο αυτό τονίζει πως η πρωτοποριακή τέχνη βαρύνεται παραδοσιακά με ένα αίσθημα ντροπής και ενοχής στο βαθμό που η πολιτικά δεσμευμένη τέχνη οδήγησε στη στήριξη ολοκληρωτικών αισθητικών. Κάθε έννοια δέσμευσης κατέληξε ύποπτη και κάθε απόπειρα συμμετοχής στη δημόσια ζωή συνοδευόταν από μηχανισμούς απώθησης και απάρνησης. Ένα τυραννικό υπέρ-εγώ εγκλωβίζει τη σύγχρονη τέχνη μέσα σε ένα βραχυκύκλωμα «χρέους» και «εξέγερσης». Η σύγχρονη τέχνη κάνει το «καθήκον» της, συμμετέχει στη διεθνή οικονομική ζωή διαμορφώνοντας περιβάλλοντα, παράγοντας συστήματα οπτικής πληροφορίας, σχεδιάζοντας βιομηχανικά αγαθά κ.λπ., από την άλλη εξεγείρεται ενάντια σε ορισμένα ταμπού, υπόσχεται όνειρα και ελευθερία, παράγει κοινωνική γνώση. Στο σύγχρονο αυτό περιβάλλον η εξέγερση μετατρέπεται σε καθήκον και το καθήκον σε εξέγερση.¹

Ο Zmijewski πιστεύει ωστόσο, πως η σύγχρονη τέχνη έχει κατορθώσει κάποια βήματα εξόδου από την ατελέσφορη αυτή διαλεκτική διεκδικώντας μια παράδοξη θέση, αυτή του «εμπλεκόμενου παρατηρητή». Έχει αναπτύξει δηλαδή κριτικές των κοινωνικών στερεοτύπων, αλλά δεν έχει ωστόσο πετύχει να αντιπροτείνει μορφές γνώσης που να μπορούν να αμφισβητήσουν ριζικά τον επιστημονισμό γιατί τα αντικείμενα που προτείνει μοιάζουν ακόμα «ανιδιοτελή», «αυτόνομα», «αισθητικά προϊόντα». Η σύγχρονη τέχνη πρέπει για τον Zmijewski να μετατρέψει την ίδια την αυτονομία της σε εργαλείο στην υπηρεσία των κοινωνικών επιστημών και της πολιτικής. Όπως ακριβώς η τέχνη εκτελεί ορισμένες νοητικές διαδικασίες και συσσωρεύει γνώση για τους τρόπους οπτικής δράσης, έτσι ακριβώς θα μπορούσε να παραγάγει και να συσσωρεύει γνώση σχετικά με τις κοινωνικές σχέσεις.

Όσο ιδεαλιστική κι αν φαίνεται η πρόταση αυτή θα πρέπει σαφώς να γίνει κατανοητή σε αντιδιαστολή με την απόπειρα ορισμένων καλλιτεχνικών πρακτικών κοινοτικής τέχνης να μπαλώσουν τον κοινωνικό δεσμό προσφέροντας υπηρεσίες στην κοινότητα, υπηρεσίες που υποκαθιστούν την κρατική πρόνοια.² Αντίθετα, όπως έχει τονίσει η Βρετανίδα κριτικός Claire Bishop, έργα όπως αυτά του Jeremy Deller, του Phil Collins, του Artur Zmijewski, του Carsten Höller κ.ά. καταφέρνουν συχνά να υπερβούν το αίσθημα ενοχής και να αξιοποιήσουν τις κοινωνικές σχέσεις για να ανακαλύψουν στο εσωτερικό τους τον πολύπλοκο κόμβο ανάμεσα στην απόλαυση, την ορατότητα, τη συμμετοχή και τις κοινωνικές συμβάσεις.³ Το σημείο που είναι σαφώς προβληματικό στην πλειοψηφία των πρακτικών που λαμβάνουν ως πρώτη ύλη τις κοινωνικές σχέσεις είναι η ίδια η ιδέα της πλήρους απορρόφησης της αυτονομίας της τέχνης από την κοινωνική και πολιτική πράξη, η ιδέα της απόλυτης συμφιλίωσης του αισθητικού και του κοινωνικού. Ο λόγος που μια τέτοια συμφιλίωση είναι πια σήμερα αδύνατη έχει αναλυθεί επαρκώς από τον Jacques Ranciere. Για τον τελευταίο, στη νεωτερικότητα, η σχέση του αισθητικού με το κοινωνικό διέπεται από μια ριζική παραδοξότητα, από μια αντινομία. Στο «αισθητικό καθεστώς της τέχνης», όπως ονομάζει την εποχή που ξεκινά με τον Schiller και φτάνει μέχρι τις μέρες μας, οι όροι ύπαρξης μιας τέχνης με πολιτική δυναμική έχουν θεμελιωθεί τόσο πάνω στην αυτονομία της τέχνης, ως μια δραστηριότητα που δεν συμπίπτει με την εργαλειακή ορθολογικότητα, όσο και στην ετερονομία της τέχνης, στην εγγύτητά των αισθητικών πρακτικών με το πολιτικό πράττειν, στην «αποβλεπτικότητα» τους στην πολιτική ζωή. Αυτός ο κόμβος είναι ανυπέρβλητος και αποτελεί αναγκαία συνθήκη κάθε τέχνης που επιδιώκει να παίξει ρόλο στην κοινωνική αλλαγή. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Ranciere σε ένα κείμενό του για την «πολιτική της αισθητικής»: «στο αισθητικό καθεστώς της τέχνης [βλ. νεωτερικότητα], η τέχνη είναι πολιτική εφόσον τα αντικείμενά της ανήκουν σε μια χωριστή σφαίρα· είναι επίσης πολιτική εφόσον τα αντικείμενά της δεν έχουν καμία ειδοποιό διαφορά σε σχέση με τα αντικείμενα άλλων σφαιρών.»⁴

