

Θανάσης Μουτσόπουλος

Αφήστε εκατό λουλούδια να ανθίσουν...
(ναι, αλλά μπορούμε ακόμη να το λέμε τέχνη;)

«Καλύτερα να καθείς από τα άκρα παρά από τις ακρότητες»

Jean Baudrillard

Σήμερα το δυσκολότερο πράγμα μοιάζει να είναι το να ορίσεις το έργο τέχνης, παρά το γεγονός ότι το πραγματικό πρόβλημα είναι ακριβώς το αντίθετο: δεν έχει πλέον κανένα νόημα ν' αναρωτιέται κανείς αν ένα έργο μπορεί να είναι τέχνη, αφού η απάντηση είναι πάντα καταφατική (αν κάποιος «καλλιτέχνης» το έχει ορίσει ως τέχνη). Όπως γράφει ο Boris Groys, ένα έργο τέχνης δεν μπορεί σήμερα να «παραχθεί», παρά μόνο να παρουσιαστεί ως έργο τέχνης. Ή, όπως λέει ο Arthur Danto, «τίποτε δεν είναι έργο τέχνης χωρίς την ερμηνεία που θα το καταστήσει τέτοιο». Όμως, σήμερα τα έργα τέχνης δονούνται περισσότερο απ' τον χρηματιστηριακό τους χαρακτήρα, παρά από οποιονδήποτε εννοιακό προσδιορισμό ή οπτικό λεξιλόγιο. Είναι απορίας άξιο αν στο μέλλον θα μπορέσουμε να δούμε τη ζωγραφική του Van Gogh ή του Picasso ως τέχνη κι όχι ως χρηματιστηριακή αξία. Το άλλο θεμελιακό πρόβλημα μοιάζει να είναι το θεσμικό πλαίσιο στο οποίο υπάρχει το καλλιτεχνικό έργο. Ο ίδιος ο θεσμός του Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης είναι οξύμωρος, αφού τα μουσεία, εξ αρχής, προορίζονταν να συγκεντρώνουν το παρελθόν κι όχι το παρόν. «Τα πράγματα σήμερα δεν είναι όπως παλιά», γράφει ο Boris Groys, «όταν η τέχνη παραγόταν εξωθεσμικά και μόνον εκ των υστέρων γινόταν αντικείμενο συλλογών και εκθέσεων, δηλαδή, αντικείμενο επανέκθεσης. Σήμερα η τέχνη αποκτά για πρώτη φορά υπόσταση στους ίδιους τους χώρους τέχνης. Ακριβώς γι' αυτό είναι σύγχρονη τέχνη —επειδή είναι άμεσα παρούσα, επειδή εκδηλώνεται μπροστά στα μάτια μας, επειδή η γένεση και η παρουσίασή της λαμβάνουν χώρα ταυτόχρονα. Γι' αυτό το λόγο, η σύγχρονη τέχνη υπονομεύει τη συνηθισμένη χρονική ακολουθία: πρώτα παράγει ο καλλιτέχνης ένα έργο τέχνης, έπειτα ο συλλέκτης επιλέγει απ' το σωρό των έργων που έχουν ήδη παρα-

χθεί και, τέλος, τα επιλεγμένα έργα παρουσιάζονται στο κοινό. Αντίθετα, ο δημιουργός σύγχρονης τέχνης παράγει, επιλέγει και παρουσιάζει ταυτόχρονα —και μάλιστα εξαρχής, σ' έναν διάλογο με τους επιμελητές και το κοινό».

Υψηλό και χαμηλό: τέχνη και μαζική κουλτούρα

Στέρεψαν λοιπόν οι ιδέες και η νεωτερικότητα στη σύγχρονη τέχνη; Μισό αιώνα πριν, ο Adorno ξεκινούσε την *Αισθητική Θεωρία* του με την επισήμανση ότι πλέον γίνει αυτονόητο ότι τίποτα δεν είναι δεδομένο σε σχέση με την τέχνη, ούτε μέσα στο πεδίο της, ούτε στη σχέση της με το όλον, ούτε καν ο λόγος ύπαρξής της. Μια κριτική θα μπορούσε να είναι ότι έχει χάσει κάθε θρησκευτικό ή φιλοσοφικό υπόβαθρο, από το αίτημα της μίμησης και της αναπαράστασης μέχρι τα αισθητικά πρότυπα, μέχρι την ίδια την ουσία της νεωτερικότητας. Μια άλλη θα ήταν ότι παραβαίνει τη λογική της μηχανικής αναπαραγωγής, αφού ακόμη κι όταν χρησιμοποιεί τα τεχνολογικά μέσα συχνά καταλήγει σ' ένα και μοναδικό «πρωτότυπο», το οποίο τελικά αντιμετωπίζεται όπως ακριβώς οι χειροποίητοι πρόγονοί του. Και πουλιέται αναλόγως... Μια κοινωνική κριτική θα επικεντρωνόταν στο γεγονός ότι η σύγχρονη τέχνη δεν στηρίζεται (πλέον) σ' έναν διάλογο με τις μάζες (οι οποίες χρησιμοποιούν και λατρεύουν άλλα είδη τέχνης, που συχνά χαρακτηρίζονται υποτιμητικά ως «υποκουλτούρα», «μαζική κουλτούρα», «χαμηλή τέχνη», «kitsch» κ.λπ.) ενώ οι συνομιλητές της είναι ένας μικρός αριθμός τεχνοκριτικών και, κυρίως, εύπορων συλλεκτών. Η ταξική προέλευση του γούστου, όπως ορίζεται από τον Γάλλο κοινωνιολόγο Pierre Bourdieu, εξηγεί σε μεγάλο βαθμό την κατάσταση των εικαστικών στην κοινωνία μας. Σ' αυτή την κοινωνία όπου το αίτημα να τίθενται τα πάντα σε δημοψήφισμα διευρύνεται όλο και περισσότερο, ισχύει κάτι παρόμοιο για την αξιολόγηση του καλλιτεχνικού έργου; Μπορούμε να κάνουμε γκάλοπ για το ποιο έργο είναι καλύτερο ή το ποιος εικαστικός είναι δημοφιλέστερος; Η προφανής (;) απάντηση σ' αυτό το ερώτημα μοιάζει να συγκρούεται με τα θεμέλια του δημοκρατικού μας συστήματος. Όσο κι αν για το σύγχρονο σύστημα αξιών είναι αποκρουστικό, η αξιολόγηση του έργου τέχνης θα εξακολουθεί να γίνεται από μια μικρή ομάδα «ειδικών». Σαρκασμό πάνω σ' αυτό το αξίωμα αποτελεί το διαδικτυακό έργο-γκάλοπ των Ρώσων καλλιτεχνών Vitaly Komar και Alexander Melamid για «Το πιο αγαπητό έργο ζωγραφικής». Σύμφωνα μ' αυτή την έρευνα, ο περισσότερος κόσμος απεχθάνεται την ανεικονική τέχνη και δείχνει προτίμηση για το μπλε χρώμα και τα ρεαλιστικά τοπία. Αυτό που ο Bourdieu αποκα-

λεί «χαμηλό γούστο» και ο Clement Greenberg «βάρβαρο», είναι στην πραγματικότητα το μαζικό. Κατά τη διάρκεια του 20ού αιώνα διεξήχθη ένας πόλεμος στις εικαστικές τέχνες. Αν το κριτήριο για να αποφασίσουμε ποιος νίκησε είναι οι θεσμοί των μουσείων και των ιστορικών τέχνης, τότε δεν υπάρχει αμφιβολία ότι κέρδισε ο μοντερνισμός, και μάλιστα χωρίς παράπλευρες απώλειες. Έτσι τα κυρίαρχα ιδανικά στην αξιολόγηση του έργου τέχνης δεν είναι πλέον η δεξιότητα, η μιμητική ικανότητα, η πολύχρονη τριβή με το αντικείμενο, ούτε καν η υπακοή σε κάποιες αισθητικές αρχές. Τα νέα κριτήρια για το καλλιτεχνικό αντικείμενο είναι το κατά πόσον περιέχει πρωτοτυπία, ευρηματικότητα, ανατρεπτικότητα, πρωτοπορία. Έτσι, η αρχή του «ποιος το έκανε πρώτος» θα καθορίσει τα νέα δεδομένα, υποσκελίζοντας σχεδόν στιδήποτε άλλο. Και οι μόδες των σύγχρονων εικαστικών μοιάζουν πιο εφήμερες από ποτέ.

