

ΤΟ ΠΛΗΘΟΣ ΩΣ ΝΕΟ ΠΟΛΙΤΙΚΟ ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΟ ΣΤΗ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΤΕΧΝΗ: DOCUMENTA 11 – Η ΕΠΕΛΑΣΗ ΤΗΣ ΕΜΜΕΝΕΙΑΣ

ΚΩΣΤΗΣ ΣΤΑΦΥΛΑΚΗΣ

Οι τελευταίες παγκόσμιες εξελίξεις –μετά την 11η Σεπτεμβρίου– ήταν επόμενο να αναζωπυρώσουν τη συζήτηση γύρω από τη σχέση της τέχνης με την πολιτική. Έτσι, στα πλαίσια της τελευταίας Documenta (Kassel 2002), μερικές από τις κεντρικές συνιστώσες της τέχνης του ύστερου μοντερνισμού τέθηκαν υπό ριζική επανεπεξεργασία. Στο πλαίσιο αυτό τα νεωτερικά χαρακτηριστικά της *ετερότητας*, της *αυτονομίας*, της *αισθητικής αρνητικότητας* του έργου τέχνης, επανατοποθετούνται, μ' ένα λανθάνοντα τρόπο, στον πυρήνα του προβληματισμού. Επανεμφανίζονται δε, τη στιγμή ακριβώς που τα επίσημα χείλη διαβεβαιώνουν περί του αντιθέτου, δηλαδή, ότι η σχέση μεταξύ της ριζοσπαστικής τέχνης και των παγκόσμιων πολιτικών αιτημάτων δεν μπορεί παρά να είναι μια σχέση εμμένειας – στα πλαίσια της οποίας τίποτα δεν είναι ριζικά «ασύμβατο», καμιά έκφραση δεν μπορεί να θεωρηθεί «αυτόνομη». Σχεδόν πενήντα χρόνια μετά την ίδρυση του θεσμού της Documenta, η 11η στη σειρά καλλιτεχνική διοργάνωση πέτυχε, για μια ακόμη φορά, να αναζωπυρώσει σε παγκόσμια κλίμακα τον προβληματισμό γύρω από τη ριζοσπαστική τέχνη. Πριν αναφερθούμε στα πρωτοποριακά οργανωτικά χαρακτηριστικά της 11ης Documenta πρέπει να περιγράψουμε το πολιτικό πλαίσιο που καθόρισε τη μορφή της.

Είναι αλήθεια ότι το βάρος των πρόσφατων εξελίξεων στο κέντρο του Μανχάταν προκαλεί την ριζική αναθεώρηση κάθε σχέσης μεταξύ του έργου τέχνης και της πολιτικής προοπτικής του. Τον τόνο έδωσε η προκλητική δήλωση του Karl Heinz Stockhausen ο οποίος χαρακτήρισε την επίθεση στους δίδυμους πύργους ως το *υψηλότερο* έργο τέχνης που έγινε ποτέ. Αν μη τι άλλο, η δήλωση αυτή είναι ενδεικτική της αμηχανίας που χαρακτηρίζει τη σύγχρονη τέχνη. Έτσι, ο καλλιτεχνικός διευθυντής της Documenta 11, Okwui Enwezor, συνέταξε το μανιφέστο της διοργάνωσης (με τίτλο *The Black Box*) ορίζοντας το Ground Zero ως κεντρική συνισταμένη της αναθεώρησης της σχέσης τέχνης-πολιτικής, ως κομβικό σημείο αναδιάταξης των ιεραρχήσεων του μοντερνισμού, οι ιδεολογικές προτεραιότητες του οποίου τίθενται πλέον υπό ριζική (οριστική) ανα-διαπραγμάτευση.

Στο πλαίσιο αυτό ο Enwezor εξαπολύει δριμύτατη επίθεση στις παραδοσιακές πρωτοπορίες τις οποίες θεωρεί εντελώς ανεπαρκείς. Υπογραμμίζει τον περιοριστικό «δυτικισμό» τους, έκδηλο στις πριμιτιβιστικές και οριενταλιστικές τάσεις τους, και προτείνει μια νέα κοπερνίκεια αντιστροφή, που θα φέρει στο προσκήνιο της τέχνης τους λόγους του «περιθωρίου» *καθ' εαυτούς*. Εννοεί την Documenta 11 ως μια ριζοσπαστική διαδικασία απο-αποικιοποίησης της τέχνης, εμπνεόμενος από την έννοια της απόλυτης αντι-αποικιακής βίας του Frantz Fanon. Η τέχνη οφείλει πλέον να απαλλαγεί από τον δυτικοκεντρισμό της και να ταυτιστεί με τα αιτήματα που προτάσσει το *περιθώριο* της *αυτοκρατορίας*. Ο Enwezor ορίζει την «μετα-αποικιακότητα» (*postcoloniality*) ως μια ακατάπαυστη διαδικασία από-αποικιοποίησης που επεκτείνεται πέρα από κάθε αποικιακή τελεολογία της ανάπτυξης και ανοίγει το δρόμο προς μια παγκόσμια κίνηση συνεχούς αναπαραγωγής της διαφοράς. Ακολουθώντας τον Fanon ερμηνεύει το Ground Zero ως μια «χειρονομία απόλυτης διαγραφής», μετατρέποντάς το σε σύμβολο της νέας παγκόσμιας αντι-αποικιακής κουλτούρας. Για τον Enwezor, το Ground Zero σηματοδοτεί την «πλήρη ανάδυση του περιθωρίου στο κέντρο»¹.

