

Το

ερώτημα

που

θέτουμε

- γιατί όχι

ελευθερία

χωρίς τον

προσδιορισμό

«καλλιτε-

χνική;» -

μένει

να

απαντηθεί.

ουσίαν νεοαποικιακή και νεοφιλελεύθερη φόρμουλα. Ταυτόχρονα, η απόφαση μετατροπής της documenta 14 σε έναν «διχασμένο εαυτό», μια στάση σαφώς «αντιταυτοτική», προσέκρουε στις αρχικές επιχειρησιακές δυσκολίες του θεσμού της documenta να λειτουργήσει πλήρως και αποτελεσματικά εκτός της έδρας του στο Κάσελ. Επίσης, αυτό το «έργο σε δύο πράξεις» συνάντησε, τουλάχιστον στην αρχή, τις ανάμεικτες αντιδράσεις της κοινής γνώμης και στις δύο πόλεις: το μεν Κάσελ φοβόταν μήπως «χάσει» την documenta από την Αθήνα (παράδειγμα ένα σύνθημα του CDU για τις τοπικές εκλογές του 2016: «100 καλοί λόγοι για αλλαγή – για να παραμείνει η documenta στο Κάσελ»), η δε Αθήνα φοβόταν μια ακόμη μεγάλη διοργάνωση χωρίς βιώσιμο όφελος, όπως με τους Ολυμπιακούς του 2004, που τους ακολούθησε η σταδιακή οικονομική παρακμή της χώρας. Εν μέσω όλης αυτής της προκαταβολικής και ενίοτε αποκαρδιωτικής κριτικής νιώσαμε σύντομα και τους περιορισμούς που έθετε ο συνηθισμένος πενταετής προϋπολογισμός της documenta gGmbH. Ο νέος προϋπολογισμός, που σχεδιάστηκε το 2012 με βάση τα δεδομένα της προηγούμενης documenta, δεν προέβλεπε τη διεξαγωγή ενός σημαντικού μέρους της έκθεσης εκτός Κάσελ. Έτσι, το αθηναϊκό κομμάτι της documenta 14 βρισκόταν υπό τη συνεχή απειλή συμβιβασμών ή συρρίκνωσης σε κλίμακα και σπουδαιότητα καθώς ο σχεδιασμός της έκθεσης προχωρούσε. Χρειάστηκαν δύο χρόνια δουλειάς από όλα τα στελέχη της documenta 14, υπό τρομερές εσωτερικές και εξωτερικές πιέσεις, για να εξασφαλιστεί η αναγνώριση της ισοτιμίας των δύο σκελών της έκθεσης.

Πιστεύω πως αυτές οι πληροφορίες για την οργανωτική συγκρότηση της documenta 14 είναι απαραίτητες για να συνειδητοποιήσει κανείς ότι είναι σχεδόν αδύνατο να γίνει μια πολιτική δήλωση μέσα από την οργανωτική δομή και τη δεσμευμένη θέση ενός πολιτιστικού θεσμού επιχορηγούμενου από το κράτος (με πρόσθετη θεσμική, εταιρική και ιδιωτική χρηματοδότηση, ασφαλώς). Εξάλλου, το εγχείρημα της documenta έχει πυροδοτήσει – και τώρα αντιμετωπίζει – τεράστιες προσδοκίες επιτυχίας, με μέτρο τον προσδοκώμενο αριθμό εισιτηρίων, που συνεισφέρουν ένα πολύ σημαντικό μέρος του προϋπολογισμού, και τα έσοδα που ελπίζεται ότι η documenta θα

«Τι χρώμα έχει η πείνα; Ποιο είναι το χρώμα της στο χαρτί;»

Zainul Abedin, *Untitled* (Ατιτλο), από τη σειρά *Famine Sketches* (Σκίτσα του λιμού, 1943), μελάνι σε χαρτί, 40,8 x 58 εκ.