Ο Herbert Read, στον πρόλογο του επιδραστικού βιβλίου του *Ιστορία της Μοντέρνας Ζωγραφικής* εξηγεί ότι απέκλεισε τη ρεαλιστική ζωγραφική επειδή «συνεχίζει χωρίς πολλές παραλλαγές τις ακαδημαϊκές παραδόσεις του 19ου αιώνα». Έτσι, αναπαραστατικοί ζωγράφοι όπως ο Edward Hopper, ο Balthus ή η ύστερη (αναπαραστατική) φάση του Francis Picabia μένουν απ' έξω. Επίσης αποκλείει τη μεξικανική σχολή των muralistas (Diego Rivera, Alfaro Siqueiros) ή τους ζωγράφους του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, επειδή «υπέταξαν την τέχνη τους σ' ένα προπαγανδιστικό πρόγραμμα». Όμως, με μια διαφορετική έννοια, και τα έργα του Andy Warhol είναι εξίσου προπαγανδιστικά ενός άλλου συστήματος, του καπιταλιστικού. Όμως, στην —πριν τον Warhol— μεταπολεμική Αμερική συνέβαινε το εξής παράδοξο: μια μέθοδος ζωγραφικής θεωρείτο απολύτως νόμιμη (του Pollock) ενώ μια άλλη (του Hopper) όχι. Την ίδια εποχή που ο μοντερνισμός είχε τις μεγαλύτερες επιτυχίες στις μεγάλες εκθέσεις, τις μεγάλες διοργανώσεις, τις ακριβές γκαλερί, τις σελίδες των γνωστότερων περιοδικών τέχνης, τις κριτικές στις εφημερίδες και τα βιβλία (σύγχρονης) ιστορίας τέχνης, η πλειοψηφία του δυτικού κόσμου έμοιαζε να προτιμά μια διαφορετική τέχνη, ζωγραφική συνήθως, πιστή στη μίμηση και στις αισθητικές αξίες του Ωραίου. Νεκρές φύσεις, φουρτουνιασμένες θάλασσες, τοπία, γυμνές γυναίκες, καπετάνιοι με πίπα είναι μερικά από τα πιο αγαπημένα θέματα που στολίζουν τα σπίτια των μεσοαστικών στρωμάτων σε αρκετές δυτικές χώρες. Τα τελευταία χρόνια, αυτού του είδους η τέχνη «ανακαλύφτηκε» στις Η.Π.Α. και από τους διανοούμενους και τους τεχνοκριτικούς.

Η τέχνη υπάρχει. Εκεί τα πράγματα είναι ξεκάθαρα, άλλωστε υπάρχουν Μουσεία, Ιδρύματα, Ιστορίες Τέχνης. Όλα βιάζονται να καταρτίσουν την εικόνα της τέχνης της (ευρύτερης) εποχής μας. Υπάρχει όμως και μια άλλη κατάσταση γύρω μας, μια γκρίζα ζώνη, που έχει κι αυτή να κάνει με την παραγωγή εικόνας, θεάμα-

τος, απόψεων. Κι αυτή η περιοχή της μαζικής κουλτούρας, που επηρεάζει και επηρεάζεται άμεσα από την κοινωνία, έχει τομείς προς έρευνα και ανάλυση. Αν αυτός ο τομέας πρωτοεμφανίστηκε —μετά τη βιομηχανική επανάσταση και τη δυνατότητα μηχανικής αναπαραγωγής— ως απλή ψυχαγωγία, στην εξέλιξη του απέπτυξε διαστροφές ανάλογες με αυτές που εξελίσσει η επίσημη τέχνη. Κάτι σαν ένα ρομπότ που κάποια στιγμή εμφανίζει αισθήματα. Και μεταξύ τους κάποια στιγμή αναπόφευκτα αναπτύχθηκε όσμωση. Στην αρχή ήταν η «Υψηλή Τέχνη» που δανειζόταν. Μετά οι όροι αντιστράφηκαν. Σήμερα τα πράγματα μοιάζουν εξαιρετικά δύσκολο να διαχωριστούν, παρότι ακόμη επιβιώνουν θεσμοί και πρόσωπα που κάνουν τα πάντα για να διατηρηθεί αυτός ο διαχωρισμός. Γιατί, με πιο απλά λόγια, αν αυτός ο διαχωρισμός μεταξύ Υψηλού και Χαμηλού, «μοναδικού» και «αναπαραγωγίμου», εξαφανιστεί τελεσίδικα, μαζί του θα καταρρεύσει κι ένα σύστημα αγοραπωλησίας και αξιολόγησης της τέχνης που διατηρείται σχεδόν απαράλλακτο για αιώνες, παρά την εκάστοτε αλλαγή του «ενδύματός» του.

Στην *Αισθητική Θεωρία*, ο Theodor Adorno υποστήριζε ότι «... Αυτό που πραγματικά απαιτούν τα έργα τέχνης από εμάς είναι γνώση ή, ακόμη καλύτερα, μια ικανότητα να κρίνουμε σωστά: θέλουν από εμάς να γνωρίσουμε τι είναι αληθινό και τι ψεύτικο σ' αυτά». Στην εποχή μας, όμως, οι αξιολογήσεις και οι διαχωρισμοί μοιάζουν αυθαίρετοι. Όπως και οι όροι, άλλωστε. Η Hanna Arendt έγραφε πως η τέχνη είναι η μοναδική περιοχή ανθρώπινης δραστηριότητας που έχει διασωθεί ανέπαφη από την οικονομία της λογικής της απλής επιβίωσης, η οποία έχει επιφέρει την εκμηδένιση της σκέψης στο δημόσιο βίο. Το βέβαιο είναι ότι η κοινωνία χρησιμοποιεί διαφορετικά μέτρα και σταθμά για τα διάφορα «επίπεδα» τέχνης. Ο κριτικός Manny Farber, σε ένα προφητικό κείμενο που δημοσιεύτηκε το 1962 στο περιοδικό *Film Culture*, προσέγγισε τα b-movies της εποχής με τη λογική της ζωγραφικής. Αποτέλεσμα τέτοιων προσπαθειών ήταν κάποια στιγμή να ενταχθούν φθηνές «εμπορικές» παραγωγές όπως το *Touch of Evil* του Orson Welles ή τα γουέστερν του Howard Hawks στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης. Ακόμη πιο παλιά, η κυρίαρχη θέση του Gilbert Seldes στο *The 7 Lively Arts* (1924) ήταν ότι «η ψυχαγωγία της υψηλότερης κατηγορίας υπήρχε σε περιοχές που συνήθως δεν συνδέονται με την Τέχνη». Για παράδειγμα, «ένα κόμικ στριπ τυπωμένο σε σελίδες εφημερίδας που θα τσαλακωθεί και θα πεταχτεί σε διάστημα μόλις μιας μέρας μπορεί να αξίζει πιο πολύ μια δεύτερη ματιά απ' ό,τι ένας σημαντικός αριθμός καμβάδων σε πολλά από τα μουσεία μας». Στην ουσία ο Seldes περιγράφει την έννοια της Pop Art τουλάχιστον τρεις δεκαετίες πριν αυτή τεθεί κανονικά. Επιπλέον, πριν από τον Walter Benjamin στο *Η Τέχνη στην Εποχή της Μηχανικής Αναπαραγωγής* «θέτει το αίτημα μιας τέχνης του εφήμερου, σε πολλαπλά

αντίτυπα, από τα οποία στην ουσία κανένα δεν είναι μοναδικό, πρωτότυπο ή διαθέτει την Αύρα (Αίγλη). Τα *Simulacra* του Jean Baudrillard, αλλά και του Marshall McLuhan παλιότερα, είναι τα μαζικά προϊόντα, παιχνίδια, ταινίες, βίντεο, βιντεοπαιχνίδια, underground και μαζικά κόμικς, τατουάζ, το Διαδίκτυο, οι υπολογιστές. Ίσως το μόνο κοινό λεξιλόγιο της εποχής μας να είναι το λεξιλόγιο της μαζικής κουλτούρας. Αν είναι πραγματικά έτσι, τότε η μόνη ελπίδα της ζωγραφικής, της αναπαραστατικής τέχνης δηλαδή, είναι να υιοθετεί αυτούς τους κώδικες.

