

ETANT DONNES

# Η μετάβαση από τη μοντέρνα στη

**NATHALIE HEINICH, Κοινωνιολογία της τέχνης, μτφρ. Πάνος Αγγελόπουλος, επιμ. Κωνσταντίνος Βασιλείου, εκδ. Πλέθρον, 152 σελ.**

» Η επισταμένη εξέταση ενός συνόλου πρακτικών που ενδεχομένως συγκροτούν έναν διακριτό επαγγελματικό και, τελικά, κοινωνικό μικρόκοσμο από ένα εξωτερικό σε αυτόν βλέμμα, είναι ικανή να ενεργοποιήσει στα οικεία του υποκείμενα δύο αντίθετα αντανακλαστικά: μια κάποια απο-

ΤΟΥ ΚΩΣΤΑ ΧΡΙΣΤΟΠΟΥΛΟΥ

στασιοποίηση και συνάμα ένα είδος μεγαλαυχίας. Ειδικά, και πριν απ' όλα, όταν το υπό επιθεώρηση κοινωνικό πεδίο είναι ήδη επιφορτισμένο με ένα ειδικό βάρος, όταν δηλαδή οι μετέχοντες σε αυτό συνεχίζουν να διακινούν μια ιστορικά κατασκευασμένη προδιάθεση για τον εαυτό τους, ως ξεχωριστοί και ιδιαίτεροι, άρα και επιστημονικά ιδιάζοντες, αλλά κυρίως συλλογικά ενδιαφέροντες και αξιοπαρατήρητοι. Όταν, μάλιστα, η επιδιωκόμενη αποστασιοποίηση που δυνητικά θα προκαλέσει η επιστημονική θεώ-

φονται και εξολισθάνουν σε ό,τι, όχι μόνο εδώ και όχι για πρώτη φορά, ονομάζεται «κόσμος της τέχνης».

Αναπόφευκτα, η σταθερή επίδραση της αναστοχαστικής κοινωνιολογίας του Bourdieu είναι εμφανής και στο έργο της Heinich. «Διότι, αν η αποστολή της κοινωνιολογίας της τέχνης είναι η καλύτερη κατανόηση της φύσης των καλλιτεχνικών φαινομένων και της καλλιτεχνικής εμπειρίας, μία από τις συνέπειές της είναι να κάνει την κοινωνιολογία να στοχαστεί πάνω στον ίδιο τον ορισμό και τα όριά της», σημειώνει η ίδια εισαγωγικά στη δική της ιστορική επισκόπηση της Κοινωνιολογίας της Τέχνης (σ. 14). Στις απαρχές της γενεαλογίας που η ίδια επιχειρεί, δεν βρίσκεται κάποια επιθυμία των ίδιων των κοινωνιολόγων να εντρυφήσουν στα του εικαστικού κόσμου αλλά η διάθεση των αισθητικών φιλοσόφων και των ιστορικών της τέχνης να ενσκήψουν στα της κοινωνίας, και πιο συγκεκριμένα στα του μικρόκοσμου της τέχνης, από τις λειτουργίες και τις συνήθειες του οποίου ενδέχεται να αντλήσουν χρήσιμα δεδομένα και συμπεράσματα για την εργασία τους. Ωστόσο, η γενεαλογία που εδώ σκιαγραφείται ακολουθεί την πορεία η οποία οδηγεί στο σχηματισμό μιας διακριτής -ίσως ακόμα και σχετικά «αυτόνομης»- κοινότητας επιστημονικού ενδιαφέρο-

**NATHALIE HEINICH, Το παράδειγμα της σύγχρονης τέχνης: Δομές μιας καλλιτεχνικής επανάστασης, μτφρ. και επιμ. Κωνσταντίνος Βασιλείου, εκδ. Πλέθρον, 334 σελ.**

» Στον πρόλογο του δεύτερου ανά χειράς βιβλίου, στο Παράδειγμα της σύγχρονης τέχνης, το τελετουργικό της απονομής ενός καλλιτεχνικού βραβείου το 2012 έδωσε στη συγγραφέα την ευκαιρία μιας εκ του σύνεγγυς παρατήρησης των ως άνω «καλλιτεχνικών κύκλων» και μιας περιγραφής των τρόπων συμπεριφοράς και αλληλεπίδρασης των δρώντων εντός τους. Η εξιστόρηση των εκεί διαδραματιζόμενων συνέδραμε στην εξακρίβωση μιας ειδοποιού διαφοράς, σε ό,τι αφορά την τέχνη και τα έργα της, μιας τόσο θεμελιώδους αλλαγής, τέτοιας που να δώσει το δικαίωμα στη συγγραφέα να κάνει λόγο για ένα άλλο καινοφανές παράδειγμα, αυτού της σύγχρονης τέχνης.

