



HAL
open science

Πρακτικές του βλέπειν - Σύντομο σχόλιο για την ένθεση εικαστικών έργων στον δημόσιο αστικό ιστό

Dimitris Ginosatis

► To cite this version:

Dimitris Ginosatis. Πρακτικές του βλέπειν - Σύντομο σχόλιο για την ένθεση εικαστικών έργων στον δημόσιο αστικό ιστό. Artistic Interventions in Public Space - The Case of Athens, 2011. ⟨hal-01232024v2⟩


HAL Id: hal-01232024

<https://hal.science/hal-01232024v2>

Submitted on 26 Feb 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Εικαστικές Παρεμβάσεις στον Δημόσιο Χώρο

Ζωγραφική επί των Τυφλών Όψεων
Κτιρίων της Αθήνας

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΥΠΕΚΑ «ΑΘΗΝΑ – ΑΤΤΙΚΗ 2014»

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝΤΟΣ,
ΕΝΕΡΓΕΙΑΣ ΚΑΙ ΚΛΙΜΑΤΙΚΗΣ ΑΛΛΑΓΗΣ

ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ,
ΓΡΑΦΕΙΟ ΔΙΑΣΥΝΔΕΣΗΣ

PARKING



ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ
ΑΘΗΝΑΤΤΙΚΗ2014

Εικαστικές Παρεμβάσεις στον Δημόσιο Χώρο

Ζωγραφική επί των Τυφλών Όψεων των Κτιρίων



ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ
ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝΤΟΣ
ΕΝΕΡΓΕΙΑΣ &
ΚΛΙΜΑΤΙΚΗΣ
ΑΛΛΑΓΗΣ

Προγραμματική Σύμβαση:

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝΤΟΣ, ΕΝΕΡΓΕΙΑΣ ΚΑΙ ΚΛΙΜΑΤΙΚΗΣ ΑΛΛΑΓΗΣ
ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ



Φορέας Υλοποίησης:

ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ, ΓΡΑΦΕΙΟ ΔΙΑΣΥΝΔΕΣΗΣ



Φορέας Χρηματοδότησης:

ΠΡΑΣΙΝΟ ΤΑΜΕΙΟ ΥΠΕΚΑ

Επιστημονικός υπεύθυνος
Ερευνητικού Προγράμματος:

Γιώργος Χαρβαλιάς,

Πρύτανης ΑΣΚΤ, Αναπλ. Καθηγητής Ζωγραφικής

Φωτογραφίες:

Φώτης Ραφτόπουλος, Αφοί Κρέτση, Γιώργος Χαρβαλιάς, Μανώλης Αναστασάκος, Βίκη Μπέτσου

Παραγωγή έκδοσης:

Δεκάλογος, γραφικές τέχνες

Εικαστικές Παρεμβάσεις στον Δημόσιο Χώρο

Ζωγραφική επί των Τυφλών Όψεων
Κτιρίων της Αθήνας

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΥΠΕΚΑ «ΑΘΗΝΑ-ΑΤΤΙΚΗ 2014»

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝΤΟΣ, ΕΝΕΡΓΕΙΑΣ ΚΑΙ ΚΛΙΜΑΤΙΚΗΣ ΑΛΛΑΓΗΣ
ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ, ΓΡΑΦΕΙΟ ΔΙΑΣΥΝΔΕΣΗΣ

ΑΘΗΝΑ 2011

Πρακτικές του βλέπουν

Σύντομο σχόλιο για την ένθεση
εικαστικών έργων
στον δημόσιο αστικό ιστό

Δημήτρης Γκινουδάτης

Ο Δημήτρης Γκινουδάτης διδάσκει, ως εντεταλμένος λέκτορας Φιλοσοφίας & Αισθητικής των Μέσων, στο μεταπτυχιακό πρόγραμμα σπουδών «Ψηφιακές Μορφές Τέχνης» της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών της Αθήνας.



«Οι εικόνες είναι προορισμένες να λειτουργήσουν ως πρότυπα για τις πράξεις».¹

Vilém Flusser

Γιατί, άραγε, κάνουμε λόγο για «δημόσια τέχνη»; Τι εννοούμε με αυτόν τον όρο; Μήπως ένα είδος, έναν τύπο ή μία μορφή τέχνης που θα βρισκόταν στον αντίποδα μιας άλλης που θα έφερε το όνομα «ιδιωτική τέχνη»; Κι αν ναι, τι θα ήταν αυτή η τελευταία; Σε τι θα συνίστατο το είναι της κατ' αντιδιαστολή προς την πρώτη; Επιπλέον, οι λέξεις «δημόσια» και «ιδιωτική» θα ήταν άραγε κατηγορήματα προσδιοριστικά της διαδικασίας παραγωγής του έργου ή της αποκρυστάλλωσής του ως τετελεσμένου κατ' αίσθηση αντικειμένου; Τουτέστιν, θα ονομαζόταν έτσι επειδή θα ήταν τέτοιο ως προς την («ιδιωτική») φάση παραγωγής του ή ως προς την άλλη της («δημόσιας») έκθεσής του, δηλαδή της παρουσιάσής του ενώπιον του βλέμματος του θεατή; Από την άλλη, ένα τέτοιο ερώτημα μπορεί να αφορά τις σύγχρονες καλλιτεχνικές πρακτικές, όπου η διαδικασία παραγωγής του «έργου» πολλές φορές συμπίπτει με το χρόνο έκθεσής του στο βλέμμα του άλλου; Ακόμη περισσότερο, ένα τέτοιο ερώτημα μπορεί να αφορά τα παραγόμενα αντικείμενα τέτοιων πρακτικών (πολλές φορές άυλα και αμφίβολα), τα οποία δεν είναι ακριβώς *κάτι*, αλλά, απεναντίας, συνιστούν πολλαπλές, ετερογενείς και πολύμορφες συμβαντικές πρακτικές που δύσκολα μπορούν να καταχωρισθούν στη μία ή στην άλλη κατηγορία (αντικείμενο-πράγμα ή κατάσταση-δράση); Μήπως, επίσης, ως «δημόσια τέχνη» εννοούμε ένα καλλιτεχνικό επιτέλεσμα το οποίο εκτίθεται στον «δημόσιο χώρο»; Μήπως ο *χώρος* εν-τοπισμού και έκθεσης του έργου είναι αυτός ο παράγων που συμβάλλει αποφασιστικά και επικαθορίζει την ονομάτιση και κατηγοριοποίηση ενός καλλιτεχνικού έργου ως «δημόσιου»; Κατ' επέκταση, ένα έργο το οποίο θα εκτίθετο στον τρόπον τινά «αποκλειστικό» και «αποκλεισμένο» χώρο μιας γκαλερί, ενός μουσείου, ενός ατελιέ, ή εντέλει μιας ιδιωτικής συλλογής ή ακόμη ενός αστικού σαλονιού, θα αποκαλούνταν *de jure* και *de facto* «ιδιωτικό»; Η ίδια η ενέργεια του εκθέτειν, όπου κι αν επισυμβαίνει ή λαμβάνει χώρα αυτό, δεν συνιστά δημοσιοποίηση του έργου, δεν συνεπάγεται κατ' ανάγκην το βλέμμα του άλλου, την έκθεσή του σ' αυτό; Μήπως τελικά ούτε ο χώρος

1. Vilém Flusser, *Προς το σύμπαν των τεχνικών εικόνων*, μτφρ. Γιώργος Ηλιόπουλος, επιμ. Διονύσης Καββαθάς, Σμίλη, Αθήνα 2008, σ. 23.