Ζαϊνουλ Αβεδίν, *Untitled* (Ατιτλο), από τη σειρά *Famine Sketches* (Σκίτσα του λιμού, 1943), μελάνι σε χαρτί, 42,5 x 52,5 εκ. Συλλογή του Αβουλ Χαϊρ, προέδρου του Ιδρύματος Βεγγάλης, Ντάκα



**Αξεπλήρωτο
χρέος:
διαβάζοντας
σκηνές με αξία
ενάντια
στο βέλος του
χρόνου**

Christian Thee, *Artfelt Gesture: Two Riders on the Beach* (Ανάγλυφη εκδοχή: Δύο έφιπποι στην ακτή, 2014), ακρυλικός αφρός και ακρυλικό σε σανίδα, 71 x 91 εκ. (λεπτομέρεια). Συλλογή David Torren, Esquίze



Max Liebermann, *Two Riders on the Beach* (Δύο έφιπποι στην ακτή 1900-01), λάδι σε καμβά, 71 x 91 εκ. Ιδιωτική συλλογή

Ο Max Liebermann ήταν Γερμανοεβραϊός ζωγράφος που δημιουργούσε ανεπιτήδευτες, ρεαλιστικές εικόνες οι οποίες με το πέρασμα του χρόνου αφομοίωσαν τμπρεσιονιστικούς υπαινιγμούς - γυναίκες που μαδούν χήνες, έφιπποι άντρες δίπλα στο κύμα. Ήταν δημοφιλής στους κόλπους της γερμανικής αστικής τάξης και μολονότι οι τεχνοτροπίες που υιοθέτησε αντέβαιναν στον ακαδημαϊσμό, το 1920 εκλέχτηκε πρόεδρος της Ακαδημίας του Βερολίνου. Εξαιτίας της ανόδου των ναζι στην εξουσία, το 1932 αναγκάστηκε να παραιτηθεί και τρία χρόνια αργότερα πέθανε. Το 1901 ο Liebermann φιλοτέχνησε δύο πίνακες με τίτλο *Two Riders on the Beach* (Δύο έφιπποι στην ακτή), εκ των οποίων ο ένας αγοράστηκε από τον David Friedmann που είχε αποκτήσει περιουσία από τη βιομηχανία ζάχαρης και άλλες επαγγελματικές δραστηριότητες. Ο πίνακας ήταν αναρτημένος στο σπίτι του Friedmann στο Μπρέσλαου μέχρι το 1938, οπότε ο συλλέκτης αναγκάστηκε να πουλήσει την περιουσία του σε κάποιο ναζι αξιωματούχο, πρώην οικογενειακό φίλο. Σε αυτή την κατάσχεση της περιουσίας του Friedmann, που της προσδόθηκε μια επίφαση νομιμότητας, ήταν παρόντα και μέλη της οικογένειας, μεταξύ των οποίων κι ένας ανιψιός του, ο David Toegen. Ο Toegen επέζησε από το Ολοκαύτωμα δραπετεύοντας στις ΗΠΑ. Στο μεταξύ, το έργο *Two Riders* βρέθηκε στην ύπαιθρο αποκτηθείσα συλλογή του Cornelius Gurlitt, όπου ανακαλύφθηκε το 2012 μαζί με τους υπόλοιπους θησαυρούς και ήταν ανάμεσα στα πρώτα έργα που επέστρεψαν στους νόμιμους κατόχους τους - μεταξύ των οποίων και ο David Toegen. Στα χρόνια που μεσολάβησαν ο Toegen θυμόταν τον εαυτό του να κοιτάζει τον πίνακα τη στιγμή που ο Θεός του υπέγραφε την παραχώρηση της περιουσίας του κυριολεκτικά με το πιστόλι στον κρόταφο. Καθώς ο Toegen πλησίαζε τα 90 και η όρασή του έφθινε, παρήγγειλε ένα ανάγλυφο αντίγραφο του έργου έτσι ώστε να μπορεί να το αγγίζει όταν πια δεν θα μπορούσε να το βλέπει. Αφού αποκαταστάθηκε, το έργο πωλήθηκε σε δημοπρασία έναντι σχεδόν τριών εκατομμυρίων δολαρίων.



«Το σώμα ως σώμα ή πολιτικό σώμα»

Erna Rosenstein, *Midnight. Portrait of the Artist's Mother* (Μεσάνυχτα, Πορτρέτο της μητέρας της ζωγράφου, 1979), λάδι σε καμβά, 66 x 51 εκ. Muzeum Narodowe w Krakowie, Κρακοβία



Erna Rosenstein, *Dawn. Portrait of the Artist's Father* (Αυγή, Πορτρέτο του πατέρα της ζωγράφου, 1979), λάδι σε καμβά, 65,5 x 51 εκ. Muzeum Narodowe w Krakowie, Κρακοβία



«Ο συγκερασμός χρημάτων και αθλιότητας...»