Η σύγχρονη τέχνη δεν γίνεται εδώ αντιληπτή αλλά ως μια συνέχεια ή μια εξέλιξη της μοντέρνας, αλλά ως ένα ριζικά ξεχωριστό είδος με τα δικά του χαρακτηριστικά, ικανά να θέσουν σε δοκιμασία τα ίδια τα όρια και την έννοια της τέχνης (σ. 31-32). Δεν βρισκόμαστε μπροστά σε μια «χρονολογική» κατηγορία αλλά σε μία εξόχως «ειδολογική», οι απαρχές της οποίας τοποθετούνται αρχικά και καθόλου πρωτότυπα στον Marcel Duchamp, που θα βρει συνεχιστές κάποια χρόνια αργότερα, στα μέσα της δεκαετίας του 1950, όταν θα επέλθει η οριστική ρήξη με τη ζωγραφική και τη γλυπτική του Παρισιού και τον αμερικάνικο εξπρεσιονισμό. Η «οντολογική» αυτή ρήξη αφορά μάλιστα όλα τα επίπεδα: «αξιών, θεσμών, οργάνωσης, οικονομίας και προγραμματισμού» (σ. 39), όπως επίσης και στον περί τέχνης λόγο, την κυκλοφορία και την πρόσληψη των έργων, όντας κάτι περισσότερο από ένα «είδος τέχνης αλλά ένα παράδειγμα» (σ. 45), που με τη σειρά του άρει το γνωστό σχήμα «κλασικό - μοντέρνο - σύγχρονο».

Ορόσημο της οριστικής αλλαγής του παραδείγματος θα γίνει η μπιενάλε της Βενετίας του 1964, όταν το μεγάλο βραβείο δεν θα απονεμηθεί σε κάποιον συνεχιστή του γηράσκοντος παρισινού μοντερνισμού, αλλά στον νεαρό τότε αμερικάνο Robert Rauschenberg. Συμβολικά, η βράβευση αυτή θα σημαίνει την εδραίωση μιας άλλης τέχνης, απέναντι στις ενδείξεις της οποίας στάθηκε -ας θυμηθούμε- και ο «δικός» μας Σπύρος Βασιλείου, όταν από τις σελίδες του Ταχυδρόμου της 1<sup>ης</sup> Αυγούστου του 1964 εξαπέλυε επίθεση κατά των Τριών Προτάσεων για μια Νέα Ελληνική Γλυπτική, των Δανιήλ, Κανιάρη και Κεσοανλή, προτρέποντάς τους να αφήσουν «κάτω τα χέρια από την ελληνική γλυπτική». Πράγματι, ανάμεσα στις γραμμές του κειμένου του Βασιλείου μπορούσε να εντοπίσει κανείς την ύπαρξη δύο τόσο διαφορετικών εικαστικών κόσμων, δύο τόσο διακριτών προσεγγίσεων που εύκολα θα σήμαιναν μια κάποια ρήξη. Η Heinich χρησιμοποιεί τη λέξη «σοκ» (σ. 33), ή τις φράσεις «μικρός σεισμός» (σ. 34) και «ατομική βόμβα» (σ. 35), για

να περιγράψει τούτη την αλλαγή, η οποία έφτανε στα όρια του «οντολογικού» προβλήματος που αφορούσε το κατά πόσο τα νέα αυτά αντικείμενα αποτελούσαν έργα της τέχνης ή όχι.