Δυτική εναντίον εξωδυτικής τέχνης

Ένα από τα μεγαλύτερα ταμπού της δυτικής αντίληψης για το έργο τέχνης είναι ο περιορισμός σε έναν και μοναδικό καλλιτέχνη που δημιουργεί το έργο. Κάτι που για πολλές παραδοσιακές κουλτούρες ήταν αδιανόητο: τόσο οι βυζαντινές τοιχογραφίες όσο και αυτές στη μεσαιωνική Δύση, ολοκληρώνονταν από συνεργεία ή συνεργάτες «ανωνύμων» ζωγράφων, τα ινδονησιακά ξυλόγλυπτα περνούν από πολλά χέρια μέχρι να πάρουν την τελική τους μορφή, ενώ η διαδικασία παραγωγής βιρμανικής λάκας έχει μια σαφή ιεραρχία αρμοδιοτήτων που περιλαμβάνει έναν αριθμό προσώπων. Η σχέση της δυτικής τέχνης (αλλά και του δυτικού ορισμού περί έργου τέχνης) με τους εξωδυτικούς πολιτισμούς είναι παλιά, όμως, περιέργως, φθάνει μέχρι τις μέρες μας. Η τάση του Οριενταλισμού αρχικά θα γοητευτεί από την μεσογειακή Ασία και Αφρική και τη μυστικοπάθεια του Ισλάμ, πριν ο Pierre Loti αρχικά, και ο Gauguin λίγο αργότερα, στραφούν προς τους πολιτισμούς του Ειρηνικού Ωκεανού. Οι ίδιοι πολιτισμοί, τους οποίους ο James Cook περιγράφει ως τερατώδεις βαρβάρους το 1775, έναν αιώνα μετά μετατρέπονταν σε επίγειους παράδεισους ελευθερίας, ηδονισμού και κάλλους. Αν ο Loti κι ο Gauguin ενέπνεαν κάποιους Παριζιάνους διανοούμενους και καλλιτέχνες της εποχής τους, η αμερικάνικη μεσαία τάξη, το πιο επιδραστικό κομμάτι του πολιτισμού του 20ού αιώνα, έπρεπε να ζήσει την εμπειρία του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου για να νοιώσει το ίδιο. Πιο συγκεκριμένα, οι Αμερικάνοι πεζοναύτες που επέστρεψαν από τον Ειρηνικό μετά το 1945 ένοιωσαν την ανάγκη να αναβιώσουν τις «πρωτόγονες» εμπειρίες που έζησαν στα εξωτικά εκείνα νησιά. Μια ψευδο-παγανιστική μόδα απλώθηκε στις απέραντες εκτάσεις των Μεσοδυτικών Πολιτειών, και τα βαρετά προάστια γέμισαν με πρωτόγονα τοτέμ και διακοσμήσεις. Εν τω μεταξύ, στο Παρίσι των αρχών του 20ού αιώνα η τάση του Πριμιτιβισμού επηρέαζε αλυσιδωτά τον έναν καλλιτέχνη μετά τον άλλο. Ο Picasso, ήδη από το επιδραστικότε-

ρο, ίσως, έργο του, *Οι Δεσποινίδες της Αβινιόν* (1907), φανέρωνε τις επιρροές του από τις αφρικανικές μάσκες που συνέλλεγε με πάθος, ο Klee διεύρυνε τα ενδιαφέροντά του μέχρι την Κεντρική Ασία και τον σαμανισμό. Η μελέτη του Sigmund Freud *Τοτέμ και Ταμπού*, και πολύ αργότερα οι εργασίες του εθνολόγου Claude Lévi-Strauss, δημιουργούν νέο ενδιαφέρον για τη συμπεριφορά των «πρωτογόνων». Όμως η επέλαση του Ναζισμού κατά το Μεσοπόλεμο θα επαναφέρει την ταύτιση του Πρωτόγονου με το Κακό. Οι ναζιστές δεν χρησιμοποιούν συχνά θρησκευτικά κριτήρια, όμως στην έκθεση *Entartete Kunst* (Παρακμιακή Τέχνη) ταυτίζουν τον μοντερνιστικό πριμιτιβισμό με την τέχνη των «κατώτερων πρωτογόνων», δηλαδή των Αφρικανών, αλλά και την τέχνη των ψυχασθενών. Το περίεργο είναι ότι πολλά χρόνια μετά δεν θα έχουμε κανένα πρόβλημα να κάνουμε αυτές τις συγκρίσεις, αφού και τα τρία καλλιτεχνικά είδη χαίρουν εκτίμησης και πολλών μελετών. Στις γενικές ανακατατάξεις που συμβαίνουν τα τελευταία (πολλά) χρόνια στην τέχνη, στην κοινωνία και, βεβαίως, στη ζωή μας, έχει ενδιαφέρον να ασχοληθεί κανείς με μια τάση της τέχνης των δεκαετιών του '60 και του '70, ίσως περιθωριακή, σαφώς όμως πολύ χαρακτηριστική.

Ένας πίνακας Αβοριγίνων της Αυστραλίας με βούλες θα έμοιαζε με μεταπολεμικό μοντερνισμό, αν τον έβλεπες σε μια γκαλερί της Δύσης, όμως οι προθέσεις του ντόπιου καλλιτέχνη (αν τον ορίσουμε ως τέτοιο) είναι πολύ διαφορετικές. Αν και ο Foucault απέρριψε τον ισχυρισμό ότι πρέπει να ερμηνεύουμε την τέχνη κοιτώντας στο μυαλό του καλλιτέχνη, υποστήριζε παράλληλα ότι τα έργα τέχνης έχουν όντως νοήματα. Στο βιβλίο του *Οριενταλισμός*, ο Edward Said προσπαθεί να καταρρίψει την ιδεολογική αξιολόγηση της Ανατολής από τη Δύση: «Κάθε ευρωπαίος ταξιδιώτης ή κάτοικος της Ανατολής έχει βρεθεί στην ανάγκη να προστατεύσει τον εαυτό του από τις ενοχλητικές επιρροές», έγραφε, προσθέτοντας ότι ιδιαίτερα το σεξ αναστάτωνα πολύ τους Ευρωπαίους του 19ου αιώνα. Άραγε, το μέλλον θα είναι το πολυεθνικό υβρίδιο που μας παρουσιάζει ο Ridley Scott στο *Blade Runner* ή μήπως το απρόσωπο, ομογενοποιημένο, εξελιγμένα μοντερνιστικό σύνολο που δείχνουν σχεδόν όλες οι υπόλοιπες μελλοντολογικές ταινίες (για την ακρίβεια, κυρίως αυτές που γυρίστηκαν κατά τη δεκαετία του '70); Τα υβρίδια κάνουν τον κόσμο μας πλουσιότερο, οι κλώνοι όμοιο και βαρετό. Παρ' όλα αυτά, το φαινόμενο της Παγκοσμιοποίησης σπρώχνει τα πράγματα προς τη δεύτερη κατεύθυνση. Στις μέρες μας, λοιπόν, το κύριο αντικείμενο συζήτησης μοιάζει να είναι το ποσοστό διείσδυσης των επιρροών της Μητρόπολης στην Περιφέρεια. Εξάλλου, δεν είναι δύσκολο να παρατηρήσει κάποιος αυτήν την επίδραση, αν παρακολουθήσει την τηλεόραση, τον κινηματογράφο, τη λαϊκή μουσική ή ακόμα και τα εικαστικά πολλών τέτοιων χωρών της Ασίας, της Αφρικής ή της Λατινικής Αμερικής.

Με άλλα λόγια, η περιφέρεια του Πλανήτη (που συχνά αποκαλείται άκομψα «Τρίτος Κόσμος») εμφανίζει κι αυτή —όπως ο υπόλοιπος πλανήτης άλλωστε— μια ολοένα αυξανόμενη κατανάλωση προϊόντων προερχόμενων από τη Δύση. Ο Lévi-Strauss πρόλαβε να μελετήσει εντελώς «παρθένο», «πρωτόγονο» πολιτισμούς. Ίσως υπάρχουν μερικοί τέτοιοι ακόμη σε απομονωμένες περιοχές του Βόρνεο, της Ίριαν Τζάια ή του Αμαζονίου, όμως το ερώτημα είναι: Υπάρχει κάτι που μπορεί να σταματήσει την ομογενοποίηση που μας επιφυλάσσει η ολοένα αυξανόμενη επιβολή ενός μοναδικού μητροπολιτικού πολιτισμού σ' όλο τον κόσμο; Το να μιλήσει κανείς σήμερα για «κυριαρχία της Αμερικής» είναι μάλλον ανεπαρκές ως εξήγηση της κατάστασης.