Η ιδιαίτερα προβληματική αυτή διατύπωση αναδεικνύει το σε παγκόσμια κλίμακα υπαρκτό άγχος μπροστά στην τραυματική «κενότητα» του Ground Zero. Η απάντηση δε που προσφέρει ο Enwezor, προσθέτει στο μανιφέστο της Documenta 11 τον τόνο κοσμοδικίας: «[...] υπάρχει σήμερα η καθαρή πεποίθηση ότι το Ground Zero αντιπρο-

Κωστής Σταφυλάκης
ναι καλλιτέχνης
και θεωρητικός της τέχνης.

σωπεύει το καθαρό έδαφος, το περιθώριο του οποίου μετακινείται στο κέντρο ώστε να επαναπροσδιορίσει τις κεντρικές ιδεολογικές διαφορές της παρούσας παγκόσμιας μετάβασης.»² Ή σε μια ανάλογη διατύπωση: «Η κενότητα στο κέντρο δεν είναι ένα έδαφος αλλά μια ιδρυτική στιγμή για την διαμόρφωση των αιτημάτων του πλήθους που αναδύεται στα απόνερα της αυτοκρατορίας.»³ Η τέχνη καλείται λοιπόν να αναδείξει τα αιτήματα του πλήθους, να λειτουργήσει συνεκτικά, ως μια «ηθική επαγρύπνηση» απέναντι στις γλώσσες του περιθωρίου.

Οι διατυπώσεις αυτές δεν αφήνουν πολλά περιθώρια παρερμηνείας: είναι σαφές ότι το κείμενο του Epwezor, όπως και τα περισσότερα κείμενα της καλλιτεχνικής διεύθυνσης υιοθετούν ως κεντρικό σημείο αναφοράς από την πολιτική σκέψη, την ορολογία της Αυτοκρατορίας των Michael Hardt και Antonio Negri. Η επιλογή αυτή έχει ευρύτερες επιπτώσεις ως προς το γενικότερο πρόταγμα της Documenta 11, τόσο στο πολιτικό όσο και στο οργανωτικό επίπεδο. Δημιουργείται, κατά πρώτον, εν είδει προγράμματος, μια σημαίνουσα γέφυρα μεταξύ της πολιτικής πρότασης και της συζήτησης στην τρίτη θεματική πλατφόρμα της Documenta με θέμα *Creolité and Creolization*. Η πολιτική οντολογία των Hardt και Negri βρίσκεται στα πλαίσια της θεωρίας της Creole κουλτούρας το πολιτιστικό «συμπλήρωμά» της. Η κουλτούρα των κρεολών της Καραϊβικής αποτελεί για τους σύγχρονους γλωσσολόγους πρότυπο «ριζωμικής» ταυτότητας, μιας ταυτότητας που ορίζεται από τον δομικό χαρακτήρα της γλωσσικής της πρόσμιξης, μιας «θαλασσοποιημένης» ταυτότητας. Οι κρεολοί προαναγγέλλουν για τους θεωρητικούς της Documenta το πλήθος – το πολιτικό υποκείμενο της αυτοκρατορίας. Η μιγαδοποίηση (creolization) συγγενεύει με την υβριδικοποίηση. Οι Κρεολοί κάνουν πράξη την *ανθρωπολογική έξοδο* – την καθολική βιοπολιτική μετάλλαξη του πλήθους.