Αλλά κάπου εδώ τίθενται μια σειρά ερωτήματα: συνιστά η σύγχρονη τέχνη όντως μια τόσο μεγάλη ρήξη σε σχέση με το σχέδιο της νεωτερικότητας ή της πολιτισμικής του αναδίπλωσης, δηλαδή του μοντερνισμού; Κατά πόσο το ίδιο το μοντέρνο δεν μας εισάγει στην εποχή μιας -πιθανότατα γεμάτης παλινδρομήσεις και έστω εν σπέρματι- αναγκαιότητας των ρήξεων ή ενός πολλαπλασιασμού των «παραδειγμάτων» και των έκκεντρων ορισμών της τέχνης; Γιατί να μην μπορούμε να συμπεριλάβουμε στις αισθητικές και όχι μόνο προεκτάσεις του μοντερνισμού το απαρέγκλιτο τέτοιου είδους ρήξεων; Είναι τελικά τόσο ριζική η ρήξη της σύγχρονης τέχνης με το μοντέρνο παράδειγμα, όχι μόνο σε ό,τι αφορά τη μορφή αλλά και αναφορικά με μια ολόκληρη λογική τάξη πραγμάτων, ή, μήπως, αποτελεί φυσικό επακόλουθο και συνέπιά της; Πόσο καθοριστική μοιάζει, πραγματικά, αυτή η ρήξη;

Η Heinich προτρέπει να αποδώσει στη σύγχρονη τέχνη κάποια πρώτα διακριτά χαρακτηριστικά, όπως τον αποκλεισμό της «ζωγραφικής σε κάδρο» και της «γλυπτικής σε βάθρο» (σ. 54). Να «αποκλείσει», όμως, ή ίσως περισσότερο να περιπλέξει τους όρους μέσα από τους οποίους αντιλαμβανόμαστε τη ζωγραφική και τη γλυπτική αντίστοιχα; Η περιπαικτική διάθεση των καλλιτεχνών που συγκαταλέχθηκαν στη λίστα του μεταμοντέρνου μάλλον συνηγορεί στη δεύτερη εκδοχή. Ναι, το ζήτημα της «προόδου» δείχνει πως έχει εκλείψει, χωρίς ωστόσο κάτι τέτοιο να σημαίνει πως μόνο σήμερα «η αξία της ομορφιάς, ακόμη και η κριτική με βάση το γούστο, τείνουν να ξεπεραστούν» (ό.π.) και όχι στο μοντέρνο παρελθόν. Διότι μια ριζοσπαστική ρήξη μάλλον θα σήμαινε μια νέου είδους αντίληψη, σε σχέση με την ομορφιά και το γούστο, και όχι απλά τον κλευσισμό των κριτηρίων που τα καθιστούσαν κάποτε αξίες.

Εντούτοις, η συγγραφέας εμφανίζεται σύγγορη: «η σύγχρονη τέχνη λειτουργεί πράγματι ως παράδειγμα, προικισμένη με τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της, σε μια τόσο ριζοσπαστική ρήξη με τα υπόλοιπα καλλιτεχνικά παραδείγματα - και πρωτίστως με το μοντέρνο παράδειγμα -, ώστε κάθε ειρηνική συνύπαρξη καθίσταται αδύνατη. Πρόκειται, λοιπόν, για μια πραγματική 'καλλιτεχνική επανάσταση'». Πόσο βέβαιοι είμαστε, όμως, πως τη στιγμή που διακρίνουμε τέτοιες εξέχουσες ασυνέχειες, παραμένουμε αμέτοχοι της επενέργειας της σύγχρονικότητας ή της αντίληψης πως κάθε σήμερα αντιστοιχεί σε μια ιστορικών διαστάσεων κρίση; Πόσο πεπεισμένοι είμαστε πως οι ενδείξεις και τα παραδείγματα που επιστρατεύουμε προς υπεράσπιση επίκαιρων θέσεων αναλογούν σε μια περιγραφή του γενικού; Προφανώς, σταθερή μέθοδός μας παραμένει η κατηγοριοποίηση, η επισήμανση των διαφορών. Είναι αυτή άλλωστε η επιταγή του θεωρησιακού βλέμματος.