Ένα εύκολο συμπέρασμα που προκύπτει από αυτή τη γρήγορη περιήγηση ανά τον κόσμο είναι ότι παντού, σε όλες τις τέχνες, συμβαίνουν μεταλλάξεις και υβρίδια των εγχώριων ιδιωμάτων με τη μητροπολιτική γλώσσα. Αυτά όμως τα προϊόντα ενδιαφέρουν τις Μητροπόλεις; Είναι διατεθειμένες οι κουλτούρες που προκάλεσαν τον «εμβολιασμό» να επανεισαγάγουν τα νόθα τέκνα τους; Είναι αυτά περισσότερο ή λιγότερο «εξωτικά» απ' ό,τι θα τα ήθελαν οι δυτικοί καταναλωτές κάθε είδους; Την περίοδο του Μεσοπολέμου ο Michel Leiris μιλούσε για ένα είδος εθνογραφικού Σουρρεαλισμού:

Χρησιμοποιώ τον όρο Σουρρεαλισμός σε μια οπωσδήποτε διευρυμένη έννοια, για να περιγράψω μια αισθητική αξία στα θραύσματα, τις περίεργες συλλογές, τις απροσδόκητες αντιπαραθέσεις, μια αισθητική η οποία στοχεύει να διεγείρει εκδηλώσεις μιας ασυνήθους πραγματικότητας που έχει τις ρίζες της στην περιοχή του ερωτικού, του εξωτικού και του ασυνείδητου.

Σήμερα, είμαστε πιθανότατα η τελευταία γενιά αυτού του πλανήτη για την οποία το φαινόμενο της παγκοσμιοποίησης και των πολιτισμικών υβριδίων που αυτή παράγει μοιάζει παράξενο. Σήμερα ένας Ινδιάνος του Αμαζονίου που πίνει Coca-Cola ή μια παρέα παιδιών της φυλής Ντάνι από την Ίριαν Τζάια που τρώνε Pizza Hut ίσως φαίνονται αλλόκοτο και αντιφατικό θέαμα σε άλλους πληθυσμούς του πλανήτη. Αύριο θα θεωρείται ίσως παράδοξο να υπάρχει έστω κι ένας κάτοικος του πλανήτη —ακόμη και της πιο απομακρυσμένης γενιάς του— που να μη γευματίζει καθημερινά στα McDonalds ή να σκοτώνει την ώρα του παίζοντας Nintendo. Ίσως η μόνη δυνατή αντίδραση σ' όλες αυτές τις εξελίξεις είναι να απολαύσουμε και να παρατηρήσουμε αυτή τη μεταβατική κατάσταση.

Ας μιλήσουμε για τη σημερινή κατάσταση...

Ποιο εικαστικό έργο θα χαρακτηρίσει άραγε περισσότερο από οποιοδήποτε άλλο την εποχή μας; Θα είναι μήπως ένας (πραγματικός) καρχαρίας μέσα σε μια γυάλα με φορμόλη; Η τέχνη των τελευταίων χρόνων μοιάζει να ενσωματώνει ολοένα και περισσότερο στοιχεία τρόμου και αίματος, ενώ σημαντικοί συλλέκτες όπως ο Saatchi αγοράζουν σε μεγάλο βαθμό έργα που έχουν να κάνουν με το σοκ. Βέβαια, το ερώτημα (και) εδώ είναι αν πρέπει να συνδέουμε πάντα την τέχνη με την κυριολεξία. Επίσης, παραμένει ένα άλλο ερώτημα: είναι σήμερα τελείως διαχωρισμένη η ομορφιά από την ηδονή, όπως πρότεινε ότι θα έπρεπε να συμβαίνει ο Kant; Αν ναι, τότε αν κάποιος βρίσκει θελκτική την *Αφροδίτη* του Μποτιτσέλι, δεν εκτιμά την ομορφιά. Αν κάποιος βλέποντας τα ταϊτινά έργα του Gauguin φαντασιώνεται διακοπές εκεί, δεν έχει πλέον αισθητική σχέση με την ομορφιά. Βρισκόμαστε άραγε σήμερα σ' ένα αδιέξοδο σε ό,τι αφορά την τέχνη; Σε μια εποχή έντονης εξειδίκευσης, τα σύγχρονα εικαστικά με τη σειρά τους έχουν κατασκευάσει μια δική τους αργκό, μια συνθηματική γλώσσα, δηλαδή, η οποία γίνεται κατανοητή από ολοένα και λιγότερους ανθρώπους. Αν παλαιότερα αυτή η δυσκολία κατανόησης εδραζόταν στη λογική της νεωτερικότητας και της πρωτοπορίας, σήμερα κάτι τέτοιο δεν μπορεί πλέον να είναι αποδεκτό.

Ο Julian Stalabrass έγραφε, αναφερόμενος στη λεγόμενη Νέα Βρετανική Τέχνη, στο βιβλίο του *High Art Lite*, ότι «το να επαινέσεις ή να ασκείς κριτική στη δουλειά αυτών των καλλιτεχνών μοιάζει τόσο άστοχο όσο το να κρίνεις τον καιρό». Ένα από τα φαινόμενα του μετα-μεταμοντερνισμού στην τέχνη ήταν ότι στις μέρες μας μιλάμε, τις περισσότερες φορές, για έργα-σχόλια πάνω σε κάτι, ή σε άλλα έργα τέχνης, με την ίδια λογική που οι γελοιογραφίες στις εφημερίδες σχολιάζουν κάποιο επίκαιρο (ή όχι) γεγονός. Η αυτονομία του έργου τέχνης έχει χαθεί προ πολλού. Ίσως δεν υπάρχουν καλύτερα παραδείγματα γι' αυτό από την επιβράδυνση της γνωστής ταινίας του Hitchcock, *Ψυχώ* από τον Σκωτσέζο καλλιτέχνη Douglas Gordon, ώστε να διαρκέσει ακριβώς 24 ώρες, ή από τους πίνακες-σχόλια για γνωστούς πίνακες, του Glenn Brown. Και στις δύο περιπτώσεις, αυτές οι δουλειές δεν θα μπορούσαν να γίνουν κατανοητές, αν ο θεατής δεν γνώριζε τα σημεία αναφοράς τους. Και τι ρόλο παίζουν άραγε οι ταλαίπωροι θεατές, των οποίων το ρόλο όλοι επικαλούνται, από τη γέννηση του μοντερνισμού μέχρι σήμερα; «Όποιος έχει περιδιαβεί τους εκθεσιακούς χώρους της 49ης και 50ής Μπιεννάλε της Βενετίας», γράφει ο Νίκος Δασκαλοθανάσης,

... μπορεί εύκολα να συνειδητοποιήσει πως, παρά τον πολλαπλασιασμό των επιμελητών της 50ής, αλλά και την ταυτόχρονη αύξηση των συμμετεχόντων καλλιτεχνών, η αίσθηση είναι, ουσιαστικά, ακριβώς η ίδια: ο γιγαντισμός της κλίμακας που αποκαλύπτει συμβολικά την ογκώδη θεσμική υποδομή, εκ των πραγμάτων αυταρχικότερη και απ' τον πλέον «ολοκληρωτικό» καλλιτέχνη, απορροφά τα εκτιθέμενα έργα μέχρι ισοπέδωσης. Το τελευταίο που νιώθει ο φυσικά και πνευματικά εξουθενωμένος θεατής είναι πως έχει γίνει ο «δικτάτορας της εμπειρίας, του ματιού και του χρόνου του». Η ρητορική του [επιμελητή της έκθεσης] Μπονάμι επιχειρεί να κατασκευάσει έναν παντοδύναμο θεατή για να συγκαλύψει την παντοδυναμία των θεσμών.