στον οποίο εντοπίζεται ένα έργο τέχνης είναι αυτός ο παράγων που μπορεί να δικαιολογήσει μια τέτοια ονοματοθεσία; Μήπως ο χώρος δεν συνιστά επ' ουδενί εκείνη την προϋπάρχουσα συνθήκη ύπαρξης των αντικειμένων, άρα και των καλλιτεχνικών; Μήπως ο χώρος δεν είναι ένα περιέχον που περιλαμβάνει εντός του περιεχόμενα (ανθρώπους, χώρες, πράγματα, αντικείμενα, συμπεριλαμβανομένων των καλλιτεχνικών); Μήπως ο χώρος είναι ένα προϊόν, κάτι το παραγόμενο που αναδύεται a posteriori μέσω ενός έργου ή μιας εργοειδούς διαδικασίας; Μήπως ο χώρος υπάρχει εκεί όπου υπάρχουν νοήμονα ζώα (θα έλεγε ο Nietzsche!), διανοητικώς ικανά να επινοήσουν έννοιες όπως εκείνες του χώρου και του χρόνου, καθώς και μία σειρά από περαιτέρω εννοιολογικές διακρίσεις των τελευταίων; Μήπως τελικά ο χώρος είναι φαντασιακός; Μήπως δεν έχει καθόλου να κάνει με την υλική δομή του υποτιθέμενου, εξωτερικού, πραγματικού, «αντικειμενικού» κόσμου, αλλά με τα ονειρικά (εξίσου ένυλα) υλικά της φαντασίας μας; Κι εάν δεν υπάρχει ο χώρος ως τέτοιος καθαυτός και αφ' εαυτού παρά μόνον ως έννοια (δηλαδή, ως μεταφορικό σχήμα, προϊόν της δύναμης του φαντασιακού), τότε πώς μπορούμε να μιλάμε για δημόσιο και ιδιωτικό χώρο (ή δημόσια και ιδιωτική σφαίρα) εντός του οποίου θα προσερχόταν στο εμφανίζεσθαι ένα προϊόν τέχνης (γλυπτό, ζωγραφική, εικόνα κτλ.);

«Το ερώτημα τι είναι ο χώρος ως χώρος δεν έχει έτσι ακόμα τεθεί, και ακόμα λιγότερο έχει απαντηθεί. Παραμένει αναποφάσιστο κατά ποιον τρόπο είναι ο χώρος και αν διόλου μπορεί να του αποδοθεί ένα Είναι», έγραφε το 1969 ο Martin Heidegger στο όψιμο ολιγοσέλιδο κείμενό του με τίτλο *Die Kunst und der Raum*,² προχωρώντας πέρα από την ως άνω κονστρουκτιβιστικής προέλευσης θέση μας περί χώρου και παρέχοντας μία «μη γεωγραφική» σύλληψη και εννοιολόγηση του τελευταίου: διερωτώμενος τι είναι ο χώρος ως χώρος, πώς αυτός είναι κι αν πράγματι είναι, ο Heidegger επιχειρεί να τον εξοβελίσει τόσο από το υποκειμενοκεντρικό βασίλειο της ανθρώπινης αισθητότητας (Kant) όσο και από εκείνο του φυσικού (επιστημονικά εννοούμενου) αντικειμενικού κόσμου:

Αλλά εάν ο χώρος δεν υπάρχει ούτε υποκειμενικά ούτε αντικειμενικά – πώς μπορεί να υπάρχει; Εάν ο χώρος δεν βρίσκεται ούτε μέσα στο ανθρώπινο υποκείμενο ούτε εκτείνεται τρισδιάστατα έξω από αυτό – πού βρίσκεται; Αυτά τα ερωτήματα τίθενται όσο παραμένουμε προσκολλημένοι στις παραδοσιακές διακρίσεις υποκείμενο/αντικείμενο και σκεπτόμενο πράγμα (res cogitans)/εκτεινόμενο πράγμα (res extensa). Ο Heidegger παραμερίζει αυτές τις διακρίσεις, για να πετύχει τα θεμέλια, πάνω στα οποία αυτές έχουν

2. Martin Heidegger, *Η τέχνη και ο χώρος*, εισαγ.-μτφρ. Γ. Τζαβάρας, Ίνδικτος, Αθήνα 2006, σσ. 35-36.

οικοδομηθεί. Έτσι, ανακαλύπτει αυτό που ονομάζει *Dasein*: με αυτό τον όρο χαρακτηρίζει το ανθρώπινο Είναι «πριν» από κάθε υποκειμενική-αντικειμενική διάκριση, ιδωμένο πέρα από κάθε εγκεφαλική σχέση με το ολόγυρα εκτεινόμενο περιβάλλον. Ο προβληματισμός παίρνει τώρα τη μορφή: σε ποια σχέση βρίσκεται τώρα το ανθρώπινο Είναι προς το χώρο; Η επίμοχθα κατακτημένη απάντηση έχει ως εξής: το ανθρώπινο Είναι συγκροτείται και από χώρο, είναι δηλαδή «χωρικό». Αυτή η «χωρικότητα» [*Räumlichkeit*] δεν είναι ούτε μια υποκειμενική ιδιότητα ούτε μία αντικειμενική υπόσταση ολόγυρά μας, αλλά ένα υπαρκτικό χαρακτηριστικό του είναι μας». ³

Κατ' αυτόν τον τρόπο, όμως, εφόσον η ιδιάζουσα φύση του χώρου παραμένει προβληματική, εξίσου προβληματικό είναι το να μιλάμε για έναν αυθεντικό καλλιτεχνικό χώρο, εντός του οποίου ίσταται το καλλιτέχνημα. Το έργο τέχνης δεν ανήκει ποτέ αργίσι σε έναν χώρο –δημόσιο, ιδιωτικό ή άλλον που θα ήταν ο δικός του χώρος– ούτε είναι ενύπαρκτο σ' αυτόν: το έργο τέχνης, ως επινόημα ή τεχνούργημα (τουτέστιν ως εν γένει ποιητικό έργο ή ποιείν), τίθεται και τιθέμενο εν-τοπίζεται, παρέχοντας τόπο και διανοίγοντας το χώρο. Για να υπάρξει χώρος, πρέπει πρωτίστως να εγχαραχθεί ένα ίχνος, να εισαχθεί μία διαφορά στο αδιαφοροποίητο. Εν αρχή ην το θέτειν, η θέτουσα-χωροποιούσα χειρονομία. Με άλλα λόγια, το καλλιτεχνικό αντικείμενο είναι αυτό που γεννά το χώρο – ένα χώρο *σχεσιακής εμπλοκής*.