Αν εξετάσουμε καλύτερα ένα έργο σαν το «Them» του Zmijewski, αυτό που κατά βάθος συμβαίνει δεν είναι ακριβώς ένα παιχνίδι με το όριο ανάμεσα στην αυτονομία και την ετερονομία του αισθητικού, όπως ακριβώς το περιγράφει ο Ranciere; Η επιτέλεση του πολιτικού ανταγωνισμού που λαμβάνει χώρα ανάμεσα στις ομάδες του βίντεο δεν καθίσταται δυνατή ακριβώς επειδή τα υποκείμενα βρίσκονται εντός των πλαισίων ενός πειράματος με κάμερες, μικρόφωνα και σκηνοθέτη; Το «τεχνητό» περιβάλλον του παράδοξου αυτού σκηνικού δεν προσφέρει την αφορμή για την πυροδότηση μιας σύγκρουσης που

σε άλλο πλαίσιο θα μπορούσε να λάβει εντελώς διαφορετικές και ίσως αιματηρές διαστάσεις; Η αυτονομία του αισθητικού δεν έγκειται εδώ ακριβώς στο γεγονός ότι τα υποκείμενα εκδηλώνουν μια ιδιόμορφη αναστοχαστικότητα, πείθουν τους ίδιους τους εαυτούς τους ότι δεν πρόκειται για μια πραγματική συνθήκη, αλλά για ένα πείραμα, αποφεύγοντας έτσι μια κατά μέτωπο σύγκρουση; Από την άλλη, η πρόκληση της επικείμενης σύρραξης των ομάδων εκ μέρους του σκηνοθέτη δεν βασίζεται ακριβώς στο γεγονός ότι υπάρχει ένα πεδίο πολιτικού ανταγωνισμού που βρίσκεται «πάντα ήδη» εκτός του στούντιο και το οποίο δεν θα μπορούσε ποτέ να εκπροσωπηθεί και να δικαιωθεί πλήρως στο εσωτερικό του; Η ετερονομία του αισθητικού δεν έγκειται ακριβώς στο γεγονός ότι οι ταυτότητες των υποκειμένων κατασκευάζονται, συγκρούονται, εξαρθώνονται σε ένα χώρο που είναι καταστατικά μη αναπαραστάσιμος, που δεν μπορεί ποτέ να οριοθετηθεί ικανοποιητικά από την αισθητική διάσταση; Οι πρακτικές αυτές, τα «πειράματα» της σύγχρονης κοινωνικής τέχνης, παράγουν σίγουρα ένα είδος κοινωνικής γνώσης παίζοντας ακριβώς με το εκάστοτε όριο του κοινωνικού και του αισθητικού.