Οι Hardt και Negri ορίζουν το πλήθος (multitude) ως εξής:

[Το πλήθος] είναι μια μοναδικότητα η οποία ιδρύει έναν νέο τόπο μέσα στον μη-τόπο της Αυτοκρατορίας, μια μοναδικότητα που συνιστά μια πραγματικότητα η οποία παράγεται δια της συνεργασίας, αναπαρίσταται από τη γλωσσική κοινότητα και αναπτύσσεται από τις κινήσεις της υβριδικοποίησης.⁴

Το πλήθος, ως υποκείμενο, είναι το αναγκαίο «περιεχόμενο» της αυτοκρατορίας. Η δε σχέση πλήθους και αυτοκρατορίας ορίζεται ως σχέση καθαρής εμμένειας – οι παραγωγικές δυνατότητες του πλήθους συνιστούν αποτέλεσμα της παγκόσμιας «μετακίνησης», δηλαδή αποτέλεσμα της φυγόκεντρης δύναμης που βρίσκεται στον πυρήνα της ίδιας της αυτοκρατορίας. Η άυλη εργασία, μέγιστη παραγωγική και απελευθερωτική δύναμη του πλήθους, είναι συνέπεια της παγκόσμιας επέκτασης των αγορών – επέκταση που ταυτόχρονα προκαλεί την σύγκλιση των διαφορετικών κοινωνικών αγώνων και επιτρέπει την ενότητα του πλήθους. Εντούτοις, όπως πρόσφατα σχολίασε ο Ernesto Laclau, η απόρριψη από τους Hardt και Negri κάθε σύμφυτης με τα πολιτικά υποκείμενα αρνητικότητας, οδηγεί αναπόφευκτα στην απα-

ξίωση κάθε έννοιας ανταγωνιστικής πολιτικής και ηγεμονικής διαμεσολάβησης των πολιτικών αγώνων: «Η πλήρης πραγμάτωση της εμμένειας του πλήθους θα ήταν εξάλειψη κάθε υπερβατικότητας.»⁵ Καμία εξωτερική διαμεσολάβηση δεν δύναται να διαρρήξει την ενικότητα, την εμμένεια του πλήθους. Ο Epwezor επεκτείνει κατ' ουσίαν το εμμένει πρόγραμμα των Hardt και Negri στην τέχνη, επιχειρώντας να εξαλείψει κάθε υπόλοιπο «αισθητικής αρνητικότητας», κάθε κατάλοιπο αμφισβήτησης των κοινωνικών σχέσεων μέσω της «αισθητικής» εμπειρίας του έργου τέχνης, κάθε αντινομία που συνδέεται με το αισθητικό φαινόμενο. Ως εκ τούτου ξεκινάει έναν ακήρυχτο πόλεμο ενάντια στις neo-avant-gardes (το τελευταίο προπύργιο της πρωτοπορίας), τις οποίες όμως δεν προσδιορίζει με ακρίβεια καθώς αναφέρεται ευρύτερα στο μεταμοντέρνο.

Έτσι η Documenta 11, ακολουθώντας την ρήξη των καθιερωμένων σχέσεων κέντρου-περιθωρίου, οργανώνεται γύρω από πέντε πλατφόρμες, χωρο-χρονικά μετατοπισμένες, εκ των οποίων η πέμπτη μόνο πλατφόρμα (Kassel) λαμβάνει την μορφή έκθεσης ενώ οι άλλες τέσσερις ανοίγουν μια σειρά ιδιαίτερα σύγχρονων θεματικών, το περιεχόμενο των οποίων διαμορφώνεται μέσα από δράσεις και διατομεακές συνεδριακές διοργανώσεις: **Platform1/** Democracy Unrealized – Βιέννη-Βερολίνο, **Platform2/** Experiments with Truth, Transitional Justice and the Processes of Truth and Reconciliation – Νέο Δελχί, **Platform3/** Creolite and Creolization – St.Lucia, **Platform4/** Under Siege: Four African Cities, Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos – Λάγος, **Platform5/** Exhibition – Kassel. Βεβαίως κανείς θα αναρωτηθεί αν εν τέλει το εκθεσιακό γεγονός του Kassel λειτουργεί αποκεντρωτικά ή απλώς επιβεβαιώνει το δυτικοκεντρικό συσσωρευτικό χαρακτήρα του μουσείου, αλλά θα ήταν ταυτόχρονα άδικος αν δεν αναγνώριζε την πρωτοφανή θεματική και οργανωτική διασπορά της έκθεσης.