Ουσιωδώς *αναποφάσιστο* ή, καλύτερα, *μη αποφάνσιμο* (*in-décidable*), όμως, δεν είναι μόνο το ιδιάζον είναι του χώρου (ακόμη και του καλλιτεχνικού), αλλά κι εκείνο του έργου τέχνης (η καταστατική θέση του, αυτό που ορίζεται ως τέτοιο). Τόσο ο πρώτος όσο και το δεύτερο δεν συνιστούν γεωγραφικές οντότητες ή *ουσίες* (*essentiae*), αλλά *συμβεβηκότα* (*accidentiae*), δηλαδή κάτι που *επισυμβαίνει*. Πράγματι, το έργο τέχνης δεν είναι κάτι που παράγεται «τοπολογικά»; Δεν θεσμίζεται ως αντικείμενο από μία σειρά από πρακτικές (λόγου χάρη, εκείνες της ιστορίας και της θεωρίας της τέχνης), από κανονιστικές διαδικασίες και σχήματα που ρυθμίζουν και οριοθετούν το είναι του; Δεν είναι κάτι ρευστό, κάτι ιστορικά επικαθοριζόμενο και, άρα, μεταλλάξιμο και τροποποιήσιμο; Το οντολογικό ερώτημα «πεί είναι ένα έργο τέχνης» δεν οφείλει να μετουσιωθεί στο άλλο, οντογενετικό ετούτη τη φορά, «πώς συγκροτείται και θεσμίζεται ένα έργο τέχνης ως τέτοιο»; Έχει ακόμα σημασία να μιλάμε για ένα θεολογικά οριζόμενο αμετάβλητο και ενδόμυχο είναι του Έργου Τέχνης που θα διαπερνούσε και θα εμπύχωνε όλα τα επιμέρους έργα τέχνης, τα οποία θα αποτελούσαν ισάριθμες υλικές εξωτερικεύσεις/πραγματώσεις αυτής της υπερβατολογικής ουσίας

3. Στο ίδιο, σσ. 8-9.

(ένα είδος χριστιανικο-εγελιανής *αλλοτρίωσης* του Πνεύματος στη σάρκα των υλικών σημείων);

Κι έτσι τίθεται εκ νέου το ερώτημα περί «δημόσιας τέχνης»: ως προς τι, τελικά, αυτή χαρακτηρίζεται «δημόσια»; Μία απάντηση είναι η εξής: ως προς το σχεσιακό πλέγμα που αυτή συνεπάγεται και παράγει. Η τέχνη είναι φύσει «δημόσια» στο βαθμό που απαιτεί και προϋποθέτει την ανακοίνωσή της, την έκθεσή της σε ένα κοινό, είτε αυτό είναι ένα άτομο είτε ορδές επισκεπτών ή τυχαίων περαστικών· ακόμη περισσότερο, η τέχνη είναι φύσει δημόσια στο μέτρο που είναι εξαρχής προορισμένη στη διυποκειμενική σχέση, στη συμμετοχικότητα: είναι ένα άνοιγμα που προϋποθέτει τον άλλο, στο πλαίσιο μιας διαδικασίας διαπραγμάτευσης και ατέρμονης συζήτησης. Ακόμη και στο πλαίσιο προμοντερνιστικών καλλιτεχνικών εμπειριών τύπου *Maître Frenhofer* (εκείνου του γοπτευτικού ήρωα του *Άγνωστου αριστουργήματος* του Balzac), ακόμη και σ' αυτήν την περίπτωση ακραίου καλλιτεχνικού μυστικισμού, το αριστούργημα, καίτοι άγνωστο, οφείλει να ανακοινωθεί και να παρουσιαστεί ως τέτοιο, να δημοσιοποιηθεί αναλωνόμενο και αφανιζόμενο, με τον ίδιο τρόπο που ο δημιουργός του τελικώς αναλώνεται και αφανίζεται βυθιζόμενος στην τρέλα.



Ας προσπαθήσουμε, λοιπόν, να επιμείνουμε λίγο σ' αυτό το στοιχείο της σχεσιακότητας, της διάνοιξης και της διυποκειμενικής διάστασης του έργου τέχνης, με ένα παράδειγμα που φέρει σε αντιπαράσταση (ίσως κάπως αυθαίρετα, αλλά με συγκεκριμένο σκοπό στην οικονομία του σύντομου κειμένου μας) δύο διαφορετικά συστήματα αναπαράστασης δύο διαφορετικών εποχών.

Το 1972 ο Michael Baxandall άνοιγε τη μελέτη του περί ζωγραφικής και εμπειρίας στην Ιταλία του 15ου αιώνα με μία ωραία φράση που δύναται να μας οδηγήσει στο επίκεντρο της προβληματικής περί «δημόσιας τέχνης» ή περί «έργου τέχνης/ζωγραφικής παράστασης και δημόσιου χώρου»: «*ένα ζωγραφικό έργο του 15ου αιώνα είναι ο χώρος απόθεσης [deposit] μιας κοινωνικής σχέσης*».⁴ Πράγματι, από τη μία υπήρχε ο ζωγράφος ο οποίος δημιουργούσε το έργο ή τουλάχιστον επέβλεπε τη δημιουργία του, και από την άλλη υπήρχε κάποιος ο οποίος παρήγγελλε το έργο, χρηματοδοτώντας το, με σκοπό να το χρησιμοποιήσει κατά βούληση. Αμφότερες οι

4. Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*, Oxford University Press, 1972, σ. 1.

πλευρές, όπως μας πληροφορεί ο Baxandall, λειτουργούσαν μέσα σε ένα συγκεκριμένο δίκτυο θεσμών και συμβάσεων –εμπορικών, θρησκευτικών, αντιληπτικών και με την ευρύτερη έννοια κοινωνικών– οι οποίες διέφεραν άρδην από αυτές της δικής μας εποχής.

