Τέχνη, οικονομία, εξουσία

JEAN CLAIR, *Χειμώνας στον πολιτισμό*, μτφρ. Τιτίκα Δημητρούλια, εκδ. Μικρή Άρκτος, σ. 144

Μια δήλωση απόσυρσης από τα εικαστικά πράγματα έκανε πρόσφατα το γύρο των μέσων κοινωνικής δικτύωσης. Ο αμερικανός τεχνοκριτικός Dave Hickey γνωστοποίησε την απόφασή του να σταματήσει την ενασχόλησή του με την τέχνη, για λόγους οι οποίοι άπτονται της κατάστασης του σύγχρονου καλλιτεχνικού κόσμου, που μοιάζει με έρμαιο στις διαθέσεις πολύ πλούσιων συλλεκτών και των συμβούλων τους (*The Observer,* αναδημοσίευση *Η Καθημερινή*

ΤΟΥ ΚΩΣΤΑ ΧΡΙΣΤΟΠΟΥΛΟΥ

2/12/2012). Ο ίδιος μάλιστα πλέον αισθάνεται ένας από τους τελευταίους, ένας από εκείνους δηλαδή που στις σημερινές συνθήκες υποκαθιστούν με την κρίση και την αόριστη εκτίμηση που επιτρέπεται στην αυθεντία τους την ενατένηση και τον ελεύθερο συλλογισμό μπροστά στα σύγχρονα έργα τέχνης.

Μια παρόμοια αίσθηση με τον Hickey φαίνεται πως μοιράζεται και ο συνομήλικός του Jean Clair (Hickey και Clair είναι γεννημένοι το 1940). Οι θέσεις του Clair, αν και διατυπωμένες με την ευχέρεια διεξοδικότερης ανάπτυξης των επιχειρημάτων που προσφέρει η ευρύτητα ενός βιβλίου, δεν στερούνται την εκφραστική αμεσότητα μιας εν θερμώ απόφασης παραίτησης από την υπηρεσία της μέριμνας των τεχνών. Τι συμβαίνει όμως εδώ; Βρισκόμαστε μπροστά σε δύο περιπτώσεις (και δεν είναι οι μόνες) αντίδρασης σε ένα καλλιτεχνικό επερχόμενο, το οποίο Hickey και Clair δεν μπορούν να αντιληφθούν και να κατανοήσουν με τα εμπειρικά και θεωρητικά εποπτικά εργαλεία που διαθέτουν; Έχουμε μήπως να κάνουμε με καλλιτεχνικά μορφώματα που αποκλίνουν σε τέτοιο βαθμό από εκείνα που προηγήθηκαν, ώστε κάθε μέχρι σήμερα αξιολογικό κριτήριο να καθίσταται αδύναμο να τα ερμηνεύσει; Η ευρυμάθεια, η παιδεία, η βαθύνοια και η ουσιαστικότατη εμπλοκή και των δύο με τη σύγχρονη τέχνη και τα έργα της αποκλείουν την όποια πιθανότητα μιας καταφατικής απάντησης. Τότε τι μπορεί να σημαίνει μια τέτοια -έστω και τόσο επιγραμματικά κατονομασμένη- συνάφεια στην αποτίμησή τους;

Όντας εξέχουσες περιπτώσεις στην ιεραρχία του θεσμικού πλαισίου της μεταπολεμικής τέχνης αισθάνονται ενδεχομένως έντονη πίεση, όχι τόσο από τα δύστροπα νεότερα καλλιτεχνικά ιδιώματα -αλλοίμονο, η διάθεση για καινοτομία και ρήξη υπήρξε πολλαπλά εντονότερη στο όχι και τόσο μακρινό παρελθόν-, αλλά από τη σχετική με αυτά οικονομία, που έχει πλέον όντως αλλάξει ριζικά ή διαφοροποιηθεί από το προηγούμενο καθεστώς. Αυτό που στην πραγματικότητα έχει μεταβληθεί είναι οι ισορροπίες ανάμεσα στον κόσμο της τέχνης και το χρηματοπιστωτικό κεφάλαιο και η μερική αυτονομία που ο πρώτος απολάμβανε σε σχέση με το δεύτερο. Η αλλαγή στον τρόπο αντίληψης αλλά και απόκτησης του συμβολικού κεφαλαίου που συνιστά η εμπλοκή με τον πολιτισμό σηματοδοτεί και την απώλεια της ελευθερίας που επωμιζόταν οι καλλιτεχνικοί τελεστές να ενεργούν σύμφωνα με κανόνες, οι οποίοι υπακούν σε θεσπισμένα από τους ίδιους κριτήρια. Πρόκειται για τη μιαν αλλαγή των όρων δημιουργίας και δεξίωσης των καλλιτεχνικών έργων που στα προηγούμενα χρόνια εγγυόταν μια κάποια αυτόνομη και εδραιωμένη θεσμική λειτουργία, την οποία εν πολλοίς υπηρέτησε ο Clair.