**Πόσοι άραγε επαγγελματικοί κλάδοι έχουν τύχει ανάλογης προσοχής από την κοινωνιολογία, όση αυτοί που σχετίζονται με την τέχνη και τα έργα της; Αλλά έχουμε το «δικαίωμα» να κάνουμε λόγο για «επαγγελματικούς» κλάδους ή για περί την τέχνη «επιτηδεύματα»; Συχνότερα τούτοι οι όροι απαλείφονται και εξολισθάνουν σε ό,τι ονομάζεται «κόσμος της τέχνης»**



ρηση επιβεβαιώσει την όποια ιδιορρυθμία, η παραπάνω αντίθεση αυτοσιγμεί εξαφανίζεται, καθιστώντας ενδεχομένως περισσότερο συνεκτικό το αφήγημα της εξαιρετικότητας του καλλιτεχνικού κόσμου. Διότι περί αυτού ο λόγος.

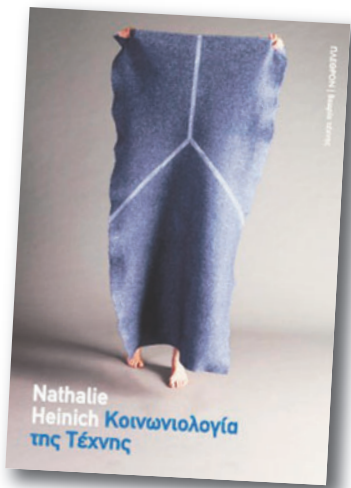
Εδώ, το επισταμένο βλέμμα δεν είναι άλλο από εκείνο του κοινωνιολόγου, δεν είναι άλλο από το βλέμμα της Nathalie Heinich. Ίσως τα παραπάνω εισαγωγικά να προεξοφλούν μίαν ήδη αποφασισμένη στάση προ-άσπισης οικείων μικρόκοσμων απέναντι σε έξωθεν αυστηρές κρίσεις. Μάλλον όμως περιγράφουν φανταστικούς κινδύνους, επισπαιμώντας πιθανά ολισθήματα, αποκάλυπτοντας κάποια κριτήρια ή, ακριβέστερα, ορισμένες προκαταρκτικές επιφυλάξεις. Πόσοι άραγε επαγγελματικοί κλάδοι έχουν τύχει ανάλογης προσοχής από την κοινωνιολογία, όση αυτοί που σχετίζονται με την τέχνη και τα έργα της; Αλλά έχουμε το «δικαίωμα» να κάνουμε λόγο για «επαγγελματικούς» κλάδους ή για περί την τέχνη «επιτηδεύματα»; Συχνότερα τούτοι οι όροι απαλεί-

ντος, εκείνη της κοινωνιολογίας της τέχνης. Μάλιστα, από την ανθρωπογεωγραφία του διακριτού αυτού κλάδου της κοινωνιολογίας η Heinich δεν παραλείπει να συμπεριλάβει σε τρίτο ενικό και τον εαυτό της, με κάποιες εκτενείς αναφορές στο έργο της.

Στη δική της αναδρομή στην κοινωνιολογία της τέχνης ξεχωρίζει, τόσο χρονολογικά όσο και μεθοδολογικά, τρεις γενιές. Την πρώτη γενιά της «κοινωνιολογικής αισθητικής» θα διαδεχτεί εκείνη της «κοινωνικής ιστορίας της τέχνης». Η Heinich κατατάσσει τον εαυτό της σε μία «τρίτη γενιά», τη γενιά της «ερευνητικής κοινωνιολογίας», στα χαρακτηριστικά της οποίας είναι αφιερωμένο το δεύτερο μέρος του βιβλίου. «Η ερευνητική κοινωνιολογία» γράφει η Heinich, «δεν πραγματεύεται ούτε την τέχνη και την κοινωνία, ούτε την τέχνη μέσα στην κοινωνία, αλλά την τέχνη ως κοινωνία, στρέφει δε το ενδιαφέρον της στη λειτουργία και τη δόμηση των καλλιτεχνικών κύκλων, στους παράγοντες και τους φορείς που παίζουν ενεργό ρόλο και αλληλεπιδρούν εντός των κύκλων αυτών» (σ. 53).