Η ριζοσπαστική ατζέντα που προτείνεται, αναδεικνύει δημιουργικές αντιφάσεις στο επίπεδο της πολιτικής πρότασης και, αν μη τι άλλο, επιτυγχάνει να αναθερμάνει τη συζήτηση για το Πολιτικό στην τέχνη, από τον ύστερο μοντερνισμό ως το σήμερα. Εντούτοις, η μετα-αποικιακή κριτική του Epwezor στις ιστορικές πρωτοπορίες – όπως ο Peter Burger ονόμαζε κυρίως το Dada, το Σουρρεαλισμό και τον Κοστρουκτιβισμό – χαρακτηρίζεται παραδόξως από τη σχετική επανιδιοποίηση του κεντρικού τους προτάγματος. Όπως επισημαίνει ο Stewart Martin σε μια πρόσφατη κριτική προσέγγιση της Documenta 11, το επαναστατικό πρόγραμμα των πρώτων πρωτοποριών αφορούσε το ξεσκέπασμα της τέχνης ως προϊόν των αστικών ιδρυμάτων, μουσείων, γκαλερί κ.λ.π. και στόχευε στην χειραφέτηση και διάλυση της τέχνης σε μια ζωή ελεύθερη από καπιταλιστικές κοινωνικές σχέσεις.⁶ Μια «μετα-αποικιακή» επανιδιοποίηση του προγράμματος αυτού γίνεται πράξη μέσω της αντικατάστασης του οργανωτικού κέντρου του ιδρύματος από την έννοια της πλατφόρμας. Η πλατφόρμα, ως κεντρικό εργαλείο της διοργάνωσης, στοχεύει πρωτίστως στο να καταστήσει παρόντα και ορατό τον μέχρι πρότινος «άλλο» της αυτοκρατορίας κ-

νοντας πράξη την μετα-αποικιακή τομή στην σχέση κέντρου-περιθωρίου. Η πλατφόρμα αναγγέλλει την καθολική ανατροπή της ιεράρχησης των αναπαραστάσεων του δυτικού κόσμου και ορίζεται ως «μια ανοικτή εγκυκλοπαίδεια για την ανάλυση της ύστερης νεωτερικότητας – ένα δίκτυο σχέσεων – μια ανοικτή φόρμα για την οργάνωση γνώσης – ένα μη ιεραρχικό μοντέλο αντιπροσώπευσης – μια συνεύρεση πολιτισμικών και καλλιτεχνικών φωνών και δικτύων γνώσης.»⁷

Ο Enwezor επιμελώς διακρίνει την ιδέα μιας μετα-αποικιακής/αποκεντρωτικής γνωσιακής παρέμβασης από τη μεταμοντέρνα σχετικοποίηση των ιστορικών αλλαγών και αφηγήσεων και ορίζει τον ρόλο της μετα-αποικιακότητας (postcoloniality) ως προσπάθεια μετατροπής και αντικατάστασης όλων των μεγάλων αφηγήσεων μέσω της διατύπωσης νέων ηθικών αιτημάτων σχετικά με τους τρόπους ιστορικής ερμηνείας. Έτσι η επίθεση εναντίον των avant-gardes αποτελεί κυρίως ρήξη στη σχέση με τις λεγόμενες neo-avant-gardes και όχι με τις ιστορικές πρωτοπορίες. Φαίνεται ότι ο Enwezor, αλλά και ένα μεγάλο μέρος των υπεύθυνων της διοργάνωσης ακολουθεί την άποψη ότι η αναζωπύρωση της ανατρεπτικότητας των ιστορικών πρωτοποριών υπό τις neo-avant-gardes παρέμεινε εγκλωβισμένη στην διατήρηση των υφιστάμενων κοινωνικών σχέσεων και της καθημερινότητας, ώστε στο τέλος να καταλήξει σε παρωδία του πρωτοποριακού επαναστατικού μηνύματος. Η στάση αυτή απέναντι στη neo-avant-garde έχει μια προϊστορία. Το 1974 ο Peter Burger, στο *Theory of the Avant-Garde*, υποστήριξε ότι εφόσον η διαμαρτυρία των ιστορικών πρωτοποριών εναντίον της τέχνης ως ίδρυμα γίνεται τώρα αποδεκτή ως τέχνη, τότε η χειρονομία της neo-avant-garde δεν μπορεί να θεωρηθεί «αυθεντική». Έτσι η στροφή του Enwezor προς την μετα-αποικιακή κουλτούρα, την πολιτισμική υβριτικοποίηση και μιγαδοποίηση (creolization), την καρναβαλική-πειραματική κουλτούρα του πλήθους, στοχεύει πρωτίτως στην «καθολική επανάσταση στο πεδίο των κοινωνικών σχέσεων», δηλαδή στην επαναδιατύπωση του ιστορικού πρωτοποριακού προτάγματος. Σε αντίθεση όμως με τις παραδοσιακές «μητροπολιτικές» πρωτοπορίες, ο Enwezor μαρτυρεί ως κεκτημένο τη χωρο-χρονική σύγκλιση μιας παγκοσμιοποιημένης κουλτούρας (η οποία αποτυπώνεται στις οπτικές τέχνες ως μια νέα γνωσιακή παγκοσμιοποίηση, ως παγκόσμιο δίκτυο γνώσης, ως τέχνη του ντοκουμέντου.) Boris Groys διευκρινίζει ότι η νέα τέχνη πρέπει να ανταποκρίνεται στις συνθήκες της σημερινής «εποχής της βιοπολιτικής», μιας εποχής που παρατείνει και ρυθμίζει τη ζωή στα τεχνολογικές και άλλες παρεμβάσεις. Η τέχνη πρέπει να επωμιστεί την πολιτική αυτή δύναμη κάνοντας το θέμα από το «έργο τέχνης» στη τέχνη του ντοκουμέντου (ή documentation), δηλαδή στην καταγραφή της ζωής ως απροσδόκητης δραστηριότητας. Η τέχνη πρέπει να πάρει στα σοβαρά την «τεχνητότητα» της σημερινής ζωής χρησιμοποιώντας τα ίδια μέσα προς διαφορετικές κατευθύνσεις: ο κυρίαρχο μέσο της μοντέρνας βιοπολιτικής είναι η γραμμική και τεχνολογική καταγραφή (documentation), η οποία περιέχει προγραμματισμό, διατάξεις, ερευνητικές ανα-