Ωστόσο, αν θέλουμε να εντοπίσουμε εκείνο το κρίσιμο στοιχείο που μας κάνει να στεκόμαστε μπροστά στο βίντεο του Zmijewski και να θεωρούμε ότι πρόκειται για κάτι που αφορά την ίδια μας την ταυτότητα, θα έπρεπε να συνυπολογίσουμε μια τέτοια πρακτική στο χάρτη της «δημόσιας τέχνης» (public art). Ποια έννοια όμως της «δημόσιας τέχνης» αρμόζει στη συγκεκριμένη περίπτωση; Φυσικά, όχι μια έννοια του έργου τέχνης που εκτίθεται σε δημόσια χώρο ή μιας δράσης που πραγματοποιείται για το δημόσιο καλό. Θα ήθελα να ισχυριστώ ότι το μοντέλο του «κοινωνικού στούντιο» του Zmijewski, όπως ονομάζει τους χώρους που επιτελούνται τα πειράματά του, αποτελεί μια άλλη εκδοχή της δημόσιας τέχνης που διεισδύει στο πυρήνα της ίδιας της έννοιας του «δημόσιου». Και ίσως φαίνεται παράδοξο να αναγνωρίσουμε ως «δημόσια τέχνη» ένα βίντεο που καταγράφει μια δραστηριότητα σε κλειστό-εργαστηριακό χώρο, αλλά δεν νομίζω ότι θα μπορούσαμε να κάνουμε αλλιώς αν ακολουθήσουμε το σκεπτικό της πιο οξυδερκούς θεωρητικού του χώρου και της δημόσιας τέχνης των τελευταίων 20 χρόνων, της Rosalyn Deutsche. Η τελευταία έχει ακριβώς τονίσει πως δεν αρκεί μια καλλιτεχνική, πολεοδομική, αρχιτεκτονική πρακτική να διεκδικεί το δημόσιο χώρο ως ένα χώρο έκφρασης των κοινωνικών ομάδων και των ατόμων, δηλαδή, ως ένα χώρο όπου ο πολιτικός λόγος εκφέρεται και οι δράσεις των υποκειμένων αποκτούν δημόσιο νόημα. Για την Deutsche χρειαζόμαστε μια πρακτική που να συνειδητοποιεί πρωτίστως πως η ίδια η πολιτική δημόσια σφαίρα είναι κι αυτή ρηματικά κατασκευασμένη, και

ότι ο δημόσιος λόγος δεν είναι κάτι που απλώς «επισυμβαίνει» στο εσωτερικό μιας προϋπάρχουσας, χωρικά οριοθετημένης κοινότητας.⁵ Απ' αυτή τη σκοπιά, η κεντρική κινηματογραφική μετάθεση στο έργο του Zmijewski, η απαγωγή του πολιτικού ανταγωνισμού από τους «φυσικούς» δημόσιους χώρους επιτέλεσής του, προσφέρει ένα γόνιμο αλλοτριωτικό πρίσμα. Μέσα από το πρίσμα αυτό οι ρηματικά κατασκευασμένες ταυτότητες των υποκειμένων αποपुरοδοτούνται, ξανακατασκευάζουν από την αρχή το συμβολικό πλαίσιο του ανταγωνισμού. Πρόκειται για ένα εκ πρώτης όψεως ανοίκειο αποτέλεσμα το οποίο διακρίνει ορισμένες πρακτικές αναपुरοδότησης – «παροντοποίησης» (re-enactment) και έχει ονομαστεί από κάποιους κριτικούς ως «Dogville effect», μια έννοια που παραπέμπει στην αποξενωτική λειτουργία του σκηνικού της περίφημης ταινίας του Lars von Trier.⁶