# σύγχρονη τέχνη - και πάλι πίσω

Η απούλοποίηση και η υβριδοποίηση, ο εφήμερος χαρακτήρας των χάρτινων και των περφόρμανς, ο «αλλογραφισμός» και ο «παροντισμός» είναι τάσεις κάτι περισσότερο από διακριτές στον θιασμό των σημερινών καλλιτεχνικών παραγωγών. Αλλά γιατί θα πρέπει να ορίσουμε τον Duchamp ως τον μοναδικό πρόδρομό τους; Γιατί να μην ανατρέξουμε στις προβοκατόρικες παραστάσεις των φουτουριστών, στα ντανταϊστικά αντικείμενα, στον «υπερρεαλιστή ανδρόγυνο» ή στις μεταφυσικές στιγμές των Ρώσων πρωτοπόρων;



Στην διαλεύκανση κάποιων χαρακτηριστικών της σύγχρονης καλλιτεχνικής πρακτικής εντοπίζεται μία από τις σημαντικές συνεισφορές του βιβλίου: η απούλοποίηση και η υβριδοποίηση, ο εφήμερος χαρακτήρας των χάρτινων και των περφόρμανς, ο «αλλογραφισμός» και ο «παροντισμός» είναι φράσεις και όροι που σταχυολογούνται στους τίτλους των κεφαλαίων του βιβλίου. Πράγματι, οι παραπάνω τάσεις είναι κάτι περισσότερο από διακριτές στον θιασμό των σημερινών καλλιτεχνικών παραγωγών. Αλλά γιατί θα πρέπει να ορίσουμε τον Duchamp ως τον μοναδικό πρόδρομό τους; Γιατί να μην ανατρέξουμε στις προβοκατόρικες παραστάσεις των φουτουριστών, στα ντανταϊ-

στικά αντικείμενα, στον «υπερρεαλιστή ανδρόγυνο» ή στις μεταφυσικές στιγμές των ρώσων πρωτοπόρων; Η πρωτοπορία, εν γένει, είχε ήδη θέσει όλα τα παραπάνω ζητήματα, τα οποία η σύγχρονη τέχνη προφανώς επεξεκίνησε. Είναι τόσο πολλοί οι προνομιακοί συνομιλητές της από το παρελθόν που δύσκολα θα μπορούσαν να συγκαταλεχθούν τόσο απλά στις εξαιρέσεις του μοντερνιστικού κανόνα, έστω και αν είναι τώρα που όλα τα παραπάνω συστηματοποιούνται ως πρόταγμα, όπως γίνεται πάντα στην τέχνη.

Έπειτα, τα ως άνω χαρακτηριστικά προμηνύουν και μετατοπίσεις στον τρόπο δράσης και το ρόλο του καλλιτεχνικού υποκειμένου. Σταχυολογούμε ξανά: απόσειση της

«αυθεντικότητας» και επένδυση στη «μοναδικότητα», «από τη στράτευση στην ετερονομία», υπερπροβολή των ίδιων των καλλιτεχνών εντός ενός ιδιότυπου star system, αναγκαιότητα εκ μέρους τους απόκτησης διευρμένων ικανοτήτων που δεν περιορίζονται στις αμιγώς τεχνικές και διακυμάνσεις στη διάρκεια της σταδιοδρομίας στον καλλιτεχνικό χώρο. Τα πλείστα όσα μοντερνιστικά πλαστικά ιδιώματα, οι στάσεις των πρωτομοντέρνων Courbet και Manet, τα αμέτρητα πορτραίτα καλλιτεχνών, όπως του Picasso ή του Salvador Dalí, και οι πρωτότυπες προτάσεις της σχολής του Bauhaus θα μπορούσαν να προταχθούν ως -έστω διαμετρικά αντίθετες- εκδοχές αυτού που σήμερα γίνεται κατανοητό ως ρήξη.