φορές, στατιστικές έρευνες και πλάνα εργασίας. Δεν αποτελεί σύμπτωση ότι η τέχνη χρησιμοποιεί τα ίδια μέσα καταγραφής όταν η ίδια θέλει να συσταθεί ως ζωή».⁸

Κι όμως το μανιφέστο του Enwezor παραμένει τόσο αρχαϊκό στη σύλληψή του: Η εμμενής, κατά τα λοιπά, σχέση του πλήθους και της παγκόσμιας μιγαδικής κουλτούρας και ηθικής που αυτό κομίζει μπορεί να θεσπιστεί μόνο μέσα από μια *θυσία* – μέσα από των καπνό των φλεγόμενων δίδυμων πύργων. Η κενότητα του Ground Zero προβάλλει σαν το «ξέφωτο» όπου η σύμπραξη μεταξύ τέχνης και πολιτικής λαμβάνει χώρα. Το «τρομοκρατικό» *υψηλό* (sublime) που εκπέμπουν τα συντρίμια του Ground Zero συνιστά μια αρνητικότητα που πρέπει, για τον Enwezor, επειγόντως να ξαναγίνει «έδαφος». Έτσι, η «αισθητική αρνητικότητα» επιστρέφει μέσα από το επιβλητικό θέαμα της καταστροφής την ίδια στιγμή που υποτίθεται ότι αποτελεί παρελθόν. Πρόκειται για μια στιγμή όπου η εμμένεια επιζητά τον μεσσιανισμό και η τέχνη, όπως προστάζει ο Enwezor, οφείλει να αποστασιοποιηθεί συνειδητά από το πρόσφατο παρελθόν με μια κίνηση που καθιστά το πεδίο δράσης της «*tabula rasa*.» Ποιο είναι όμως αυτό το παρελθόν;

Για μια ακόμη φορά: Ποιος φοβάται τη neo-avant-garde;

«Ποιος φοβάται τη neo-avant-garde» ρωτούσε ο Hal Foster στο *The Return of the Real*. Και το ερώτημα εδώ δεν είναι καθόλου ρητορικό. Αν η επαναληπτική επιστροφή του πρωτοποριακού στοιχείου της τέχνης στην μεταπολεμική κουλτούρα τοποθετούσε την κριτική μπροστά στο διλημματικό ερώτημα *πώς εντοπίζουμε τη διαφορά μεταξύ της επιστροφής σε μια αρχαϊκή μορφή τέχνης που ενισχύει συντηρητικές τάσεις και της επιστροφής σε ένα χαμένο μοντέλο τέχνης που ευνοεί την αμφισβήτηση των καθιερωμένων μορφών εργασίας*,⁹ τότε σήμερα το δίλημμα είναι πιο επίκαιρο από όσο ποτέ. Τι κι αν η αρνητικότητα που εκπροσωπεί το Ground Zero δεν είναι τίποτα άλλο παρά μια «επιστροφή του πραγματικού», μια αρχαϊκή επιστροφή στη μοιρολατρία, μια επιστροφή σε μια «πρό-μοντέρνα» αντίληψη για το ρόλο της τέχνης, μια «απο-μετουσίωση» της (πάντα μερικής) αυτονομίας της. Θα μπορούσε πιθανώς να σημαίνει τη συσκότιση κάθε κριτικής ενάντια στην αισθητική αυτονομία όπως ασκήθηκε από τις neo-avant-gardes και την επιστροφή σε ένα απολίτικο μοντέλο τέχνης, ένα μοντέλο απόλυτα συμβιβασμένο στα κελεύσματα του πλήθους. Ο Enwezor δεν δείχνει πρόθυμος να εμπλακεί σε μια τέτοια συζήτηση, καθώς συνδέει τις μεταπολεμικές avant-gardes με την ευρύτερη νεοφιλελεύθερη τάση του παγκόσμιου καπιταλισμού να ορίσει μια νέα ομοιόμορφη οπτική της «χωρικής και χρονικής ολότητας» ισοπεδώνοντας το πεδίο της κουλτούρας. Υπήρξε και στο παρελθόν, σε Αμερική και Ευρώπη, η αίσθηση ότι η neo-avant-garde θα οδηγήσει σε ομογενοποίηση των οπτικών τεχνών – ότι θα επιβάλει ένα παγκόσμιο μοντέλο – ένα είδος μινιμαλιστικού φωτο-κονσεπτουαλισμού (light-box photo-conceptualism). Παρ' όλα αυτά η κά-