Μεταξύ ενός ζωγραφικού έργου –μιας θρησκευτικής τοιχογραφίας, λόγου χάρη– του 15ου αιώνα και μιας ζωγραφικής σύνθεσης η οποία εκτίθεται σε κάποια μητροπολιτική επιφάνεια του 21ου αιώνα υπάρχουν περισσότερα του ενός κοινά σημεία, όπως επίσης κι ένα πλήθος θεμελιακών διαφορών: πρώτον, και στις δύο περιπτώσεις υπάρχει ένα δημιουργικό (ατομικό ή συλλογικό) σώμα που αναλαμβάνει την επιτέλεση του έργου και μία ισχυρή συμβολική τάξη (θρησκευτικώς επικαθοριζόμενη τότε, κρατική σήμερα) η οποία χρηματοδοτεί το έργο, επιτρέποντας την επιτέλεσή του. Δεύτερον, η φύση αμφοτέρων είναι θεμελιωδώς *ιζηματογενής*: με τον έναν ή τον άλλο τρόπο, οι εικόνες, θα τολμούσαμε να πούμε μάλιστα όλες οι εικόνες (προϊστορικές, θρησκευτικές, εικαστικές, φωτογραφικές, διαφημιστικές, συνθετικές και ούτω καθεξής), εκτός από αντικείμενα με δική τους δομική αυτοτέλεια (υλικές επιφάνειες φέρουσες στατικά σημαίνοντα ίχνη), αποτελούσαν και εξακολουθούν να αποτελούν εν συνόλω *υλικούς χώρους απόθεσης ενός πλέγματος σχέσεων*· σώματα διαμορφούμενα από δίκτυα διατομικής αλληλοσυσχέτισης· ιζήματα ή ιζηματογενή μορφώματα σχηματιζόμενα από την απόθεση και συμπαγοποίηση αιωρούμενων σχεσιακών δυνατοτήτων. Από τις προϊστορικές σπηλαιογραφίες μέχρι τις θρησκευτικές τοιχογραφίες και από εκεί στις σύγχρονες εικαστικές παρεμβάσεις στον δημόσιο χώρο (ζωγραφικές συνθέσεις-τοιχογραφίες), το ζήτημα είναι η διυποκειμενικότητα, η μορφή της οποίας, βεβαίως, μεταβάλλεται ανάλογα με το *αρχείο* της κάθε εποχής. Εξηγούμαι: μια θρησκευτική τοιχογραφία του 15ου αιώνα προοριζόταν κυρίως να επιτελέσει ένα ρόλο παιδαγωγικό-ορθοψυχικό: ούσα ουσιαδώς θρησκευτική, η εικόνα ανταποκρινόταν σε θεσμικούς (εκκλησιαστικούς) μηχανισμούς που είχαν ως στόχο την υποβοήθηση συγκεκριμένων διανοητικών δραστηριοτήτων. Όπως μας πληροφορεί το *Καθολικόν* του 13ου αιώνα, τρεις ήταν οι λόγοι για την εδραίωση των εικόνων μέσα στις εκκλησίες: ο πρώτος έχει να κάνει με την εκπαίδευση των απλών αναλφάβητων ανθρώπων, οι οποίοι μάθαιναν από αυτές αντί να αναγιγνώσκουν βιβλία. Ο δεύτερος έχει να κάνει με την εφαρμογή ενός μνημοτεχνικού μοντέλου βασισμένου στη χρήση εικόνων ώστε το μυστήριο της ενσάρκωσης και τα παραδείγματα των αγίων να διατηρούνται ενεργά στη μνήμη των πιστών μέσω των εικόνων με τις οποίες έρχονταν καθημερινά αντιμέτωποι. Τέλος, ο τρίτος έχει να κάνει με τη διέγερση συναισθημάτων πίστης και αφοσίωσης: για το λόγο αυτόν η θέαση, συνεπικουρούμενη από την ακρόαση, γινόταν αποτελεσματικότερη. Ο συνδυασμός του θεάματος (της εικόνας) και της φωνής (του λόγου) –όπως γνωρίζουμε άλλωστε

και από το νεότερο παράδειγμα της οπτικοακουστικής προπαγάνδας του Γ' Ράιχ— ανέκαθεν αποτελούσε ένα πολύ διαδεδομένο και αποτελεσματικό σύμπλεγμα μιντιακών τεχνικών διαχείρισης σημείων και διαμόρφωσης υποδειγμάτων συλλογικής συμπεριφοράς. Ας θυμηθούμε την κατηγορηματική επιταγή του υπουργού Δημόσιας Διαφώτισης και Προπαγάνδας του Hitler, δόκτορος J. Goebbels: *«Η προπαγάνδα θα πρέπει να γίνεται διά της αμεσότητας της ομιλίας και της εικόνας, επ' ουδενί διά του γραπτού λόγου»*. Η διακριτική ακολουθία της αλφαβητικής γραφής εμπεριέχει τον αναστοχασμό, τουτέστιν την έκπτωση στο πεδίο της χρονικότητας, πράγμα που διαρρηγνύει τη δυναμική της μάζας. Απεναντίας, η φωνή και η εικόνα, ο ήχος και το είδωλον, διεγείρουν το *μυθικό* υπόστρωμα της ύπαρξης, προσθίγουν με αμεσότερο τρόπο τη συνείδηση, ενσταλάσσοντας στο συλλογικό σώμα μία ροπή προς τη δράση και τη μαζική κινητοποίηση.

Εν ολίγοις, κατά τον 15ο αιώνα, η «δημόσια χρήση» (τα εισαγωγικά αποσκοπούν στο να υπογραμμίσουν το σχετικόν του πράγματος, εφόσον η λέξη «δημόσιος», είτε αφορά στο χώρο είτε αφορά στη χρήση, επιδέχεται, ανάλογα με την εποχή, διαφορετικές εννοιολογήσεις) εικόνων αποτελούσε σε μεγάλο βαθμό μέρος ενός διατακτικού μηχανισμού διαμόρφωσης των μαζών (σε επίπεδο προσοχής, μνήμης και συναισθήματος) μέσω της διαχείρισης οπτικών σημείων, τα οποία παρέπεμπαν σε μία άπειρη θεϊκή ουσία η οποία τα προϋπέθετε (ο Θεός δεν είναι ακόμη νεκρός).

Τι ρόλο καλούνται να επιτελέσουν σήμερα οι καλλιτεχνικές εικόνες που παρουσιάζονται στον δημόσιο χώρο (προσοχή: όχι οποιεσδήποτε εικόνες, αλλά αυτές που φέρουν συνειδητά ή ασυνειδήτα, κατά τρόπο εμφανή ή λανθάνοντα, ένα ορισμένο *διακύβευμα*, καλλιτεχνικό, ιδεολογικό, φιλοσοφικό ή άλλο); Στην πλειοψηφία τους, οι καλλιτεχνικές ζωγραφικές δημιουργίες οι οποίες εκτίθενται σήμερα στον δημόσιο χώρο φιλοδοξούν κι αναλαμβάνουν να εκπληρώσουν έναν εντελώς διαφορετικό ρόλο, να επιτελέσουν μία εντελώς διαφορετική λειτουργία: δεν καταφάσκουν σε μία ισχυρή εξωτερική συμβολική τάξη (Εκκλησία, μονάρχης κτλ.), δεν μεταδίδουν μία συγκεκριμένη γνώση, ούτε αναζητούν να χειραγωγήσουν (συνειδητά) το θεατή, αλλά τον εισάγουν σε μία ζώνη δημιουργικής απροσδιοριστίας (ένα είδος οπτικής fuzzy logic), η οποία αποπειράται να αντιταχθεί στην πληθώρα των υπερπροσδιορισμένων (διαφημιστικών ή άλλων) νοημάτων και μηνυμάτων που κατακλύζουν τον οπτικό ορίζοντα των σύγχρονων καπιταλιστικών αστικών κέντρων και αντιπροσωπεύουν την κυρίαρχη μορφή της σύγχρονης αλλοτρίωσης:

Η επικοινωνία, όπως αυτή διαμορφώνεται στην εποχή μας, καταποντίζει και εγκλείει τις ανθρώπινες σχέσεις σε χώρους ελέγχου που τεμαχίζουν τον κοινωνικό δεσμό σε δια-

κριτά προϊόντα. Η καλλιτεχνική δραστηριότητα, από την πλευρά της, πασχίζει να εγκαθιδρύσει ταπεινές συνδέσεις, να διανοίξει ορισμένους τόπους διέλευσης, να κατασκευάσει συνάψεις και να φέρει σε επαφή εντελώς απομακρυσμένα και διαχωρισμένα επίπεδα πραγματικότητας. Οι περίφημες «υπερλεωφόροι της επικοινωνίας», με τα διόδιά τους και τους ειδικά διαμορφωμένους χώρους για πικ-νικ, απειλούν να επιβληθούν ως οι μόνοι οδοί μετάβασης από ένα σημείο του ανθρώπινου κόσμου σε κάποιο άλλο. Πράγματι, οι λεωφόροι επιτρέπουν μεν στους χρήστες τους να ταξιδεύουν ταχύτερα και αποτελεσματικότερα, ωστόσο έχουν το μειονέκτημα ότι τους μετατρέπουν σε καταναλωτές όχι μόνο χιλιομέτρων, αλλά κι ενός πλήθους υποπροϊόντων. Ενδεείς και απογυμνωμένοι, στέκουμε μπροστά σε όλο αυτό το δίκτυο ηλεκτρονικών μέσων, σε όλα αυτά τα θεματικά πάρκα ψυχαγωγίας, σε όλους αυτούς τους χώρους συγχρωτισμού, σε όλη αυτή τη βιομηχανία παραγωγής συμβατικών μορφών κοινωνικότητας, σαν τα εργαστηριακά ποντίκια που είναι καταδικασμένα να ακολουθούν αμείλικτα την ίδια πάντα διαδρομή, μέσα στον περιορισμένο χώρο ενός κλουβιού σπαρμένου με κομματάκια τυριού. Το ιδεώδες υποκείμενο της κοινωνίας των κομπάρσων θα ήταν λοιπόν αυτό που θα είχε αναχθεί στο καθεστώς του καταναλωτή χώρου και χρόνου. [...] Ο χώρος που πλήττεται περισσότερο από τις συνθήκες γενικής πραγματοποίησης είναι ο χώρος των σχέσεων. Οι διανθρώπινες σχέσεις, όπως αυτές συμβολικοποιούνται ή ακόμη και αντικαθίστανται από τα εμπορεύματα και τα λογότυπα, οφείλουν να προσλάβουν άλλες, ακραίες ή λαθραίες μορφές προκειμένου να ξεφύγουν από την αυτοκρατορία του προβλέψιμου: ο κοινωνικός δεσμός έχει μετατραπεί σε τυποποιημένο τεχνούργημα. Σε έναν κόσμο ο οποίος ορίζεται από τον καταμερισμό της εργασίας και την υπερεξειδίκευση, την εκμηχάνιση και το νόμο της ανταποδοτικότητας, επιτακτικό μέλημα της εξουσίας είναι η καναλοποίηση και η προδιαμόρφωση των ανθρωπίνων σχέσεων: οι τελευταίες πρέπει να πραγματώνονται βάσει ορισμένων απλών – ελέγχιμων και επαναλαμβανόμενων – αρχών.⁵

Οι σύγχρονες καλλιτεχνικές πρακτικές (ζωγραφικές ή άλλες), όταν «βγαίνουν στο δρόμο», αποτελούν ενσάρκωση μίας ευρύτερης «πολεμικής» στάσης απέναντι στην κυρίαρχη μαζική κουλτούρα, η οποία (εννοείται: η στάση) δεν έχει –ή διατείνεται ότι δεν έχει– αφομοιωθεί από τη «γενική διαδικασία ομοιομορφοποίησης των συμπεριφορών».⁶ Προτείνεται και παρεισδύει στη συμβολική τάξη του αστικού ιστού ως μια τακτική, για να θυμηθούμε την προσφιλή και ιδιαίτερος γόνιμη στο συγκεκριμένο συγκείμενο ορολογία του Michel de Certeau, ως μία ά-τοπη, νομαδική, ά-τακτη κίνηση ιδιοποίησης (ή, καλύτερα, επανιδιοποίησης) των χώρων, μέσω στιγμαίων και

5. Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Les Presses du Réel, 1998, σσ. 8-9.

6. Στο ίδιο, σ. 9.

δίχως προφανή τελικότητα επεμβάσεων, η οποία αποπειράται να αποσυντονίσει και να μετατοπίσει τους κυρίαρχους στρατηγικούς μηχανισμούς καθυπόταξης, οριοθέτησης και ελέγχου όλων των εν δυνάμει και εν ενεργεία μορφών του πράττειν:

Η πρώτη [η στρατηγική] προσπαθεί να κυριαρχήσει επάνω στον χώρο και στον χρόνο των καθημερινών ανθρώπων, κατασκευάζοντας οριοθετημένους «τόπους», τους οποίους χρησιμοποιεί ως επιτελική βάση ελέγχου και επιτήρησης του κοινωνικού πράττειν, κυρίως μέσω τεχνολογιών της όρασης («το μάτι του Θεού»), καθιστώντας δηλαδή τα πράγματα ορατά. Αντίθετα, η τακτική των κυριαρχούμενων είναι νομαδική, χαρακτηρίζεται δηλαδή από την έλλειψη τόπου, αφού η γεωγραφία των επιχειρήσεών της είναι διαρκώς ο «τόπος του άλλου» στον οποίο εισχωρεί λαθραία για να τον εκμεταλλευτεί και να τον ανατρέψει: «Πρέπει αδιάκοπα ο αδύνατος να αντλεί οφέλη από δυνάμεις που του είναι ξένες», εισάγοντας στο ξένο σύστημα μια «άτακτη κίνηση» που αποσταθεροποιεί τους κανονισμούς της στρατηγικής επιμελητείας...⁷