Οι νέες τεχνολογίες έχουν κάνει κάθε μορφή τέχνης, από τα εικαστικά έως τη μουσική και τον κινηματογράφο, διαθέσιμα στον καθένα μας, και στο σπίτι μας. Το ίδιο το διαδίκτυο, μέσα από μηχανές αναζήτησης όπως το Yahoo ή το Google, αποτελεί πλέον μια τεράστια βιβλιοθήκη / μουσείο, όπου όλη η γνώση και όλα τα έργα τέχνης της ανθρωπότητας είναι διαθέσιμα. Με άλλα λόγια, το μεγάλο όραμα του Διαφωτισμού για πρόσβαση στη γνώση και τη δημιουργία Εγκυκλοπαίδειας γίνεται εδώ πράξη. Μετά την *Ντοκουμέντα* του Κάσελ το 2002 (αλλά και την *Μανιφέστα 3* στη Λιουμπλιάνα, τη Μπιεννάλε της Βενετίας το 2001, τη Μπιεννάλε της Κωνσταντινούπολης την ίδια χρονιά), η μέθοδος του ντοκουμαντέρ χρησιμοποιήθηκε έντονα στα σύγχρονα εικαστικά πράγματα. Το ενδιαφέρον σήμερα στρέφεται στους «Αληθινούς Ανθρώπους» (Real People). Τελευταία, αυτή η τάση εκφράστηκε στην έκθεση *Documenta I*, αλλά είχε ήδη αρχίσει να διαφαίνεται νωρίτερα από το έργο των εικαστικών καλλιτεχνών Johan Grimontprez (ντοκουμαντέρ για την ιστορία της αεροπειρατείας —πολύ πριν από την 11η Σεπτεμβρίου) και Richard Billingham (σκληρές σκηνές από τη ζωή μιας εργατικής οικογένειας), μεταξύ άλλων, μέχρι τον ψευδο-ρεαλισμό της απρόσμενα επιτυχημένης ταινίας *Blair Witch Project*. Φαίνεται ότι η ο κορεσμός από την αποθέωση του Δημιουργού και του Έργου του, μαζί με την αμφισβήτηση του fiction, οδηγεί σε μια ανάγκη για περισσότερη Αλήθεια. Άλλωστε, ποια τέχνη και ποια φαντασία μπορεί να ξεπεράσει γεγονότα όπως το Ολοκαύτωμα ή τα γεγονότα της 11ης Σεπτεμβρίου 2001; Όμως, ήδη από την εποχή του Πλάτωνα και της πρώτης Ουτοπίας, στην ιστορία υπάρχουν τα σπέρματα της ανατροπής της από τον ρεαλισμό. Ο Σωκράτης, στον πρόλογο του *Τίμαιου* ανακεφαλαιώνει την περιγραφή της ιδανικής Πολιτείας και δηλώνει ότι αισθάνεται κορεσμένος από τη διαδρομή του στον κόσμο της θεωρίας, ζητώντας από τους συνομιλητές του να δώσουν νέα δυναμική στις ιδέες του, να κάνουν την ιδανική πολιτεία του πιο πραγματική. Αλλά και ο Θερβάντες γράφει ότι οι επινοημένες ιστορίες είναι καλές μόνον όταν είναι προσεγγίζουν την αλήθεια ή

έχουν την επίφασή της, αλλά οι αλήθειες είναι τόσο καλύτερες όσο είναι πιο αληθινές.

Το 1978 ο William Burroughs, ένας συγγραφέας ο οποίος θα παίξει μεγάλο ρόλο στη μορφοποίηση μιας φιλοσοφίας για την τεχνολογία, δήλωνε σε μια συνέντευξη ότι «θα υπάρξει ολοένα και μεγαλύτερη ανάμιξη τέχνης και επιστήμης». Ουσιαστικά δεν έλεγε κάτι καινούργιο. Αυτά ήταν λίγο-πολύ τα αιτήματα του ιταλικού φουτουρισμού, πιο πολύ της σχολής του Bauhaus και ακόμη περισσότερο του Κέντρου Προωθημένων Οπτικών Σπουδών (Center for Advanced Visual Studies) του MIT από τη δεκαετία του '60 και μετά. Ακόμη και στην Ελλάδα του '70, ο Παντελής Ξαγοράρης έγραφε και δούλευε προς αυτή την κατεύθυνση:

Ο φόβος των υπολογιστών, και γενικότερα της τεχνολογίας, οφείλεται μάλλον σε μια ρομαντική διάθεση ωραιοποιήσεως του παρελθόντος. Στην πραγματικότητα, ο άνθρωπος εξοικειώνεται και συμβιώνει με το περιβάλλον του, όπως μας δείχνουν ανάλογα προβλήματα του παρελθόντος. Γιατί ο άνθρωπος, αυτό το «δεινότερον» πάντων, για να θυμηθούμε τον Σοφοκλή, είναι άπειρος σε βάθος.

Η σχέση συναλλαγής μεταξύ του καλλιτέχνη (δημιουργού) και του πελάτη του κρατάει όσο περίπου η ιστορική φάση της ανθρωπότητας. Κάθε καλλιτεχνικό είδος, πέρα από στυλ, τάσεις ή ιδεολογία, εμπίπτει σ' αυτή την περίπτωση. Υπάρχει άραγε δυνατότητα να ανατραπεί αυτή η σχέση; Μπορεί να αντικατασταθεί το έργο τέχνης από το «Αληθινό Πράγμα»; Κάτι δηλαδή που θα έκανε τα «κολλάζ» και τα «ασεμπλάζ», ή αυτό που αποκαλούμε «μοντέρνα» τέχνη, να φαίνονται ανεπαρκή ή ανεδαφικά.

Μία από τις συνέπειες του μοντερνισμού στην καλλιτεχνική διαδικασία ήταν ο αυξημένος ρόλος του θεατή. Στη συνέχεια, αυτός ο ρόλος θα μπορούσε ν' αυξηθεί ακόμη περισσότερο. Ωστε ένα έργο, αν και έχει όλα τα χαρακτηριστικά και τις συμβάσεις ενός έργου τέχνης, θα απεμπολεί εθελοντικά αυτή την ιδιότητα για να την παραχωρήσει στον θεατή/χρήστη. Πλέον, αυτός είναι ο δημιουργός. Και το πραγματικό έργο τέχνης δεν είναι η πλαστική εγκατάσταση στο χώρο αλλά το ηλεκτρικό ρεύμα στον εγκέφαλο αυτού που κάθεται πάνω σ' αυτή. Η Ιστορία της Τέχνης θα μπορούσε να τελειώσει με την εισαγωγή του φωτός ως του κύριου αιτίου δημιουργίας εικόνων, που θα είναι απεριόριστα σύνθετες και πολύπλοκες. Κάθε εγκέφαλος θα εξαντλεί την απειρία των εικόνων που θα δημιουργεί. Κάθε άνθρωπος θα είναι δημιουργός εικόνων. Και η αλήθεια είναι πως ο σύγχρονος πολιτισμός μοιάζει να βρίσκεται σε ένα οριακό σημείο. Ο θρησκευτικός, μεταφυσικός ή φιλοσοφικός ορισμός έδωσε τη θέση του σε έναν επιχειρησιακό, μέσω της χρήσης των γενετικών κωδίκων (DNA) και της δομής του εγκεφάλου. Είμαστε τμή-

ματα ενός συστήματος όπου δεν υπάρχει πλέον καμιά ψυχική ή σωματική μεταφορά —ούτε καν η περίφημη ιστορία του υποσυνείδητου συναντάει πλέον καμιά αποδοχή... Ο Baudrillard γράφει: «Η βιο-φυσιο-ανατομική επιστήμη, με την ανατομή που κάνει σε όργανα και λειτουργίες, αρχίζει τη διαδικασία αναλυτικής διάλυσης του σώματος· και η μικρομοριακή γενετική δεν είναι παρά η λογική συνέπιά της, σε ένα όμως πολύ ανώτερο επίπεδο αφαίρεσης και προσομοίωσης: το πυρηνικό εκείνο επίπεδο του κυττάρου εντολής, το επίπεδο του γενετικού κώδικα, όπου οργανώνεται όλη αυτή η φαντασμαγορία». Οι θεολογικές παρεμβάσεις της ιατρικής μοιάζουν με τις αλλόκοτες δαιμονικές φαντασιώσεις των μεσαιωνικών χρόνων.