θε ιστορική φάση των πρωτοποριών αυτών θα πρέπει να αναλυθεί ξεχωριστά. Μια κολοβή ιστορική ανάγνωση ταυτίζει συνήθως μια γενική εικόνα της neo-avant-garde με μια γενική εικόνα του μεταμοντέρνου. Από μια οπτική γωνία η neo-avant-garde ήταν ο πρόδρομος του μεταμοντέρνου – από μια άλλη η «κριτική αρνητικότητα» της neo-avant-garde, ειδικά του κύματος που γεννήθηκε μετά το 1968, διακρίνεται από το μεταμοντέρνο. Πάντως, σε καμία περίπτωση δεν μπορεί κανείς να απορρίψει συλλήβδην το μεταμοντέρνο ως απολίτικο. Απόδειξη περί του αντιθέτου αποτελεί η ανάδειξη της φεμινιστικής προβληματικής και η παραγωγική κριτική της αναπαράστασης των γυναικών στη μαζική κουλτούρα από τα μέσα της δεκαετίας του '70 μέχρι τα μέσα του '80 στη δουλειά διαφορετικών καλλιτεχνών όπως η Mary Kelly, η Sylvia Kolbowski, η Barbara Kruger, η Sherrie Levine, η Louise Lawler και η Martha Rosler.

Αναλυτές της κουλτούρας όπως ο Terry Eagleton αντιλαμβάνονται την μεταμοντέρνα πρωτοποριακή τέχνη (από την Cindy Sherman ως τον Jeff Koons για παράδειγμα) ως παρωδία του πρωτοποριακού μοντερνισμού και της πρόθεσής του να επανασυνδέσει την αισθητική εμπειρία με την πολιτικοποίηση της τέχνης. Έτσι ερμηνεύουν το μεταμοντέρνο ως κακόγουστο αστείο.¹⁰ Για τον Peter Osborne όμως, το μεταμοντέρνο δεν αποτελεί απλώς μια σατυρική εκδοχή των επαναστατικών πρωτοποριών, αλλά συνιστά την πάντα επίκαιρη ενθύμηση της απόλυτης εξάρτησης των αισθητικών επαναστάσεων από την επιτυχία των ευρύτερων κοινωνικών και πολιτικών κινημάτων, των οποίων αποτελούν μέρος. Έτσι, ο Osborne θυμίζει την πρόβλεψη του μεταμοντέρνου από τον Adorno, ο οποίος μίλησε στην *Αισθητική Θεωρία* για «Υπερμοντερνισμό», δηλαδή, για τη διαλυτική εκείνη φάση του μοντερνισμού κατά την οποία η τέχνη ωθείται στο να καταστήσει την *ασυμφωνία* «αυτόνομο υλικό» – μια νέα αμεσότητα.¹¹ Στην διαλεκτική προσέγγιση του Adorno η εξέλιξη αυτή αφορούσε την ύστατη προσπάθεια της τέχνης να διατηρήσει την αυτονομία της – μια αυτονομία, το περιεχόμενο της οποίας δύσκολα κανείς θα μπορούσε να περιγράψει σήμερα. Στη προσπάθεια αυτή η τέχνη φτάνει αναγκαστικά στο σημείο να «μιμείται» την πραγματοποιημένη κουλτούρα (όπως ήδη είχε κάνει η Pop Art).