Δημήτρης Πετσετίδης, «Της κρίσεως»

Αυτό λοιπόν που αποστρέφεται ο Clair, όπως άλλωστε και ο Hickey, είναι η άλωση του πολιτιστικού πεδίου από εξωγενείς παράγοντες που, αν μη τι άλλο, συνδέονται με τις διαδικασίες αναπαραγωγής του. Δηλώνει, με άλλα λόγια, την απέχθειά του στο καθεστώς μιας επικρατούσας ετερονομικής συνθήκης, η οποία βέβαια δεν αποτελεί κάτι νέο. Επιχειρώντας μιαν ανασκόπηση του πώς φτάσαμε εδώ, ο Clair κατονομάζει τους κυριότερους σταθμούς της μετά τον Duchamp ιστορίας της δυτικής τέχνης. Γιατί του Duchamp; Η υποδοχή του έργου του στο *Armory Show* το 1913 στις ΗΠΑ απέκτησε τα χαρακτηριστικά μιας ανανέωσης της σχέσης ανάμεσα στην τέχνη, τον κόσμο και την ιστορία. Ο Duchamp «*προσέφερε, για πρώτη φορά, μια τέχνη απαλλαγμένη από κάθε αναφορά στο παρελθόν, μια τέχνη απογυμνωμένη από κάθε πάθος, αποψιλωμένη από κάθε αίσθημα, αποκαθαρμένη από κάθε αναφορά στην Ιστορία, που η Αμερική δεν ήξερε τι να την κάνει και δεν ήθελε να ακούει κουβέντα γι' αυτήν*» (σ.16). Πρόκειται για μία τέχνη στην οποία δεν επιβιώνει «*καμία μνήμη*», «*κανένα σύμβολο*», «*καμία σημασία*» και «*καμία συγκίνηση*», επιβάλλοντας μοναχά «*φόρμες και χρώματα, που δεν σημαίνουν τίποτα έξω από τον ίδιο τους τον εαυτό*» (σ.17). Η νεωτερικότητα που εφορμά από την Αμερική τον τελευταίο αιώνα χαρακτηρίζεται από τον Clair ως «αμνησιακή».

Τούτη η «αμνησιακή νεωτερικότητα» συνάδει με τη διαδικασία εκκοσμίκευσης και αποϊεροποίησης της τέχνης, με σαφείς προεκτάσεις στο πνεύμα που την συνεπικουρεί· μια διάθεση δηλαδή αποϊστοριοποίησης και απόσπασης των έργων από τον κόσμο, που σε μια προηγούμενη συνθήκη ήταν επενδεδυμένος με την ελπίδα μιας -έστω και μόνιμα προβαλλόμενης στο μέλλον- ολότητας και ολοκλήρωσης. Είναι ένα πνεύμα που συνάδει όλο και περισσότερο με τη σύγχρονη νεοφιλελεύθερη ορθοδοξία. Έτσι, αυτό που μοιάζει να μεταβάλλεται στο σύγχρονο πολιτιστικό σύμπαν δεν είναι άλλο από τη φύση του κυρίαρχου ηγεμονικού προτάγματος, από τον τύπο της διαπλοκής τέχνης και εξουσίας και συνεπακόλουθα από τη μορφή της σχετικής πάντοτε αυτονομίας που απολάμβανε το καλλιτεχνικό πεδίο.

Η μεταβολή, μάλιστα, αυτή αντανακλάται πρωτίστως στους τόπους διαμεσολαβημένης δεξίωσης των έργων της τέχνης, των μουσείων, που βρίσκονται στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος του συγγραφέα: «*Τα αμερικανικά μουσεία θέλησαν να μείνουν στο περιθώριο της Ιστορίας, να είναι μουσεία αμόλυντα από το παρελθόν και τις αναθυμιάσεις του, απαγορεύοντας στον εαυτό τους να μετέχουν στις παλαιές διαμάχες*» (σ.27). Τα σύγχρονα μουσεία, κάποτε σαν «λευκοί κύβοι» (*white cubes*), άλλοτε σαν «bunkers» και ενίοτε ως φουκωικές «ετεροτοπίες», είναι για τον Clair καταδικασμένα να αναπαράγουν αέναα το τώρα, φιλοξενώντας έργα που διαπραγματεύονται την αύξηση της χρηματιστηριακής τους αξίας, ακριβώς επειδή έχουν συνευρεθεί με τα ήδη εκεί υφιστάμενα αναμφιβόλου σπουδαιότητας αντικείμενα τέχνης. Η διαπραγμάτευση αυτή χρησιμοποιεί πλέον διαφορετικά αξιολογικά κριτήρια από εκείνα που μπορεί να επικαλεστεί κάποιος σαν τον Clair.