Ας εγκαταλείψουμε προσωρινά τους τίτλους των κεφαλαίων του βιβλίου και ας φυλλομετρήσουμε τις σελίδες του που παραπέμπουν στο ζήτημα της «μοναδικότητας». Φανερώνουν ενδεχομένως τον τύπο της ρήξης που συντελείται στις «παραδειγματικές» στιγμές της σύγχρονης τέχνης. «Η εγγραφή της τέχνης σε καθεστώς μοναδικότητας» γράφει η Heinrich, «δεν συνιστά το χαρακτηριστικό του παραδείγματος της σύγχρονης τέχνης, διότι αυτό το καθεστώς ήδη καθόριζε το μοντέρνο παράδειγμα, από το δεύτερο μισό του 19<sup>ου</sup> αιώνα, και πρωτίστως όταν γίνεται δημοφιλής ο Van Gogh, ο οποίος ενσαρκώνει, για το ευρύ κοινό πλέον και όχι μόνο για τους ειδικούς, τη φιγούρα ενός καλλιτέχνη που είναι ταυτόχρονα μοναδικός και μεγάλος - μεγάλος γιατί είναι μοναδικός. Το χαρακτηριστικό της σύγχρονης τέχνης είναι η αποχαλίνωση αυτού του καθεστώτος, η ριζοσπαστικοποίησή του από τους ίδιους τους καλλιτέ-

χνες: η μοναδικότητα δεν είναι πλέον μόνο αυτό που προσδοκούν οι θεατές αλλά αυτό στο οποίο αποσκοπούν συνειδητά, και ορισμένες φορές κατά προτεραιότητα, οι καλλιτέχνες. Εκτός από αρχή της πρόσληψης, έγινε και αρχή της δημιουργίας» (σ. 70-1). Ο τύπος της διαφοράς και η ένταση της ρήξης στο παραπάνω παράθεμα έχει εύλογα ελαχιστοποιηθεί.

Τέλος, μια τρίτη ομαδοποίηση των σύγχρονων μετατοπίσεων συγκεντρώνει ζητήματα που άπτονται του θεσμικού. Σταχυολογούμε για τελευταία φορά: η εμφάνιση μιας νέας «κατηγορίας συλλεκτών», η απόδραση από το μουσείο, η άνοδος της επενέργειας του κοινού, η αλλαγή των κριτηρίων ανάλυσης των έργων, η ανάδυση των επιμελητών εκθέσεων και γενικότερα η επιθετική εξάπλωση κάθε είδους διαμεσολαβήσεων που διαμορφώνει μια σειρά νέων επαγγελματικών κλάδων και μεσαζόντων, η διεθνοποίηση και η παγκοσμιοποίηση. Απωθείται ίσως το γεγονός πως η σύγχρονη αυτή συνθήκη της τέχνης και των έργων της δεν θα μπορούσε παρά να συνιστά ή να αντιστοιχεί σε μια καινούρια και διαφορετική φάση ή φύση του σύμφυτου με τη νεωτερικότητα καπιταλισμού. Το ευρύτερο συγκεκριμένο απουσιάζει από την έρευνα της Heinrich, καθώς κατά πάσα πιθανότητα θεωρείται δεδομένο. Αρκετές, άλλωστε, ερμηνείες έργων της σύγχρονης τέχνης κάνουν χρήση του διεθνώς πλέον επιβεβλημένου όρου *decontextualisation*. Όμως και η συχνότητα επαναφοράς του όρου συνιστά και πάλι μιαν «αποχαλίνωση» κάποιων μοντέρνων προσανατολισμών.

▶▶ Η ύπαρξη παγκοσμίως τριών ειδών μουσείων τέχνης, των παραδοσιακών, της μοντέρνας και της σύγχρονης, φαίνεται παρ' όλα αυτά πως επιβεβαιώνει το σχήμα της Heinrich. Η συζήτηση για τη λειτουργία των τελευταίων αποδεικνύει από μόνη της πως βρισκόμαστε μπροστά σε κάτι άλλο, σε μορφές τέχνης με διαφορετικά διακυβεύματα. Εκεί που πινακοθήκες και μουσεία μοντέρνας τέχνης καλούταν να επιλέξουν ανάμεσα στα πλέον αξιοπρόβλητα έργα του παρελθόντος, με βάση κάποια σχεδόν δεδομένα κριτήρια, τα αντίστοιχα της σύγχρονης τα στερούνται, καλούμενα να τα κατασκευάσουν από την αρχή. Ποια μπορεί λοιπόν να είναι τα κριτήρια αξιολόγησης του παρόντος; Η απάντηση ασφαλώς δεν «χωράει» εδώ. Θα σημειωθεί μοναχά πως και στην αναζήτηση των κριτηρίων οι μοντέρνοι θεσμοί επισκιάζουν τους σημερινούς. Σε ένα πρώτο επίπεδο, διότι οι σημερινοί δείχνουν να μην δύνανται να απεμπλακούν από κάποιες ορισμένες μεθοδολογίες, όπως για παράδειγμα αυτήν της συγκρότησης μιας νομιμοποιητικής των σύγχρονων πρακτικών γενεαλογίας.