Τα χρόνια της περίφημης «από-υλικοποίησης του αντικειμένου τέχνης», που προηγήθηκαν του μεταμοντέρνου, δηλαδή περίπου από τα μέσα της δεκαετίας του 1960 μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του 1970, ήταν τα χρόνια κατά τα οποία η πρωτοποριακή αναζήτηση της αυτονομίας της καλλιτεχνικής παραγωγής από θεσμούς και ιδρύματα κορυφώθηκε – δεν σταμάτησε όμως εκεί. Πρέπει εδώ να σκιαγραφήσουμε το στοιχειώδες ιστορικό της neo-avant-garde.

Όπως εκτενώς ανέλυσε ο Benjamin H. D. Buchloh, το πρώτο σημαντικό ρεύμα αναβίωσης της μετα-κυβιστικής κληρονομιάς του Dada και του κονστρουκτιβισμού μετά το 1951 από ετερόκλητους καλλιτέχνες όπως οι Lucio Fontana, Robert Rauschenberg, Ellsworth Kelly, Yves Klein, Jacques de la Villeglè, και Jasper Johns, έτεινε προς την επανιδιοποίηση των βασικών μέσων της ιστορικής πρωτο-

πορίας του 1913: του κάναβου και του «μονόχρωμου», του readymade, του collage, του assemblage, του photomontage.¹² Η σημαντικότερη ρήξη στην οιδιπόδεια αυτή διαλεκτική προέκυψε όμως μετά το 1968 και την άνοδο του κονσεπτουαλισμού. Το έργο των Michael Asher, Daniel Buren, Marcel Broodthaers, Hans Haacke, Dan Graham και Lawrence Weiner άνοιξε το δρόμο για την κριτική παρέμβαση στο κατεστημένο πλαίσιο του λόγου των ιδρυμάτων, που καθόριζε ως τότε την παραγωγή και την πρόσληψη της σύγχρονης τέχνης. Ο άξονας Broodthaers – Haacke συνέβαλε στην αναστοχαστική επεξεργασία της επαναστατικής κληρονομιάς του Marcel Duchamp προχωρώντας σε μια κριτική της μουσειολογίας και του ταξινομικού λόγου της ιστορίας της τέχνης. Αν και ο κριτικός χαρακτήρας της δουλειάς των καλλιτεχνών αυτών έχει αρκετές ομοιότητες με τη μεταμοντέρνα χρήση του commodity sign και του simulacrum βρίσκεται παρ' όλα αυτά σε κατά μέτωπο σύγκρουση με τη μεταμοντέρνα παγκόσμια τάση για «επιστροφή στη ζωγραφική». Αν μη τι άλλο η σύγκρουση αυτή εκφράστηκε με καιστικό τρόπο: Ο Haacke «επέστρεψε στη ζωγραφική» στις αρχές των 80s για να ζωγραφίσει τη Margaret Thatcher με φόντο τις φωτογραφίες των συλλεκτών Saatchi που ενίσχυσαν τότε την «επάνοδο της ζωγραφικής».

Οι παρεμβάσεις της neo-avant-garde οδήγησαν ως ένα βαθμό στην ενδυνάμωση και πολιτικοποίηση της ίδιας της κριτικής και της θεωρίας, αλλά παράλληλα επέφεραν και την οριστική «απομάγευση» της ιδέας της αισθητικής αυτονομίας της τέχνης – οδηγώντας έτσι στο μεταμοντέρνο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η προσέγγιση του ίδιου του Buchloh ο οποίος γράφει: «Ακόμα, τότε και τώρα, θα ισχυριζόμαστε ότι μια εκ των πολλαπλών εγγενών λειτουργιών των αισθητικών δομών είναι, πράγματι, η προσφορά μιας άμεσης και χειροπιαστής ψευδαίσθησης, αν όχι μια πραγματικής αποκρυστάλλωσης, μιας παγκόσμιας ευδιάκριτης αναστολής της εξουσίας»¹³ και την ίδια στιγμή υπογραμμίζει πως «το επιχείρημα ότι η καλλιτεχνική παραγωγή πρέπει να αναγνωρισθεί ως υποδειγματική μορφή αντίστασης δια της οποίας το υποκείμενο διατηρεί τις αμετάκλητες θέσεις του, σηματοδοτεί την αντιδραστική αναζήτηση για συντήρηση των προνομιακών μορφών εμπειρίας».¹⁴ Η φιλόδοξη προσπάθεια εξισορρόπησης ανάμεσα στις δύο αυτές θέσεις δεν αποτυπώνει τίποτα άλλο παρά αυτό που ο Adorno ονόμαζε πρώτη θεμελιακή «αντινομία της αισθητικής ψευδαίσθησης»: την ταλάντευση ανάμεσα στη ψευδαισθησιακή αυτονομία του έργου ως μίμηση του αντικειμενικού ιδεώδους του νόμου συνοχής του και στη μετάλλαξη της κοινωνικής πραγματικότητας που συνιστά την υλική του προϋπόθεση. Η αντινομία αυτή σήμαινε πρωτίστως για τον Adorno «άρση της εμμένειας.» Σήμαινε δηλαδή ότι ο ψευδαισθησιακός χαρακτήρας των έργων οφείλεται στο ότι αυτά εκφράζουν ένα «περιεχόμενο-αλήθειας» χωρίς να καταφέρνουν να «ταυτίζονται» μ' αυτό.

