

Σύνταξη: Κώστας Βούλγαρης, Κώστας Γαβρόγλου, Γιώργος Μερτίκας, Άλκης Ρήγος, Πέτρος-Ιωσήφ Στανγκανέλλης, Κώστας Χριστόπουλος

ΤΕΥΧΟΣ 553

ΚΡΙΤΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΥ, ΤΕΧΝΩΝ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

28 ΙΟΥΛΙΟΥ 2013



www.avgi-anagnoseis.blogspot.com

ΑΦΙΕΡΩΜΑ

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ: ΚΩΣΤΑΣ ΧΡΙΣΤΟΠΟΥΛΟΣ

Η σύγχρονη τέχνη στην Ελλάδα

«Η τέχνη που παρουσιάζεται στο πλαίσιο εικαστικών συνευρέσεων και εγκαινιών, με τη γνωστή 'χιπστερική' ιλαρότητα και πόζα, μετεωρίζεται ανάμεσα στην ουτοπία και την απόλυτη δυστοπία. Τα έργα της τέχνης που παράγονται σήμερα στην Ελλάδα θα μπορούσαν κάλλιστα να διακοσμούν το purgatorio, τον ενδιάμεσο εκείνο χώρο όπου τίποτα δεν έχει αποσαφνιστεί, όπου καθετί, κάθε πλαστική έκφραση και σάσι, ισορροπεί ανάμεσα στην θετικότητα και την αρνητικότητα. Τούτο ίσως αποτελεί ένα ακόμα σύμπτωμα της τρέχουσας κρίσης.»

«Τα γεγονότα του Δεκέμβρη του 2008, η κατάληψη του Συντάγματος το 2011 και οι ατέλειωτες ενδιάμεσες διαμαρτυρίες, η εντονότερη παρουσία των μεταναστών, η οικονομική κρίση, η αύξηση της εγκληματικότητας, άλλαξαν ραγδαία την εμπειρία και εικόνα του αστικού χώρου, ιδιαίτερα στο κέντρο της Αθήνας, αλλά και σε άλλες πόλεις. Η σχέση μεταξύ τέχνης και δημόσιου χώρου μοιάζει να φιλτράρεται από την οικονομική και πολιτική κρίση, τη δράση και τη συλλογικότητα, προτού καταλήξει σε έργο.»

«Τα κοινά ορισμένων τουλάχιστον από τις καλλιτεχνικές κολλεκτίβες που δημιουργήθηκαν τα τελευταία χρόνια στην Ελλάδα, όχι απλώς δεν έχουν σχέση με τις προκαπιταλιστικές ή φασιστικές, κλειστές, αρμονικές, οργανικές, ιεραρχικές και ηγετοκεντρικές κοινότητες, αλλά αγωνίζονται να συσταθούν ως το ακριβώς αντίθετό τους.»



Χρήστος Βαγιάτας, Small Liberties, ξύλο

«Στην ΑΣΚΤ της Αθήνας συγκρούονται δύο ακραίες λογικές: ένας αισθητικός αντικειμενισμός με πάγια κριτήρια και διαδικασίες, και μια υποκειμενικής φύσεως διαλογική αισθητική. Έτσι γεννιέται ένας ψυχολογικός φόβος της ανυπαρξίας κριτηρίων, της αυθαιρεσίας, της απόλυτης επιτρεπτότητας, απ' τη μια μεριά, και των πολλών εναλλακτικών μαθησιακών μοντέλων απ' την άλλη. Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του '80, και κυρίως μετά, με την επενέργεια των κινηματικών ιδεών των προηγούμενων δεκαετιών του '60 και του '70 (σε Ευρώπη και Αμερική), οι οποίες εκφράστηκαν στην ΑΣΚΤ από κοινοπολίτες δασκάλους, και υπό το καθεστώς ενός γενικότερου εκδημοκρατισμού της νεοελληνικής κοινωνίας, συντελέστηκε η στροφή προς τις κατηγορίες της εννοιολογικής τέχνης, τις τέχνες του περιβάλλοντος, την περφόρμανς. Οι κατηγορίες αυτές δεν εμφανίστηκαν ως η 'νέα τέχνη', αλλά ως γενικές εκφραστικές περιοχές-πεδία που ενσωμάτωσαν επεργενή μέσα, υλικά, πρακτικές. Ταυτόχρονα, παρατηρείται μια υποχώρηση του 'οπτικού' στη ζωγραφική, μια τόνωση την υλικότητας και ο εμπλουτισμός των λειτουργιών της γλυπτικής στον δημόσιο χώρο.»

«Ποιές κοινωνικές και ιστορικές αναγκαιότητες αναδύονται εκ της καλλιτεχνικής αφύπνισης, όταν μάλιστα αυτή επιτελείται στην περιφέρεια (επαρχία) και όχι στα μπροπολιτικά κέντρα; Πολιτισμός και καλλιτεχνική δημιουργία γίνονται τα μέσα που αναπαράγουν μια ήδη δρομολογημένη διαδικασία κοινωνικού μετασχηματισμού. Σε μια τέτοια συνθήκη, το σύγχρονο μουσείο ή η πινακοθήκη μπορεί να ιδωθούν ως φορείς κοινωνικότητας, στο βαθμό που αναγνωρίζεται ο κεντρικός ρόλος της καλλιτεχνικής λειτουργίας στη διαμόρφωση ενός συνδετικού ιστού μεταξύ ατόμων, κοινότητας και ευρύτερων κοινωνικών συγκροτήσεων. Η σχέση με τον πολιτισμό παρουσιάζεται, έτσι, όχι ως μια σχέση εξωγενής προς την καθημερινή κουλτούρα και τις πρακτικές της, αλλά ως σημείο σύζευξης πολλαπλών επιπέδων αλληλεπίδρασης, όπως το παρελθόν με το παρόν, το τοπικό με το υπέρ- και πολύ-εθνικό, το ατομικό με το συλλογικό.»

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΚΩΣΤΑΣ ΧΡΙΣΤΟΠΟΥΛΟΣ
Μια αποτύπωση της «στιγμής»

» ΣΕΛ. 2

ΕΥΑ ΦΩΤΙΑΔΗ
Τέχνη και δημόσιος χώρος στην Ελλάδα

» ΣΕΛ. 3

ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΣΓΟΥΡΟΜΥΤΗ

In-between.
(Λόγοι για να ασχολείσαι με την τέχνη στην επαρχία)

» ΣΕΛ. 4

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΚΙΟΥΠΚΙΟΛΗΣ

Τα «κοινά» της τέχνης

» ΣΕΛ. 5-6

ΚΩΣΤΑΣ ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ

Φωτογραφία, και ιστορία της τέχνης στην Ελλάδα

» ΣΕΛ. 7

ΠΑΝΟΣ ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΥΣ

ΑΣΚΤ Αθηνών.
Όπως η τέχνη... και η διδακτική των τεχνών, ως πολιτική δυνατότητα

» ΣΕΛ. 8

Τα έργα του αφιερώματος προέρχονται από την έκθεση «Μίνυμα στη Θάλασσα», που γίνεται στη Δημοτική Πινακοθήκη της Μήθυμνας (20-7 έως 30-9) σε επιμέλεια του Βασίλη Ζωγράφου και διοργάνωση της Κατερίνας Καμάρα και της Χριστίνας Σγουρομύτη. Συμμετέχουν οι καλλιτέχνες Έλσα Αλατσίδου, Χρήστος Βαγιάτας, Κωνσταντίνης Γιώτης, Αλέξανδρος Καραβάς, Γιάννης Κόκκαλης, Άννα Μανέτα, Ειρήνη Μπαχλιτζανάκη, Άλκηστης Ντόντη, Αλίκη Σούμα και Μαρία Τζανάκου.

Μια αποτύπωση της «στιγμής»

Κάθε απόπειρα χαρτογράφησης των εικαστικών πραγμάτων στην Ελλάδα τις τελευταίες δύο δεκαετίες είναι καταδικασμένη στη μερικότητα και στη μεροληψία. Το τι κάθε φορά φωτίζεται και τι αποκρύπτεται οφείλει πλέον να είναι αποτέλεσμα μιας συνειδητής επιλογής. Μια διαπίστωση σαν την παραπάνω μπορεί ωστόσο να ονομάζει μια θετική στιγμή. Πρώτα από όλα διότι περιγράφει μια συνθήκη ενδεχομένων κατακερματισμένη αλλά ως εκ τούτου πολυφωνική και πολύσημη, τη δυνατότητα με άλλα λόγια μιας αυτόνομης καλλιτεχνικής πρακτι-

δεν ήταν άλλη από το 'Ό, πι είναι ενδιαφέρον είναι νέο (Everything that's interesting is new), της συλλογής δηλαδή του Δάκη Ιωάννου, ενός από τους μεγαλύτερους συλλέκτες σύγχρονης τέχνης παγκοσμίως. Η έκθεση αυτή είχε, ανάμεσα σε άλλες, και μία ακόμη παράμετρο: πως η Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών παρέμενε ο βασικότερος θεσμός που μπορούσε να «νομιμοποιήσει» δημόσια την αξία μιας τέτοιας συλλογής.

Ακολούθησαν αρκετές ακόμα εκθέσεις, στην ίδια προοπτική, όπως αυτές για το κίνημα Fluxus ή για διεθνώς αναγνωρισμέ-

μαζί με πολλά ακόμα προοιώνιζαν επιτέλους την ένταξη της Ελλάδας σε κάποιο σημείο της διαβάθμισης του διεθνούς εικαστικού στερεώματος.

Θα τολμούσα να ισχυριστώ, πως η μπιενάλε της Αθήνας, μια αξιέπαινη ιδιωτική πρωτοβουλία της Ξένιας Καλπακσόγλου, του Poka-Yio και, στην πρώτη της περίοδο, του Αυγουστίνου Ζενάκου, λειτούργησε, πέρα από άλλα, και σαν μια αντανάκλαση της ατμόσφαιρας που επικράτησε, όχι μόνο στον εδώ κόσμο της τέχνης αλλά και ευρύτερα στην ελληνική κοινωνία, στα χρόνια που ακολούθη-

τίποτα δεν έχει αποσαφνιστεί, όπου καθετί, κάθε πλαστική έκφραση και στάση, ισορροπεί ανάμεσα στην θετικότητα και την αρνητικότητα.

Τούτο ίσως αποτελεί ένα ακόμα σύμπτωμα της τρέχουσας κρίσης. Η τελευταία (λέγεται συχνά πως) οδήγησε σε κάποια νέα φαινόμενα, όπως την ανάδυση των -καλλιτεχνικών και μη- συλλογικοτήτων, ή την αναθέρμανση του ενδιαφέροντος για τις ήδη υπάρχουσες, και τη «φυγή» στην ελληνική περιφέρεια. Πράγματι, και τα δύο φαινόμενα ουδόλως σπανίζουν στην πλέον πρόσφατη καλ-

ΤΟΥ ΚΩΣΤΑ ΧΡΙΣΤΟΠΟΥΛΟΥ

κής απελευθερωμένης από κυρίαρχα αισθητικά προγράμματα και ρεύματα. Σε αυτό το πλαίσιο συσσωμάτωσης σταθερά έκκεντρων επιλογών και προσανατολισμών, καλλιτεχνικοί δρώντες και κοινό καλούνται να τοποθετηθούν σ' ένα ευρύ πεδίο λόγων και εφαρμογών, να διαμορφώσουν, να διαπραγματευτούν και, τελικά, να υπερασπιστούν προσωπικά ιδιώματα σκέψης και αναπαράστασης.

Αν κανείς θα έπρεπε να ξεκινήσει από κάπου την αναζήτηση στην ιστορία των μεταβολών στη νεοελληνική τέχνη, θα τολμούσαμε να πούμε πως αυτή θα πρέπει να συσχετίστε με την καλλιτεχνική εκπαίδευση διαχρονικά. Αν μάλιστα προσπαθούσε να ανατρέξει εποπτικά και συνοπτικά στην ιστορία της νεοελληνικής τέχνης, με την όποια συνείδοση της γενίκευσης, θα έβλεπε πως οι αλλαγές στον νεοελληνικό καλλιτεχνικό χάρτη πραγματοποιούνται μετά από κάποια ουσιαστική αλλαγή στον τύπο της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης και, συγκεκριμένα, στο πρόγραμμα σπουδών της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών.