Τι συμπέρασμα θα βγάζαμε αν συγκρίναμε την έννοια του «δημόσιου» έτσι όπως αναδεικνύεται στο, τοποθετημένο μακριά από τα βλέμματα της πλειοψηφίας την επισκεπτών της Documenta 12, βίντεο του Zmijewski με άλλες χρήσεις του δημόσιου χώρου που είχαν εμβληματική θέση στη διοργάνωση; Ένα παράδειγμα προς σύγκριση είναι η περίοπτη εγκατάσταση του Andreas Siekmann στο κέντρο της Friedrichsplatz μπροστά από την κεντρική είσοδο της έκθεσης. Η εγκατάσταση είχε τίτλο «Η εξουσία του αποκλεισμού: για την Πολιτική του Αποκλεισμένου Τέταρτου» και βασιζόταν σαφώς σε ένα γνωστό γένος δημόσιας τέχνης, αυτό του «αντι-μνημείου». Η εγκατάσταση αυτή αποτελεί τμήμα ενός εν προόδω έργου που μελετά διαστάσεις του αποκλεισμού στο σύγχρονο περιβάλλον της παγκοσμιοποίησης και τις οποίες παρουσιάζει με μυθοπλαστικό τρόπο. Ο Siekmann κατασκευάζει συνήθως καρουζέλ γύρω από μνημεία και τα εξοπλίζει με ηλεκτρονικά επεξεργασμένες εικόνες από τα μίντια. Οι εικόνες αυτές αποτελούν για τον Siekmann τεκμήρια μιας άλλης ανερχόμενης, τέταρτης εξουσίας, αυτής της οργανωμένης και συστηματικής παραβίασης των ανθρωπίνων δικαιωμάτων. Η συγκεκριμένη εγκατάσταση στο βάθρο του αγάλματος του Φρειδερίκου II έχει, εκτός των άλλων, στόχο να παραπέμψει στην ιστορία του ηγεμόνα του Κάσσελ που, στα τέλη του 18ου αιώνα, αναμόρφωσε αρχιτεκτονικά και πολεοδομικά την πόλη σύμφωνα με παρισινά πρότυπα συγκεντρώνοντας πόρους μέσω της ενοικίασης στρατιωτών στην Βρετανία για τον πόλεμο της ανεξαρτησίας. Το καρουζέλ περιέχει ζωγραφισμένες φιγούρες των διαδηλωτών ενάντια στην παγκοσμιοποίηση, γελοιογραφικές αναπαραστάσεις του Μπους και άλλων ηγετών, απειλητικούς μπάτσους που σηκώνουν τα γκλομπ τους, ζωγραφισμένες με παιδική γραφή βάρκες που μεταφέρουν μετανάστες σε φουρτουνιασμένα κύματα, τηλεοπτικές κάμερες που καταγράφουν τα τεκταινό-

μενα κ.ο.κ. Η φιγούρα του Δάντη παρελαύνει και αυτή μέσα στο καρουζέλ θυμίζοντας ότι πρόκειται για ένα ταξίδι στο πουργκατόριο και την κόλαση.

Σίγουρα το έργο του Siekmann δεν ενδιαφέρεται για λεπτές αποχρώσεις της ιστορίας και των εννοιών. Το καρουζέλ αυτό διέπεται μάλλον από τον απλοϊκό διδακτισμό ενός tableau vivant. Υπάρχει, όμως, στο έργο αυτό μια άλλη, ιδιαίτερα προβληματική, διάσταση που αφορά την αντίληψή μας για το δημόσιο χώρο. Με την εγκατάσταση του Siekmann καλούμαστε να ανανεώσουμε την ανάγνωση ενός δημόσιου μνημείου, ενός ιστορικού μνημείου, προβάλλοντας πάνω του τη σύγχρονη παγκόσμια πολιτική πραγματικότητα. Τι αποτέλεσμα έχει όμως μια τόσο αναχρονιστική προβολή; Το αποτέλεσμα είναι σαφώς μια μονοσήμαντη και γραμμική ανάγνωση της πολιτικής των πληθυσμών, της βιοπολιτικής, από τα τέλη του 18ου αιώνα μέχρι τις σύγχρονες μάχες «ενάντια στον τρόπο». Το μεταποιημένο αυτό μνημείο μας εγκαλεί με τον τρόπο αυτό να ενστερνιστούμε μια αναπόδραστη θεωρία της ιστορίας, σαν αυτή που προτείνει κυρίως ο Αγκάμπεν σήμερα, η οποία εξιστορεί γραμμικά την απόλυτη, καταλυτική και αναπόδραστη λειτουργία της βιοκυριαρχίας από τα ρωμαϊκά χρόνια μέχρι σήμερα. Πρόκειται για μια αφήγηση που όσο κι αν επηρεάζει την πολιτική αντίληψη των σύγχρονων λειτουργών της τέχνης εξαλείφει κάθε διάσταση ενδεχομενικότητας μέσα στη ροή της ιστορίας, κάθε μη υπολογίσιμη έκβαση των κοινωνικών ανταγωνισμών.⁷ Το ίδιο δεν ισχύει για το σπειροειδές έργο του Siekmann; Ο πολιτικός χρόνος δεν εμφανίζεται πάντα τετελεσμένος, πάντα παρελθοντικός; Με τον τρόπο αυτό, ένα «δημόσιο» έργο σαν το αντι-μνημείο του Siekmann μας αποστερεί ίσως από το στοιχείο εκείνο που βρίσκεται στον πυρήνα του «δημόσιου». Συσκοτίζει τη «στιγμή του πολιτικού» μέσα σε μια κλειστή αφήγηση που δεν επιτρέπει καμιά ρωγμή στο εσωτερικό της.