Το σύγχρονο όμως αίτημα για μια εμμενή σχέση τέχνης και πολιτικής δεν φαντάζει ιδιαίτερα αξιοπερίεργο. Ήδη γνωρίζαμε ότι το μεταμοντέρνο ήταν, από μια σκοπιά, ένα σχιζοφρενικό μείγμα μεσσιανισμού και απομάγευσης – φαί-

νεται όμως ότι τα γεγονότα της 11ης Σεπτεμβρίου εντείνουν τις διεργασίες που υποσκάπτουν την ισορροπία μεταξύ των παραπάνω δυνάμεων. Το Ground Zero προσφέρεται ως οθόνη προβολής της φαντασίωσης μιας μετα-πολιτικής σύμπτωσης τέχνης και πολιτικής. Για τον Enwezor, δεν υπάρχει πλέον ουσιαστικός λόγος για μια κριτική του ιδρύματος και της «υλικοποίησης» που αυτό επέβαλε και ακόμα επιβάλλει – ούτως ή άλλως η κουλτούρα του πλήθους χαρακτηρίζεται από εγγενή ατοπικότητα (aterritoriality): «στην μετα-αποικιακότητα, ακατάπαυστα υποδεχόμαστε αντι-μοντέλα μέσω των οποίων οι εκτοπισμένοι – αυτοί που βρίσκονται στα περιθώρια της απόλαυσης της πλήρους παγκόσμιας συμμετοχής – δημιουργούν νέους κόσμους παράγοντας πειραματικές κουλτούρες».¹⁵

Ανάμεσα στα πολιτικοποιημένα projects που απαρτίζουν το καλλιτεχνικό υλικό της Documenta 11, συναντά κανείς το παράταιρο φιλμ της ιρανής Shirin Neshat, *Tooba*, που καταγράφει ένα μαυροφορεμένο πλήθος να περικυκλώνει ένα «ιερό χώρο» στο κέντρο του οποίου εμφανίζεται, και μετά εξαφανίζεται, η σκοτεινή φιγούρα μιας μυστηριώδους γυναίκας – πρόκειται για μια ιεροφάνεια ... Το πλήθος φαντάζει εδώ πιο αρχαϊκό από ποτέ.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Okwui Enwezor, «The Black Box», *Documenta 11, Platform 5: Exhibition, Catalogue*, Hatje Cantz Publishers, 2002, σελ. 47.

2. Ibid., σελ. 47-48.

3. Ibid, σελ. 47-48.

4. Michael Hardt και Antonio Negri, *Αυτοκρατορία*, μτφρ. Νεκτάριος Καλαϊτζής, Αθήνα, Scripta, 2002, σ. 521.

5. Ernesto Laclau, «Είναι δυνατόν να εξηγηθούν οι κοινωνικοί αγώνες εμμενώς;» μτφρ. Γρηγόρης Ανανιάδης, *Σύγχρονα Θέματα*, τ. 82, Ιούνιος 2003, ή στο *Can Immanence Explain Social Struggles? Empire's New Clothes*, επιμ. Paul A. Passavant και Jodi Dean, New York, Routledge, 2003, σελ. 24.

6. Stewart Martin, «A new world art? Documenting Documenta 11», *Radical Philosophy*, αρ. 122, Νοέμβριος/Δεκέμβριος 2003, σελ. 9.

7. Okwui Enwezor, op. cit., σελ. 49.

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

9. Hal Foster, *The Return of the Real, The Avant-Garde at the End of the Century*, Λονδίνο, The MIT Press, 2001, σελ. 1.

10. Peter Osborne, «Adorno and the Metaphysics of Modernism: The Problem of a «Post-Modern Art», *The Problems of Modernity, Adorno and Benjamin*, επιμ. Andrew Benjamin, Λονδίνο, Routledge, 1989, σελ. 42.

11. Ibid., σελ. 42.

12. Benjamin H. D. Buchloh, *Neo-Avantgarde and Culture Industry, Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, Λονδίνο, The MIT Press, 2000, σελ. xxiii.

13. Ibid, σελ. xxiv.

14. Ibid, σελ. xxvi.

15. Okwui Enwezor, op. cit., σελ. 45.