Η κρίση

Αυτό που διαφοροποιεί τον σύγχρονο πολιτισμό από τους προηγούμενους είναι η ταχύτητα, σημειώνει ο Marc Bloch. Η μεταμόρφωση συμβαίνει στο διάστημα της ίδιας γενιάς. Το ίδιο ισχύει και για το καλλιτεχνικό φαινόμενο. Όμως, στα πλαίσια της μεταμοντέρνας κατάστασης της κοινωνίας μας, αυτές οι μεταμορφώσεις δεν έχουν να κάνουν πλέον με νεωτερικές καινοτομίες, δεν έχουν, συχνά, καν σχέση με νέες ιδεολογίες που αντικαθιστούν παλαιές. Στην εποχή μας, το φαινόμενο της μόδας, ένα φαινόμενο που αξίζει ίσως ν' αντιμετωπιστεί σοβαρότερα απ' ό,τι γίνεται συνήθως, καθορίζει αυτές τις μεταμορφώσεις. Το lifestyle, λοιπόν, μαζί με το εμπόριο της τέχνης και μια σειρά αστάθμητων παραγόντων είναι υπεύθυνοι για τις εξελίξεις στη σύγχρονη τέχνη ή —πιο σωστά— για τις ραγδαίες αλλαγές. Η εναλλαγή των φυσικών προσώπων είναι κι αυτή ταχύτατη, όπως ακριβώς συμβαίνει και στη βιομηχανία του θεάματος. Έτσι, για πρώτη ίσως φορά στην ιστορία της τέχνης, εικοσάρηδες καλλιτέχνες παρελαύνουν θριαμβευτικά από τις σελίδες των περιοδικών και των εφημερίδων ως «οι σημαντικότεροι σήμερα», για να καταβαραθωθούν την επόμενη χρονιά και να εμφανιστούν οι επόμενοι, ακόμη νεότεροι. Το αποτέλεσμα για το κοινό των εικαστικών, αντίθετα απ' αυτό της ποπ μουσικής, για παράδειγμα, είναι μια απόλυτη σύγχυση και αδυναμία κατανόησης. Μια αδυναμία κατανόησης κάθε άλλο παρά καινούργια, που εμφανίζεται πιθανόν για πρώτη φορά με τους Συμβολιστές ζωγράφους, για ν' ακολουθήσει όλες τις εκφάνσεις της μοντέρνας τέχνης. Η αδυναμία να κατανοήσουμε το νέο κόσμο είναι, σε τελευταία ανάλυση, η αιτία του χάους της σύγχρονης τέχνης, μας θυμίζει ο Kenneth Clark.

Το τέλος της τέχνης δεν ήρθε (ακόμη;) απ' ό,τι φαίνεται στην επέκταση και στη διάδοση του συστήματος των μουσείων, των σχολών καλών τεχνών και του εμπορίου της τέχνης. Ακόμη και με τη συντηρητικότερη έννοια του όρου, οι πιο παραδοσιακές μορφές του είδους, ζωγραφική και γλυπτική, συνυπάρχουν αρμονικά (;) με τα νέα (;) μέσα της φωτογραφίας, του βίντεο, των πολυμέσων και των εγκαταστάσεων. Όμως, παράλληλα με τη μακροζωία της, η σύγχρονη τέχνη δεν μοιάζει πια «σύγχρονη», με την έννοια ότι δεν είναι βέβαιο ότι βρίσκεται σε συγχρονία (ή συμφωνία) με την ίδια της την εποχή. Αν η πρώτη αρχή της ιστορίας της τέχνης, όπως την έθεσε κάποτε ο Heinrich Wölfflin, είναι ότι «δεν είναι δυνατά όλα τα πράγματα σε όλες τις εποχές», τότε αυτό μοιάζει να ανατρέπεται στην εποχή μας, για καλό ή για κακό, με αποτέλεσμα για ορισμένους σχολιαστές η ιστορία της τέχνης να θεωρείται τόσο χρεοκοπημένη όσο και η τέχνη. Ο Adorno ψέλλισε τη δική του εκδοχή για «το τέλος της τέχνης» σε μία εποχή όπου τέτοιοι αφορισμοί —σε ό,τι αφορά το τέλος της ιδεολογίας ή της φιλοσοφίας, μεταξύ άλλων— εμφανίζονταν διαρκώς. Το 1965, για παράδειγμα, ο μινιμαλιστής καλλιτέχνης Donald Judd ισχυρίστηκε ότι η γραμμική ιστορία έφτασε σε ένα τέλος· και λίγο μετά ο «εννοιακός» Joseph Kosuth ανακοίνωσε ότι η μοντέρνα ζωγραφική και γλυπτική τελείωσαν. Δύο διαφορετικές εκδοχές του τέλους εμφανίστηκαν κατά την διάρκεια της δεκαετίας του '80. Η πρώτη, μεταστρουκτουραλιστική, είχε έναν θριαμβευτικό τόνο: η τέχνη δεν υπάρχει πια, η «αναπαράσταση» είναι τα πάντα, η ιστορία και η θεωρία της τέχνης αντικαθίστανται από την ιστορία και τη θεωρία της αναπαραστατικότητας. Η δεύτερη, μαρξιστική, ήταν απαισιόδοξη: εδώ η τέχνη αντικαθίσταται από την «εικόνα», το κυριότερο προϊόν της καταναλωτικής κοινωνίας, σε μια οικονομία του θεάματος, στα πλαίσια της οποίας η τέχνη δεν μπορεί πλέον να υποκρίνεται ότι υπάρχει. Για ριζοσπαστικούς κριτικούς όπως ο Guy Debord, η πρωτοπορία ήταν ήδη χρεωκοπημένη. «Το Νταντά προσπάθησε να απορρίψει την τέχνη χωρίς να το συνειδητοποιήσει», έγραφε στην *Κοινωνία του Θεάματος* (1967), «και ο Σουρρεαλισμός προσπάθησε να τη συνειδητοποιήσει χωρίς να την απορρίψει!»¹ Για τον Debord, κάθε προσπάθεια να αναβιώσουν τέτοιες προσπάθειες, όπως στα διάφορα νεο-νταντά των δεκαετιών του '50 και του '60 (όπως το Cobra ή το Fluxus), είχαν άδοξο τέλος.

Πέθανε όμως η τέχνη τελικά, μέσα σ' αυτό τον οχετό αμφισβητήσεων, κρίσεων, συμβάσεων και ρουτίνας; Και όπως ανήγγειλαν εξάλλου μια σειρά από διεισδυτικούς αναλυτές της νωτερότητας και της τέχνης του 20ού αιώνα, με πρώτο και καλύτερο τον Adorno.

1. Guy Debord, *The Society of the Spectacles*, μτφρ. D. Nicholson-Smith, Zone Press, 1994, σ. 136.

Οι ανακοινώσεις που αναγγέλουν το θάνατο της πραγματικότητας —όπως συνέβη με τον θάνατο της λογικής, το θάνατο των διανοουμένων, το θάνατο της σοβαρής λογοτεχνίας— μοιάζει να έχουν γίνει αποδεκτές χωρίς ιδιαίτερη σκέψη από πολλούς που προσπαθούν να καταλάβουν τι δεν πάει καλά, ή τι λείπει, ή τι θριαμβεύει ηλιθιωδώς στη σύγχρονη πολιτική και τον σύγχρονο πολιτισμό. Να δηλώνεις πως η πραγματικότητα έχει γίνει θέαμα² είναι αποσβολωτικός επαρχιωτισμός.³

Τέχνη με Κεφαλαίο Τ

Απομένει, βεβαίως, να συζητήσουμε τη διαδικασία μέσω της οποίας κάποιος γίνεται καλλιτέχνης ή, πιο σωστά, αποκτά αναγνωρίσιμη υπογραφή. Η θέση αυτή, παρότι αρχικά φαίνεται ότι σηματοδοτεί το τέλος της χεγκελιανής ιστορίας της τέχνης (μοντέρνας ή όχι), στην ουσία αποτελεί την επιτομή της —τη μετατροπή της τέχνης σε φιλοσοφία, υπογραμμίζει ο Hal Foster. Ο φιλόσοφος Arthur Danto είχε μια παρόμοια σύλληψη, η οποία βασίστηκε στην πρώτη συνάντησή του με το *Brillo Box* του Andy Warhol. Σύμφωνα μ' αυτήν, ο Warhol τελειοποίησε το ερώτημα του Marcel Duchamp «τι είναι τέχνη;», κι έτσι, συνειδητά ή ασυνείδητα, οδήγησε την τέχνη σε μια φιλοσοφική αυτογνωσία. Όμως, ταυτόχρονα, η τέχνη δεν είχε πια κανέναν φιλοσοφικό σκοπό. Οι βασικοί της στόχοι (αναπαράσταση, συμβολισμός, γεωμετρικοί ή αισθητικοί στόχοι) είχαν καταρρεύσει, κι έτσι μπορούσε πια να κάνει οτιδήποτε, και στη συνέχεια να αναλυθεί και να αξιολογηθεί από τον κριτικό, αν είναι πλέον αυτό δυνατόν, με όποια φιλοσοφικά κριτήρια αυτός επιλέξει, σύμφωνα με τα δικά του ενδιαφέροντα. Αυτή η οριακή κατάσταση «τέλους της τέχνης» μοιάζει ν' αφήνει απεριόριστες εκφραστικές δυνατότητες: όλα επιτρέπονται. Σε συνδυασμό με τη σταδιακή κατάλυση (;) των ηθικών, θρησκευτικών, νομικών ή κοινωνικών περιορισμών που θα συνιστούσαν ό,τι θα ονομάζαμε «λογοκρισία», ο σημερινός καλλιτέχνης μοιάζει να μη σταματάει πουθενά. Η τέχνη παρουσίασε την αισθητική σύλληψη της αντι-τέχνης. Καμιά τέχνη δεν είναι πλέον νοητή χωρίς αυτό το στοιχείο, χωρίς τον αυτοσαρκασμό, την εκ των έσω ανατροπή της ή, ακόμη, και την αυτοκατάργησή της.