Για παράδειγμα, η πρόσληψη σε αυτήν του Παρθένου το 1930, με την παρέμβαση του Ελευθέριου Βενιζέλου, σήμανε και τη σταδιακή στροφή των αισθητικών προτύπων από το Μόναχο στο Παρίσι, διαπλάθοντας τα καλλιτεχνικά γνωρίσματα της «γενιάς του τριάντα» στην τέχνη, οι εκπρόσωποι της οποίας, όταν κλήθηκαν με τη σειρά τους να υπηρετήσουν στις ίδιες θέσεις, σχεδόν επέβαλαν το δικό τους αισθητικό μοντέλο σε μια ολόκληρη εποχή.

Σε ό,τι όμως μας αφορά, στα τελευταία αυτά είκοσι χρόνια, σημαντική ήταν η μεταβολή στην καλλιτεχνική εκπαίδευση που συντελέστηκε στα χρόνια της πρυτανείας του Νίκου Κεσσανλή. Η μεταφορά των εγκαταστάσεων της σχολής από το Πολυτεχνείο στο νέο κτίριο της οδού Πειραιώς, συνοδεύτηκε, ανάμεσα σε άλλα, με την επέκταση των προγραμμάτων φοιτητικής ανταλαγής, την αναβάθμιση της βιβλιοθήκης, την προτεραιότητα στη γνωριμία των φοιτητών, μέσα από ταξίδια και επισκέψεις, με τα μεγάλα εικαστικά «κέντρα» και, κυρίως, με τη λειτουργία ενός μεγάλου και σύγχρονου εκθεσιακού χώρου, που πλέον φέρει το όνομα του υποκινητή των πιο πάνω αλλαγών.

Πρόκειται, βέβαια, για αλλαγές στην προπτική του συγχρονισμού με τους διεθνείς καλλιτεχνικούς προσανατολισμούς. Ενδεικτική είναι η πρώτη έκθεση που πραγματοποιήθηκε στον εν λόγω χώρο το 1996, που



Αλέξανδρος Καραβάς,
James Joyce, κεραμικό

νους καλλιτέχνες, όπως ο Günter Uecker, και, βέβαια, το σημαντικότερο μέρος της έκθεσης Outlook to 2004.

Φτάνουμε έτσι στη στιγμή της μεγάλης «ανάτασης» στους περισσότερους τομείς του νεοελληνικού βίου, στη στιγμή της εθνικής ευφορίας του 2004. Όλα έμοιαζαν αισιόδοξα, και για τον κόσμο της τέχνης. Η εκθεσιακή σφαίρα είχε διευρυνθεί, με τη δημιουργία νέων εκθεσιακών χώρων και τη μεταφορά πολλών παλαιότερων σε νέες καλλιτεχνικές «πιάτσες», όπως το Ψυρρή, το Μεταξούργειο και ο Κεραμεικός. Μια νέα γενιά ελλήνων καλλιτεχνών, προερχόμενη συχνά από τη εξωτερικό, φαινόταν πως αναδύεται μαζί με τους νέους επιμελητές. Η τέχνη κατοικούσε πια και στον δημόσιο χώρο, τα free press διέχεαν την αίσθηση ενός διαφορετικού βίου, στον οποίο η τέχνη είχε πρωτεύουσα σημασία. Με τις επίμονες προσπάθειες της Άννας Καρέτση, το Εθνικό(ι) Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης εδραίωνε τη θέση του. Εξαγγελόταν η Πάτρα ως Πολιτιστική Πρωτεύουσα του 2006, όπως και η δημιουργία δύο νέων μπιενά-

λεν. Το Destroy Athens (2007) προανήγγειλε τον διονυσιακό και ταυτόχρονα αποκαλυπτικό Δεκέμβρη του 2008, το Heaven (2009) αποχαιρετούσε τον τσιμεντένιο «παράδεισο» αλλοτινών ονείρων στα ολυμπιακά ακίνητα του Νέου Φαλήρου, ο Μονόδρομος (2011) αναστοχάστηκε πάνω στις πολιτισμικές προσλαμβάνουσες της επελαύνουσας οικονομικής κρίσης, ενώ το προσεχές φθινόπωρο, όπως όλα δείχνουν, η Αγορά (ας το διαδώσουμε μιας και έχει ήδη ανακοινωθεί) θα αναζητήσει στο εμπενές «σκηνικό» του πρώην Χρηματιστηρίου της οδού Σοφοκλέους κάποιες απαντήσεις για το επερχόμενο.

Πριν και πέρα από όλα, η μπιενάλε της Αθήνας παρακολούθησε και σε μεγάλο βαθμό δημιουργήσει μιαν ολόκληρη αισθητική στάση. Η τέχνη που παρουσιάζεται στο πλαίσιο εικαστικών συνευρέσεων και εγκαινίων, με τη γνωστή «χιπστερική» ιλαρότητα και πόζα, μετεωρίζεται ανάμεσα στην ουτοπία και την απόλυτη δυστοπία. Τα έργα της τέχνης που παράγονται σήμερα στην Ελλάδα θα μπορούσαν κάλλιστα να διακοσμούν το purgatorio, τον ενδιάμεσο εκείνο χώρο όπου

λιτεχνική πρακτική. Και οι δύο αυτές τάσεις, θα λέγαμε πως, πριν απ' όλα, θέτουν το εξόχως πολιτικού και ανθρωπολογικού ενδιαφέροντος αίτημα, για την προσέγγιση και τη συνεργασία ενός ευρύτερου κοινού, που θα ξεπερνά τον στενό κύκλο της εικαστικής επικράτειας. Μια τέτοια πρόθεση εμφανίζει κάποιες ακόμα ελπιδοφόρες ή και, πιθανότατα, επικίνδυνες απραπούς.

Όπως και να έχει, στην παραπάνω συνοπτική περιοδολόγηση υφίστανται πολλές ακόμα -άλλοτε συνειδητές και άλλοτε άγνωμες- παραλείψει. Γεγονός παραμένει πως οι επιλογές, δηλαδή το τι φωτίζεται και το τι αποκρύπτεται, δεν διεκδικεί την επιβεβαίωσή του στο χρόνο. Διότι αν επιβεβαιωθεί, τότε σημαίνει πως το επόμενο κυρίαρχο πρόταγμα βρίσκεται ήδη εδώ. Και τούτο δεν έρχεται μοναχά σε αντίφαση με τη φύση και τις συνδιλώσεις μιας ολόκληρης εποχής. Θα επανέλθουμε.

Ο Κώστας Χριστόπουλος
είναι εικαστικός καλλιτέχνης

ΑΝΑΓΝΩΣΕΙΣ

3

Tέχνη και δημόσιος χώρος

Σε αντίθεση με πολλές περιοχές του μεταπολεμικού δυτικού κόσμου, στην Ελλάδα του 20ού αιώνα δεν δημιουργήθηκε κάποια παράδοση στη σχέση σύγχρονης εικαστικής πρακτικής και δημόσιου χώρου. Θεσμικοί φορείς διαφόρων άλλων κρατών και πόλεων συχνά υποστήριξαν -τόσο «ιδεολογικά» όσο και υλικά- την παραγωγή σύγχρονης τέχνης για τον δημόσιο χώρο, είτε παραχωρώντας παραδείγματος χάριν ένα ελάχιστο ποσοστό του προϋπολογισμού δημόσιων κατασκευαστικών έργων στην τέχνη, είτε πάλι θεσπίζοντας φορείς που διαχειρίζονται καλλιτεχνικούς διαγωνισμούς και παραγγελίες.

Αντίστοιχα και οι καλλιτέχνες άλλοτε αποδέχτηκαν και άλλοτε αντέδρασαν στους ρόλους που τους επιφύλασσε μια τέτοια συνθήκη. Αναπτύχθηκε έτσι ένας διάλογος για τον ρό-

ΤΗΣ ΕΥΑΣ ΦΩΤΙΑΔΗ

λο του εικαστικού καλλιτέχνη στη δημόσια ζωή -κοινωνική, πολιτική, οικονομική- και, πιο συγκεκριμένα, για το πώς αυτός ο ρόλος μπορεί να μεταφραστεί σε σύγχρονο καλλιτεχνικό ιδίωμα και έργο προορισμένο για χώρους που ορίζονται ως δημόσιοι.

Στην Ελλάδα, οι συνθήκες για έναν τέτοιο διάλογο θεωρώ πως διαμορφώνονται κατά τη μετάβαση προς τον 21^ο αιώνα. Στο παρόν κείμενο η έννοια του δημόσιου χώρου αναφέρεται σε προσβάσιμους στο κοινό χώρους εντός των αστικών κέντρων, των οποίων η βασική λειτουργία δε σχετίζεται με την τέχνη. Αν και πολύ περιορισμένη, αυτή η έννοια του δημόσιου χώρου αποτελεί κατάλληλη αφετηρία για το θέμα της σχέσης με τη σύγχρονη τέχνη.

Αυτό δεν σημαίνει πως ο προηγούμενος αιώνας δεν άφησε πίσω του δείγματα τέχνης στον ελληνικό δημόσιο χώρο. Καταρχάς υπάρχουν μνημεία, στα οποία προτιμήθηκε σε γενικές γραμμές ένα εικαστικό λεξιλόγιο με αναφορές στην αρχαία ή τη νεοκλασική γλυπτική. Ένας λόγος θα μπορούσε να εντοπιστεί στο γεγονός πως τα στοιχεία που θεωρούνταν ότι προσέδιδαν ταυτότητα στο κοινωνικό σύνολο και κυριαρχούσαν στη σχέση του με τον ελληνικό χώρο ήταν η μνήμη και η ιστορία (επιμελώς αποφεύγοντας την ανάλυση των χαρακτηριστικών αυτού του συνόλου στο παρόν, ή της σχέσης μερών του συνόλου με την ιστορία) και όχι η εμπειρία του χώρου σε σχέση με τη σύγχρονη κοινωνία. Όταν, μάλιστα, κάποιος καλλιτέχνης πρότεινε κατ' εξαίρεση ένα πιο αφρορημένο λεξιλόγιο και κάποια στραμμένα προς το παρόν ή το μέλλον μνημύματα, συναντούσε συνήθως αντιδράσεις, όπως χαρακτηριστικά συνέβη με την υποδοχή του γλυπτού του Ζογγολόπουλου για τη Διεθνή Έκθεση Θεσσαλονίκης το 1966.

Επιπλέον, στις δεκαετίες του 1970 και 1980 με την πρωτοβουλία αρκετών καλλιτεχνών πύκνωσαν οι παρεμβάσεις στο δημόσιο χώρο. Για παράδειγμα, γύρω στο 1973 ο Γαϊτης άρχισε να τοποθετεί τα «ανθρωπάκια» του σε διάφορα δημόσια σημεία· το 1975 η Μαρία Καραβέλα δημιούργησε σε μία πλατεία της Κορίνθου τον χώρο *Nταχάουν*. από το 1974 ο Δημήτρης Αληθεινός πραγματοποίησε μια σειρά από εικαστικές επεμβάσεις στο αστικό τοπίο διαφόρων πόλεων εντός και εκτός Ελλάδας· το 1980 ο Βλάσης Κανιάρης χρησιμοποίησε τον χώρο του εγκαταλειμμένου παγοποιείου Φιξ για μια έκθεση-περιβάλλον· ενώ από το 1980 οι Χονδρός και Κατσιάνη «συντονίζουν τη συμπεριφορά τους» παρουσιάζοντας μεταξύ άλλων δράσεις και χάπευνιγκς σε δημόσιους χώρους, κυρίως στη Θεσσαλονίκη.

Οστόσο, αυτό που χαρακτηρίζει κατά την άποψή μου την προσέγγιση της δουλειάς ελλήνων καλλιτεχνών στο δημόσιο χώρο μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1990, είναι ότι το ενδιαφέρον τόσο των ιδίων όσο και των κριτικών τέχνης εστιάζεται στη δουλειά του κάθε καλλιτέχνη. Λείπει δηλαδή μια ευρύτερη συζήτηση, με άξονα τόσο τις συμβάσεις και πρακτικές που ορίζουν την έννοια του δημόσιου χώρου όσο και τη σχέση της τέχνης με αυτόν. Στο βαθμό που γνωρίζω, δεν έχει δημοσιευθεί καμία ιστορική μελέτη για τη



Μαρία Τζανάκου, D, Σχέδιο in situ με μολύβι

σχέση τέχνης και δημόσιου χώρου στον 20ό αιώνα στην Ελλάδα.