Στόχος των σύγχρονων ζωγραφικών αναπαραστάσεων δεν είναι να απεικονίσουν, να αναπαραστήσουν (το ιστορικό ζήτημα της θραύσης της αναπαραστάσης δεν είναι καθόλου καινούργιο· τουναντίον, χρονολογείται τουλάχιστον από τις αρχές του μοντερνισμού), αλλά να προβληματοποιήσουν, να θέσουν ερωτηματικά, να θέσουν υπό κρίση τους παραδεδεγμένους τρόπους του βλέπειν, του αισθάνεσθαι και του σκέπτεσθαι και να προτείνουν άλλους, εναλλακτικούς. Κατ' αυτόν τον τρόπο, το έργο τέχνης σήμερα αναλαμβάνει να επιτελέσει έναν διανοητικό ρόλο που ξεπερνάει τα παραδεδεγμένα όρια της αισθητικής. Το έργο τέχνης είναι ήδη πάντοτε πέραν της αισθητικής (κάτι που τελικώς ίσχυε ανέκαθεν για όλα τα έργα τέχνης όλων των εποχών, συμπεριλαμβανομένων των προαναφερθεισών θρησκευτικών τοιχογραφιών του Quattrocento). Και τούτο διότι αναλαμβάνει να καταδείξει και να καταγγείλει τη σύνδεση των οπτικών συστημάτων αναπαραστάσης, των πρακτικών του βλέπειν, με τους κυρίαρχους τρόπους/μηχανισμούς υποκειμενοποίησης των ατόμων, να προτείνει εμπράκτως άλλους, να θέσει καίρια ερωτήματα, να δείξει όχι κάτι, αλλά το ίδιο το ενέργημα του *δεικνύειν* κατά το μετεωρισμό και την επανάκαμψή του στον εαυτό του. Η τέχνη, όπως και η φιλοσοφία, οφείλει να μη δίνει απαντήσεις, αλλά να θέτει ερωτήματα σχετικά με τον προ-βληματικό χαρακτήρα του κόσμου: ο κόσμος μας είναι προ-βληματικός, προ-βάλλει ενώπιον μας ως εμπόδιο, ως κάτι πάνω στο οποίο προσκρούουμε: το έργο τέχνης αναλαμβάνει ακριβώς να διανοίξει το χώρο αυτής

7. Διονύσης Καββαθάς, «Ο καταναλωτής δεν είναι παθητικός», κριτικό άρθρο παρουσίασης της ελληνικής έκδοσης του βιβλίου του Michel de Certeau, *Επινοώντας την καθημερινή πρακτική – Η πολύτροπη τέχνη του πράττειν*, Σμίλη, 2010, το οποίο δημοσιεύτηκε στο *Βήμα* της 17ης Οκτωβρίου 2010.

της προ-βληματοποίησης (του κόσμου ως προ-βαλλόμενου εμποδίου και ως προβολής), να προσπορίσει μέσω της απορίας.

Αυτή ακριβώς η αντίληψη (κληροδότημα των εικονοκλαστικών όψεων του μοντερνισμού) περί του σύγχρονου έργου τέχνης ως «διάκενου στο σώμα του κοινωνικού», όπως το ονομάζει ο Βουπίαud, ή, για να το πούμε διαφορετικά, ως πολιτισμικού hacking,⁸ αποτελεί διαρκές σημείο αναφοράς και κεντρικό ζήτημα προς θεματοποίηση ενός μεγάλου μέρους των σύγχρονων θεωρητικών προσεγγίσεων του. Πράγματι, γενικά ιδωμένος, ο σύγχρονος θεωρητικός διάλογος αναφορικά με τη σχέση τέχνης/δημόσιου χώρου και, ειδικότερα, με την ένθεση εικαστικών έργων – ζωγραφικών συνθέσεων/τοιχογραφιών, graffiti, γλυπτών, εγκαταστάσεων ή άλλων μορφών εικαστικών παρεμβάσεων μεγάλης ή μικρής κλίμακας– στον δημόσιο αστικό ιστό περιστρέφεται γύρω από τους εξής τρεις κύριους άξονες, οι οποίοι, αν και μπορούν να μελετηθούν ξέχωρα, δεν παύουν να συνιστούν όψεις του ίδιου φαινομένου: ο πρώτος έχει να κάνει με μία αναπτυξιακή λογική, η οποία πολύ απλά αφορά στις δυνατές χρήσεις εικαστικών έργων με σκοπό την (πολιτισμική, οικονομικο-εμπορική) αναβάθμιση των αστιακών τοπίων και η οποία εμπίπτει στο πεδίο της αστιακής κοινωνιολογίας και γεωγραφίας. Ο δεύτερος έχει να κάνει με τη γενικότερη ιστορικο-θεωρητική προβληματοποίηση της φύσης και της λειτουργίας του έργου τέχνης έξω από τα παραδοσιακά όρια του μουσείου, της γκαλερί και του ατελιέ, λαμβάνοντας ως αφηγητικό σημείο τη μοντερνιστική φαντασίωση της χωροποίησης του καλλιτεχνικού ενεργήματος έξω και πέρα από την επιφάνεια του καμβά (πολύτιμο σχετικό μελέτημα το *Inside the White Cube – The Ideology of the Gallery Space* του Brian O'Doherty). Ο τρίτος και τελευταίος, στον οποίο εστιάζεται το ενδιαφέρον μας, έχει να κάνει με μία ευρύτερη αντίληψη περί της καταστατικής θέσης του σύγχρονου έργου τέχνης ιδωμένου ως πρακτικής πολιτισμικού hacking, συνδυασμένη με μία «πολεμολογική» ανάλυση της κουλτούρας, όπως αυτή αναπτύχθηκε – ρητά ή άρηρα– από τις αναζητήσεις των καλλιτεχνικών πρωτοποριών του 20ού αιώνα (Νταντά, σουρεαλισμός), τους θεωρητικο-καλλιτεχνικούς πειραματισμούς των Καταστασιακών, το Fluxus, αλλά και το έργο μείζονων θεωρητικών όπως ο δομιστής αναλυτής του πολιτισμού Michel de Certeau ή σύγχρονων θεωρητικά ανήσυχων

8. Hacking: εκ του ρήματος hack (επινοώ «μπάλωμα», βρίσκω πατέντα, ανατέμνω). Όρος από το τρέχον λεξιλόγιο των υπολογιστικών συστημάτων που προσδιορίζει το σύνολο των πρακτικών σπασίματος κωδικών και απόκτησης παράνομης πρόσβασης σε δίκτυα και βάσεις δεδομένων. Αντιστοίχως, το ουσιαστικό hacker αναφέρεται σε κάποιον που επιδιέχεται σε πρακτικές ηλεκτρονικής παρείσφρησης: ο «υποκλέπτης» (πειρατής) λογισμικού ή «σπάστης» προγραμμάτων. Γενικότερα, το χάκινγκ προσδιορίζει μία ευρύτερη στάση που έχει να κάνει με μία λογική επινόησης εναλλακτικών διαδρομών μέσα σε ένα διατακτικό σύστημα και χρήσης αυτού για σκοπούς διαφορετικούς από τους προδιαγεγραμμένους.

επιμελητών, όπως ο Nicolas Bourriaud. Εν προκειμένω, η τέχνη, ως πολιτισμική πρακτική hacking, αναλαμβάνει μία αποστολή η οποία ανήκει στην τάξη του ανταρτοπόλεμου: εξέρχεται των κλειστών και ταυτοποιημένων καλλιτεχνικών συστημάτων για να διεισδύσει λαθραία στον δημόσιο χώρο με σκοπό τον επαναπρογραμματισμό και την αλλοίωση-μετατόπιση των υπάρχοντων πολιτισμικών κωδικών.