Η σύγχρονη τέχνη για τον Clair είναι μια τέχνη που δεν έχει αναφορές σε συγκεκριμένα αξιακά και συμβολικά συστήματα, μια τέχνη απεντοπισμένη, αποπνευματοποιημένη, ενδεχομένως άυλη, που βρίσκει συνάφειες με τη φύση του σύγχρονου κεφαλαίου. Η ένταση βρίσκεται ακριβώς εδώ: οι σύγχρονοι όροι υλικής παραγωγής και διακίνησης της τέχνης αδιαφορούν για την επιβολή ενός συνολικότερου πλέγματος καινοφανών αξιών ή ενός νέου πνευματισμού που θα καθιστούσαν ολοκληρωμένο το σχετικό με αυτούς πολιτισμικό μοντέλο. Η χρηματιστηριακή αξία είναι μια αξία καθεαυτή. Έτσι, και η αξιολόγηση της σύγχρονης τέχνης έχει πάψει να εφοδιάζεται με τα αναγκαία κριτήρια που της αντιστοιχούν.

Η μετάβαση στο σύγχρονο μουσείο του Clair έχει ως ενδιάμεσο σταθμό το αντίστοιχο «φανταστικό» του Malraux. Είναι το μουσείο που οι αξίες συγχωνεύονται, που τα αντικείμενα αποϊστορικοποιούνται, που χάνουν τη θρησκευτική τους αναφορά και το λειτουργικό τους προηγούμενο. Θυμίζει σε πολλά τη διάκριση ανάμεσα στην «κατανάλωση» και τη δυνατότητα ή την αδυνατότητα «χρήσης» των *Βεβηλώσεων* του Giorgio Agamben. Πρόκειται για μία προβληματική που εδράζεται στον πυρήνα της εγκαθίδρυσης του καπιταλισμού. Μια τέτοια αδυνατότητα χρήσης για τον Agamben «βρίσκει τον δικό της εκλεκτό και εμβληματικό τόπο στο Μουσείο». Οι παλαιότεροι προσκυνητές που κατάτρεχαν τον κόσμο με προορισμό τους ιερούς τόπους, έχουν δώσει τη θέση τους στους τουρίστες. Τα μεγάλα μουσεία στεγάζουν σύμφωνα με την οπτική αυτή μια τέχνη συμβατή με τη νεοφιλελεύθερη οικονομία της κινητικότητας, της ατοπίας, της ευελιξίας, της απώλειας της ενατένησης, της ενόρμησης και των ασταθών αξιών. Μια τέχνη δηλαδή που βιώνει τις περιπέτειες της επιβεβλημένης και θεμιτής εκκοσμίκευσής της.

«*Η σύγχρονη τέχνη είναι υπερτιμημένη και όσον αφορά την καλλιτεχνική αξία της και όσον αφορά την τιμή της*» διαπίστωνε πριν από λίγα μόλις χρόνια και ο κριτικός της τέχνης Σταύρος Τσιγκόγλου (*Σήμερα η τέχνη*, εκδ. Καστανιώτη). Φαίνεται πως τούτη η κριτική διάθεση που διακρίνεται τα τελευταία χρόνια συνδέεται με μια φιλολογία περί κρίσης αξιών, η οποία βρίσκει έναν εύκολο στόχο στις πρόσκαιρες επιθυμίες του σημερινού επιθετικού καπιταλισμού. Πότε όμως η εκτίμηση της εκάστοτε συνθήκης δεν συνοδευόταν και από μία διαπίστωση ύπαρξης κάποιας κρίσης; Ο Clair εκφράζει ένα παλαιότερο υποκείμενο του δυτικού πολιτισμού, χαμένου σήμερα στους λαβυρίνθους της απόδοσης, της ανάπτυξης και της επικοινωνίας. Είναι ο όψιμος θιασώτης ενός αλλοτινού ευρωπαϊκού ανθρωπισμού. Η ομολογουμένως «συντηρητική» στάση του και η άρνησή του να αναζητήσει το γόνιμο μέσα στη σύγχρονη τέχνη, καθηλώνει τη σκέψη του στο τέλμα της ανυπαρξίας θετικών προτάσεων. Οφείλεται πιθανόν σε μιαν αδυναμία ανταπόκρισης στην εποχή της έλλειψης σταθερών κριτηρίων, επαναλαμβανόμενων ανακατατάξεων, μιας προαπαιτούμενης ευελιξίας, που πόρρω απέχουν από την καθολικότητα των ευσταθών αξιών μιας άλλης ευρωπαϊκής κουλτούρας, βασισμένης στα «μεγάλα αφηγήματα» της νεωτερικότητας. Σε τι συνίσταται όμως τελικά αυτή η νεοπαγής κουλτούρα και ποια η σχέση της με τα πολιτιστικά έργα; Κάπου εδώ ξαναμπαίνει από το παράθυρο η περιβόητη «θεωρία της αντανάκλασης», ως μία ακόμα «μεγάλη» θεωρία.