Η μεγαλοπρεπής και παράδοξη διατύπωση του Kant ότι η τα έργα τέχνης είναι «χωρίς σκοπό», δηλαδή δεν έχουν σχέση με την εμπειρική πραγματικότητα,

2. Εδώ η Sontag μοιάζει ν' απαντάει στον Guy Debord και την *Κοινωνία του Θεάματος*.

3. Susan Sontag, *Παρατηρώντας τον Πόνο των Άλλων*, μτφρ. Σ. Βελντζας, Scripta, 2003, σσ. 114-115.

και δεν έχουν σκοπό να ωφελούν την αυτοσυντήρηση και τη ζωή, δεν μας επιτρέπεται να αποκαλούμε το νόημα των έργων τέχνης σκοπό τους, παρά τη συγγένειά του με την εσωτερική τελεολογία, ξεκαθαρίζει ο Adorno. Μετά απ' όλες αυτές τις φιλοσοφικές υπερβάσεις, παραμένουν μερικά πιο πραγματιστικά ερωτήματα: χρειάζομαστε ακόμη το έργο τέχνης στα σπίτια μας (θεωρούμε ότι η ανάγκη να τροφοδοτούνται τα μουσεία θα παραμένει ανεξάντλητη); Θα συνεχίσουμε να γεμίζουμε τους λευκούς τοίχους των κατοικιών μας πάνω και εκατέρωθεν του κεντρικού πλέον στοιχείου, της τηλεόρασης. Αν και εξακολουθούμε να έχουμε τη δυνατότητα να επιλέγουμε ή να συνδυάζουμε «έργα τέχνης» από μια γκάμα πέντε χιλιάδων χρόνων ανθρώπινης δημιουργίας (όχι απαραίτητα στην αυθεντική τους μορφή), διανύοντας το εύρος όλης της γήινης γεωγραφίας (Ευρώπη, Αμερική, Αφρική, Ασία, Ωκεανία), ωστόσο παραμένει δύσκολο να κατανοήσουμε ποια χρήση μπορούν να έχουν σε σπίτια —ακόμη και τεράστιας επιφάνειας— μια πληθώρα εικαστικών εγκαταστάσεων ή προβολών βίντεο. Στην τελευταία περίπτωση, οι βιντεοκασέτες ή τα DVD αυτών των καλλιτεχνικών έργων, πληρωμένων σε τιμές αντίστοιχες των παραδοσιακών έργων τέχνης (γιατί «η ιδέα μετράει»), καταλήγουν σε μια διάταξη αντίστοιχη μ' αυτή που στα «συνηθισμένα» σπίτια έχουν οι ταινιοθήκες ή οι δισκοθήκες. Επίσης, τα installations μοιάζουν όλο και περισσότερο να γίνονται με αποκλειστικό target group τα μουσεία σύγχρονης τέχνης ή έναν πολύ περιορισμένο αριθμό συλλεκτών, που λειτουργούν κι αυτοί σε μουσειακό επίπεδο.

«Προκαλώ έναν φίλο της ζωγραφικής», έγραφε κάποτε ο Georges Bataille, «να αγαπήσει έναν πίνακα όσο ένας φετιχιστής αγαπάει ένα παπούτσι». Συντηρείται κάπου ακόμη αυτό το πάθος στα όρια της διαστροφής για το σύγχρονο καλλιτεχνικό αντικείμενο; Και αν ναι, πού βρίσκεται; Στους χώρους φύλαξης των ιδιωτικών συλλογών; Σε ομάδες «οπαδών» και «φανατικών» της τέχνης ή των καλλιτεχνών; Στις σελίδες πολεμικών άρθρων του εξειδικευμένου τύπου ή των μέσων μαζικής ενημέρωσης;

Η (σύγχρονη) τέχνη ως επάγγελμα

«Ποια χώρα δεν έχει το μικρό της τμήμα πολιτισμού και τέχνης, τη στρατιά διανοουμένων καριέρας;», αναρωτιόταν ο Jean Dubuffet σ' ένα ξέσπασμα κατά της καλλιτεχνικής διαδικασίας ως κίνησης καριέρας. Πολύ καιρό πριν ανάψει η συζήτηση για τον πολιτισμικό ιμπεριαλισμό που επιβάλλει το φαινόμενο της παγκοσμιοποίησης, ο ιδρυτής της Art Brut επισημαίνει την επερχόμενη ομοιομορφία, που θα προ-

έλθει από την υιοθέτηση ενός και μόνο πολιτισμικού μοντέλου, μιας και μόνης καλλιτεχνικής φιλοσοφίας. Όμως, ίσως η πιο ευαίσθητη πλευρά της τοποθέτησής του είναι ένα ηθικό/φιλοσοφικό θέμα που αποκαλύπτει: το ίδιο το μεταρομαντικό δυτικό μοντέλο της νεωτερικότητας, για τον παθιασμένο καλλιτέχνη που ζει και πεθαίνει ακολουθώντας το όραμά του, βρίσκεται υπό αίρεση κάτω από το μπαράζ της εναλλαγής των καλλιτεχνικών συρμών και της αντίληψης της ταυτότητας του εικαστικού ως ασκούντος ένα «επάγγελμα» —δυσνητικά επικερδές και με αρχές και κανόνες πολύ σκληρότερους από τα «συνηθισμένα» επαγγέλματα ενός οδοντίατρου ή ενός γεωπόνου, σε συμφωνία περισσότερο με τους χρηματιστές της Wall Street ή της Σοφοκλέους (για να μην ξεχνάμε τα καθ' ημάς). Όπως και η τελευταία αυτή κατηγορία, το νέο μοντέλο του trendy εικαστικού ξεκινάει τη μέρα του (τη βδομάδα του, το μήνα του...) ξεφυλλίζοντας τα περιοδικά της μόδας που προέρχονται από τις Μητροπόλεις (Νέα Υόρκη και Λονδίνο, πρωτίστως), ενώ συνεχίζει με τηλεφωνικές επαφές με (πολυάριθμους πλέον) curators που θα του προτείνουν το θέμα της επόμενης έκθεσης, ώστε να ξεκινήσει δουλειά —η οποία συνίσταται κυρίως στη συγκέντρωση ready made υλικού ή στο γύρισμα ενός βίντεο μερικών λεπτών. Οι υπόλοιπες μέρες, βδομάδες, μήνες αναλώνονται σε «επαφές με αρμοδίους» —γκαλερίστες, curators, διευθυντές μουσείων, δημοσιογράφους... Σ' αυτή τη βάση δομείται ένα ολόκληρο σύστημα «επαγγελματιών», μέσα από το οποίο, κατά πάσα πιθανότητα, διακινούνται πολύ λιγότερα χρήματα από την κατεξοχήν βιομηχανία του θεάματος (κινηματογράφος, θέατρο, τραγούδι, χορός) αλλά και τους συμβατικούς τομείς της οικονομίας, που όμως διατηρεί ακόμη μια αίγλη, τουλάχιστον σε ορισμένες κοινωνικές τάξεις.