Από τα τέλη του 1990 η κατάσταση σταδιακά μεταβάλλεται. Είναι η περίοδος προετοιμασίας της Ολυμπιάδας, των αστικών αναπλάσεων και «εξευγενισμών», της ανόδου και της πτώσης του χρηματιστηρίου, της ακμής του ΔΕΣΤΕ, των πρώτων μεγάλων ανεξάρτητων εικαστικών διοργανώσεων και εκθέσεων (*Outlook, Chromopolis, Athens by Art, Μπιενάλε Αθήνας, κ.ο.κ.*), της αύξησης των ιδιωτικών γκαλερί, αλλά και της περιέργειας ενός μεγαλύτερου κοινού για τη σύγχρονη τέχνη. Οι εξελίξεις αυτές επηρέασαν τη ζωή, τη μορφή και τον χαρακτήρα των ελληνικών αστικών κέντρων, προωθώντας έστω και σε ένα περιορισμένο κύκλο μία συζήτηση για τον ρόλο της τέχνης και του καλλιτέχνη στο δημόσιο χώρο. Καθοριστικό ρόλο θεωρώ πως έπαιξαν ορισμένες ομαδικές πρωτοβουλίες καλλιτεχνών και αρχιτεκτόνων. Το πρότζεκτ TAMA της Μαρίας Παπαδημητρίου (1998-2002), στο οποίο συμμετείχαν αρχιτέκτονες, θεωρητικοί τέχνης, επιμελητές, καλλιτέχνες διαφόρων ειδικοτήτων καθώς και κάτοικοι ενός καταυλισμού Ρομά της Αττικής, έφερε στη δημόσιοτητα τη σχέση του αστικού χώρου με τη σύγχρονη κοινωνία και την τέχνη, με πλαίσιο αναφοράς τόσο τις τοπικές όσο και τις παγκόσμιες εξελίξεις.

Κοιτάζοντάς το αναδρομικά, ίσως η πιο ενδιαφέρουσα πτυχή του είναι η πρωτοφανής για τα ελληνικά δεδομένα απήκηση στον χώρο της τέχνης ενός πρότζεκτ με τέτοια θεματολογία. Σημαντικές και ενδιαφέρουσες για τον ερευνητικό και συλλογικό χαρακτήρα τους, καθώς και για την

προτίμοτο τους για εφήμερες δράσεις, είναι οι μάδες όπως το Αστικό Κενό (1998-2006), το Ομάδα Φιλοπάππου (2000-), το Locus Athens (2004-) και το Δίκτυο Νομαδική Αρχιτεκτονική (2005-). Αντίστοιχα και η δουλειά μεμονωμένων καλλιτεχνών (που ενίστε υπήρξαν παράλληλα και μέλη ομάδων), όπως η Γεωργία Σαγρή, ο Ζάφος Ξαγοράρης, η Μαίρη Ζυγούρη και ο Γιώργος Σαπουντζής, χαρακτηρίζεται από το ενδιαφέρον για μια τοπικά προσδιορισμένη έρευνα, συνήθως εκφρασμένο μέσα από εικαστικές επιτελέσεις (performances) και εφήμερες εγκαταστάσεις, που αντλούν το νόημα τους από τους χώρους, στους οποίους φιλοξενούνται και περισσότερο ή λιγότερο προσπαθούν να αναλύσουν κριτικά.

Σταδιακά αυξήθηκαν και οι μεμονωμένες πρωτοβουλίες για εκθέσεις ή άλλες δράσεις, σε εγκαταλειμμένα, συχνά ιστορικά κτίρια, όπου καλλιτέχνες συμμετείχαν με ατομικά έργα. Για παράδειγμα, 50 καλλιτέχνες εισέβαλλαν στο εγκαταλειμμένο στρατόπεδο Κόδρα της Θεσσαλονίκης το 2001 και δημιούργησαν εκεί εφήμερα έργα, η ομάδα χορού Λάθος Κίνησης οργάνωσε δράσεις υπό τον τίτλο Πρώτη Κατοικία το 2003 στα προσφυγικά στην Αλεξανδρας, ο Χάρης Κοντοσφύρης με την Ζωή Παππά επιμελήθηκαν το 2007 την έκθεση Trauma Queen στο ξενοδοχείο Mediterranean της οδού Βερανζέρου στην Αθήνα, οι μάδες καλλιτεχνών, αρχιτεκτόνων και φοιτητών χρησιμοποίησαν παλιές καπναποθήκες στον Βόλο το 2007 κ.ο.κ.

Οι προσωρινές καταλήψεις και επανεργοποιήσεις εγκαταλειμμένων χώρων ανά την Ελλάδα, ενίστε και με τη συνδρομή θεσμικών καλλιτεχνικών φορέων όπως η Μπιενάλε Θεσσαλονίκης, είναι πάρα πολλές, από τις αρχές του 2000 μέχρι σήμερα. Κάποιες προσπαθούν να φέρουν στο προσκήνιο τις κοινωνικές, πολιτικές και οικονομικές εντάσεις και ρήξεις, που συχνά σχετίζονται με την εγκατάλειψη των χώρων, όπως η φτώχεια και η αύξηση της εγκληματικότητας στην περιοχή της Ομόνοιας (*Trauma Queen*) ή τα σχέδια ισοπέδωσης των προσφυγικών στην Αλεξανδρας (*Πρώτη Κατοικία*). Στις πιο πολλές περιπτώσεις, πάντως, η ιστορικότητα και η παρούσα κατάσταση των εγκαταλειμμένων κτιρίων αποτέλεσε περισσότερο μια ανώδυνη πηγή έμπνευσης και ένα «νοσταλγικό» σκηνικό.

Η ενεργοποίηση χώρων για μια περισσότερο ή λιγότερο πρωτοβουλή χρήση από καλλιτέχνες, συχνά με έμφαση στις συλλογικές και τις επιτελεστικές πρακτικές, κυριαρχεί πιστεύω μέχρι και σήμερα στη σχέση καλλιτεχνών-δημόσιου χώρου και στη συζήτηση γύρω από αυτήν. Ωστόσο, κάτι έχει αλλάξει δραματικά από το 2008. Τα γεγονότα του Δεκεμβρίου του 2008, η κατάληψη του Συντάγματος το 2011 και οι ατελείωτες ενδιάμεσες διαμαρτυρίες, η εντονότερη παρουσία των μεταναστών, η οικονομική κρίση, η αύξηση της εγκληματικότητας, άλλαξαν ραγδαία την εμπειρία και εικόνα του αστικού χώρου, ιδιαίτερα στο κέντρο της Αθήνας, αλλά και σε άλλες πόλεις. Η σχέση μεταξύ τέχνης και δημόσιου χώρου μοιάζει να φιλτράρεται από την οικονομική και πολιτική κρίση, τη δράση και τη συλλογικότητα, προτού καταλήξει σε έργο.

Ταυτόχρονα, βέβαια, και οι παραπάνω έννοιες ενίστε φιλτράρονται ακόμη από τον χαρακτήρα μιας «μόδας» (trend) που κληροδότησαν οι δεκαετίες του 1990 και 2000 σε οιδίποτε αναδεικνύόταν στην ελληνική σκηνή της σύγχρονης τέχνης. Θα χρειαστεί να περάσουν μερικά ακόμα χρόνια προτού εκφέρει κανές άποψη για το εάν οι τωρινές δράσεις καλλιτεχνών αναπτύσσουν έναν ουσιαστικό διάλογο μέσα και πάνω στον δημόσιο χώρο.

Η Εύα Φωτιάδη είναι λέκτορας σύγχρονης τέχνης και θεωρίας στο Πανεπιστήμιο του Αμερικανικού Κολλεγίου στην Αθήνα.

In-between

Μερικοί λόγοι για να ασχολείσαι με την τέχνη στην επαρχία

» Είναι αναπόφευκτο το ερώτημα, που γεννά η απόφαση επανενεργοποίησης της Δημοτικής Πινακοθήκης της Μήθυμνας στις σημερινές κοινωνικο-οικονομικές συνθήκες, μολονότι γρήγορα γίνεται αντιληπτό ότι ένα τέτοιο ερώτημα δεν αφορά αποκλειστικά τη λειτουργία τής εν λόγω πινακοθήκης, αλλά τον ίδιο το ρόλο της τέχνης σε εποχές έντονης κοινωνικής αμφισβήτησης.

Γιατί επιλέγεται να ανακινθεί το ζήτημα μιας περιφερειακής πινακοθήκης τώρα; γιατί τέχνη τώρα; ποιές κοινωνικές και ιστορικές αναγκαιότητες αναδύονται εκ της καλλιτεχνικής αφύπνισης, όταν μάλιστα αυτή επιτελείται στην περιφέρεια και όχι στα μητροπολιτικά κέντρα;

Η ανάδυση ενός καλλιτεχνικού θεσμού, σε μια δεδομένη χρονική στιγμή και γεωγραφική περιοχή, μπορεί να ιδωθεί ως απόρροια πληθώρας διαφορετικών συντεταγμένων, κοινός παρανομαστής των οποίων δεν είναι άλλος από τις εκάστοτε συν-

ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΝΑΣ ΣΓΟΥΡΟΜΥΤΗ

Θήκες κοινωνικής μεταβολής. Ήδη από το 1959, σε μια διαφορετική ιστορική συγκυρία, ο κοινωνιολόγος Μιχαήλ Γούτος επεσήμαινε την αναγκαιότητα θέσπισης ενός δημοτικού καλλιτεχνικού φορέα, στον απομονωμένο αλλά αναπτυσσόμενο αγροτικό οικισμό του Μολύβου. Η ιδέα αυτή συνδεόταν άρρηκτα με μια αντίληψη που ανταποκρίνοταν στην πρόσληψη του τόπου ως καλλιτεχνικό εργαστήρι, έναν τόπο ικανό να προσελκύει τα δημιουργικά πνεύματα μακριά από τα κέντρα διαχείρισης των πολιτισμικών αγαθών, σε μια προσπάθεια σύνδεσης της τέχνης με το κοινωνικό γίγνεσθαι στην πιο «φασική» του μορφή: την κοινότητα.

Υπό αυτό το πρίσμα, πολιτισμός και καλλιτεχνική δημιουργία γίνονται τα μέσα που αναπαράγουν μια ήδη δρομολογημένη διαδικασία κοινωνικού μετασχηματισμού. Σε μια τέτοια συνθήκη, το σύγχρονο μουσείο ή η πινακοθήκη μπορεί να ιδωθούν ως φορείς κοινωνικότητας, στο βαθμό που αναγνωρίζεται ο κεντρικός ρόλος της καλλιτεχνικής λειτουργίας στη διαμόρφωση ενός συνδετικού ιστού μεταξύ ατόμων, κοινότητας και ευρύτερων κοινωνικών συγκροτήσεων. Η επίδραση της καλλιτεχνικής πρακτικής, στο πάγιο πλέγμα συσχετισμών που διακρίνει σε μεγάλο βαθμό τις τοπικές κοινωνίες, ενδέχεται να λειτουργήσει ως μηχανισμός στήριξης μιας τέτοιας συνείδησης, ανασύροντας παραστάσεις, ενώ ταυτόχρονα ωθεί προς μια κριτική θεώρηση των ίδιων των παγιωμένων συμπεριφορών.

Η σχέση με τον πολιτισμό παρουσιάζεται, έτοι, όχι ως μια σχέση εξωγενής προς την καθημερινή κουλτούρα και τις πρακτικές της, αλλά ως σημείο σύζευξης πολλαπλών επιπέδων αλληλεπίδρασης, όπως το παρελθόν με το παρόν, το τοπικό με το υπερ- και πολυ-εθνικό, το ατομικό με το συλλογικό. Βεβαίως, μια τέτοια αντίληψη προϋποθέτει την αποδοχή μιας «ολιστικής» προσέγγισης, δηλαδή την προσπάθεια τα φαινόμενα να εξετασθούν αλληλένδετα, σαν ένα σύστημα υπό συνεχή διαμόρφωση και όχι σαν μια κλειστή δομή, η οποία αντιδρά μόνο σε εξωτερικά ερεθίσματα.