Gustave Courbet, *The Beggar at Orleans* (Ο ζητιάνος της Ορνάν, 1868), λάδι σε καμβά, 210,9 x 175,3 εκ. Burrell Collection, Γλασκόβη



Candice Hopkins

Το επίχρυσο άδειο βλέμμα: πλούτος και οικονομίες στο αποικιακό σύνορο

θεωρία της διαφοράς φανταστικού και αληθινού

ανάμεσα στην ουσία

το δίνω μετατρέπεται

σε αντάλλαγμα του αντικειμένου

«Ανάμεσα στις διάσπαρτες σκιές της επανάστασης...»

Jacob και Wilhelm Grimm, *Execution of Louis XVI in Paris, January 21, 1793* (Η εκτέλεση του Λουδοβίκου ΙΣΤ' στο Παρίσι, 21 Ιανουαρίου 1793, 1797), γραφίτης και ακουαρέλα σε χαρτί, 18,4 x 22,6 εκ. Staatliche Schlösser, Bad Homburg, Γερμανία



January Suchodolski, *Battle at San Domingo* (Η μάχη του Σαν Ντομίνγκο, 1845),
λάδι σε καρβά, 68,5 x 87,5 εκ. Muzeum Wojska Polskiego, Βαρσοβία



επιτήρησης και οι μορφές παρατήρησης που αναπτύχθηκαν στο σωφρονιστικό σύστημα –και ειδικότερα η αρχή του «πανοπτισμού», το να καθίσταται δηλαδή το παν ορατό στο μάτι της εξουσίας– παρουσιάζουν μια τάση «να “απο-ιδρυματοποιούνται”, να βγαίνουν από τα κλειστά φρούρια όπου ως τότε λειτουργούσαν, και να κυκλοφορούν “ελεύθερα”». ⁹ Αυτά τα νέα συστήματα επιτήρησης, που χαρτογραφούν το κοινωνικό σώμα για να το καταστήσουν αναγνωρίσιμο και πρόθυμο να υποστεί τον κοινωνικό έλεγχο, μας δίνουν τη δυνατότητα –υποστηρίζει ο Foucault– να «μιλάμε για διαμόρφωση μιας πειθαρχικής κοινωνίας [...] που ξεκινά από τα κλειστά πειθαρχικά συστήματα (ένα είδος κοινωνικής “καραντίνας”) και φτάνει ως τον απεριόριστα γενικεύσιμο μηχανισμό του “πανοπτισμού”». ¹⁰ Μιας κοινωνίας, σύμφωνα με τον Foucault στην επιδοκιμαστική του παράθεση της ρήσης του Julius, που είναι «όχι του θεάματος, αλλά της παρακολούθησης»:

Η Αρχαιότητα υπήρξε ένας πολιτισμός του θεάματος. «Έπρεπε ο έλεγχος ενός μικρού αριθμού αντικειμένων να γίνεται προσιτός σ’ ένα πλήθος ανθρώπων»: στο πρόβλημα αυτό αποκρινόταν η αρχιτεκτονική των ναών, των θεάτρων και των ιπποδρόμων. [...] Σε μια κοινωνία όπου τα κυριότερα στοιχεία δεν είναι πια η κοινότητα και η δημόσια ζωή, αλλά τα μεμονωμένα άτομα, από τη μία μεριά, και το Κράτος από την άλλη, οι σχέσεις δεν είναι δυνατόν να ρυθμίζονται παρά σε μία μορφή ακριβώς αντίστροφη του θεάματος. «Στην εποχή μας, όπου η επιρροή του κράτους όλο και μεγαλώνει, όπου η παρέμβασή του σε όλες τις λεπτομέρειες και σ’ όλες τις σχέσεις της κοινωνικής ζωής όλο και βαθιάνει, σ’ αυτήν την εποχή έλαχε το καθήκον να αυξήσει και να τελειοποιήσει τα εχέγγυά της, χρησιμοποιώντας και κατευθύνοντας προς τον μεγάλο τούτο σκοπό την ανέγερση και την κατανομή κτιρίων που προορίζονταν για την ταυτόχρονη επιτήρηση ενός τεράστιου πλήθους ανθρώπων». ¹¹