Είναι όμως πάντα έτσι; Τέτοια καλλιτεχνικά εγχειρήματα συνιστούν πάντα εντελείς τακτικές-παράσιτα στο σώμα των στρατηγικών μηχανισμών; Αυτού του τύπου η «δημόσια τέχνη» κάνει πάντα αυτό που λέει; Ή, αντιθέτως, πάσχει τις περισσότερες φορές από τυφλότητα, καταλήγοντας συχνά να ενσωματώσει και να αναπαραγάγει τις ίδιες τις δομές εξουσίας τις οποίες αντιμάχεται;



Το 1969 ο ιστορικός των συστημάτων σκέψης (και των πρακτικών του λόγου που τα συγκροτούν) Michel Foucault, στο πολλαπλώς δυσπρόσιτο έργο του με τίτλο *Η αρχαιολογία της γνώσης*, επιχειρούσε να ξεδιπλώσει το καινοφανές επιστημολογικό σχέδιό του για τη συγκρότηση μιας άλλου τύπου ανάλυσης των ανθρωπιστικών επιστημών.⁹ Προκειμένου, όμως, για την επιτέλεση ενός τέτοιου αναλυτικού έργου και την επίτευξη του σκοπού του, αυτός ο ανορθόδοξος αρχειοθέτης ήταν αποφασισμένος να μην επαναλάβει τις παραδεδεγμένες μεθοδολογικές επιλογές στις οποίες είχαν στηριχθεί οι προκάτοχοί του· τουτέστιν θα αγνοούσε πλήρως τις *προτάσεις* και τις *φράσεις* ενός δεδομένου αρχείου (θεωρώντας μάλιστα πως αυτές όχι μόνο δεν λένε τίποτα, αλλά και δεν μπορούν να πουν τίποτα για τον ευρύτερο σχηματισμό της γνώσης στον οποίο ανήκουν και τον οποίο συγκροτούν), για να επικεντρωθεί κατ' αποκλειστικότητα στις *αποφάνσεις* [*énoncés*], σε εκείνες δηλαδή τις

9. Ο ίδιος την ονομάζει «ανάλυση των αποφάνσεων και των σχηματισμών του λόγου», η οποία πρωτίτως δεν θα στέκεται ερμηνευτικά απέναντι στις λέξεις και τα πράγματα: με απλά λόγια, μέλημά της δεν θα είναι να ανασύρει κάποιο κρυφό, εν υπνώσει νόημα ή σημαινόμενο πίσω ή κάτω από το δίκτυο των σημαίνοντων του λόγου, ούτε να αναζητήσει μία βαθύτερη ανθρωπολογική αλήθεια η οποία θα ενοικούσε υποτίθεται στα τρίςβαθα των γραφέντων και των λεχθέντων ενός δεδομένου (εν προκειμένω, του δυτικού) συστήματος σκέψης. Επιπλέον, απαράβατη αρχή μιας τέτοιας αναλυτικής τακτικής θα ήταν η πλήρης και ολοκληρωτική απεξάρτηση του νοήματος τόσο από ένα υπερβατολογικό υποκείμενο που θα επέιχε θέση μήτρας αυτού όσο και από την κατηγορία της υπερβατολογικής αλήθειας. Απεναντίας, μια τέτοια ανάλυση θα εστιάζει στις *αρχές* και τις *συνθήκες* παραγωγής του νοήματος στο πλαίσιο ενός συγκεκριμένου κάθε φορά σχηματισμού του λόγου ή, για να το πούμε απλούστερα, στο πώς παράγεται κάθε φορά το νόημα και συνακόλουθα πώς αναδύεται το αίτημα της αλήθειας και της γνώσης μέσα σε μία συγκεκριμένη ιστορική εποχή.

ελάχιστες, βασικές μονάδες του λόγου [*discours*], οι οποίες αποτελούν τη συνθήκη δυνατότητας του νοήματος: η *απόφαση* είναι αυτό ακριβώς το στοιχείο που, μη εμφανιζόμενο διαρκώς μέσα στην τάξη του λόγου, είναι διαρκώς παρόν, προσδίδοντας νόημα στις προτάσεις, τις φράσεις και τα ομιλιακά ενεργήματά μας.

Οι *αποφάνσεις* όμως –όπως μάλλον θα έχει γίνει αντιληπτό από την αμέσως προηγούμενη πρόταση– έχουν ένα ιδιαίζον χαρακτηριστικό γνώρισμα: είναι *σπάνιες*: και λόγω αυτής ακριβώς της σπανιότητάς τους οι διατακτικοί μηχανισμοί της γνώσης τείνουν να τις περισυλλέγουν μέσα σε ολόκληρες, πολλαπλασιάζοντας τις ερμηνείες τους. Η ερμηνεία, η ατέρμονη παραγωγή και ο πολλαπλασιασμός του νόηματος (η πληθώρα των γραφέντων και των λεχθέντων) οφείλουν την ύπαρξή τους σ' αυτήν ακριβώς την εμπράγματη σπανιότητα των *αποφάνσεων*, προς την οποία στρέφεται πλέον αποφασιστικά η φουκωική ανάλυση των σχηματισμών του λόγου:

[...] ο Φουκώ ισχυρίζεται ότι οι αποφάνσεις είναι κατ' ουσίαν *σπάνιες*. Όχι μόνο *de facto*, αλλά και *de jure*: συνδέονται άρρηκτα με ένα νόμο κι ένα φαινόμενο σπανιότητας. Μάλιστα, αυτό είναι ένα στοιχείο που τις διαφοροποιεί από τις προτάσεις και τις φράσεις. [...] οι αποφάνσεις εντάσσονται σε ένα χώρο σπανιότητας, όπου κατανέμονται σύμφωνα με μία αρχή φειδούς ή και ελλειμματικότητας.¹⁰

Ετούτη η ομολογουμένως «στρυφνή» παράκαμψη μέσω Foucault μόνο υπερβολική ή άσχετη με το προς πραγμάτευση θέμα μας δεν είναι: απεναντίας, μας βοηθάει να κάνουμε μερικά βήματα πίσω και να στοχαστούμε συνολικά και ριζικά πάνω στη γενικότερη καταστατική θέση της τέχνης σήμερα, καθώς και στο ρόλο που αυτή καλείται να διαδραματίσει στον δημόσιο χώρο. Διότι εάν, για τον Foucault, το να ερμηνεύεις (το να παράγεις ατέρμονα προτάσεις και φράσεις) είναι ένας τρόπος να αντιδράς στην αποφαντική φειδωλία, στην εγγενή σπανιότητα των αποφάνσεων, και να την αντισταθμίσεις με τον πολλαπλασιασμό του νόηματος και του ερμηνευτικού μπλα μπλα, τότε με τον ίδιο τρόπο θα μπορούσαμε να πούμε πως όλος αυτός ο πληθωρισμός καλλιτεχνικών προτάσεων και χειρονομιών του οποίου γινόμαστε μάρτυρες σήμερα, όλη αυτή η «πανταχού παρουσία» της τέχνης, ενδεχομένως να μην είναι παρά ένας τρόπος αντίδρασης στην αποφαντική ένδεια και φειδωλία της ίδιας της τέχνης, στην έμπρακτη και εμπράγματη σπανιότητα της εμφάνισής της, η οποία τείνει να αντισταθμιστεί με την αφειδή παραγωγή τέχνης και το ατέλειωτο καλλιτεχνικό μπλα μπλα...