Αυτή η οπτική απορρίπτει τη σχετικά απλοϊκή σύλληψη της κοινότητας ως μικρόκοσμου και επιτρέπει την πρόσβαση στη μελέτη ενός «πολύπλοκου πλέγματος συνδέσεων μεταξύ επαρχίας και χωριού, χωριού και πόλης, πόλης και μητρόπολης, μητρόπολης και κράτους». Ιεχάλλου, η αναγωγή σε διαδικασίες «αποαγροτικούς», που συνοδεύει συνήθως την κριτική διάθεση με την οποία επενδύονται (ορθά) οι επιπολιτισμικές πρακτικές, προσκρούει εκ των πραγμάτων σε αντίστοιχες διαδικασίες «αγροτικούς», οι οποίες λαμβάνουν χώρα ξεκάθαρα -αν και σε σαφώς μικρότερο βαθμό- σήμερα στην ελληνική περιφέρεια. Σε ένα γοργά μεταλλασσόμενο εκσυγχρονιστικό, αλλά όχι εκβιομηχανισμένο κράτος, η ροή προς την επαρχία έχει αποκτήσει χαρακτήρα σύγχρονης τάσης και αντίστασης.ⁱⁱ

Και ενώ η θεωρία των κυρίαρχων δομών επιμένει να αντιμετωπίζει την κοινότητα ως ένα σφικτοδεμένο, πολιτισμικά διαφοροποιημένο σύνολο, τα εμπειρικά δεδομένα αποδεικνύ-



Γενική άποψη της Δημοτικής Πινακοθήκης της Μήθυμνας

Μακριά από το δίπολο περιφέρειας-κέντρου, αλλά κοντά σε μια διαλεκτική της ομοιότητας και της διαφοράς, αποτελεί κοινή παραδοχή ότι στο σύγχρονο κόσμο η πολιτισμική παραγωγή εξαρτάται από τη σύγκλιση περιεχομένων και την απόκλιση σχημάτων. Η επίκληση της πολιτισμικής αυτονομίας (και όχι αυθεντικότητας) περνάει από την ετερονομία, τη στιγμή που η ομοίωση ανάγεται σε απαραίτητη συνθήκη διαφοροποίησης. Πρόκειται για μια συνθήκη που προστατεύει από προκαταλήψεις και πλάνες του παρελθόντος, όπως η μακρά συλλογιστική, που οδηγούσε, ανάλογα, από την αδιαμφισβήτητη ύπαρξη ερμηνειακά κλειστών κοινωνικών σχημάτων σε αξιολογικές κρίσεις πολιτισμικής κατωτερότητας ή ανωτερότητας

ουν ότι κατ' ουσία οι κοινοτικές συγκροτήσεις διαθέτουν ίσο βαθμό κεντρομόλων όσο και φυγόκεντρων λειτουργιών, επομένως μπορεί να φαίνονται «αυτόνομες» ή «εξαρτημένες» ανάλογα με την οπτική γωνία. Σε ένα άλλο επίπεδο, η διακριτική και η ομοιογένεια της πάλαι ποτέ κλειστής κοινοτικής δομής, περικλείεται σφικτά από την ετερογένεια της (νέας) εθνικής κουλτούρας, αναδιανέμοντας τα συγκρουσιακά πρότυπα, από το εμείς (αυτόχθονες) και οι άλλοι (ετερόχθονες), σε αντίπαρατές που είναι λίγο πολύ κοινές στο εύρος των γεωγραφικών συνόρων, ενώ δεν καθορίζονται από αυτά (όπως παραδοσιακοί έναντι εκσυγχρονιστών, λαϊκιστές έναντι ελιτιστών, νέοι έναντι παλαιότερων).

Όταν, ήδη στα μέσα της δεκαετίας του 1950, οι «κλειστές» κοινοτικές δομές διέρρευαν τα σύνορά τους εξαιτίας της βελτίωσης των συγκοινωνιακών και επικοινωνιακών υποδομών, προς όφελος της συμμετοχής τους στις λειτουργίες της αγοράς, η πολιτισμική «ανασυγκρότηση» (για να χρησιμοποιήσουμε έναν όρο της εποχής) ήταν όχι μόνο αναπόφευκτη αλλά και ευκατάστατη. Οι κανόνες ενσωμάτωσης στην κοινότητα παρέμειναν ενεργοί, μόνο που οι όροι σταδιακά αντικαταστάθηκαν. Οι δεσμοί αλληλεγγύης υποδείκνυαν ένα σχεδόν κοινό ιδεολογικό υπόβαθρο, ικανό να ρυθμίζει την κοινωνική και οικονομική θέση των μελών της κοινότητας στην παρούσα συν-

θήκη μοιάζουν να έχουν αντικατασταθεί από μια σύνδεση με τον τόπο, η οποία όμως καθορίζεται από επαγγελματικές, πολιτικές, θρησκευτικές και άλλες παραμέτρους.

Από τα παραπάνω συνάγεται ότι η σύγχρονη περιφέρεια, στο βαθμό που διατηρεί ενεργά ανοιχτές τις διόδους επικοινωνίας από και προς το εσωτερικό της, γίνεται εκφραστής μιας υβριδικότητας. Η ερμηνεία αυτή δεν είναι άγνωστη, καθώς ο σχετικιστικός χαρακτήρας της έννοιας έχει υποκαταστήσει, προς χάριν ευκολίας, τον ορισμό του επιπολιτισμού. Πράγματι, κάθε πολιτισμική συγκρότηση θα μπορούσε να εκληφθεί ως υβρίδιο, εφόσον παρουσιάζει ίσα ή και περισσότερα «εισαγόμενα» από «ντόπια» στοιχεία. Οι όποιες αρνητικές συνδηλώσεις υποβάλλονται από μια ιδέα περί κατασκευής που αναπαράγεται εκατέρωθεν, και η οποία με τη σειρά της αποτελεί αγαπημένο αντικείμενο δλων τών -κι ας συγχωρεθεί ο όρος που δανείζομαι- «υστερολογικών σπουδών».

Στην αντίπερα όχθη, μακριά από το δίπολο περιφέρειας-κέντρου, αλλά κοντά σε μια διαλεκτική της ομοιότητας και της διαφοράς, αποτελεί κοινή παραδοχή ότι στο σύγχρονο κόσμο η πολιτισμική συγκρότηση θα μπορούσε να εκληφθεί ως υβρίδιο, εφόσον παρουσιάζει ίσα ή και περισσότερα «εισαγόμενα» από τη στιγμή που η ομοίωση ανάγεται σε απαραίτητη συγκρότηση περιεχομένων και την απόκλιση σχημάτων.ⁱⁱ Η επίκληση της πολιτισμικής αυτονομίας (και όχι αυθεντικότητας) περνάει από την ετερονομία, τη στιγμή που η ομοίωση ανάγεται σε απαραίτητη συγκρότηση περιεχομένων και την απόκλιση σχημάτων.

ΑΝΑΓΝΩΣΕΙΣ

5

Τα «κοινά» της τέχνης

Χρήστος Βαγιάτας, *Libertas*, ξύλο

τη συνθήκη διαφοροποίησης. Πρόκειται για μια συνθήκη που προστατεύει από προκαταλήψεις και πλάνες του παρελθόντος, όπως η μακρά συλλογιστική, που οδηγούσε, ανάλογα, από την αδιαμφισβήτητη ύπαρξη ερμηνειακά κλειστών κοινωνικών σχημάτων σε αξιολογικές κρίσεις πολιτισμικής κατωτερότητας ή ανωτερότητας.

Κυρίως όμως προστατεύει τους ίδιους τους ντόπιους πληθυσμούς από την οικειοποίηση ενός συνόλου στερεοτύπων περί της «διακριτής τοπικής παράδοσης», που επιτάσσει τη διατήρηση μιας σειράς από τελετουργικές παραστάσεις, εθιμοτυπικές πρακτικές και πολιτισμικές επιτελέσεις, οι οποίες έχουν πια αποχωραματιστεί από το βαθύτερο νόημά τους. Η επίκληση μιας σημαίνουσας πολιτισμικής κληρονομιάς αποτελεί συχνά το παραπέτασμα, πίσω από το οποίο κρύβονται πολιτικές της ανισότητας σε κάθε βήμα του δημόσιου βίου. Η πραγματικότητα είναι ότι η όποια παράδοση ή τοπική κουλτούρα αποδεικνύεται εξαιρετικά προσαρμοστική στις νέες συνθήκες, συχνά προωθημένη από τα συμφέροντα μιας μικρής ντόπιας ελίτ.

Ο μόνος τρόπος να αποτιναχθεί η μυθική, σχεδόν μυστικιστική διάσταση της κουλτούρας, και να αποκαλυφθούν οι αληθινοί συσχετισμοί, οι συγκρούσεις και τα χάσματα που ενυπάρχουν εντός του θεωρούμενου κλειστού συνόλου, είναι η ανάδειξη της διαφορετικότητας μέσα από την αμοιβαία ανταλλαγή χαρακτηριστικών της «ομοιότητας», επομένως η επαφή και συνδιαλλαγή εντός και εκτός της κοινότητας, αυτό το απελεύθερο πάρε-δώσε που συνέβαινε ανέκαθεν και χαρακτήριζε την καθημερινή πρακτική. Οι κίνδυνοι του επιπολιτισμού ελλοχεύουν εκεί όπου η διαφορετικότητα συγκαλύπτεται, ενώ προάγεται μια επιπλαίνη ομοιομορφία, κίβδολο αντίγραφο ενός εργαλειοποιημένου παρελθόντος, πειστικά εκφρασμένου ως παγκοσμιοποιημένου, αυτο-αναφορικού και κυρίως πιθικού.

Η τέχνη, όχι συμβολοποιημένη αλλά ως σύγχρονη καλλιτεχνική πρακτική ενταγμένη στην καθημερινότητα, μετέχει στην ανάδειξη αυτών των αντινομιών, καθώς αποτελεί το κατ' εξοχήν πεδίο συγκέντρωσης πληθώρας ετερόκλιτων στοιχείων. Εντός του, αφίνεται ανεξέλεγκτη η μεταφορά ιδεών από και προς ένα εξωγενές περιβάλλον, μετατρέποντας πεπαλαιωμένες πεποιθήσεις σε ριζοσπαστικές ανακλάσεις και επιστρέφοντάς τες μεταμορφωμένες σε νέο υλικό προς σχεδίασμα. Ο σκόπελος της πρόσληψης είναι δυνατό να υπερκεραστεί από τη σημασία της κοινωνικής δράσης, στην οποία μετέχουν η παραγωγή των καλλιτεχνικών έργων και η δεξιώση τους στην κοινότητα.

Με άλλα λόγια, η προβολή των αισθητικών αξιώσεων υποχωρεί μπροστά στην αισθητική απόλαυση, ενώ τα ίδια τα έργα φαίνεται να πληρούν άλλες προϋποθέσεις, πιο θεσμοποιημένες, ή -για να αποφύγουμε τις συνδηλώσεις- πιο ιστορικοποιημένες, είτε αναφέρονται σε μια ιστορία του παρελθόντος είτε σε μια ιστορία του παρόντος. Ως τόπος έκθεσης και εκδήλωσης της αισθητικής λειτουργίας, ο θεσμός της πινακοθήκης οφείλει να κατακτήσει και στη συνέχεια να διατηρήσει έναν υπερ-υποκειμενικό καλλιτεχνικό χαρακτήρα, προκειμένου να καταστεί εν τέλει ιστόιμος συνομιλητής και προπομπός της κοινότητας σε ένα ευρύτερο γεωγραφικό φάσμα.