Ο Oliver Marchart, ένας πολύ σημαντικός σύγχρονος στοχαστής της δημόσιας τέχνης, προσεγγίζει το στοιχείο εκείνο που εντοπίζεται στον πυρήνα της έννοιας του «δημόσιου», τόσο ως δημόσιος χώρος όσο και ως πολιτική δημοσιότητα, με τρόπο που μας αναγκάζει να θυμηθούμε και πάλι όσα συμβαίνουν στο βίντεο του Zmijewski:

Το δημόσιο δεν είναι ένας χώρος με τη φυσική έννοια. Ούτε είναι ένας χώρος με τη θεσμική έννοια (όπως τα ΜΜΕ ή μια νησίδα κυκλοφορίας). Αντιθέτως, θα υποστήριζα το ακόλουθο: το δημόσιο αναδύεται μόνο –και πάντα εκ νέου– τη στιγμή της σύγκρουσης και της διαμάχης. Όπου υπάρχει σύγκρουση, ή ακριβέστερα ανταγωνισμός, εκεί υπάρχει και το δημόσιο· όπου αυτός εξαφανίζεται, μαζί του εξαφανίζεται και το δημόσιο. Με την έννοια αυτή, τα ΜΜΕ δεν είναι το δημόσιο· το ίδιο το δημό-

σιο, μάλλον, είναι ένα μέσο. Το δημόσιο είναι εκείνος ο «δεσμός της διαίρεσης» που συνδέει μέσω της σύγκρουσης.⁸

Ακολουθώντας την ίδια λογική, θα προσθέταμε ότι, το πολιτικό στοιχείο στο βίντεο του Zmijewski δεν έγκειται στο γεγονός ότι διαπραγματεύεται κάποιες υπαρκτές πολιτικές ταυτότητες ή κάποιες πραγματικές κοινωνικές σχέσεις. Μάλλον, έγκειται στο γεγονός ότι μέσα από τις απρόβλεπτες-ενδεχομενικές εκτροπές των υποκειμένων μάς δίνεται η δυνατότητα να συλλάβουμε κάτι για την ίδια τη φύση του πολιτικού χρόνου και χώρου.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

- 1 Artur Zmijewski, *The Applied Social Arts* στο <http://www.artmarging.com/content/feature/zmijewski.htm>
- 2 Η πρόταση του Zmijewski είναι ιδεαλιστική ακριβώς με την κλασική εγγειανή έννοια της απορρόφησης της τέχνης (όχι πρώτα από τη θρησκεία αλλά απευθείας) από τη φιλοσοφία.

- 3 Claire Bishop, «The Social Turn: Collaboration and its Discontents», *Artforum*, Φεβρουάριος 2006..
- 4 Jacques Ranciere, *Η Πολιτική της Αισθητικής*, στο Γιάννης Σταυρακάκης & Κωστής Σταφυλάκης (επιμ.), *Το Πολιτικό στη Σύγχρονη Τέχνη*, Αθήνα, Εκκρεμές, 2008.
- 5 Rosalyn Deutsche, 'Agoraphobia' στο *Evictions: Art and Spatial Politics*, Cambridge, MIT Press, 1996, σ. 289, και στο Γιάννης Σταυρακάκης & Κωστής Σταφυλάκης (επιμ.), *Το Πολιτικό στη Σύγχρονη Τέχνη*, Αθήνα, Εκκρεμές, 2008.
- 6 Claire Bishop, ό. π.
- 7 Οφείλω την κριτική αυτή του Αγκάμπεν στον Γιάννη Σταυρακάκη και τον Ανδρέα Καλύβα. Βλ. Andreas Kalyvas, 'The Sovereign Weaver: Beyond the Camp', στο Andrew Norris (επιμ.), *Politics, Metaphysics and Death: Essays on Giorgio Agamben's Homo Sacer*, Durham, Duke University Press, σ. 397 [υπό έκδοση].
- 8 Oliver Marchart, «Πολιτική και Καλλιτεχνικές Πρακτικές: για την αισθητική της δημόσιας σφαίρας», στο Γιάννης Σταυρακάκης & Κωστής Σταφυλάκης (επιμ.), *Το Πολιτικό στη Σύγχρονη Τέχνη*, Αθήνα, Εκκρεμές, 2008.

1



3



2



4



Εικόνες 1, 2, 3: Arthur Zmijewski, "Them", (στιγμιότυπα), βίντεο-εγκατάσταση, Documenta 12, Κάσσελ 2007.

Εικόνα 4: Andreas Siekmann, "Die Exklusive. Zur Politik des ausgeschlossenen Vierten", εγκατάσταση, Documenta 12, Κάσσελ 2007.