10. Gilles Deleuze, *Φουκώ*, μτφρ. Τ. Μπέτζελο, κεφ. Ι («Από το αρχείο στο διάγραμμα»), Πλέθρον, Αθήνα 2005, σσ. 20-21.

Πράγματι, θα ήταν άστοχο αν λέγαμε πως η ιστορική συγκυρία στην οποία βρισκόμαστε χαρακτηρίζεται από ένα στοιχείο το οποίο θα μπορούσαμε γενικά να ονομάσουμε «πληθωρισμό της τέχνης», ο οποίος ισούται με ένα είδος «αποφαντικού μηδενισμού»; Είναι υπερβολή να πούμε πως ζούμε σε μητροπολιτικά περιβάλλοντα όπου η τέχνη είναι «πανταχού παρούσα», είτε εν τοις πράγμασι είτε ως αιωρούμενο μα πάντα επιτακτικό αίτημα; Τόσο η δημόσια όσο και η ιδιωτική σφαίρα μοιάζουν να κατακλύζονται από έναν κοσμοθόρυβο καλλιτεχνικών προτάσεων/χειρονομιών, αλλά και θεωρησιακών λόγων επ' αυτών, που δύνανται να προσλάβουν πλείστες μορφές: καλλιτεχνικές δράσεις σε δρόμους, πλατείες και βιομηχανικούς χώρους, φεστιβάλ κάθε είδους (animation, video-art, video-dance και ούτω καθεξής), μουσεία και γκαλερί, εναλλακτικοί χώροι διεξαγωγής καλλιτεχνικών πειραμάτων υπό εργαστηριακές συνθήκες, νεοαναδυόμενες καλλιτεχνικές ομάδες και μεμονωμένοι καλλιτέχνες, τηλεοπτικές εκπομπές ανάλογου περιεχομένου, «εξειδικευμένες» φαστ-φουντ στήλες για τα καλλιτεχνικά δρώμενα της εβδομάδας σε εφημερίδες «της πόλης» που προάγουν σχεδόν προπαγανδιστικά το όραμα μιας πόλης όπου «συμβαίνουν πράγματα», αμέτρητα εφημεριδάκια και φανζίνς κάθε είδους έμπνευσης – για να μη μιλήσουμε για την πληθώρα θεατρικών σκηνών, ομάδων θεάτρου και χορο-θεάτρου, αλλά και για τη γενικότερη «διάθεση» για τέχνη η οποία μοιάζει να έχει πλήξει ένα λαό που στερείται ουσιαδώς καλλιτεχνικής ή άλλης κουλτούρας και ο οποίος το μόνο που διαθέτει είναι μία ασαφής παθογενής εξωστρέφεια...

Τι σημαίνει πραγματικά όλη αυτή η υποτιθέμενη ανθογονία της τέχνης και του καλλιτεχνικού εν γένει; Σημαίνει άραγε ότι ζούμε σε άκρως καλλιτεχνικούς καιρούς; Ότι, επιτέλους, το μοντερνιστικό όραμα και πρόγραμμα της σύζευξης της τέχνης και της καθημερινής ζωής έγινε πραγματικότητα; Ή μήπως μια τέτοια εξέλιξη δείχνει το ακριβώς αντίθετο: ότι τα καλλιτεχνικά συμβάντα σπανίζουν· ότι όλη αυτή η υπερπληθώρα και υπερπροσφορά καλλιτεχνικών τακτικών/παρεμβάσεων στον στρατηγικό χώρο της πόλης σπανίως συνιστά συμβάν· ότι έχουμε φτάσει σε ένα σημείο όπου οι ίδιοι οι καλλιτέχνες υπονομεύουν την τέχνη ως παραγωγή ενικών συμβάντων, μετατρέποντάς την σε στρατηγικό μηχανισμό αναπαραγωγής και διαιώνισης, σε δομικό επίπεδο, των κυρίαρχων ιδεολογιών και λογικών (τη στιγμή μάλιστα που πιστεύουν ότι κάνουν το αντίθετο)· ότι εντέλει, για να παραφράσουμε τη θέση του Foucault, οι καλλιτεχνικές «αποφάνσεις είναι σπάνιες»;¹¹

11. Michel Foucault, *Η αρχαιολογία της γνώσης*, μτφρ. Κ. Παπαγιώργης, κεφ. IV («Σπανιότητα, εξωτερικότητα, επισώρευση»), Εξάντας, Αθήνα 1987, σσ. 181-192.

Τι οφείλει, πραγματικά, να είναι η τέχνη ώστε, όταν αυτή «σύρεται» έξω στο δρόμο, αυτή η έξοδος της να μην ισούται με «διασुरμό»; Αυτό είναι το τετριμμένο μα διαρκώς επανερχόμενο και εντελώς φλέγον αναπάντητο ερώτημα...

ΕΝΔΕΙΚΤΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Baxandall Michael, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*, Oxford University Press, 1972.
- Benjamin Walter, «Expérience et pauvreté», στο *Œuvres II*, Gallimard, 2000.
- Bourriaud Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Les Presses du Réel, 1998.
- Bourriaud Nicolas, *Postproduction. Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*, Lukas & Sternberg, 2002.
- Cacciari Massimo, *Architecture and Nihilism – On the Philosophy of Modern Architecture*, Yale University Press, 1993.
- de Certeau Michel, *Επινοώντας την καθημερινή πρακτική – Η πολύτροπη τέχνη του πράττειν*, μτφρ. Κική Καφαμπέλη, Σμίλη, Αθήνα 2010.
- Flusser Vilém, *Προς το σύμψαν των τεχνικών εικόνων*, μτφρ. Γιώργος Ηλιόπουλος, επιμ. Διονύσης Καβαθάς, Σμίλη, Αθήνα 2008.
- Gottdiener Mark, *The Social Production of Urban Space*, University of Texas Press, Austin 1985.
- Gottdiener Mark, Lagopoulos Alexandros (επιμ.), *The City and the Sign: Introduction to Urban Semiotics*, Columbia University Press, New York 1986.
- Heidegger Martin, *Η τέχνη και ο χώρος*, εισαγ.-μτφρ. Γιάννης Τζαβάρας, Ίνδικτος, Αθήνα 2006.
- Lefebvre Henri, *La Production de l'espace*, Anthropos, Paris 1974.
- Miles Malcolm, *Art, Space and the City – Public Art and Urban Futures*, Routledge, 1997.
- O' Doherty Brian, *Inside the White Cube – The Ideology of the Gallery Space*, The Lapis Press, 1986.
- Schmidt Sabine Maria (επιμ.), *Hacking the City – Interventions in Urban and Communicative Spaces*, Folkwang/Steidl, 2011.
- Simmel Georg, «Die Großstadt und das Geistesleben», στο: Georg Simmel, *Soziologische Ästhetik* (επιμ. Klaus Lichtblau), VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden 2009.