Η Δημοτική Πινακοθήκη της Μάθυμνας μετέχει στον τόπο, στοχεύοντας στην εγκαθίδρυση ενός δημιουργικού διαλόγου, με άξονα την καλλιτεχνική δημιουργία μέσα και έξω από την κοινότητα, ενώ προωθεί τη συνεχή επαναδιαπραγμάτευση των όρων μέσα από τους οποίους συγκροτείται ο διάλογος αυτός.

i J. B. Casagrande, «Some observations in the study of intermediate societies» in V. Ray, *Intermediate societies, social mobility, and communication*, University of Washington Press, Seattle 1959

ii Προς αυτή την κατεύθυνση και ο όρος «νέα αγροτικότητα» που επινόθικε πρόσφατα

iii M. Sahlins, «Two or three things I know about culture», *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, Vol.5, No.3, (Sep. 1999), pp.399-421

➤ **Η σύγχρονη** κριτική της ιδεολογίας που έχει δεχθεί επιρροές από τον μεταδομισμό εκκινεί από τη θέση ότι κάθε σύλληψη της «αντικειμενικής πραγματικότητας» κατασκευάζεται μέσα από λόγους. Δεν αναγνωρίζει, δηλαδή, καμία αδιαμεσολάβητη, αντικειμενική θεώρηση των πραγμάτων. Ορίζοντας ως ιδεολογικό τον λόγο εκείνο που επιδιώκει την ε-

ΤΟΥ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ ΚΙΟΥΠΚΙΟΛΗ

πιθολή της πλήρους κυριαρχίας του, η μεταδομιστική κριτική επιδιώκει να εντοπίσει και να διασαλεύσει τις συγκεκριμένες ρητορικές, συναισθηματικές, δομικές και άλλες διαδικασίες με τις οποίες μια ιδεολογική εκφορά επιχειρεί να εμφανιστεί ως η απόλυτη αλήθεια και να εμποδίσει την αμφισβήτηση. Ανάμεσα σε άλλα, η ιδεολογία φυσικοποιεί ως αυτονότους και συμπαγείς τους ορισμούς που δίνει στα πράγματα, κουκουλώνει ανταγωνισμούς, αντιθέσεις, κενά και ανεπάρκειες στην αφήγησή της, εξάπτει τα πάθη του φόβου, του ενθουσιασμού ή της σαγήνης.

Η καταχρηστική καταφυγή σε ρητορικά τεχνάσματα σε βάρος μιας επεξεργασμένης επιχειρηματολογίας, μιας στέρεας εμπειρικής τεκμηρίωσης, μιας αναγνώρισης αποχρώσεων και αβεβαιοτήτων, σε βάρος, εν γένει, μιας διάθεσης «διαλογικής αναζήτησης της αλήθειας από κοινού», γίνεται προφανώς εντονότερη και συστηματικότερη υπό συγκεκριμένες συνθήκες: όταν, δηλαδή, το καθεστώς κυριαρχίας με το οποίο διαπλέκεται ένας ιδεολογικός σχηματισμός γίνεται όλο και πιο ωμό, αυταρχικό και αδύνατο να νομιμοποιηθεί με τη δύναμη των νομιμάτων αντί της γυμνής βίας.

Δεν είναι λοιπόν τυχαίο ότι σήμερα που η αυταρχική εκτροπή του μνημονιακού ολιγαρχικού καθεστώτος έχει χάσει σχεδόν κάθε έλλογο έρεισμα πέρα από τους καταστατικούς μηχανισμούς του, μια στρατιά συγγραφέων και δημοσιολόγων σε διάφορα μετερίζια λειτουργούν και αυτοί ως όργανα καταστολής, με στόχο να τιμωρήσουν, να φοβίσουν, να καταστέλουν την επιθυμία της αντίστασης και της εξέγερσης, να απαγορεύουν την αναζήτηση εναλλακτικών ακόμη και στη σκέψη. Και, βέβαια, η «θεωρία των άκρων», που ταυτίζει τη φασιστική ακροδεξιά με τη ριζοσπαστική αριστερά, είναι το πιο κοινότο προγένεση τους.

Από τη σκοπιά αυτή, το παράδειγμα της επιμέλειας του Κω-

στή Σταφυλάκη στην ομαδική έκθεση σύγχρονης τέχνης με τίτλο «Στα όρια τού μαζί»¹ παρουσιάζει ιδιαίτερο πολιτικό ενδιαφέρον. Ο επιμελητής της έκθεσης που «επιχειρεί να διερευνίσει την αμφιθυμία και τις αντοχές μας απέναντι στο συλλογικό υποκείμενο» εισάγει την παρουσίαση των έργων με ένα εκτενές θεωρητικό κείμενο για τη «συλλογικοποίηση της ζωής» στην Ελλάδα τον τελευταίο ενάμιση χρόνο.² Ο κεντρικός σκελετός του επιχειρήματος είναι σαφής και τριμερής.

Πρώτο μέρος/επίπεδο, μια σειρά διαπιστώσεων: «Τα τελευταία χρόνια στην Ελλάδα είμαστε μάρτυρες μιας αναβίωσης των συλλογικοτήτων» που οφείλεται σε ποικίλους παράγοντες, όπως «η διονυσιακή σαγήνη της συλλογικής διαμαρτυρίας... η ιδεολογική κυριαρχία των διανοητικών σχημάτων μιας μετα-αναρχικής μικρο-ουτοπικής ριζοσπαστικότητας». Μαθαίνουμε, ειδικότερα, ότι το «λεξιλόγιο της σύγχρονης ριζοσπαστικότητας οργανώνεται με βάση τη νεοεισαχθείσα ορολογία των 'κοινών'» που προέρχεται από τους Hardt και Negri και έχει κυριαρχήσει σε μια «πανσπερμία κολλεκτίβων που πλέον αυτοπροσδιορίζονται χρησιμοποιώντας το εννοιολογικό και σημαντικό πεδίο της κοινότητας».

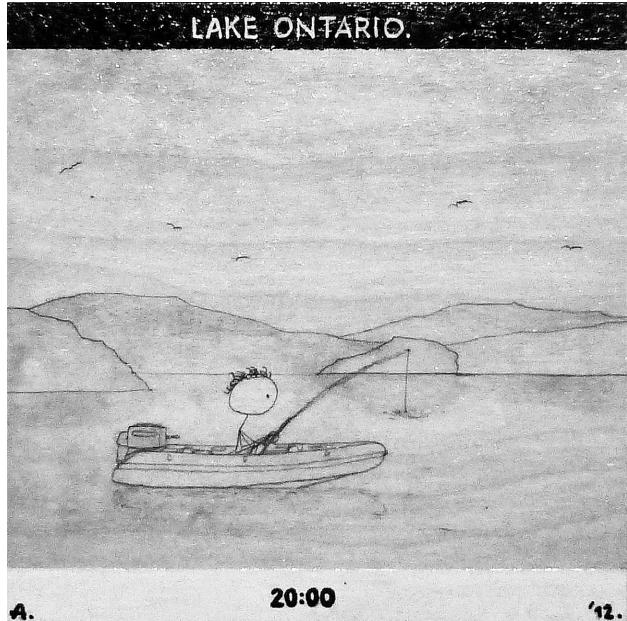
Προχωρούμε στο δεύτερο μέρος/επίπεδο σε μια κριτική αποτίμησης των εγχειρημάτων αυτών, του περί κοινών λόγου που τα διέπει και των αντίστοιχων πολιτικών δράσεων. Διακρίνεται εδώ «σε υπολογίσιμο βαθμό η οπισθοδρομική νοσταλγία της κοινοτικής αρμονίας» και «μια χιλιαστική προέλευσης ιδεολογία -[η] αποθέωση του 'εδώ και τώρα' ως προσδιορισμένου σωτηριακού γίγνεσθαι». Αυτή η αξιολόγηση συμπληρώνεται (στο τέλος) με μια αποστροφή για τους ιδεολογικούς ταγμούς που «φλερτάρουν με τον σύγχρονο εθνοκοινοτισμό... Για τους υπερ-ουμανιστές Hardt και Negri η κινητήρια δύναμη της κοινότητας δεν είναι βέβαια η εθνότητα, αλλά η αγάπη... Δηλαδή σίγουρα αποτυχία». Μεταβαίνουμε, έπειτα, στην κριτική των συναφών πολιτικών πρακτικών. «Η 'κορύφωση' της συλλογικοποίησης που περιγράφουμε είναι σίγουρα η ανάδυση του κινήματος των αγανακτισμένων». Πληροφορούμεστε ότι πίσω από αυτές τις αντιδράσεις κρύβεται η εκτεταμένη επισφάλεια του σύγχρονου πρεκαριάτου που «ευνοεί την ατζέντα του νεοφασιστικού λαϊκισμού» και έτσι «η Χρυσή Αυγή επιτυγχάνει να εκφράσει σήμερα την ανάγκη για 'κοινότητα' με τον πλέον 'αυθεντικό' τρόπο».

Το ζουμί: τα καταδικασμένα στην αποτυχία κοινοτιστικά

ΣΥΝΕΧΕΙΑ ΣΤΗΝ ΕΠΟΜΕΝΗ ΣΕΛΙΔΑ

ΣΥΝΕΧΕΙΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΡΟΗΓΟΥΜΕΝΗ ΣΕΛΙΔΑ

Δεχόμενοι τη στροφή της σύγχρονης ελληνικής τέχνης στη συλλογικότητα και την κοινότητα, πώς τεκμηριώνεται ότι πρόκειται για μορφές κοινοτισμού, με τα ίδια ποιοτικά χαρακτηριστικά του φασισμού; Δεν έχει κατατεθεί κάποιο επιχείρημα, εκτός από την ιδεολογική διαμεσολάβηση του λόγου περί «κοινών» στο έργο των Hardt και Negri, για το οποίο υποβάλλεται η ιδέα ότι διαποτίζει τα αντίστοιχα καλλιτεχνικά εγχειρήματα της ημεδαπής.

**Άννα Μανέτα, Ξωρίς Τίτλο, μεικτή τεχνική**

εγχειρήματα της σύγχρονης τέχνης διέπονται από μια οπισθοδρομική, σωτηριολογική, εθνο-κοινοτιστική ιδεολογία που βρίσκει την «αυθεντικότερη» έκφρασή της στην Χρυσή Αυγή. Τουτέστιν, ο ναζισμός είναι η βαθύτερη αλήθεια των συλλογικών καλλιτεχνικών δράσεων της εποχής μας, όπως και των πολιτικών της αγανάκτησης και της αναγέννησης των κοινών.

Τρίτο και τελευταίο μέρος/επίπεδο: η αντιπρόταση δια του Helmuth Plessner. Το κλασικό έργο *Τα όρια της κοινότητας* αυτού του κοινωνικού φιλοσόφου του μεσοπολέμου (1924) είναι «κεντρική πηγή έμπνευσης για τη διαμόρφωση της θεματικής της έκθεσης». Στο κλίμα της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης αναδύθηκε ένα «σύνθετο-υπόγειο ρεύμα αντιφιλευθερισμού, αντικοινοβουλευτισμού» κ.ο.κ. Αυτή η κουλτούρα οδηγούσε κατά τον γερμανό θεωρητικό στην άνοδο του αυταρχισμού και γι' αυτό υποστήριξε «την αξία... της διαπροσωπικής απόστασης, ακόμη και την κοινωνική αλλοτρίωση... μια ορισμένη ψυχρότητα και ιδιωτικότητα είναι απαραίτητη στοιχεία της μοντέρνας ζωής». Κατά τον Σταφυλάκη, λοιπόν, «μια τέτοια κριτική έχει ιδιαίτερη σημασία σε μια εποχή που η ριζοσπαστικότητα αναζητά καταφύγιο στην à la Hardt και Negri θεωρία των 'κοινών'». Η συνταγή του Plessner εν έτει 2012 στην Ελλάδα σημαίνει με δυο λόγια: αποδεχθείτε την αλλοτρίωση, την ψυχρότητα και την ιδιωτικότητα, γιατί αλλιώς οδηγούμαστε σε μορφές συλλογικής κινητοποίησης που εκκολάπτουν τον ναζισμό.

Ο συλοβάτης μιας τέτοιας επιχειρηματολογίας για τις καλλιτεχνικές κολλεκτίβες, τον κοινοτισμό και τους κινδύνους του σήμερα είναι, όπως προκύπτει από τα παραπάνω, η ίδια η έννοια της κοινότητας και οι αντίστοιχες πρακτικές. Αυτή είναι το κοινό στοιχείο με τον φασισμό. Άλλα η ταύτιση της φασιστικής και οποιασδήποτε άλλης κοινότητας προϋποθέτει ότι ο όρος και οι πρακτικές που την ενσαρκώνουν έχει μια ενιαία και σταθερή ουσία όπου εμφανίζεται. Αυτή η φυσικοποίηση των λέξεων και των πραγμάτων είναι μια θεμελιώδης λειτουργία της

ιδεολογίας που θέλει να παρουσιάσει τις ερμηνείες της για τις λέξεις και τα πράγματα ως κάτι δεδομένο και αυταπόδεικτο, συγκαλύπτοντας την ιστορική μεταβλητότητα και πολλαπλότητα των εννοιών και των πρακτικών -τον ριζικό πολιτικό ανταγωνισμό γύρω από τη συγκρότησή τους.