Μια επιτηρούμενη κοινωνία: αυτός ο γενικός χαρακτηρισμός της τροπικότητας της εξουσίας στις σύγχρονες κοινωνίες έχει αποδειχτεί μια από τις πιο σημαίνουσες όψεις του έργου του Foucault. Κι όμως, πρόκειται για μια απρόσεκτη γενίκευση λόγω παράδοξης αβλεψίας, διότι καθόλου δεν συνεπάγεται από το γεγονός πως η τιμωρία παύει να είναι θέαμα ότι η λειτουργία της επίδειξης ισχύος –το ότι καθίσταται ορατή σε όλους– περιπίπτει σε αναστολή. ¹² Πράγματι, όπως

υπονοεί ο Graeme Davison, το Κρυστάλλινο Παλάτι θα μπορούσε να λειτουργήσει ως έμβλημα μιας σειράς αρχιτεκτονημάτων που αντιτίθενται στην αρχιτεκτονική του ασύλου, του σχολείου και της φυλακής, όπου επικρατεί η συνεχής μέριμνα της έκθεσης αντικειμένων ενώπιον μεγάλου πλήθους:

Το Κρυστάλλινο Παλάτι αντέστρεψε την αρχή του Πανοπτικού με το να στρέψει το βλέμμα του πλήθους σε μια συλλογή σαγηνευτικών αγαθών. Το Πανοπτικόν ήταν έτσι σχεδιασμένο ώστε όλοι να φαίνονται· το Κρυστάλλινο Παλάτι σχεδιάστηκε για να μπορούν όλοι να βλέπουν.¹³

Η αντίθεση αυτή είναι κάπως μεγαλοποιημένη, καθώς μια από τις αρχιτεκτονικές καινοτομίες του Κρυστάλλινου Παλατιού αφορούσε τη διευθέτηση των σχέσεων μεταξύ κοινού και εκθεμάτων έτσι ώστε, ενώ ο καθένας μπορούσε να δει, υπήρχαν επίσης προνομιούχα σημεία απ' όπου ο καθένας μπορούσε να ιδωθεί, συνδυάζοντας με αυτόν τον τρόπο τις λειτουργίες του θεάματος και της επιτήρησης. Μολοντούτο, για την ώρα αξίζει να κρατήσουμε τη μετατόπιση της έμφασης, από τη στιγμή που η ισχύς της δεν περιορίζεται αποκλειστικά στη Μεγάλη Έκθεση. Ακόμη και μια γρήγορη ματιά στο βιβλίο του Richard Altick *The Shows of London* (Τα θεάματα του Λονδίνου) πείθει ότι ο 19ος αιώνας δεν είχε προηγούμενο στην κοινωνική προσπάθεια που αφιέρωσε για τη διοργάνωση θεαμάτων φτιαγμένων για αυξανόμενα πλατύ και αδιαφοροποίητο κοινό.¹⁴ Αρκετές όψεις αυτών των εξελίξεων δικαιούνται μια προκαταρκτική εξέταση.

Πρώτον, η τάση για την ίδια την κοινωνία –στα επιμέρους στοιχεία της και στο σύνολό της– να αποδίδεται ως θέαμα: αυτό ήταν ειδικότερα σαφές σε απόπειρες να καταστεί η πόλη ορατή, και άρα αναγνωρίσιμη, ως ολότητα. Ενώ στα βάθη της ζωής της πόλης εισέδυσαν αναπτυσσόμενα δίκτυα επιτήρησης, οι πόλεις ολόενα και περισσότερο έκαναν τις διαδικασίες τους ανοιχτές στην επιθεώρηση του κοινού, αφήνοντας τα μυστικά τους εκτεθειμένα όχι μόνο στο εξουσιαστικό βλέμμα αλλά, καταρχήν, στο βλέμμα του καθενός· στην ουσία, καθιστώντας την καθολική κυριαρχία του εξουσιαστικού βλέμματος διαθέσιμη σε όλους. Ως το γύρισμα του αιώνα,

«Ο τελετουργικός χρόνος είναι κυκλικός»

Yves Laloy, *The Great Helmet* (Το μεγάλο κράνος, 1952), λάδι σε καρβά, 301 x 190 x 3,5 εκ. Musée des beaux-arts de Rennes, Γαλλία



Ο Franz Boas ποζάρει πάνω σε μια προθήκη για μια παρουσίαση με τίτλο «Hamats'a coming out of secret room» (Ο Hamats'a βγαίνει από μυστικό δωμάτιο), United States National Museum, Ουάσινγκτον (1895 ή νωρίτερα), ασπρόμαυρη γυάλινη αρνητική πλάκα. National Anthropological Archives, Smithsonian Institution, Ουάσινγκτον