Πού είναι όμως η τέχνη; Ή, για να είμαστε ακριβέστεροι, πού είναι η τέχνη όπως την εννοούσαμε; Όχι η θρησκευτική τέχνη του μεσαίωνα, ούτε η τέχνη της ξεπλυμένης αναβίωσης του Κλασικισμού, ούτε αυτή της βαρετής τεχνικής αρτιότητας της ακαδημίας, αλλά τα βασικά αιτήματα της «ηρωϊκής» εποχής του Μοντέρνου, από τα τέλη του 19ου μέχρι τα μέσα (;) του 20ού αιώνα. Αν ο Dubuffet είχε δίκιο γράφοντας το παραπάνω απόσπασμα, η μόνη ελπίδα βρίσκεται στην «τέχνη» των μη-επαγγελματιών, των απείδευτων (καλλιτεχνικά αλλά και γενικά), των ψυχασθενών, των ψυχικά νοσούντων, των κοινωνικά περιθωριοποιημένων. Ακόμη, για να πάμε ακόμη μακρύτερα τις σκέψεις αυτές, στα έργα των «ζωγράφων της Κυριακής», στις νοικοκυρές που δίνουν διέξοδο στη δημιουργικότητά τους κεντώντας εργόχειρα ή μαγειρεύοντας μουσακάδες, στους μοντελιστές που ξοδεύουν εκατοντάδες ώρες για να ολοκληρώσουν πολεμικά αεροπλάνα υπό κλίμακα ή διοράματα μαχών του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου. Μα όλα αυτά δεν είναι τέχνη, θα τονίσετε. Και αν ήταν, θα προσθέτατε, δεν έχουν τα χαρακτηρι-

στικά του αριστουργήματος ή το (πιο μοντέρνο) χαρακτηριστικό της καινοτομίας. Σωστά. Παρόλα αυτά, μας ανακουφίζει η βεβαιότητα ότι κάποιες πτυχές έστω «καλλιτεχνικής δημιουργικότητας» επιβιώνουν έξω από τον ασφυκτικό κλοιό ενός αυστηρού επαγγελματικού συστήματος και συντηρούν ακόμη ίχνη πάθους. Δεν είναι και λίγο.

«Όλοι αυτοί που πιστεύουν ότι φτιάχνουν την ιστορία του κόσμου επειδή φτιάχνουν τις ειδήσεις της στήλης των πολιτιστικών της *Monde*, μιλάνε ακατάπαυστα για να πουν ότι η ομιλία δεν σημαίνει τίποτε, κολακεύει ο ένας τον άλλο», έγραφε ο Καστοριάδης, «προπάντων δεν αναρωτιούνται αν υπάρχει σχέση ανάμεσα σ' αυτό που ο καθένας διηγείται σήμερα και σ' αυτό που διηγούνταν χτες, καραδοκούν για να συλλάβουν τις δυνατές αλλαγές στη μόδα για να προσαρμοστούν ανάλογα... δεν μπορούμε τίποτε να κάνουμε και τίποτε να λέμε, μπορούμε να κάνουμε και να λέμε ό,τι να 'ναι, κι έτσι το κράτος μπορεί να εξακολουθήσει να κάνει και να λέει αυτό που κάνει και λέει». ⁴ Ένας Έλληνας καλλιτέχνης και δάσκαλος, ο Μανόλης Μπαμπούσης, διατυπώνει κάτι ασυνήθιστο και σπάνιο για την κατανόηση των ρόλων αυτού του συστήματος:

Άλλωστε, γιατί οι κριτικοί, ή οι γκαλερί ή οι συλλέκτες, και οι επιμελητές στον χώρο, να μην «ταξινομούνται» από κακοί, μέτριοι έως άριστοι, όπως και οι καλλιτέχνες... Υπάρχει μια μακριά παράδοση προικισμένων κριτικών, οι οποίοι γνωρίζουν. Είναι οι ακούραστοι μελετητές, οι δημιουργικοί και διεισδυτικοί μεγαλοφυσείς αναλυτές, οι ανιχνευτές των αισθήσεων και των συγκινήσεων. Κάθε τους λέξη έχει μια ακρίβεια και ένα λόγο ύπαρξης. Ο λόγος τους είναι μια δεύτερη δημιουργία και ο ρόλος τους είναι σημαντικός, ιδιαίτερα όταν αναλύουν τις σχέσεις ανάμεσα σ' αυτό που ο καθένας διηγείται σήμερα και σ' αυτό που διηγούνταν χτες. ⁵

Θέλω να πιστεύω ότι υπάρχει ακόμη μια εσωτερική κινητήρια δύναμη που κάνει έναν άνθρωπο να κάνει τέχνη. Αν όλη η ιστορία μετατραπεί (έχει ήδη;) σε μια αγωνιώδη προσπάθεια να ακολουθηθούν οι κανόνες (μόδες, στιλ, κανόνες συμπεριφοράς, κινήσεις συμφέροντος κ.λπ.) με σκοπό την επιτυχία, τότε δεν διαφέρουμε σε τίποτε από τηλεοπτικές εκπομπές τύπου *Fame Story* και τους εφήμερους στάρλετ που αυτές επιβάλλουν. Για λίγο...

4. Κορνήλιος Καστοριάδης, *Τα Σταυροδρόμια του Λαβυρινθού*, Ύψιλον, 2000.

5. Μανόλης Μπαμπούσης, «Η Φωτογραφική Διαδικασία», πανεπιστημιακές σημειώσεις, Α.Σ.Κ.Τ.

Βιβλιογραφία

Κεφάλαιο 1

Η διάλεξη σχετικά με το αίμα οργανώθηκε από τον Dawn Perlmutter και συμμετείχε ο Richard Anderson. Το έργο του D. Hume «*The Standard of Taste*» (1757) περιέχεται στο Frank A. Tillman & Steven M. Cahn (ed.), *Philosophy of Art and Aesthetics from Plato to Wittgenstein* (Νέα Υόρκη: Harper & Row, 1969), σσ. 115-130. I. Kant, *The Critique of Judgment* (1790), μτφρ. James Creed Meredith (Οξφόρδη: Clarendon Press, 1969). Τα άρθρα των Cl. Bell, «*The Aesthetic Hypothesis*», και Ed. Bullough, «*Physical Distance*», περιέχονται στο Tillman & Cahn· το απόσπασμα του Bulloch βρίσκεται στη σ. 403. Lucy Lippard, «*The Spirit and the Letter*», *Art in America*, 80 (4) (April 1990): 238-245· τα αποσπάσματα βρίσκονται στις σσ. 239, 241-244. Η παρατήρηση για τον Goya αναφέρεται στο Arthur Danto, στο *Encounters and Reflections: Art in the Historical Present*, «*Goya and the Spirit of Enlightenment*» (Νέα Υόρκη: Noonday Press, Farrar Straus Giroux, 1990), σσ. 253-254.

Κεφάλαιο 2

Euripides, *Medea*, μτφρ. Paul Roche (Νέα Υόρκη & Λονδίνο: W.W. Norton & Company, 1974), σ. 66, στίχ. 1076-9. Το σχόλιο σχετικά με την πλατωνική κοσμολογία και τον καθεδρικό ναό της Chartres προέρχεται από τον Otto Von Simson, *The Gothic Cathedral: Origins of Gothic Architecture and the Medieval Concept of Order* (Princeton University Press, 3η έκδ., 1988), σ. 26. Ο Horace Walpole αναφέρεται από την St. Ross, *What Gardens Mean* (Σικάγο & Λονδίνο: University of Chicago Press, 1998), σ. xiii. Ο επίσημος δικτυακός τόπος των Βερσαλλιών είναι: www.chateauversailles.fr/. Για τις απόψεις του Immanuel Kant, βλ. *The Critique of Judgment* (κεφ. I, References), ιδίως «*Deduction of Pure Aesthetic Judgments*», και την § 51, «*The Division of the Arts*». Ο Fr. Nietzsche για το ωραίο στον *Parsifal* αναφέρεται από τον Ronald Hayman, *Nietzsche: A Critical Life* (Νέα Υόρκη: Penguin, 1982) σ. 243· παραθέτει μία επιστολή στον Peter Gast με ημερομηνία 27 Ιανουαρίου 1887. Ο ισχυρισμός του Nietzsche ότι θα ήθελε να είχε γράψει ο ίδιος τον *Parsifal* προέρχεται από το «*The Case of Wagner*», στο *Basic Writings of Nietzsche*, επιμ. και μτφρ. Walter Kaufmann (Νέα Υόρκη: Modern Library, 1968), σ. 640. Ο ισχυρισμός ότι ο Wagner «σωρίστηκε μπροστά στο σταυρό» προέρχεται από το «*Nietzsche Contra Wagner*», στο *The Portable Nietzsche*, μτφρ. Walter Kaufmann (Νέα Υόρκη: Viking Press, 1968) σ. 676. Για τα αποφθέγματα του Andy Warhol, βλ. *The Philosophy of Andy Warhol: From A to B and Back*