Δεχόμενοι ότι σε κάποιον βαθμό ισχύει εμπειρικά αυτήν τη στροφή της σύγχρονης ελληνικής τέχνης στη συλλογικότητα και την κοινότητα, πώς τεκμηριώνεται ότι πρόκειται για μορφές κοινοτισμού με τα ίδια ποιοτικά χαρακτηριστικά του φασισμού; Δεν έχει κατατεθεί κάποιο επιχείρημα, εκτός από την ιδεολογική διαμεσολάβηση του λόγου περί «κοινών» στο έργο των Hardt και Negri, για το οποίο υποβάλλεται η ιδέα ότι διαποτίζει τα αντίστοιχα καλλιτεχνικά εγχειρήματα της ημεδαπής.

Τι μπορεί να σκεφτεί κανείς για τη στόχευση μιας τεχνοκριτικής θεώρησης, όταν ισχυρίζεται ότι οι Hardt και Negri «φλερτάρουν με τον σύγχρονο εθνοκοινοτισμό» και ότι η θεωρία τους «υπόσχεται ευθέως ότι μπορεί να αποκαταστήσει μια εμπειρία της κοινότητας», ενώ στο έργο των ιδίων συναντά τις παρακάτω θέσεις: «Η δημιουργία του κοινού, και συνεπώς το συμβάν της εξέγερσης, δεν είναι μια διαδικασία συγχώνευσης ή ενοποίησης... αλλά κυρίως θέτει σε κίνηση έναν πολλαπλασιασμό των μοναδικοτήτων που συνδέονται με τις διαφορετικές συναντίσεις στο κοινό».³ «Η μοναδικότητα επιδιδεται πάντα σε μια διαδικασία διαφοροποίησης... προβάλλει το κοινό ως ένα πεδίο πολλαπλοτήτων και καταστρέφει έτσι τη λογική της ιδιοκτησίας... Η επαναστατική διαδικασία της κατάργησης της ταυτότητας, προϋποθέτει την καταστροφή όλων των θεσμών της διαφοράς του κοινού όπως η οικογένεια, η εταιρία και το έθνος».⁴ Γιατί το έθνος, μεταξύ άλλων, «υποβάλλει το κοινό σε άκρως περιοριστικές λειτουργίες: το έθνος ορίζεται εσωτερικά και εξωτερικά από ιεραρχίες και αποκλεισμό... αποκλείει ή υποτάσσει δύλους/ες εκείνους/ες που είναι διαφορετικοί/ές... Το κάλεσμα να θυσιαστούμε για τη δόξα και την ενότητα του έθνους και του λαού πκεί φασιστικό στα αυτιά μας».⁵

Τα «κοινά», λοιπόν, των Hardt και Negri, όπως και τα κοινά ορισμένων τουλάχιστον από τις καλλιτεχνικές κολλεκτίβες που δημιουργήθηκαν τα τελευταία χρόνια στην Ελλάδα, όχι απλώς δεν έχουν σχέση με τις προκαπιταλιστικές ή φασιστικές κλειστές, αρμονικές, οργανικές, ιεραρχικές και πηγετοκεντρικές κοινότητες αλλά αγωνίζονται να συσταθούν ως το ακριβώς αντίθετο τους.

Σκέφτεται κανείς, λοιπόν, ότι αυτές οι απόψεις, ένα δείγμα των οποίων σχολιάσαμε εδώ, εμπεδώνουν μια ισοπεδωτική σκέψη που θέλει να απαγορεύει την κριτική αυτόνομη διερεύνηση, να επιβάλλει ένα Denkverbot [απαγόρευση σκέψης] σχετικά με την αναζήτηση αλληλέγγυων μορφών του κοινωνικού δεσμού πέρα και από την καπιταλιστική λαίλαπα και από τον φασιστοειδή απλώς συντριπτικό εθνοκοινοτισμό. Εξού και το κεντρικό μοτίβο τους, η επίκληση του ναζιστικού φόβου του για δύσους/ες τολμούν να αναζητήσουν κάτι πέρα από τη σημερινή κοινωνική εξάρθρωση και αλλοτρίωση, την οποία μας καλούν διά του Plessner ή άλλων, να αποδεχθούμε.

Η απόκρουση αυτών των διανοητικών εγχειρημάτων είναι μια αναγκαία στιγμή της δημιουργικής πολιτικής πράξης σήμερα. Γιατί η εναλλακτική οικοδόμηση προϋποθέτει την υπέρβαση του φόβου της καταστολής και του φόβου του αγνώστου, ώστε να κρατάμε ανοικτό το πεδίο της δυνατότητας στη σκέψη και τη δράση, το πεδίο του ελεύθερου και τολμηρού πειραματισμού στη δημιουργία νέων κοινωνικών σχέσεων.

1 Αυτή είναι η τρίτη έκθεση που πραγματοποιήθηκε τον Οκτώβριο του 2012 στα πλαίσια του σχεδίου *The Symptom Projects*, μιας πρωτοβουλίας του Αποστόλη Αρτινού και του Κώστα Χριστόπουλου.

2 Κώστας Σταφυλάκης, «Στα όρια του μαζί», http://the-symptom-projects.blogspot.gr/2012/09/blog-post_26.html#more (πρόσβαση 7/12/2012).

3 Michael Hardt, Antonio Negri (2009) *Commonwealth*, Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, σ. 350.

4 Ε.α., σ. 339, η έμφαση δική μου.

5 Ε.α., σ. 163.

Ο Αλέξανδρος Κιουπκιολής διδάσκει Σύγχρονες πολιτικές θεωρίες στο ΑΠΘ

Φωτογραφία,

» Η ιστορία της φωτογραφίας ως τέχνης στην Ελλάδα βρίσκεται ακόμη στο εισαγωγικό της κεφάλαιο. Απονισάζει μια φιλόδοξη ιστορική σύνθεση, καθώς ο στόχευση (και αντίστοιχα η μέθοδος) πολλών από τους μελετητές της παραμένει κυρίως ιστοριοδιφική, με την ανακάλυψη λησμονημένων δημιουργών του παρελθόντος να αποτελεί προτεραιότητα.

Η περιθωριακή αυτή θέση της φωτογραφίας ως πεδίου σοβαρής (τεχνο)ϊστορικής μελέτης στην Ελλάδα είναι κάτι που δημιουργεί ερωτήματα, λαμβάνοντας υπ' όψιν τη θέση του φωτογραφικού μέσου στη διεθνή καλλιτεχνική παραγωγή, από τη δεκαετία του 1960 και μετά, καθώς και τη θέση της φωτογραφικής εικόνας στα ερευνητικά ενδιαφέ-

ΤΟΥ ΚΩΣΤΑ ΙΩΑΝΝΙΔΗ

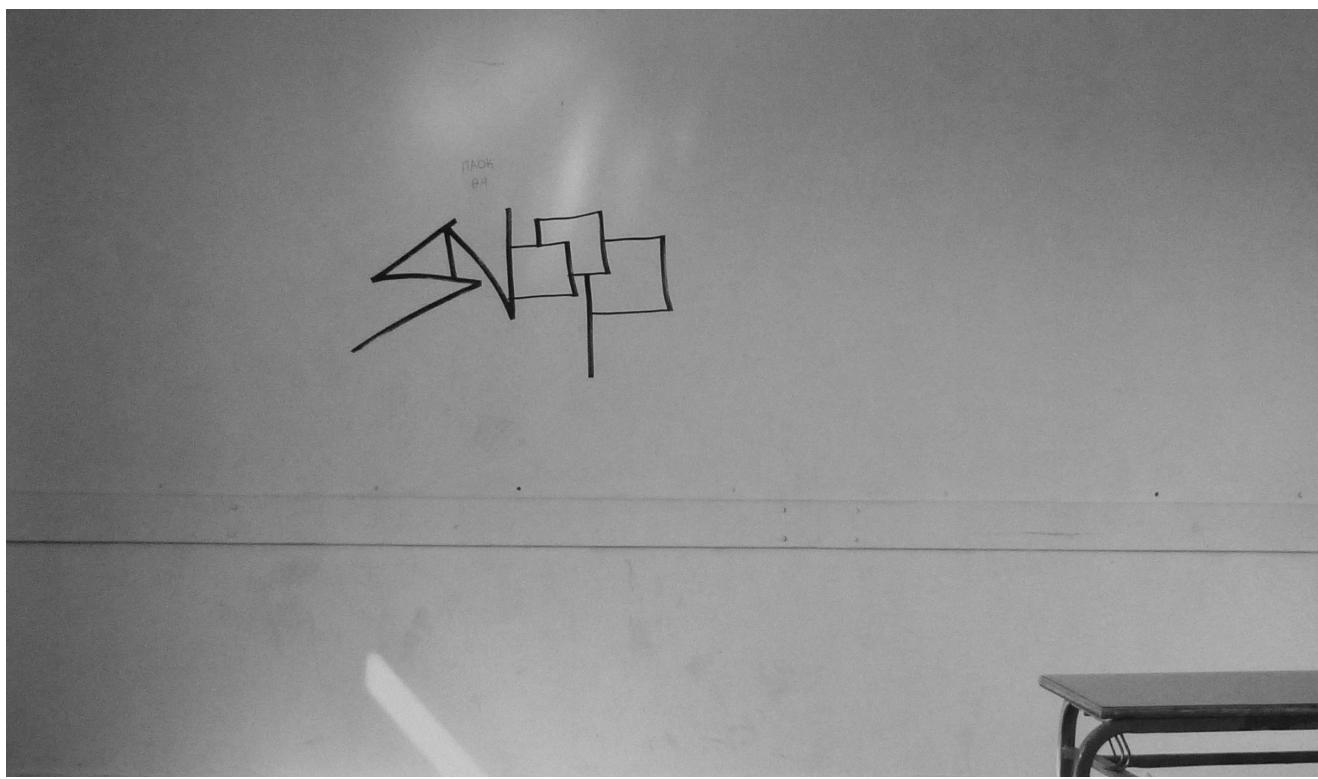
ροντα των ιστορικών της τέχνης από τη δεκαετία του 1980. Προς δύο κατευθύνσεις θα εντόπιζα τις αιτίες του φαινομένου: στην πλευρά των παραγωγών της φωτογραφικής εικόνας, ειδικά εκείνων που φιλοδοξούν να αρθρώσουν και λόγο περί αυτής, και φυσικά στην πλευρά των ερευνητών της, ειδικά εκείνων με αμιγώς ιστορική ή τεχνοϊστορική παιδεία (στους οποίους συγκαταλέγεται κι ο γράφων).