Ενδεικτική εδώ είναι η θεσμοποίηση της πρωτοπορίας. Οφείλουμε να παρατηρήσουμε, ωστόσο, πως κάτι τέτοιο δεν συμβαίνει «ιστορικά», δεν καταγράφονται δηλαδή τα διάφορα κινήματά της με βάση τη χρονολογία, τις υφολογικές και άλλες μετατοπίσεις τους, τη δραστηριότητά τους μέσα σε ένα κοινωνικό και πολιτικό πλαίσιο, τα εκφρασμένα μέσα από κάθε λογής μανιφέστα, αιτήματα και προτάγματά τους. Τα μουσεία σύγχρονης τέχνης -ας μας επιτραπεί η γενική- γενεαλογούν το αντικείμενό τους αποσπώντας συγκεκριμένα πρόσωπα. Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο Marcel Duchamp, του οποίου η πασίγνωστη *Κρήνη* κοσμήει το εξώ-



Βλάσις Κανιάρης, *Le «V» de la victoire II*, 1962, μικτή τεχνική, 60 X 40 X 40 εκ.

φυλλο του βιβλίου της Heinrich, φωτίζεται και παρουσιάζεται ως μοναδική περίπτωση, έξω από κάθε συλλογική ντανταϊστική ζύμωση, έξω και πέρα από κάθε διεργασία της ε-

ποχής του. Ο Duchamp, όπως και κάθε Duchamp, αποσυγκριμνοποιείται, με σκοπό να αποτελέσει τον προπομπό ενός άλλου «παραδείγματος» από αυτό στο οποίο χρονολογικά ανήκει. Και όχι άδικα. Ο ίδιος είχε αγγίξει τα όρια ενός μέχρι τότε ορισμού της τέχνης. Όχι όμως μόνος του, όχι εκτός ενός συγκεκριμένου πλαισίου.

Ο Boris Groys, στο κείμενό του στον κατάλογο του *Outlook*, μιας έκθεσης που επιχειρήσει να νομιμοποιήσει τα σύγχρονα καλλιτεχνικά ιδιώματα στην Ελλάδα του 2003, επισημαίνει τη συνάφεια της σύγχρονης τέχνης με την πρωτοκαθεδρία των σύγχρονων καλλιτεχνικών θεσμών, που με τη σειρά της συνδέεται με το «τέλος» του «καλλιτέχνη ως δημιουργού» και την «υποβάθμιση της σημασίας του ως παράγοντα διαμόρφωσης του σύγχρονου καλλιτεχνικού έργου». Σύμφωνα με τις θέσεις του Γερμανού τεχνοκριτικού και φιλοσόφου, το «διογκωμένο θεσμικό σύστημα» είναι εκείνο που πλέον «μοιάζει να αναλαμβάνει όχι μόνο την ερμηνεία αλλά και τον ίδιο τον ορισμό της καλλιτεχνικής πράξης». Οι θεσμοί, λοιπόν, σε ό, τι τουλάχιστον αφορά τον ορισμό και τον επανορισμό του τι είναι κάθε φορά τέχνη, παίρνουν τη θέση του καλλιτέχνη-δημιουργού, ο οποίος με τις άλλοτε συνεχείς πλαστικές και μορφοποιητικές αναδιατυπώσεις του τον διεύρυνε σε τέτοιο βαθμό, ώστε να καταστεί αδύνατη κάθε ειδολογική κατηγορία. Με άλλα λόγια, το μουσείο σύγχρονης τέχνης αντικαθιστά εδώ τον Duchamp, τον καλλιτέχνη-δημιουργό που το ίδιο έχει ορίσει ως προπομπό και εγγυητή του. Και από κάπου εδώ ενσκήπτουν άλλα εξώκως «μοντέρνα» παράδοξα, που το βιβλίο της Heinrich μας ανοίγει το δρόμο να τα διαγνώσουμε, όχι μόνο εδώ και όχι για πρώτη φορά.