Το κρίσιμο ερώτημα βέβαια που νομίζω ότι θα έπρεπε από την αρχή να τεθεί είναι σε ποιο βαθμό η έρευνα στην ιστορία της φωτογραφίας σχετίζεται ως πρακτική με την ευρύτερη ιστορική περί τεχνών συζήτηση. Η διεθνής πρακτική τα τελευταία τριάντα περίπου χρόνια δείχνει ότι η φωτογραφία δεν μπορεί πλέον να στέκεται έξω από το ευρύτερο πλαίσιο των τεχνών, όσο αρπηγιοσκληρωτικός οπαδός του Κανόνα κι αν παραμένει ο ιστορικός της τέχνης, ή όσο φοβικός απέναντι στα ανοίγματα κι αν παραμένει ο μελετητής της φωτογραφίας. Ακόμη και αν αποφύγουμε να αναφερθούμε στις θεωρούμενες ως διεπιστημονικές απόπειρες προσέγγισης του αντικειμένου και μείνουμε στα παραδοσιακά όρια της ιστορίας της τέχνης, θα λέγαμε ότι ακόμη και τα εισαγωγικά εγχειρίδια, ειδικά τα γραμμένα στην αγγλική γλώσσα, περιέχουν κεφάλαια πάνω στην ιστορία της φωτογραφίας ή επιχειρούν να την ενσωματώσουν κάπως στη γενικότερη συζήτηση περί εικαστικών. Τούτο δεν σημαίνει βέβαια σε καμία περίπτωση ότι το πεδίο της φωτογραφικής ιστορίας έχει αλωθεί από εκείνο της ιστορίας

ΑΝΑΓΝΩΣΕΙΣ

και ιστορία της τέχνης

Η περιθωριακή θέση της φωτογραφίας ως πεδίου σοβαρής (τεχνο)ϊστορικής μελέτης στην Ελλάδα είναι κάτι που δημιουργεί ερωτήματα, λαμβάνοντας υπ' όψιν τη θέση του φωτογραφικού μέσου στη διεθνή καλλιτεχνική παραγωγή, από τη δεκαετία του 1960 και μετά, καθώς και τη θέση της φωτογραφικής εικόνας στα ερευνητικά ενδιαφέροντα των ιστορικών της τέχνης από τη δεκαετία του 1980



Έλσα Αλατσίδη, Χωρίς τίτλο, Φωτογραφία

διεθνώς έχουν αγκαλιάσει; Και τι αποτρέπει τους μελετητές της φωτογραφίας που δεν είναι ιστορικοί της τέχνης να δουν το μέσο υπό μια ευρύτερη και πιο φιλόδοξη (τεχνο)ϊστορική οπτική; Για το δεύτερο ερώτημα η απάντηση είναι μάλλον ευκολότερη. Από τη μια όσοι αντιμετωπίζουν τη φωτογραφία ιστοριοδιφικά δεν έχουν συνήθως τα εργαλεία και τις γνώσεις, ή απλώς την τόλμη να το κάνουν, ενώ από την άλλη όσοι τα έχουν απωθούνται συνήθως από τον μάλλον συντριπτικό χαρακτήρα της ιστορίας της τέχνης.

Παντού στον κόσμο η ιστορία της τέχνης εμφανίζεται ακόμη και σήμερα επιφυλακτική στα ανοίγματα προς συγγενείς χώρους των ανθρωπιστικών επιστημών, κρατώντας αρκετά στενούς δεσμούς με την πραγματογνωμοσύνη και αποτελώντας προνομιακό συνομιλητή συλλεκτών και μουσείων, δηλ. θεσμικών παραγόντων, όπου η εξακρίβωση της πατρότητας τού έργου παραμένει το κύριο ζητούμενο. Στην Ελλάδα με τη μικρή σχετική παράδοση το φαινόμενο είναι εντονότερο, με συνέπεια τα ζητούμενά της να μοιάζουν συχνά στους απ' έξω σχολαστικά ή κοντόφθαλμα.

Αυτά λίγο πολύ είναι που πιστεύω ότι αποτρέπουν τους

μελετητές της φωτογραφίας από το να συναντηθούν με τον κόσμο της ιστορίας της τέχνης. Τους ιστορικούς πάλι, αυτό που τους κρατά σε κάποια απόσταση είναι ότι θα αποκαλούσαμε γενικά και αρκετά αιρίστα «ιδιαιτερότητα του φωτογραφικού μέσου».

Η ιδιαιτερότητα αυτή, την οποία επικαλούνται συνήθως οι φωτογράφοι, ειδικά όταν είναι και μελετητές της φωτογραφίας, έγκειται κυρίως στον τεχνικό χαρακτήρα του μέσου, που έχει συχνότατα στην Ελλάδα την εξής συνέπεια: την ανοιχτή ή συγκαλυμμένη αμφισβήτηση της αρμοδιότητας του ιστορικού της τέχνης να γράφει για τη φωτογραφία αν δεν είναι ο ίδιος φωτογράφος. Σημειώνω εδώ ότι η αντίστοιχη ιδιαιτερότητα του ζωγραφικού μέσου, για παράδειγμα, δεν χρησιμοποιείται πλέον για να αποτρέπει τους αμύνοντας στα τεχνικά του μυστικά από το να το κάνουν πεδίο της έρευνάς τους.

Στην περίπτωση της φωτογραφίας, όμως, η περίφημη ιδιαιτερότητά της είναι όπλο για την περιφρούρηση των ορίων και της καθαρότητάς της. Κι η επόμενη ερώτηση εύλογη: Τι άραγε περιφρουρείται; Οι νοηματοδοτήσεις των (βουβών) εί-

κόνων θεωρώ. Οι φωτογράφοι, όπως πολλοί άλλοι καλλιτέχνες άλλωστε, ξενούν συνήθως ότι τα νοήματα των εκάστοτε τεχνουργημάτων υπερβαίνουν τις προθέσεις του εκάστοτε δημιουργού. Ως καλλιτέχνες λοιπόν θεωρούν ούτως ή άλλως τις προθέσεις τους (δηλωμένες ή μη) οδηγό απροϋπόθετο για την ερμηνεία. Η ιστορική έρευνα οφείλει να διερευνήσει αυτές τις προθέσεις πριν κάνει βήμα. Ως καλλιτέχνες φωτογράφοι, επιπλέον, θεωρούν τη μύνη του επίδοξου ερμηνευτή στην τεχνική του μέσου απολύτως απαραίτητη (λόγω ακριβώς της ιδιομορφίας του την οποία επικαλούνται).

Η αρχαιολογική παιδεία της συντριπτικής πλειοψηφίας των ιστορικών της νεότερης τέχνης στην Ελλάδα είναι ένας ακόμη σημαντικός παράγοντας για την υποτονική ιστορική προσέγγιση της φωτογραφίας. Στην περίπτωση αυτή ο «ενδεικτικός» (indexical) χαρακτήρας του μέσου το περιορίζει σε βοηθητικές χρήσεις της αρχαιολογίας ή/και της ιστορίας. Η φωτογραφία αντιμετωπίζεται απλώς ως τεκμηριωτική τεχνολογία. Με την ακρίβεια και την πιστότητα της αποτελεί υποκατάστατο της ατελούς ανθρώπινης μνήμης, βοήθημα κατά της φθοροποιού δύναμης του χρόνου. Φυσικά, είναι απολύτως θεμιτό να βλέπει κανείς τη φωτογραφία έτσι, όπως δηλ. πολλοί (μεταξύ των οποίων και ο Baudelaire) την έβλεπαν κατά τον 19^ο αιώνα, αλλά όπως γινόταν επίσης ήδη από τον 19^ο αιώνα, καλό θα ήταν να μπορεί να τη δει κανείς και αλλιώς: ως καλλιτεχνική δραστηριότητα.

Το τελευταίο ερώτημα στο οποίο θα επιχειρήσω να απαντήσω είναι ίσως και το πιο καίριο. Υπάρχουν πράγματα σοβαροί λόγοι για να μελετηθεί η φωτογραφία στο ευρύτερο πλαίσιο της ιστορίας της τέχνης; Θα απαντούσα ότι οι λόγοι που εντοπίζω εγώ έχουν να κάνουν πρώτα με τη συζήτηση που θα ανοιχτεί από διάφορες πλευρές πάνω στη φωτογραφική εικόνα. Ειδικά η ιστορία της τέχνης στην Ελλάδα θα κέρδιζε με το άνοιγμα του ορίζοντά της προς τη φωτογραφική εικόνα, από το συνάντηση αναθεωρητικό πνεύμα των σπουδών της οπτικής σφαίρας του πολιτισμού μας, όπου η έννοια «τέχνη» έχει προ πολλού επαρκώς αποφευχτικοποιηθεί. Η μελέτη της φωτογραφίας, εκτός των ορίων της ιστορίας της τέχνης πάλι, θα κέρδιζε μια ιστορική προοπτική. Η ιστοριοδιφική ματιά θα ανοιγόταν από τη βιογραφία σε μια πληρέστερη πλαισίωση, η δε πιο θεωρητική προσέγγιση των οπτικών σπουδών θα γειωνόταν καλύτερα στο υπέδαφος της ευρύτερης ιστορίας της τέχνης.

Όπως και να έχει, πάντως, οι αλλαγές αυτές στη συστηματική μελέτη της φωτογραφίας στην Ελλάδα έχουν ήδη κυριοφρονθεί στην ίδια τη φωτογραφική πράξη. Όλο και περισσότεροι φωτογράφοι τις τελευταίες τρεις δεκαετίες τοποθετούν τον εαυτό τους σε κεντρική θέση στο εικαστικό πεδίο, πλαισιώνοντας το έργο τους θεωρητικά και εκθέτοντάς το αντίστοιχα ως προς την επιλογή του χώρου.

Οπότε το ερώτημα, γιατί οι μετατοπίσεις αυτές δεν έχουν μελετηθεί όπως οι ίδιες μοιάζουν να απαιτούν, φαίνεται τελικά να συνδέεται άμεσα και με το ερώτημα για το μάλλον ισχνό ακόμη ποσοστό αντιπροσώπευσης της φωτογραφίας, σε μια ούτως ή άλλως ισχνή ευρύτερη καλλιτεχνική αγορά. Είναι κι αυτή μια συζήτηση που πρέπει να ανοίξει.

Ο Κώστας Ιωαννίδης είναι ιστορικός τέχνης

Φιλοσοφία και κρίση

Διεθνές Συνέδριο / International Conference

Φιλοσοφία και Κρίση: Ανταποκρινόμενοι σε προκλήσεις των βίων στον σύγχρονο κόσμο / Philosophy and Crisis: Responding to Challenges to Ways of Life in the Contemporary World

Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, 28-30 Ιουλίου 2013

Το επίκαιρο θέμα της «κρίσης», που ταλανίζει την ελληνική κοινωνία, αλλά και γενικότερα τις όψιμες νεωτερικές κοινωνίες, επιχειρεί να πραγματευτεί το Διεθνές Φιλοσοφικό Συνέδριο «Φιλοσοφία και Κρίση: Ανταποκρινόμενοι σε προκλήσεις του

βίου στον σύγχρονο κόσμο», το οποίο θα λάβει χώρα στο Συνεδριακό Κέντρο «Κάρολος Παπούλιας» του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων στις 28-30 Ιουλίου 2013. Το Συνέδριο συνδιοργανώνεται από το Τομέα Φιλοσοφίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων και το Council for Research in Values and Philosophy του Καθολικού Πανεπιστημίου της Αμερικής, Washington, D.C. Ολόκληρο το πρόγραμμα του Συνεδρίου, καθώς και τα πολιτιστικά δρώμενα που το πλαισιώνουν, δημοσιεύνεται στην ιστοσελίδα www.philosophyandcrisis.blogspot.com. Προσκεκλημένοι ομιλητές, είναι οι Καθηγητές Costas Douzinas (Birkbeck College, University of London) και Nikolas Kompridis (University of Sydney).

Εκατόν τριάντα σύνεδροι από είκοσι δύο χώρες θα δώσουν το «παρών», για να διερευνήσουν την παγκοσμιότητα της κρίσης, η οποία αντιμετωπίζεται με διαφορετικό τρόπο ανάλογα με την ποιότητα και την ένταση των προβλημάτων της κάθε κοινωνίας. Από το Συνέδριο δεν θα λείφουν και οι αναφορές στην «κρίση» ως ένα γεγονός που πλήττει κατεξοχήν τις ευρωπαϊκές κοινωνίες και δη την ελληνική κοινωνία. Οι ανακοινώσεις που εντάσσονται στη συνέδρια «Η Ελλάδα σε κρίση» θα καταλήξουν σε στρογγυλό τραπέζι με τη συμμετοχή των ακροατών και των ακροατρών και συντονιστές τους προσκεκλημένους ομιλητές Costas Douzinas και Nikolas Kompridis.

ΑΣΚΤ ΑΘΗΝΩΝ

Όπως η τέχνη... και η διδακτική των τεχνών, ως πολιτική δυνατότητα

» **Το ενδιαφέρον** μου εστιάζεται στο αισθητικό και καλλιτεχνικό καθεστώς της εκπαίδευσης, στους όρους που το καθορίζουν και στους τρόπους μετασχηματισμού του, κατ' αναλογία με το αισθητικό καθεστώς των τεχνών και την οντολογία του· πράγμα που σημαίνει μια προσπάθεια διασύνδεσης των καλλιτεχνικών πρακτικών με τους τρόπους του λόγου, τις μορφές ζωής της κοινότητας, τις ατομικές εμπειρίες, τις ιδέες και τις προθέσεις, το διεθνές περιβάλλον. Στο σημείο αυτό προβάλλει η έννοια της νεωτερικότητας (modernité), π

ΤΟΥ ΠΑΝΟΥ ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΥΣ

οπίσια διαπερνά όλα τα συνονθυλεύματα, απ' τον Hölderlin στο Cezanne, απ' τον Mallarmé στον Malevich, απ' τον Schiller στον Duchamp, το Bauhaus, τον Beuys και τους Καταστασιακούς. Πρόκειται για τη μεγάλη δίνη, η οποία προκύπτει απ' τη βίαιη ανάμιξη της Καρτεσιανής επιστήμης με την κοινωνική επανάσταση και τα σοσιαλιστικά προτάγματα του ρομαντικού ανορθολογισμού, το καντιανό «ψυηλό» (*sublime*), την Pop art, την εκμηχάνιση της παραγωγής και την υψηλή τεχνολογία. Πού θα αναζητηθεί άραγε «η ελληνική εκδοχή της»;

Η Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας (έτος ιδρύσεως 1837) είναι ένας θεσμός (ρ. τίθημι) που λειτουργεί ως κάτι περισσότερο από μια Ακαδημία τύπου Beaux-arts. Είναι ένας θεσμός του «κράτους του ωραίου» που έχει στόχο την ενδυνάμωση μιας νεοελληνικής ιδεολογίας, αποτελώντας κεφάλαιο μιας εθνικής αφήγησης. Σήμερα, ως δομή και λειτουργία, είναι προϊόν ενός «μεταπολιτευτικού σοκ». Προέκυψε από την σύγκρουση δύο βασικών αναγκών και συμπίπτει: α) με το τέλος του ιδεολογικού, ενδυναμωτικού της ρόλου ως θεσμού του κράτους και β) με την ανάληψη του νέου ρόλου της, αυτόν των «αισθητικών διαπραγματεύσεων» στα πλαίσια της ευρωπαϊκής προοπτικής της χώρας. Η αλλαγή αυτή στις αρχές της δεκαετίας του '80 εμφανίστηκε με μια δριμεία κριτική αντιπαράθεση στην αισθητική ορθοδοξία των παλαιών δασκάλων, η ηγεμονία της οποίας εξασφαλίζοταν με τη διαμόρφωση μιας σειράς δίπολων (που μέχρι σήμερα έχουν μια τυραννική απάντηση), όπως σχέδιο-χρώμα, χώρος-χρόνος, ύπνος-μορφή, μορφή-περιεχόμενο, απαρχαιωμένο σύστημα εισαγωγικών εξετάσεων κλπ.

Στην ΑΣΚΤ συγκρούονται δύο ακραίες λογικές: ένας αισθητικός αντικειμενισμός με πάγια κριτήρια και διαδικασίες, και μια υποκειμενική φύσεως διαλογική αισθητική. Έτσι γεννιέται ένας ψυχολογικός φόβος της ανυπαρξίας κριτηρίων, της αυθαιρεσίας, της απόλυτης επιτρεπτότητας, απ' τη μια μεριά, και των πολλών εναλλακτικών μαθησιακών μοντέλων απ' την άλλη. Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του '80, και κυρίως μετά, με την επενέργεια των κινηματικών ιδεών των προηγούμενων δεκαετιών του '60 και του '70 (σε Ευρώπη και Αμερική), οι οποίες εκφράστηκαν στην ΑΣΚΤ από κοσμοπολίτες δασκάλους



Κωσταντίνος Γιάννης, Ξωρίς τίτλο, νεροχρώματα σε χαρτί

Η τέχνη συνιστά την κυριότερη μορφή αντίστασης- υπεράσπισης των φυσικών ατομικών δικαιωμάτων και αμφισβητεί τη θεωρία ως αντικειμενική μετα-γνώση. Είναι λάθος να εκλαμβάνουμε τα θεωρητικά a priori εργαλειακά, ως καθορισμούς που ισχύουν παντού και πάντα. Η άρνηση αναφορικότητας, η αποπομπή του υποκειμένου, προσώπου, ονόματος, η αποσύνδεση της αξιολόγησης χώρου-χρόνου συνιστά απόδραση από την ιδέα του πολιτικού. Το «χωρίς ιδιότητες» αφορημένο, χλωμό υποκείμενο δεν παράγει ούτε τέχνη ούτε πολιτική.

(Κεσσανλή, Δεκούλακο, Κοκκινίδη, Ψυχοπαίδη, Λάππα και τους νεώτερους Σπουλίου, Χαρβαλιά, Ναυρίδη, Τρανό, Χαραλάμπους, Ξαγοράρη κ.ά.), και υπό το καθεστώς ενός γενικότερου εκδημοκρατισμού της νεοελληνικής κοινωνίας, συντελέστηκε η στροφή προς τις κατηγορίες της εννοιολογικής τέχνης, τις τέχνες του περιβάλλοντος, την περφόρμανς. Οι κατηγορίες αυτές δεν εμφανίστηκαν ως η «νέα τέχνη», αλλά ως γενικές εκφραστικές περιοχές πεδία που ενσωμάτωσαν ετερογενή μέσα, υλικά, πρακτικές. Ταυτόχρονα, παρατηρείται μια υποχώρηση του «οπτικού» στη ζωγραφική, μια τόνωση την υλικότητας και ο εμπλουτισμός των λειτουργιών της γλυπτικής στο δημόσιο χώρο (είναι η εποχή των μεγάλων εκθέσεων: Ευρωπάλια, Απαρντχάιντ, υπερ-προϊόν, εκθέσεις ιδρύματος ΔΕΣΤΕ, κλπ.). Στο «νέο ρόλο» της π σχολής, παρότι η μορφή-φόρμα ενέχει αισθητική ιδονία, αναζητά το «μη αναπαριστώμενο», το «πάρεργο», το «έξεργο». Ταυτοχρόνως παρατηρείται η ανάγκη μιας επιστημονικής ασκήσης διασύνδεση-τροφοδοσία των εικαστικών τεχνών με άλλες περιοχές, τη θεωρία, τις κοινωνικές επιστήμες, την ψυχανάλυση, τον κινηματογράφο, την ανθρωπολογία, την πολεοδομία, τη λογοτεχνία, την τεχνολογία κλπ. Οι νέες ανάγκες οδήγησαν στη δημιουργία ενός μεταπυχαικού κύκλου σπουδών (2000) και στην ίδρυση θεωρητικού τμήματος (2006). Όλες αυτές οι κινήσεις συντελέστηκαν στη βάση της

αλλαγής του «οντολογικού καθεστώτος της τέχνης», μιας αλλαγής παραδείγματος εν μέσω των κοινωνικών, τεχνολογικών, παραγωγικών εξελίξεων, κυρίως στο δεύτερο ήμισυ του 20ού αιώνα. Οι αισθητικές πρακτικές, τα καλλιτεχνικά έργα, οι διδακτικές μέθοδοι, ως σχηματισμοί ανθρώπινων εμπειριών δημιουργούσαν νέους τρόπους αισθητήριας αντίληψης και οδήγησαν σε νέες μορφές υποκειμενικότητας, σε αναζητήσεις νέων ταυτοτήτων.

Η διαπίστωση της «αδυνατότητας, το ατελέσφορο δηλαδή μιας ελληνικής modernité, δεν σημαίνει αποδοχή του πτωτοπαθούς λόγου περί επιστροφής στη στοιχειακή πραγματικότητα παραγωγικών πρακτικών τέχνης, ζωής και ηθικιστικών αποτιμήσεων, αλλά στοχεύει στον αναστοχασμό και στη διερεύνηση διεξόδων. Είναι λόγος περί συσχέτισης εθνικών, ιδεολογικών κατασκευών, περί συσχέτισης καλλιτεχνικών καινοτομιών-διευθετήσεων με εκείνες της κοινωνικής χειραφέτησης. Είναι προσπάθεια εν τέλει για κατανόηση μιας διαμάχης που προκύπτει απ' τους τρόπους του «ποιείν» και τους όρους της «ορατότητάς» τους.

Κάθε «διδάσκειν-διδάσκεσθαι», κάθε εμπλοκή καθ' οιονδήποτε τρόπο στην εκπαιδευτική διαδικασία (τα διοικητικά, τις επιτροπές αξιολόγησης, τις εξεταστικές επιτροπές κλπ.), παρότι έχει όψεως έχουν εκπαιδευτικές αφετηρίες, συνδέονται με πολιτικές συμπεριφορές με την τρέχουσα έννοια. Σήμερα, αρκε-

τά χρόνια απ' τον θάνατο του N. Κεσσανλή (1930-2004), σεβαστού δάσκαλου και ακριβού φίλου, διαπιστώνεται η πολιτική του δράση ως βαθμός οργάνωσης και παραγωγής της «δημόσιας σφαίρας», έχοντας μόνο έναν πολιτικό μύθο χειραφέτησης, δημιουργικό ταλέντο, όραμα και αρκετούς συνδοιπόρους. Αξίζει να αναφερθώ επίσης στο μέγα αρχιτεκτονικό του άραμα της μεταφοράς της ΑΣΚΤ από το νεοκλασικό περιβάλλον του Πολυτεχνείου στην Πειραιώς 256 στην «Ελληνοβρετανική», κίνηση που δέκα χρόνια μετά τον θάνατό του δεν έχει αποτιμηθεί δεόντως. Είναι το σημαντικότερο αρχιτεκτονικό πρότζεκτ της μεταπολίτευσης πανελλαδικά.

Η απουσία σταθερού εδάφους στην κοινωνία σημαίνει ότι όποια και αν είναι η κοινωνία διάρθρωση αυτή θα αποτελεί προϊόν πολιτικής θέσμισης. Μεταξύ της παγκοσμιοποίησης και της ιδιαιτερότητας υπάρχει η δημοκρατική διευθέτηση, μια μεσολάβηση, για να μην καταλήξει η διελκυστίνδα προς τη μια ή προς την άλλη πλευρά, δεδομένου ότι και η διακήρυξη διαφορετικών ταυτοτήτων, εθνικών, τοπικών, αισθητικών, οδηγεί σε ξενοφοβία, εσωστρέφεια, αυτισμό και λειτουργία ως υπερ-αναιπλήρωση.

Το να μιλά κανείς για κρίση είναι περιττό. Η έννοιες της κρίσης και της κριτικής συνδέονται στενά, τόσο μάλιστα ώστε στην «αληθινή κριτική» να ταυτίζεται με τη μορφή της κρίσης. Ο κριτικός λόγος αποτελεί εξύψωση ζωής και απ' την σύστασή του εναντιώνεται σε κάθε μορφή τυραννίας.

Η τέχνη συνιστά την κυριότερη μορφή αντίστασης- υπεράσπισης των φυσικών ατομικών δικαιωμάτων και αμφισβητεί τη θεωρία ως αντικειμενική μετα-γνώση. Είναι λάθος να εκλαμβάνουμε τα θεωρητικά a priori εργαλειακά, ως καθορισμούς που ισχύουν παντού και πάντα. Η άρνηση αναφορικότητας, η αποπομπή του υποκειμένου, προσώπου, ονόματος, η αποσύνδεση της αξιολόγησης χώρου-χρόνου συνιστά απόδραση από την ιδέα του πολιτικού. Το «χωρίς ιδιότητες» αφορημένο, χλωμό υποκείμενο δεν παράγει ούτε τέχνη ούτε πολιτική.

Η ριζοσπαστική πολιτική, οφείλει να διεξάγει τον πολιτικό αγώνα στο προνομιούχο πεδίο του πολιτισμού και της εκπαίδευσης, να επιχειρήσει μια ριζική κριτική της λειτουργίας των θεσμών (ΑΣΚΤ, ΕΜΣΤ, Εθνική Πινακοθήκη- Μουσεία Θεσσαλονίκης), οι οποίοι λειτουργούν στον απόχοιτο «άλλων εποχών».

Η στόχευση στην αναμόρφωση του συστήματος της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης και της εκπαιδευτικής διαχείρισης του συμβολικού κεφαλαίου, αυτό του πολιτισμού -ως πολιτική δυνατότητα- είναι τα πρώτα βήματα μιας διεξόδου.

Ο Πάνος Χαραλάμπους είναι εικαστικός, καθηγητής ΑΣΚΤ

Το αφιέρωμα συνεχίζεται την επόμενη Κυριακή